



Sabina Bassetto

L'autorialità contesa



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume tre

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>
2016

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume tre
2016
ISBN 9788898010424
ISSN 2465-2369

L'autorialità contesa
Sabina Bassetto

Dipartimento delle Arti - visive, performative, mediali
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Ritratto di Harald Szeemann, 1972. © Christoph; frame con Daniel Buren tratto dal documentario *Documenta 5*, 1972 di Jef Cornelis.

Indice

Prefazione, Silvia Evangelisti 5

Il sistema dell'arte negli anni Sessanta

Contesto storico 9
Evoluzione e ascesa del curatore 16
Gli artisti e la contesa per l'autorialità 31

Harald Szeemann, il creatore di mostre

Direttore della Kunsthalle di Berna e *When Attitudes
Become Form* 49
Il curatore indipendente 82
documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds
Today 89
Una metodologia peculiare 123

Daniel Buren, l'artista critico

Outil visuel, opere in situ e *Affichages sauvages* 147
Peinture/Sculpture, Sixth Guggenheim International
Exhibition 163
documenta 5, *Exposition d'une exposition* 182
La rivendicazione del controllo sulla propria opera 200

**L'autorialità nel contesto espositivo: una questione
irrisolta**

219

Bibliografia

233

Prefazione

SILVIA EVANGELISTI

Il saggio di Sabina Bassetto prende spunto da una domanda che ricorre implicita in tutto il testo: quale ruolo ha l'artista oggi nell'arte? Una domanda che è sorta proprio negli anni di cui si occupa Bassetto, dalla seconda metà degli anni Sessanta alla metà del decennio successivo, quando il complesso sistema di interconnessioni che formano una rete internazionale di interessi e di attività economico-speculative si esplicita con chiarezza.

Il sistema dell'arte contemporanea diviene attore e regista del mondo dell'arte. "In quale alveo si muove l'arte oggi" si chiedeva nel 1972 Achille Bonito Oliva, seguendo con attenzione gli scritti che Lawrence Alloway pubblicava lo stesso anno su «Artforum»¹. In risposta a tale quesito, Bonito Oliva ha ironicamente e lucidamente tracciato la "filiera" del mondo dell'arte: "Il sistema dell'arte è una catena di Sant'Antonio, in cui l'artista crea, il critico riflette, il gallerista espone, il mercante vende, il collezionista tesaurizza, il museo storicizza, i media celebrano, il pubblico contempla: questa la più ampia cornice nel quale, da sempre, nasce e si evolve il processo creativo".

Nel sistema dell'arte contemporanea le singole professionalità si raccordano a creare un plusvalore, da Bonito Oliva definito la *super arte*, in cui ognuno dei tasselli non può esimersi dal considerare tutte le altre componenti della scacchiera. E il ruolo dell'artista? Di fatto, seppure egli sia inizialmente protagonista, in quanto creatore dell'opera d'arte, diviene poi sempre più marginale all'interno del sistema.

Bassetto affronta questo tema, quanto mai attuale e cruciale, indagando il rapporto artista-curatore-esposizione attraverso l'esempio del "contenzioso" tra Harald Szeemann e Daniel Buren. Lo scontro teorico tra Szeemann e Buren si consuma all'aprirsi degli anni Settanta, proprio intorno all'attività così cara a Szeemann, l'allestire le opere in uno spazio, accostarle o isolarle a seconda di un pensiero che, nei casi meno riusciti, appar-

tiene più al curatore che all'artista. Szeemann è il primo curatore, non più il critico che teorizza con le parole il fare dell'artista, i suoi significati, il suo essere nel mondo, ma colui che "si prende cura" della forma e dei modi in cui il fare dell'artista, le opere, vengono mostrate al pubblico e, con le sue scelte espositive, costruisce un senso dell'opera dell'artista o delle opere di un gruppo di artisti.

Io partecipo con ogni fibra del mio corpo, del mio cuore, della mia anima di curatore, alla creazione di un poema o di un dramma, sì, anche del caos voluto. L'allestimento, se riuscito, è un servizio all'opera artistica e mai ha potuto nuocere alla sua autonomia

ha dichiarato il curatore svizzero in un'intervista citata nel saggio di Bassetto. Da questo amore, da questa passione per l'arte e attenzione all'opera nasce dunque una cinquantina d'anni fa la figura del curatore, spesso vero e proprio compagno di avventura degli artisti, come Pierre Restany, Achille Bonito Oliva o Germano Celant per citare solo pochi nomi. Contro la posizione del curatore svizzero si muove Daniel Buren, artista francese che ha incentrato la sua ricerca artistica dagli anni Sessanta sull'ambientazione nello spazio del proprio lavoro. Rileva Bassetto che

Buren evidenzia come la tendenza espositiva dominante faccia sì che le opere d'arte siano separate dal mondo e chiuse all'interno dei loro confini tramite una presentazione spaziale che le isola fisicamente le une dalle altre, proteggendole e controllandole in un ambiente che si presenta paradossalmente come neutro e ideale. Questo contesto, spacciato illusoriamente come indifferente di per sé e privo di importanza intrinseca, costituisce in realtà l'unico spazio di esistenza e funzionamento di opere che, nonostante una pretesa di autonomia, sono sostanzialmente ideate e realizzate in funzione degli spazi specifici di musei e gallerie; in questi luoghi i lavori sono incessantemente manipolati, accostati ed esposti in modo arbitrario, fino al punto in cui perdono di significato e, piegati alle esigenze espositive, divengono un mero veicolo di significati a loro imposti aprioristicamente.

D'altra parte è innegabile che oggi il rapporto tra artista e curatore sia fortemente sbilanciato a favore di quest'ultimo, e che la figura dell'artista rischi di trovarsi in secondo piano. Forse troppo spesso ci si trova a parlare di una mostra come prodotto creativo riferito al curatore più che all'artista e il rischio evidente è quello di una sorta di autoreferenzialità del protagonista, il curatore, rispetto al suo stesso operare e alle scelte da lui compiute. A questa considerazione è dedicato un recentissimo saggio (uscito successivamente alla redazione del testo di Bassetto) del critico canadese David Balzer dal titolo *Curatiorism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*². Nel libro, l'autore ripercorre il percorso che ha svolto la figura del curatore dalla seconda metà del secolo scorso ad oggi, servendosi di esempi reali, con nomi e cognomi, abitudini di vita, frequentazioni e amicizie. Il punto di partenza per Balzer è proprio la figura di Harald Szeemann, per giungere all'ubiquo e attivissimo, oltre che famoso, Hans-Ulrich Obrist. Il tema della curatela e dell'allestimento si carica, dunque, di nuove funzioni e nuovi significati, mentre alla figura tradizionale del critico d'arte si va sostituendo quella del curatore. Una perdita forse più scottante di quanto non si rifletta se, come scrisse Paul Valéry, "la 'critica d'arte' è il genere letterario che condensa o amplifica, affina o ordina, o tenta di armonizzare tutti quei discorsi che vengono in mente davanti ai fenomeni artistici"³. Ma il dibattito è ancora aperto e credo che il saggio di Sabina Bassetto possa apportare un utile contributo al confronto.

Note

¹ L. Alloway, *Network: The Art World Described as a System*, «Artforum International» XI, 1972, n. 1, September, pp. 28-32.

² Tradotto in italiano col titolo *Curatori d'assalto. L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto* e pubblicato da Johan & Levi.

³ P. Valéry, *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano 1984, p. 127.

Il sistema dell'arte negli anni Sessanta

Contesto storico

Gli anni Sessanta del Novecento costituiscono uno snodo determinante per i destini della cultura occidentale, presentandosi come un periodo ricco di innovazioni, tensioni e contraddizioni che trasformeranno radicalmente il modo di produrre, diffondere e fruire l'arte contemporanea. Le vicende artistiche sono indissolubilmente legate alle profonde trasformazioni sociali, politiche ed economiche dell'epoca, riflettendo o addirittura anticipando i mutamenti in atto in ogni aspetto della vita; ad un enorme numero di stimoli corrisponde una grande fertilità artistica, con la nascita di innumerevoli correnti e movimenti, animati da ideologie talvolta opposte e che si esprimono con le tecniche più disparate, a cui consegue il rimescolamento dei generi artistici e la frammentazione dell'esperienza estetica in una pluralità di proposte senza precedenti.

Il decennio si apre all'insegna dell'ottimismo dovuto al crescente benessere economico, alle innovazioni tecnologiche, al miglioramento generale delle condizioni di vita: in arte ciò si traduce nella centralità dell'oggetto-merce tipico della società dei consumi ai suoi albori e dei nuovi linguaggi pubblicitari e massmediatici ad esso correlati; la mutazione entusiastica di contenuti e forme della comunicazione di massa da parte di alcuni movimenti artistici come la Pop Art provoca una negazione della natura elitaria dell'arte, per avvicinarla alla cultura popolare, "bassa" ma fortemente accattivante e competitiva nel campo della produzione di immagini quotidiane, diffuse dalle nuove tecnologie in campo comunicazionale¹. Alcuni ar-

tisti iniziano tuttavia a percepire i rischi insiti in un livellamento globale del sistema della domanda e offerta, in cui la centralità della merce appiattisce tutte le persone al ruolo omologato del consumatore e costringe al consumo ad ogni costo per poter continuare a produrre. Col Nouveau Réalisme l'oggetto reale frutto di un processo produttivo su scala industriale è pur sempre centrale, ma viene "aggredito" dall'affermazione dell'individualità creativa dell'artista ed è spesso presentato al suo stadio finale di rifiuto con un intento di risemantizzazione e rivalutazione estetica. Anche gli artisti di Fluxus ricorrono a volte ad oggetti quotidiani, ma questi sono spesso strumenti utili per innescare azioni e happening giocosi, provocatori o scandalosi, il tutto in un'ottica di rimescolamento di tecniche artistiche che travalichino i generi tradizionali per approdare ad un'arte totale, fluida e in rapporto di scambio con la vita di tutti i giorni. Il progressivo processo di riduzione dell'oggetto alle sue componenti essenziali è evidente nelle tendenze analitiche, minimaliste e concettuali, che si concentrano sulle analisi degli aspetti più basilari del prodotto artistico, quali dimensioni, forma, superficie e peso, o direttamente sul processo produttivo che ne è alla base. L'Arte cinetica e programmata analizza i fenomeni percettivi confrontando i propri processi ideativi con le innovazioni tecnologiche, mentre la Minimal Art propone opere dalle forme essenziali e prevalentemente geometriche, spesso realizzate con materiali di origine industriale, la cui forma da mero mezzo espressivo diventa anche contenuto. Ancora più radicale è l'approccio dell'Arte concettuale: ciò che è essenziale nel lavoro artistico è l'idea, anche quando essa non si concretizza in nessun oggetto materiale; il campo di intervento è esteso ad ogni sfera espressiva, i temi sono molteplici (filosofia del linguaggio, politica, analisi degli strumenti artistici, rapporto col reale, ecc.), le forme di rappresentazione sono estremamente varie e spesso rifuggono il rischio di merci-

ficazione presentandosi come difficilmente commerciabili e collezionabili. Il tentativo di sottrarsi al mercato dell'arte accomuna anche altre tendenze. L'Arte povera propone opere vitalistiche e traboccanti di energie primarie, realizzate con materiali semplici e quotidiani (sia di origine naturale che tecnologica, spesso in dialogo tra di loro) che parlano della presenza dell'uomo e dei suoi comportamenti primari. La Process Art, invece, tramite il dispositivo dell'installazione attiva il dialogo tra opera e spazio circostante e pone l'attenzione sulla realizzazione in divenire di lavori artistici che presentano materiali deperibili oppure soggetti a mutazioni spontanee o indotte. La Land Art opta per opere spesso di grandi dimensioni pensate per essere determinate dai ritmi della natura e fruibili secondo modelli alternativi ai tradizionali, mentre la Body Art punta alla comunicazione e al coinvolgimento fisico, intellettuale ed emotivo dello spettatore con performance e happening in cui il protagonista è il corpo dell'artista. Queste correnti artistiche hanno in comune la centralità del processo artistico a discapito del suo esito in un oggetto concluso e determinato una volta per tutte e una volontà di includere lo spettatore in esperienze totalizzanti da un punto di vista intellettuale, ma anche e soprattutto sensoriale.

Il cambiamento del clima artistico rispetto ai primi anni Sessanta è evidente e radicale, in rapporto al mutato contesto storico e sociale: con i movimenti di protesta del 1968, il rifiuto dell'onnipresenza del mercato e di ogni controllo istituzionale, la guerra del Vietnam, le rivendicazioni femministe ed ecologiste, l'arte di fine decennio è fortemente connotata dall'impegno politico, dall'attivismo e dalla consapevolezza del ruolo dell'artista all'interno della cultura della sua epoca. Nella stessa ottica anche allo spettatore è richiesta una partecipazione attiva e in prima persona alle opere, che ora tendono ad essere dei processi di idee e materiali che coinvolgono il

fruitore in quanto necessario al completamento del progetto concepito dall'artista. Ciò che all'inizio degli anni Sessanta era stato accolto con ottimismo è ora rifiutato con decisione da una cultura della contestazione (prevalentemente giovanile) che respinge i prodotti di un sistema di valori borghesi sfociati rapidamente nei condizionamenti ad opera del consumismo, nel controllo dei mezzi di comunicazione di massa e in una sostanziale inadeguatezza dei sistemi politici e culturali, repressivi nei confronti dell'individuo. In questo periodo le azioni artistiche tendono quindi ad interrogare principi etici, politici o inerenti la funzione e i limiti dell'arte stessa, proponendo esiti eterogenei come icone visive dense di significati concettuali, disposizioni non lineari di oggetti nello spazio, eventi non ripetibili e interventi attivistici contro gallerie e musei in qualità di avamposti del potere costituito. In modo complementare a questi mezzi espressivi non verbali, la partecipazione al più esteso dibattito socio-culturale avviene anche tramite modalità più affini all'attivismo politico vero e proprio, in un'ottica di inscindibilità ideologica di azione critica e pensiero politico ben esemplificata dal Partito degli Studenti Tedeschi fondato da Joseph Beuys nel 1967 (e da lui descritto come la sua "scultura sociale"), dalla partecipazione di Marcel Broodthaers all'occupazione del Palais des Beaux Arts di Bruxelles nel maggio del 1968 e dalla nascita a New York nel 1969 della Art Workers Coalition (AWC), di cui furono promotori tra altri Carl Andre e Lucy Lippard².

Risalgono alla fine degli anni Sessanta le prime riflessioni teoriche su quella particolare sinergia attuata da diversi attori che forniscono le basi per quello che diventerà il contesto da cui dipende l'esistenza dell'opera d'arte contemporanea: ciò che viene definito da Lawrence Alloway come "network" e da Achille Bonito Oliva come "sistema dell'arte". Nel 1972 su «Art-

forum» appare il celebre articolo di Alloway intitolato *Network: The Art World Described as a System*, in cui il critico scrive:

Cosa comprende il vago termine "mondo dell'arte"? Esso include opere d'arte originali e riproduzioni; scritti critici, storici e informativi; gallerie, musei e collezioni private. È una somma di persone, oggetti, risorse, informazioni e idee. Include monumenti e feste, estetica e inaugurazioni, *Avalanche* e *Art in America*³.

Alloway sostiene che l'arte sia parte di un sistema di comunicazione molto complesso ma di grande efficacia, i cui artefici sono liberi di muoversi entro diversi ruoli interconnessi nell'ottica di un sistema cooperativo efficiente, un pluralismo basato sul comune interesse (seppur con motivazioni diversificate) di distribuzione dell'arte. Il concetto di *network*, concepito da Alloway come metodologia operativa specifica, assume però una connotazione negativa di gerarchia di potere nel contesto del sistema dell'arte, a cui alcuni artisti reagiscono alla fine degli anni Sessanta manifestando una crescente mancanza di fiducia nel suo sistema di distribuzione⁴. La teorizzazione di Achille Bonito Oliva sul sistema dell'arte inizia nel 1972, quando conia il termine stesso nel corso di una serie di interventi pubblicati sulla rivista «Domus», poi sviluppata nel testo *Arte e sistema dell'arte*, edito nel 1975; il critico descrive il funzionamento alla base della struttura del mondo artistico come "una catena di Sant'Antonio, in cui l'artista crea, il critico riflette, il gallerista espone, il mercante vende, il collezionista tesauroizza, il museo storicizza, i media celebrano, il pubblico contempla: questa la più ampia cornice nel quale, da sempre, nasce e si evolve il processo creativo"⁵, aggiungendo successivamente che "l'esistenza stessa di un sistema crea il concetto di *superarte*, segnando il passaggio dell'arte da un'identità solo linguistica ad un'identità culturale"⁶.

La collaborazione di diverse professionalità e istituzioni legate al ciclo di vita (prevalentemente economico) del prodotto artistico ha radici più antiche, rintracciabili nella particolare situazione venutasi a creare a Parigi nel corso dell'Ottocento grazie allo sviluppo di un sistema ufficiale di gestione culturale affidato all'Académie des Beaux Arts, che determinava secondo rigidi canoni linguistici e contenutistici la consacrazione di alcuni artisti "approvati" dalla critica, le cui opere venivano esposte nei Salon ufficiali e potevano poi essere acquistate dai collezionisti presso le gallerie che ne gestivano la transazione commerciale. In opposizione a questo sistema statico, basato su tradizioni e modelli convenzionalmente accettati, alcuni artisti esclusi da esso propongono diversi criteri per stabilire il valore culturale (ma anche il successo economico) delle opere d'arte: nel 1855 il pittore Gustave Courbet organizza il suo *Pavillon du Réalisme* per gestire senza intermediari l'esposizione e la messa in vendita delle proprie opere; successivamente anche Édouard Manet e gli Impressionisti si pongono come artisti indipendenti che operano all'interno di un circuito alternativo a quello ufficiale (ma comunque comprendente esposizioni, critici, galleristi, mercanti d'arte e collezionisti) che premia lo sviluppo e l'evoluzione delle ricerche artistiche, promossi dai membri dei nuovi movimenti artistici che si succedono a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento⁷. Implicito all'affermazione di questo sistema fortemente influenzato dalla sua componente economica è il concetto di arte "borghese" o "capitalistica", che trova nell'ideale di novità espresso dalle avanguardie il compromesso perfetto tra la vocazione dinamica ed evolutiva della cultura occidentale e le esigenze di un mercato capitalistico in forte crescita⁸.

Questo modello di sistema dell'arte, profondamente europeo, si sviluppa armonicamente con il solo rallentamento dovuto alla Prima guerra mondiale, per poi entrare in crisi con il se-

condo conflitto mondiale: se nel secondo decennio del Novecento la componente economica era stata solo minacciata, con la Seconda guerra mondiale si assiste anche ad una più profonda e irreversibile messa in crisi dei modelli culturali vigenti. Gli Stati Uniti si affacciano quindi sul panorama artistico e culturale occidentale del secondo dopoguerra come la più grande potenza mondiale, unico luogo in cui il sistema dell'arte possa svilupparsi e proliferare nella sua doppia componente economico-culturale. Il baricentro di produzione e promozione delle nuove tendenze artistiche si sposta dunque dall'Europa all'America, rivelando le inevitabili ripercussioni derivate dalla capacità di controllare un modello artistico: come afferma Marco Meneguzzo, "l'economia e la politica decidono le sorti dell'arte, soprattutto se questa si fa interprete e portavoce dei loro stessi valori"⁹. Il mondo dell'arte occidentale si configura, da quel momento in poi, come il prodotto di un soggetto collettivo, una rete internazionale di interessi ed attività socio-culturali ed economico-speculative in cui il contributo di ognuna delle componenti non può prescindere da quello delle altre nel processo di produzione, promozione, legittimazione culturale, fruizione e compravendita dell'oggetto artistico. Nel corso degli ultimi decenni l'interesse generale, sia culturale che economico, verso l'arte contemporanea è aumentato e il sistema dell'arte ormai globalizzato si è ulteriormente evoluto, complicandosi progressivamente: i suoi attori si sono moltiplicati e spesso i confini delle loro sfere d'azione si sono confusi, generando dei ruoli ibridi in un equilibrio sempre instabile e cangiante in risposta ai mutamenti del contesto storico, sociale ed economico.

Evoluzione e ascesa del curatore

Nel contesto di grande sviluppo del sistema dell'arte contemporanea avvenuto negli anni Sessanta la figura del curatore subisce un cambiamento radicale, passando da addetto museale che svolge un'attività sostanzialmente "dietro le quinte" ad autore riconosciuto di mostre, dal nome noto e dallo stile riconoscibile. Questo mutamento, avvenuto repentinamente ma non ancora del tutto concluso, pone fin da subito la problematica della definizione della figura del curatore, trattandosi di un ruolo professionale in evoluzione, con competenze e mansioni ibride. Le sue origini sono rintracciabili in diverse professionalità preesistenti in ambito artistico, tra cui quelle di direttore di museo, mercante d'arte, allestitore, manager, critico e storico dell'arte, che si fondono nelle attività di "un produttore di idee, un catalizzatore di attualità"¹⁰. Le molteplici possibilità di azione sono rispecchiate anche nei termini utilizzati in diverse lingue per indicare chi si occupa di mostre d'arte: il francese "commissaire d'exposition" esprime l'autorità istituzionale di chi ha la responsabilità delle scelte, sia in ambito della selezione delle opere che in materia organizzativa; il tedesco "Ausstellungsmacher" ha un'accezione di organizzazione di una mostra come realizzazione pratica della stessa; l'italiano "curatore" e l'inglese "curator" condividono l'origine etimologica nel verbo latino "curare", ovvero "prendersi cura di". Secondo Hans Ulrich Obrist, il tratto distintivo dell'odierno curatore d'arte è rimasto particolarmente fedele all'accezione originaria del termine latino nella misura in cui il suo lavoro aiuta le persone e il loro spazio condiviso a crescere in modo sano¹¹. Dello stesso avviso è anche Federico Ferrari, secondo cui il compito del curatore sarebbe, "secondo l'etimo del suo nome, prendersi cura delle esposizioni e delle opere, lasciare che le opere trovino nelle spazio il loro luogo"¹². Un cambiamento più recente ri-

guarda inoltre la forma verbale utilizzata per indicare il complesso delle attività del curatore: il verbo "curare" è un prodotto del ventesimo secolo, che segnala lo spostamento dell'attenzione da una persona ad un'attività specifica. Secondo Bruce Ferguson, l'odierna forma verbale "curare" evidenzia il passaggio di competenze dall'amministrazione passiva dei beni delle collezioni museali, storicamente associata ai sostantivi "curatore" e "conservatore", all'esposizione e all'interpretazione attiva, segnando una rottura con il significato originale¹³. Alle difficoltà intrinseche alla definizione di una terminologia specifica, si aggiunge il fatto che, essendo quella del curatore una professione relativamente recente, anche il campo di studi che si occupa della ricostruzione della sua storia e delle relative metodologie è ancora ad uno stadio iniziale. Con la nascita dei "curatorial studies" negli anni Novanta, è stato avviato un percorso di riflessione sulla teoria e sulla pratica curatoriale, condotto principalmente dai curatori stessi attraverso dibattiti, convegni, pubblicazioni e interviste, che ha l'indubbio merito di ricostruire la complessità della loro attività, prendendo a volte in prestito gli strumenti da discipline più consolidate come la storia dell'arte, la museologia e i *cultural studies*^{14 15}. La storia della curatela è indissolubilmente legata a quella delle mostre, essendo queste il principale medium attraverso cui si concretizza la funzione curatoriale. La mostra, definita in modo essenziale da Elena Filipovic¹⁶ come una presentazione ad un pubblico di una selezione organizzata di oggetti, svolge un ruolo fondamentale nel contesto della cultura contemporanea in quanto costituisce il mezzo fondamentale attraverso cui la maggior parte delle opere diviene nota¹⁷. La necessità di definire delle strategie di presentazione dell'arte attraverso le esposizioni si è manifestata in Europa in epoca moderna, nel momento in cui l'arte ha assunto una visibilità e una funzione pubblica all'interno della società. Se nel corso del Medioevo e

dell'epoca moderna le classi dominanti hanno continuato ad esporre quadri e sculture nelle loro residenze come ostentazione di importanza e ricchezza, per la quasi totalità della popolazione l'unica possibilità di entrare in contatto con delle opere d'arte era costituita dalla frequentazione di luoghi di culto, impreziositi da donazioni di fedeli e opere commissionate appositamente. Con la nascita delle Accademie artistiche nel XVI secolo (la prima fu istituita a Firenze per volere di Lorenzo de' Medici), prende avvio la tendenza a classificare, esporre e valorizzare la produzione artistica locale. Questo modello viene successivamente perfezionato dal sistema espositivo con cadenza regolare promosso dall'Académie des Beaux-arts francese a partire dal 1648: i Salon gettano le basi per la formazione di un gusto diffuso e contribuiscono allo sviluppo della nascente critica d'arte e del conseguente dibattito sulle più recenti espressioni artistiche. La svolta definitiva verso l'accesso alla fruizione artistica da parte di strati della popolazione più vasti ed eterogenei avviene nel XVIII secolo, nel contesto dello sviluppo degli stati democratici: l'arte viene vista come un patrimonio nazionale, appartenente a tutti i cittadini indipendentemente dall'estrazione sociale; al loro complesso si applica il nuovo concetto di "pubblico"¹⁸. Nascono quindi i primi musei, luoghi adibiti alla conservazione e all'esposizione del patrimonio culturale collettivo che ricoprono anche la funzione di istruire ed educare la popolazione, celebrare la grandezza degli stati attraverso i traguardi raggiunti dai propri artisti e cementare la neonata identità nazionale attraverso la diffusione di valori etici e morali condivisi¹⁹.

È all'interno del sistema museale che nasce il ruolo professionale dell'addetto alla realizzazione di mostre per rispondere alle necessità di comunicare efficacemente con il grande pubblico attraverso l'allestimento e la presentazione delle opere. Questa prima fase nella storia dello sviluppo della mo-

stra, risalente al periodo compreso tra la fine del XVII e l'inizio del XX secolo e definita da Jérôme Glicenstein nel suo *L'art. Une histoire d'expositions* come "età del museo", è caratterizzata dall'assenza di un'intenzione autoriale vera e propria nella realizzazione di esposizioni, che rappresentano piuttosto una divulgazione della concezione artistica propria delle autorità politiche dell'epoca²⁰. I primi a stabilire dei criteri allestitivi poi divenuti standard in ambito museale sono i *décorateur* del Louvre, addetti all'organizzazione e all'allestimento delle opere. Mutuando lo stile espositivo sviluppato nei Salon, i *décorateur*, frequentemente artisti essi stessi, propongono una disposizione delle collezioni museali che ne enfatizzi la successione cronologica, le affinità tematiche e l'appartenenza alle medesime scuole artistiche. Con l'avvento della Rivoluzione Francese si accentua l'idea di rappresentare un progresso storico tramite una sequenza definita di opere, in chiave di celebrazione nazionalistica: la visita in un museo deve quindi rappresentare un ideale viaggio attraverso le tappe della storia nazionale, raccontata attraverso un itinerario e un punto di vista prospettico prefissati che rispecchiano una concezione di storia dell'arte come progressione cronologica ed evoluzione lineare²¹. Nel corso del XIX secolo si sviluppano, sempre in ambito museale, due modelli espositivi dominanti e sostanzialmente antitetici. Intorno alla metà del secolo prevale lo stile "period room", adottato principalmente dai musei di arte antica e di storia, che prevede la collocazione delle opere all'interno di un'ambientazione scenografica contestualizzata storicamente secondo criteri d'indagine scientifica. Alla fine dell'Ottocento questa concezione viene progressivamente sostituita da un modello che reagisce all'eccessiva decorazione delle sale museali proponendo la volontaria decontestualizzazione delle opere dall'ambiente circostante: nasce quindi il concetto di "white cube", spazio espositivo ideale per le mostre di arte

moderna e contemporanea in quanto "neutro", in cui l'attenzione si concentra sulle singole opere e la fruizione assume delle sfumature sacralizzanti²². La seconda metà del XIX secolo è caratterizzata anche dalla nascita delle grandi esposizioni internazionali, che forniscono uno spazio in cui mettere alla prova le modalità di presentazione al pubblico di oggetti artistici, manufatti e prodotti tecnologici industriali. Se le Esposizioni Universali portano ad una progressiva separazione espositiva tra prodotti scientifici e artistici, con la prima edizione della Biennale di Venezia nel 1895 si assiste all'esigenza delle varie nazioni europee di affermare il proprio status culturale; nel contesto fortemente istituzionale lo stile espositivo dominante si riallaccia alla tradizione del Salon francese, portatrice del retaggio ideologico del salotto borghese²³.

La fase successiva nella storia delle mostre, compresa tra gli inizi e la metà del XX secolo, è caratterizzata secondo Glicenstein dalla presenza dello "scenografo di mostre" e dalla concezione di esposizione come mezzo per teatralizzare le opere. La funzione della scenografia diventa quindi quella di creare un arrangiamento spaziale delle opere che favorisca l'incontro tra queste e il pubblico, rendendo il momento della visita un'esperienza coinvolgente. In questo periodo si intensifica anche la tendenza a cercare di emanciparsi dalle convenzioni degli spazi istituzionali sperimentando allestimenti in contesti alternativi al circuito museale. Un ruolo pionieristico nella ricerca di innovazione nell'ambito delle mostre è svolto nei primi decenni del Novecento dagli artisti appartenenti alle avanguardie storiche, le cui iniziative installative o di ideazione di spazi polisensoriali talvolta si sovrappongono o confliggono con le attività dello scenografo. La vicinanza tra i ruoli di artisti e scenografi nell'ambito della mostra si manifesta a partire dalla questione della disposizione concreta degli oggetti nello spazio espositivo, che pone il problema dell'attribuzione auto-

riale di un allestimento, considerato come frutto delle decisioni creative di un singolo individuo. Se le due ipotesi principali di relazione tra opera e scenografia possono essere individuate nei due poli opposti di inscindibilità tra opera e contesto scenografico e di autonomia della scenografia come prodotto a sé stante, con il crescente successo delle modalità espressive artistiche di installazioni ed environment la questione dell'individuare il confine tra l'opera e il suo contesto viene ulteriormente problematizzata. Gli esiti della sovrapposizione delle attività di artista e scenografo pongono inoltre numerosi problemi a livello di conservazione museale e di analisi storica a posteriori, in particolare nei casi in cui gli accostamenti di opere all'interno di un dato contesto ambientale sono produttori di un ulteriore significato, paragonabile a quello che scaturisce da forme di creazione artistica come il collage o il montaggio cinematografico²⁴.

A partire dagli anni Sessanta del Novecento, nella storia delle mostre prende avvio una nuova fase dominata dalla centralità della figura del curatore, le cui responsabilità e autonomia crescenti porteranno all'estremo la nozione di autorialità in campo espositivo. Le differenze rispetto ai ruoli dei predecessori museografi e scenografi sono notevoli, a partire dal significativo spostamento di competenze da un approccio prevalentemente formale ad un coinvolgimento concettuale a tutto campo nell'attività di realizzazione di una mostra. Le principali mansioni legate al ruolo del curatore che si delineano a partire da questo periodo possono essere ricondotte a quattro funzioni fondamentali, delineate da Obrist in *Ways of Curating*. La prima riguarda la conservazione e la salvaguardia del patrimonio artistico, percepito come fondamentale eredità culturale di una nazione. La seconda occupazione del curatore consiste nella scelta di nuove opere destinate ad arricchire le collezioni museali, perpetrandone la funzione di selezione e

preservazione. Una terza responsabilità è rappresentata dal contributo alla ricerca, alla definizione attiva della storia dell'arte e alla diffusione di conoscenza. Il quarto compito curatoriale è quello di esporre l'arte, tramite l'ideazione e la realizzazione pratica delle mostre²⁵. Quest'ultima attività in particolare è diventata il tratto distintivo della pratica curatoriale contemporanea, indissolubilmente legata all'attività espositiva temporanea al punto da distanziarsi dalla tradizionale funzione conservativa, dominante in ambito museale.

Dagli anni Sessanta anche il medium stesso della mostra subisce delle importanti trasformazioni, a partire dall'aumento quantitativo degli eventi espositivi e dalla varietà tematica degli stessi. Il cambiamento è principalmente dovuto all'espansione del sistema dell'arte e alla proliferazione di spazi adibiti all'arte contemporanea, siano essi istituzionali, alternativi o commerciali. Le mostre rappresentano ora il punto di intersezione di tutti gli attori del mondo dell'arte con il pubblico, configurandosi come evento estremamente complesso. Le tipologie stesse delle mostre cambiano per soggetto e modalità di indagine, in rapporto a una crescente autonomia decisionale del curatore: se nella prima metà del Novecento prevalevano le esposizioni monografiche e retrospettive, rispondenti ad esigenze ideologiche ed economiche di canonizzare una genealogia delle avanguardie, si impongono ora come dominanti le mostre tematiche, storiche e di gruppo, strettamente legate alle scelte soggettive dell'ideatore²⁶. La mostra diventa quindi un medium per il curatore, nelle parole di Jean Davallon "un canale di comunicazione che permetta di vedere degli oggetti - o che indichi come guardarli"²⁷, in cui si può distinguere un'intenzionalità costitutiva (il fatto che si tratti di una mostra) da una comunicativa, che dipende dalle specifiche strategie comunicazionali scelte. L'esposizione offre quindi il contesto e le modalità entro cui possono realizzarsi un certo

tipo di relazioni predeterminate tra oggetti e pubblico, con l'intenzione più o meno conscia di trasmettere idee e impressioni specifiche. Se, nella lettura di Davallon, gli obiettivi principali di una mostra sono quelli di predisporre una situazione di incontro tra opere e visitatori, essere vettore di una strategia comunicativa e cercare di produrre un impatto sociale, essa si configura pur sempre come un gesto significativo e una presa di posizione individuale, costituendo pertanto un messaggio in sé, eventualmente anche senza contenuto²⁸. La curatela del periodo emerge quindi come una forma di mediazione e produzione creativa, semiautonoma e autoriale, che struttura l'esperienza dell'opera d'arte e influenza il modo in cui l'arte è prodotta e comunicata al pubblico. Questa tendenza al primato autoriale ha generato il sospetto che in una mostra gli interessi del curatore fossero anteposti alle intenzioni degli artisti o alla qualità delle opere, evidenziando come prioritaria la produzione di senso generata da una selezione di oggetti messi in relazione reciproca in un contesto specifico. Verso la fine del decennio il dibattito critico nei confronti del curatore e della mostra ad opera degli artisti e di alcuni curatori porta ad una maggiore riflessione autocritica sul gesto curatoriale; a partire dal concetto di demistificazione delle strutture nascoste del mondo dell'arte, l'analisi della curatela si configura come una riflessione sul lavoro di realizzare delle mostre nelle sue implicazioni di produzione di significato e attribuzione di valore²⁹. L'aumentata autonomia decisionale e la vocazione ad una maggiore libertà operativa portano, tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta, ad un rapporto sempre più problematico del curatore nei confronti delle istituzioni museali, percepite frequentemente come una cornice troppo rigida e limitante per le sue attività espositive. In alcuni casi questa situazione si acuirà fino ad arrivare ad un punto di rottura, segnando la nascita della figura del curatore indipendente (sul

modello di Harald Szeemann), ovvero un intellettuale con esperienza pratica nel mondo dell'arte, dalla carriera dinamica in quanto libero da legami fissi con istituzioni e in grado di organizzare mostre significative in contesti e luoghi di volta in volta differenti³⁰. Nell'articolo *The Great Curatorial Dim-out*, pubblicato su «Artforum» nel maggio 1975, Alloway ipotizza una crisi della professione curatoriale all'interno dell'istituzione museale a causa dei numerosi vincoli a cui è sottoposta. Indicando la principale funzione del curatore nell'organizzazione delle mostre temporanee, che testimoniano la connessione del museo con l'arte del presente e ricoprono una funzione informativa e di richiamo del pubblico, Alloway sostiene che questo ruolo sia penalizzato da un isolamento all'interno dell'istituzione e dalla subordinazione al potere del direttore, che ha l'effettivo controllo del museo. In ambito istituzionale il curatore è sottoposto a molte pressioni, dovendo accertarsi di mantenere buoni rapporti con gli artisti, i galleristi e i collezionisti, di rispondere alle esigenze del direttore e del consiglio d'amministrazione del museo e, al contempo, cercare di soddisfare le aspettative di gusto dei curatori suoi pari. Il crescente controllo del mercato sul museo, rappresentato dall'alleanza artista-mercante-collezionista, basata sul comune interesse per il potenziale economico legato all'opera d'arte, e il conseguente indebolimento della funzione museale di contribuire alla formazione del sapere culturale limitano le possibilità di fare della mostra uno strumento di indagine sperimentale. Per resistere alle pressioni a conformarsi e mantenere l'autonomia intellettuale associata alla responsabilità culturale, il curatore è spinto a elaborare nuove strategie di indipendenza³¹. Tra queste il distacco totale da posizioni istituzionali è solo una delle alternative, e la più rischiosa; più comuni all'epoca sono le posizioni intermedie, con curatori che mantengono un ruolo istitu-

zionale a cui affiancano attività di curatela separate e indipendenti³².

Un'ulteriore innovazione fornita dalla curatela negli anni Sessanta è costituita dall'apporto alla critica d'arte, concretizzato attraverso l'attività espositiva: nelle parole di Maurizio Bortolotti, "la mostra diviene uno strumento di grande efficacia, in essa la teoria e la pratica artistica tendono a fondersi nella progettazione ed esecuzione dell'esporre le opere, costituendo un terreno di discussione permanente con gli artisti, in grado di definire le tracce di un pensiero visivo sull'arte contemporanea"³³. I cambiamenti delle modalità di produzione artistica verso forme più instabili rispetto all'opera-oggetto (come le opere-evento, o quelle in stretta connessione con la realtà e la società) provocano un rifiuto della tradizionale rappresentazione museale, ponendo il problema di una presentazione che non tradisca la loro natura complessa. Si delinea una nuova consapevolezza dell'importanza del momento espositivo rispetto alla realtà percettiva dell'opera d'arte e la mostra diventa il luogo in cui l'opera si attiva nella sua relazione con il contesto. Sempre più frequentemente, infatti, i lavori sono creati appositamente per una specifica mostra grazie alla collaborazione tra artista e curatore, consapevoli di lavorare ad un processo creativo parallelo finalizzato all'esposizione come realizzazione del senso del lavoro artistico³⁴. Questa tendenza collaborativa provoca un distacco rispetto al discorso critico-teorico realizzato principalmente attraverso la scrittura, generando una tipologia di critica d'arte fondata su un approccio empirico alle opere, una partecipazione alle manifestazioni e ai dibattiti artistici, colloqui con gli artisti e conoscenza dei loro scritti, il cui esito espositivo si traduce nel testimoniare o riattualizzare il processo creativo. Il coinvolgimento dei curatori comporta una messa in crisi del concetto di "distanza critica", tradizionalmente considerata necessaria alla formulazione del

giudizio estetico sull'opera in seguito al momento contemplativo. Rifacendosi ad Hans Belting, Bortolotti sostiene che alla distanza temporale alla base della "contemplazione storica" si sia sostituita una "contemplazione estetica" nata dal contatto diretto con il processo creativo ad opera degli artisti. Tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, il primato culturale della mostra realizzata dal curatore-critico è tale da imporsi come strumento principale nell'individuazione e affermazione di nuovi artisti e tendenze, sorpassando i testi critici pubblicati dalle riviste specializzate³⁵.

Nel contesto di estrema vivacità e fertilità del sistema dell'arte, alla proliferazione delle mostre corrisponde una grande varietà di approcci pratici e teorici al fenomeno espositivo. Pur nelle diversità dovute alla sensibilità personale e al diverso background nel mondo artistico, ciò che accomuna i curatori protagonisti del periodo, considerati ora come pionieri e fondatori dell'attuale pratica curatoriale, è la forte tendenza alla sperimentazione di nuove modalità di concepire il fenomeno-mostra e la volontà di realizzare qualcosa di innovativo a livello culturale. Tra le figure emblematiche della curatela degli anni Sessanta, Harald Szeemann è forse il più noto. Considerato come uno degli ispiratori del modello di mostra tematica, di enorme successo e rilevanza, lo svizzero detiene anche il primato di essere stato il primo curatore indipendente, in seguito alle dimissioni dal ruolo di direttore della Kunsthalle di Berna nel 1969. Le sue attività curatoriali, tra cui le celeberrime mostre *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information* del 1969 e la quinta edizione di *Documenta* nel 1972, le controversie nate da un approccio definito come "autorale" e l'eredità originata dalla sua peculiare metodologia curatoriale saranno oggetto di analisi approfondita nel capitolo successivo. L'attività innovatrice dello svedese Pontus Hultén si è svolta invece prevalentemente in campo

museale, avendo ricoperto il ruolo di direttore del Moderna Museet di Stoccolma dal 1958 al 1973 ed essendo stato successivamente direttore e fondatore del Centre Georges Pompidou, aperto a Parigi nel 1977, e del MOCA Museum of Contemporary Art di Los Angeles, nato nel 1980. Sotto la sua direzione il Moderna Museet divenne una delle istituzioni artistiche più dinamiche e punto di riferimento per una generazione di visitatori, proponendosi come uno spazio flessibile e dedicato ad un'interdisciplinarietà programmatica che fondeva attività come seminari, proiezioni di film, dibattiti, concerti, performance teatrali e di danza. Lo spirito interattivo si estendeva anche ad alcune mostre proposte dal museo, come *HON - en katedral (SHE - A Cathedral)* del 1966, una gigantesca scultura di donna percorribile al suo interno, realizzata da Niki de Saint Phalle in collaborazione con Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt e Hultén stesso³⁶. Walter Hopps rappresenta il caso particolare di una posizione anticonformista nei confronti delle istituzioni: nella sua prolifica carriera ha infatti alternato con successo incarichi museali, direzione di gallerie e organizzazione di mostre in spazi alternativi o affrontati con modalità atipiche, qualificandosi come curatore ben inserito nel sistema e, al contempo, sostanzialmente indipendente. Nominato direttore del Pasadena Art Museum nel 1964 a 31 anni, fu all'epoca il più giovane a ricoprire un tale incarico negli Stati Uniti. La sua attività, secondo Obrist, è stata caratterizzata da una dialettica ricorrente tra le mostre organizzate nei musei e quelle in spazi alternativi, che tendevano a porsi in contrasto con le prime, cambiandone drasticamente le regole e le convenzioni espositive. Nel 1978 organizzò presso il Museum of Temporary Art a Washington D.C. il celebre show *Thirty-Six Hours*, in cui egli stesso, presente in mostra in veste di curatore per le 36 ore di durata dell'evento, esponeva ogni lavoro che gli venisse portato, da chiunque. L'unica regola di questa mostra inclusiva era che

l'opera riuscisse ad entrare attraverso la porta³⁷. L'attività di Seth Siegelauub come curatore indipendente, gallerista ed editore è nata a contatto con le ricerche maturate nell'ambito dell'Arte concettuale. Nel contesto del fertile clima culturale degli anni Sessanta, egli ha sperimentato al fianco degli artisti le nuove possibilità in ambito artistico, espositivo, di comunicazione e rapporto con il pubblico³⁸. In quest'ottica, la sua attività espositiva si è spinta a esplorare le possibilità di espansione e disseminazione dell'arte all'esterno dei consueti spazi di musei e gallerie attraverso nuovi media e nuove concezioni di mostra, soprattutto grazie alla riproduzione e al medium del libro. Dal 1968 la connessione concettuale tra le opere d'arte e la loro presentazione viene affrontata nella serie di mostre-catalogo in cui Siegelauub ipotizzava che i lavori concettuali, essendo sostanzialmente delle idee, potessero essere diffusi efficacemente sia tramite la pubblicazione di testi e documentazione, sia attraverso la presentazione in una forma "concreta" in spazi espositivi fisici. Tra le sue più influenti mostre figura *Xerox Book project* del 1968, una collettiva in cui la standardizzazione delle condizioni di presentazione aveva lo scopo di esaltare l'essenza intrinseca dei diversi contributi proposti dagli artisti. Per altre mostre, in cui erano previste anche delle esposizioni (parziali) di opere in spazi fisici, il catalogo costituiva comunque l'unica forma di esistenza ed esperienza fruitiva completa: è il caso di *January 1-31, 1969*, in cui solo alcuni dei lavori erano realizzati fisicamente, *March 1-31, 1969*, in cui trentuno artisti creavano un'opera ciascuno al giorno e *July, August, September 1969*, in cui i pezzi di undici artisti erano esposti simultaneamente in undici diversi luoghi in tutto il mondo³⁹. L'influenza del clima concettuale è fondamentale anche nel caso di Lucy Lippard, curatrice, critica, teorica, attivista politica e femminista americana. Partendo dalla scrittura critica come mezzo inseparabile dal sistema dell'arte che la circon-

da, Lippard ha trattato la curatela come sua naturale estensione fisica nello spazio⁴⁰. Le sue principali mostre del periodo, tra cui *557,087*, realizzata a Seattle nel 1969 e seguita da *995,000* e *2,972,453* (rispettivamente a Vancouver nel 1970 e a Buenos Aires nel 1971), sono permeate dalla vicinanza ideologica con gli artisti dell'epoca. In *557,087* molte delle opere esposte sono state realizzate personalmente da Lippard seguendo le istruzioni mandate dagli artisti, in un'ottica di partecipazione in prima persona determinata principalmente da questioni di realizzazione pratica (lontananza degli artisti e budget insufficiente a coprirne tutte le spese di viaggio), ma dalle forti implicazioni per quanto riguarda la questione dell'autorialità creativa⁴¹. Un ulteriore contributo alla costruzione di un dibattito sull'attività curatoriale è costituito dalla pubblicazione nel 1973 di *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, un compendio sulle principali mostre realizzate in quel periodo concepito con l'intento di documentare, quasi in tempo reale, un clima artistico tanto effervescente quanto effimero. Il libro, al contempo oggetto concettuale in sé e mostra che include altre mostre, è stato definito da Lippard come il suo sforzo curatoriale più riuscito in quanto scrittrice⁴².

La breve panoramica su alcune delle figure più influenti in campo curatoriale tra gli anni Sessanta e Settanta evidenzia come, pur nelle peculiarità di approccio e proposte individuali, i principali protagonisti del mondo dell'arte condividessero una grande ricettività per i cambiamenti in atto nel clima culturale e la volontà di influire attivamente nella creazione di nuovi modelli di produzione, diffusione e fruizione dell'arte che rispondessero alle esigenze dell'epoca. Molte delle innovazioni a livello curatoriale sono inscindibili dai fermenti artistici del tempo: la volontà di rendere le mostre dei laboratori in cui realizzare la produzione artistica di significato, le tendenze a lavo-

rare in modo collaborativo e partecipativo, la messa in discussione del museo come luogo espositivo ideale, il rifiuto di limitare le proprie attività entro confini rigidi e prestabiliti sono tutti temi affrontati nello stesso periodo dagli artisti. Lo spirito di condivisione di intenti, e talvolta di mezzi, con gli artisti ha però assunto dei risvolti problematici nel campo della definizione autoriale, traducendosi nell'accusa ai curatori di voler usurpare la funzione creativa intrinseca al ruolo dell'artista realizzando delle mostre che sono in realtà delle macro-opere⁴³. Tutte queste innovazioni e tensioni costituiscono comunque un contributo fondamentale al discorso curatoriale e al dibattito artistico, in un contesto di proficuo scambio reciproco in cui l'arte influisce sulla curatela e viceversa. L'utilizzo della mostra come metodo di indagine e riflessione consapevole sull'arte e il suo contesto e la volontà di sperimentazione di nuovi approcci ad essa sono ben testimoniati dalle parole di Marcia Tucker, curatrice e storica dell'arte attiva in quegli anni:

Sapevo che c'erano due modi di fare mostre, uno didattico, l'altro investigativo. Il primo era lo standard di riferimento: gli storici dell'arte organizzavano delle esposizioni al fine di condividere la loro competenza col pubblico, per mostrar loro cosa valeva la pena guardare e come guardarlo. Il modello investigativo era utilizzato raramente poiché significava organizzare una mostra con lo scopo di imparare qualcosa, andare avanti a tutta velocità senza sapere davvero quale sarebbe stato il risultato finale. È quello che fanno gli artisti tutto il tempo, ovviamente. Con l'eccezione degli "artisti prezzolati", essi lavorano sempre senza conoscere l'esito. Spaventoso, ma in fondo erano sempre gli artisti quelli intrepidi. Perché non prendere spunto da loro?⁴⁴

Gli artisti e la contesa per l'autorialità

Essendo caratterizzata da una dialettica tra le figure (complementari o contrastanti) del curatore e dell'artista, la storia delle mostre si presta ad una doppia lettura. Se dal 1960 le mostre più rilevanti sono organizzate prevalentemente da curatori, prima di quella data le esposizioni d'arte innovative erano concepite quasi esclusivamente dagli artisti⁴⁵. Sono infatti loro i primi, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, a porsi il problema dell'organizzazione di uno spazio espositivo che sia più efficace per la presentazione delle loro opere. Secondo Domenico Scudero, la nascita di un'azione espositiva complessa è legata alla spinta verso l'indipendenza della disciplina artistica: "la cura critica risulta quindi essenzialmente un'ulteriore sublimazione dell'impegno artistico e così sarà per tutta la prima parte del XX secolo"⁴⁶. In quest'ottica sono fondamentali i contributi di Gustave Courbet, con il già ricordato *Pavillon du Réalisme* del 1855, e di Édouard Manet: tramite le mostre autorganizzate questi artisti intervengono direttamente nel discorso sul contesto dell'arte, sottraendolo al totale controllo delle autorità istituzionali⁴⁷. Agli inizi del Novecento le spinte verso un cambiamento radicale delle convenzioni dominanti in campo espositivo si moltiplicano ad opera degli artisti appartenenti alle avanguardie storiche. Alla progressiva messa in dubbio del contesto istituzionale, percepito come cornice imprescindibile entro cui presentare l'arte, si affianca la volontà di abolire il distacco dell'opera dal reale. La mostra diventa uno strumento di analisi autocritica che permette agli artisti di esaminare la separazione tra arte e società: nascono quindi la critica alla passività espositiva tradizionale e i tentativi di coinvolgimento dello spettatore, accompagnati da una crescente rivendicazione di controllo autoriale⁴⁸. Le innovazioni a livello espositivo e fruitivo generate dallo slancio partecipati-

vo caratterizzano le serate e i proto-happening futuristi e dadaisti, in cui l'interdisciplinarietà degli eventi richiede modalità di presentazione insolite e il contributo attivo del pubblico. Scudero nota come il ruolo ricoperto nell'ambito delle azioni dadaiste da Tristan Tzara e Marcel Duchamp subisca una svolta fondamentale: essi non sono più semplici coordinatori e organizzatori di un evento ma, intervenendo ad ampio raggio sul sistema dell'arte, agiscono implicitamente anche come critici e curatori⁴⁹. Un'ulteriore declinazione della tensione verso l'inclusione del fruitore è rappresentata dalle prime forme di installazioni e ambienti, ben esemplificate da alcuni lavori di El Lissitzky e di Kurt Schwitters o da *Mile of String* di Duchamp, inclusa nella mostra *First Paper of Surrealism* del 1942: l'intento è di intervenire sul tradizionale approccio percettivo, coinvolgendo lo spettatore su un piano sinestetico indispensabile all'attivazione dell'opera⁵⁰. Nel solco della tradizione interdisciplinare ed eventuale dadaista si inserisce l'attività del gruppo Fluxus, che negli anni Sessanta prosegue l'operazione di abolizione dei confini tra i generi espressivi, l'innovazione nei metodi di produzione, distribuzione e fruizione dell'arte e la riflessione sulla funzione autoriale dell'artista. Figura emblematica è George Maciunas, inventore del nome del movimento, organizzatore, presentatore, responsabile delle pubbliche relazioni e raccogliitore di fondi per le attività Fluxus. Nel suo ruolo di coordinatore, Maciunas ha anticipato molti degli aspetti che, pochi anni dopo, saranno propri della figura del curatore indipendente: oltre alle mansioni organizzative, essi includono l'atto significativo di stabilire connessioni e ricontestualizzazioni delle opere, l'autorità di includere o escludere dal movimento, l'utilizzo come meta-artista dell'insieme delle opere degli altri autori, comprese tutte entro la comune definizione Fluxus⁵¹. L'eredità delle pionieristiche ricerche delle avanguardie è ben visibile nell'arte degli anni Sessanta, con un proseguimento

della riflessione sulle modalità di produzione, distribuzione e fruizione dell'arte, accelerato dal clima politico e culturale. Molte delle intuizioni concettuali e operative vengono riprese e ampliate, adattandole alle esigenze delle nuove ricerche artistiche: è il caso del medium dell'installazione, particolarmente rilevante ai fini dell'analisi del rapporto tra l'opera d'arte e il suo contesto espositivo. Il termine installazione, parafrasando la definizione fornita da Claire Bishop, si riferisce genericamente al tipo di arte in cui lo spazio e gli oggetti contenuti in esso siano considerati come un'entità unica in cui al fruitore è richiesta un'immersione fisica. Le caratteristiche intrinseche di un'installazione risultano quindi essere l'inclusione del pubblico e la relazione spaziale con l'ambiente circostante. La presenza fisica dello spettatore è un requisito necessario all'esistenza del lavoro che, tramite una stimolazione polisensoriale, emotiva e critica, richiede un suo contributo attivo. Questa rinnovata consapevolezza nell'approccio all'arte e l'emancipazione dalla passiva contemplazione ottica, tradizionalmente associata all'opera-oggetto, possono anche essere lette in relazione alla crescente spinta verso l'impegno socio-politico in campo artistico⁵². Il legame con lo spazio circostante e la dimensione ambientale dell'installazione richiamano il concetto di *site-specificity*, definito da Miwon Kwon come una metodologia artistica che incorpora le condizioni fisiche di un luogo come essenziale alla produzione, presentazione e ricezione dell'arte. La relazione con uno spazio fisico esperibile ribadisce la presenza reale dell'opera (pur essendo questa temporalmente effimera) e il suo essere inseparabile dal luogo in cui e per cui è stata realizzata; la sua identità è costituita dalla combinazione unica e idealmente irripetibile di elementi oggettuali e ambientali. Questa caratteristica non è esclusiva dell'installazione, ma è il frutto delle tendenze politicizzanti e anti-commerciali che dominano la scena artistica tra la metà degli anni Sessan-

ta e gli inizi dei Settanta, a partire dalle sperimentazioni minimaliste in campo scultoreo. L'eredità insita in queste ricerche è costituita dal tentativo di inglobare lo spazio e includere il visitatore al fine di superare i limiti imposti dai media tradizionali, spostare il significato dall'opera-oggetto al contesto artistico, promuovere un approccio di tipo fisico e fenomenologico all'arte, sottraendo al contempo l'opera alla mercificazione capitalista rendendola inamovibile. Un'accezione particolarmente rilevante di *site-specificity* è quella che indaga il rapporto con il contesto espositivo in cui si integra il lavoro dell'artista; mettendo in dubbio la neutralità dello spazio istituzionale in cui l'arte viene presentata al pubblico si evidenzia la cornice ideologica e culturale ad essa imposta a priori⁵³.

Nella definizione del rapporto tra opera d'arte e suo contesto ambientale, il termine stesso di "installazione" si presenta come profondamente ambiguo fin dai suoi primi utilizzi. A partire dagli anni Sessanta, era infatti usato nelle riviste d'arte per descrivere l'allestimento complessivo di una mostra e la sua documentazione fotografica era denominata "installation shot". Da qui è derivata la dicitura di "installation art", applicata ai lavori artistici che incorporano tutto lo spazio espositivo⁵⁴. Questa fusione tra opera ed esposizione crea però delle difficoltà nel momento in cui si cerchi di stabilire dei limiti tra l'attività artistica e quella curatoriale. Dalla fine del decennio il profondo coinvolgimento della pratica curatoriale nell'evoluzione dei linguaggi artistici si traduce in una convergenza di intenzioni e modalità operative che porta a far sì che le esposizioni più innovative si modellino sulle caratteristiche delle opere che includono, manifestandosi al pubblico come lavori appartenenti allo stesso genere. Molte mostre del periodo presentano una relazione simbiotica tra luogo espositivo e concezione artistica e si configurano come realizzazione finale di un processo in cui il contesto spaziale, le opere e la cornice curatoriale sono in-

terdipendenti. I lavori degli artisti sono sempre più spesso creati ex novo per, e nel contesto di, una specifica mostra, aumentando la consapevolezza dell'importanza della centralità della presentazione di un'opera la cui esistenza è legata a quel luogo e a quel momento precisi. Le opere diventano così *time-specific* oltre che *site-specific*: essendo effimere è il contesto espositivo a determinare la loro nascita e durata. L'organizzazione di una mostra non è più quindi basata sulla scelta del curatore di alcune opere, ma sulla sua selezione di artisti che produrranno successivamente delle opere inedite e specifiche. La mostra, che assume per certi versi delle caratteristiche laboratoriali, nasce quindi dalla relazione e collaborazione pratica tra artisti e curatori, con una compartecipazione attiva alla produzione di significato; il suo aspetto finale è dato dalla somma degli interventi degli artisti e da una strategia curatoriale che subordina il contesto espositivo alla logica delle opere che presenta⁵⁵. Con il cambiamento del ruolo curatoriale nei confronti delle opere e della mostra si pone quindi il problema della nozione di autorialità. Se tendenzialmente gli artisti sono considerati gli autori delle opere e i curatori gli autori delle mostre, applicando la nozione di autorialità curatoriale in campo espositivo si creano dei potenziali conflitti con l'autonomia artistica⁵⁶. Questi sono amplificati dalle mutazioni di pratiche tra curatori e artisti, dalle modalità di lavoro cooperative e dalla progressiva perdita di definizione dei vari ruoli. Nel contesto espositivo l'installazione assume quindi una funzione emblematica, in cui la lotta per il controllo del contesto spaziale dell'opera si allarga al tentativo di controllarne anche il significato culturale. L'inclusione dello spazio circostante e la richiesta di partecipazione dello spettatore sono sintomatici della ricerca da parte degli artisti di una maggiore padronanza della ricezione del proprio lavoro e di una conseguente limitazione della mediazione curatoriale e istituzionale⁵⁷. Il timore

comune è che il loro lavoro, creato per un contesto espositivo predisposto secondo una volontà curatoriale, possa essere strumentalizzato da un progetto autoriale a loro estraneo⁵⁸. Lavorare in situ è per gli artisti una strategia di controllo sul sistema dell'arte: intervenendo attivamente sulle modalità di presentazione e circolazione delle proprie opere si riduce il ruolo di mediazione svolto dalle istituzioni artistiche. La difficoltà di stabilire i confini tra produzione artistica e mediazione per somiglianza di mezzi si traduce in una divergenza delle letture critiche sul rapporto tra autorialità artistica e curatoriale. Boris Groys, ad esempio, nel saggio *Multiple Authorship* sostiene che non ci siano di fatto distinzioni tra mostre realizzate da curatori e installazioni artistiche. Secondo il critico e filosofo, le installazioni artistiche che dagli anni Sessanta illustrano le pratiche di selezione soggettive non sarebbero altro che mostre curate da artisti, in cui oggetti creati da altri sono affiancati alle opere prodotte da loro stessi. Da Duchamp in avanti i ruoli di artista e curatore sarebbero sovrapponibili, poiché il ready-made ha equiparato le azioni di creazione e selezione. Groys sostiene inoltre che oggi non si possa più parlare di autonomia autoriale dell'artista, in quanto egli è coinvolto fin dall'inizio in pratiche produttive collaborative che determinerebbero un'autorialità multipla⁵⁹. La storica dell'arte e critica Claire Bishop, in *What is a curator*, risponde a queste argomentazioni ponendosi in contrasto rispetto alla posizione di Groys. Sostenendo che ci siano sicuramente delle sovrapposizioni tra autorialità artistica e curatoriale, Bishop ritiene che sia avventato farle convergere, poiché esse sorgono da impulsi simili ma conducono a funzioni diverse. Seguendo un percorso che traccia l'accettazione istituzionale dell'Installation Art, la nascita del curatore indipendente e la tensione tra queste spinte riscontrabili nella critica istituzionale, l'analisi di alcune installazioni artistiche realizzate tra il 1968 e il 1972 rileva come queste

provochino una diversificazione del ruolo curatoriale e un conseguente spostamento dell'attenzione del curatore verso l'apparato che circonda la mostra. In questo contesto, prosegue Bishop, l'installazione e il suo autore costituirebbero un'entità di significato unica in contrasto con la proposta tematica curatoriale, che unisce molteplici significati prodotti da autori individuali. Ne consegue che, sebbene sia la curatela sia l'installazione riguardino la selezione, esse si collocano entro diverse sfere discorsive: la selezione curatoriale si configura come una negoziazione etica di autorialità preesistenti, più che porsi come un'originale creazione artistica di significato⁶⁰. La riflessione teorica sul conflitto tra autorialità artistica e curatoriale è portata avanti all'epoca soprattutto dai diretti protagonisti che, in un'ottica di fluidificazione dei ruoli, utilizzano i mezzi complementari di realizzazione di opere e mostre, unitamente alla scrittura di testi critici. Il riconoscimento dell'influenza della componente di mediazione insita nell'ideazione, nella produzione e nella diffusione di una mostra è alla base del concetto di "demistificazione", teorizzato da Seth Siegelaub e definito retrospettivamente come "un processo tramite cui [noi curatori e artisti] cercavamo di comprendere ed essere consci delle nostre azioni; di fare chiarezza su ciò che noi e altri stavamo facendo, in modo da affrontarlo consapevolmente come una parte del processo espositivo, nel bene e nel male"⁶¹. Secondo Siegelaub la demistificazione è necessaria al riconoscimento delle azioni curatoriali in una mostra, non sempre evidenti ma influenti sulla scelta delle opere e nei loro processi produttivi e distributivi. L'analisi si amplia con l'obiettivo di rivelare le strutture nascoste del mondo dell'arte e rendere evidente la molteplicità di attori e dinamiche coinvolti nella definizione dell'arte e del suo valore espositivo, convogliando gli sforzi di un'intera generazione di artisti e curatori⁶².

A seguito di questi contributi critici l'analisi di una mostra si basa sul presupposto che ne venga riconosciuta la natura parziale e contestualizzante nei confronti dei lavori che presenta. Essa non si configura solo come il medium per eccellenza del curatore, ma rappresenta anche il punto di incontro tra l'istituzione che la ospita, le opere che include e il pubblico che le fruisce. L'esposizione non è mai una somma neutrale delle singole opere d'arte, ma include anche le relazioni che si creano tra queste, la prospettiva drammaturgica che ne regola la distribuzione e il discorso che le circonda e contestualizza⁶³. Ferguson, nel saggio *Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense*, definisce le mostre come dei "sistemi strategici di rappresentanza" pubblicamente riconosciuti tramite cui le istituzioni presentano loro stesse. Le esposizioni sarebbero quindi delle particolari forme di comunicazione, destinate ad influenzare un determinato pubblico attraverso delle narrazioni in cui le opere artistiche costituiscono degli elementi di storie istituzionalizzate. La mostra, rappresentazione complessa di valori istituzionali, sociali e perfino personali, diventa lo strumento tramite cui l'arte viene conosciuta e discussa a partire dagli interessi (accademici, economici, istituzionali e politici) che l'hanno generata. Secondo Ferguson, i musei e le istituzioni artistiche si configurano, in base alle loro caratteristiche specifiche, come degli attori sociali legittimati ad esprimersi tramite il linguaggio incarnato dalle mostre; queste devono essere riconosciute come un discorso istituzionale che va analizzato chiedendosi chi parla a chi, perché, dove, quando e a che condizioni affinché si possa davvero comprendere cosa viene detto⁶⁴. Alla luce di un rapporto tra artisti e istituzioni artistiche che appare sempre più complesso e conflittuale, la posizione del curatore si inserisce in modo problematico tra i due poli. Se il suo coinvolgimento nella produzione delle opere si traduce in un atteggiamento di generale supporto e promozione delle

novità artistiche che si avvicina alla complicità del critico militante, in ambito museale il suo ruolo richiede che egli ricopra una funzione di mediazione tra le esigenze dell'istituzione e le richieste degli artisti. Questa posizione risulta ulteriormente complicata dalle crescenti tendenze anti-istituzionali manifestate dagli artisti a livello teorico e pratico tramite le loro opere. I conflitti originati dalla rottura di questo precario equilibrio, uniti alla volontà di esercitare la propria professione senza vincoli e imposizioni autoritarie, hanno portato alcuni curatori, tra cui Harald Szeemann e Wim Beerem, ad abbandonare la propria posizione istituzionale diventando curatori indipendenti⁶⁵.

Dalla fine degli anni Sessanta alcuni artisti hanno sviluppato, a partire dai presupposti precedentemente evidenziati, una pratica artistica che investigasse, evidenziasse e intervenisse sulla cornice culturale imposta alle opere d'arte dalle istituzioni artistiche. Questa tendenza, definita "critica istituzionale", affonda le radici in ambito concettuale e raggruppa nella sua prima generazione, attiva negli anni Sessanta e Settanta, artisti come Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson e Marcel Broodthaers. La loro ricerca artistica, utilizzata come metodo critico, comprende pratiche eterogenee (opere artistiche, interventi *site-specific*, scritti teorici, attivismo politico) rivolte all'analisi dei contesti ideologici, economici e politici propri delle istituzioni artistiche come musei, gallerie e collezioni⁶⁶. Il museo, in particolare, è l'oggetto d'indagine privilegiato in quanto meccanismo contestualizzante esemplare, detentore del potere di selezionare, promuovere, storicizzare e sacralizzare le opere d'arte. Essendo il museo il simbolo autoritario per eccellenza dell'intersezione del sistema dei valori dominanti in campo socio-economico e politico che influenzano la produzione culturale, l'operazione artistica che interviene coscientemente su di esso per manipolarlo assume una rilevanza maggiore nel contesto dell'affermazione

dell'autonomia artistica⁶⁷. L'attacco alla concezione tradizionale del museo ha anche delle implicazioni di tipo socio-politico, mirando ad un'arte idealmente non più destinata ad un pubblico elitario ma democraticizzata e in contatto con la società nel suo insieme. La critica istituzionale è caratterizzata da una metodologia che segna una svolta nei confronti dei precedenti tentativi di opposizione ai valori dominanti in campo culturale. Rispetto alla radicale e programmatica negazione culturale di movimenti come Dadaismo o Surrealismo e alle posizioni di aperta protesta tipiche della controcultura della fine degli anni Sessanta, l'approccio di rivolta e negazione viene abbandonato in favore di una strategia più fluida e sottilmente ambigua, definita da Joshua Decker "impegno/disimpegno critico". Questa posizione permette di condurre un'analisi decostruttiva del sistema istituzionale nelle sue componenti ideologiche, sociali, economiche e politiche, lasciando all'artista la possibilità di muoversi liberamente all'interno e all'esterno del contesto istituzionale sfruttando il riconoscimento della sua competenza culturale per agire come un sabotatore infiltrato. Essendo i musei e le gallerie dei luoghi specifici regolati da convenzioni riconosciute in ambito di esposizione e presentazione delle opere, l'azione degli artisti si manifesta come caratterizzata dalla conoscenza dei sistemi museologici dominanti, necessaria alla riformulazione della struttura sulla base delle sue regole intrinseche e in accordo ad esse⁶⁸. Gli interventi artistici si configurano come *site-specific* nella relazione imprescindibile con uno spazio espositivo, emblematico nell'essere il punto di convergenza di un sistema complesso di processi che contestualizzano e alimentano il discorso ideologico sull'arte. L'approccio al luogo espositivo mira quindi a metterne in crisi la presunta neutralità architettonica e ideologica per svelare la sua natura di cornice culturale, operante mediante un meccanismo che agisce atti-

vamente sull'opera per isolarla dal mondo esterno e imporre su di essa i criteri ideali di presunta oggettività e universalità istituzionali. Le operazioni della critica istituzionale trovano nella metodologia *site-specific* uno strumento sia di esposizione delle dinamiche nascoste che determinano il valore culturale ed economico dei lavori artistici e di messa in dubbio dell'autonomia delle istituzioni all'interno del sistema dell'arte, sia il punto di partenza da cui intervenire attivamente con delle opere che modifichino queste convenzioni prestabilite. Con il proseguire della seconda generazione legata alla critica istituzionale negli anni Ottanta, rispetto alle prime manifestazioni in cui l'operazione critica si legava principalmente all'analisi spaziale, si afferma una tendenza verso la dematerializzazione e il rifiuto dell'estetizzazione dell'opera, riformulando l'analisi della relazione tra spazio espositivo e lavoro artistico in relazione all'esperienza e alla transitorietà di quest'ultimo⁶⁹.

Note

¹ Fondamentali per la tempestiva comprensione dell'impatto delle nuove tecnologie di comunicazione di massa sulla ristrutturazione dell'immaginario collettivo, sono i contributi del sociologo Marshall McLuhan, ideatore della celebre formula di "villaggio globale" e autore di analisi degli effetti dei media tecnologici sulla vita e sulla percezione dell'uomo contemporaneo. Tra i suoi testi si ricordano *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico* (1962), *Gli strumenti del comunicare* (1964), *Il medium è il messaggio* (1967).

² Cfr. T. CROW, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, Laurence King, London, 2004, pp. 150-151.

³ L. ALLOWAY, *Network: The Art World Described as a System*, «Artforum International» XI, 1972, n. 1, September, p. 28. "What does the vague term art world cover? It includes original works of art and reproductions; critical, historical, and informative writings; galleries, museums, and private collections. It is a sum of persons, objects, resources, messages, and ideas. It includes monuments and parties, esthetics, and openings, Avalanche and Art in America", [trad. mia].

⁴ Cfr. C.J. MARTIN, *Art World, Network and Other Alloway Keywords*, «Tate Papers», 2011, n. 16, Autumn

http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/art-world-network-and-other-alloway-keywords#footnoteref56_4b78nqf

Martin sottolinea le differenti accezioni del termine "network", centrale e ricorrente nelle teorizzazioni di Alloway: in *Art and the Communications Network*, apparso in «Canadian Art» nel gennaio 1966, la rete comunicazionale è uno strumento al servizio dell'oggetto artistico; in *Network: The Art World Described as a System*, 1972, essa appare maggiormente come una struttura di potere che, tramite la distribuzione del prodotto artistico, tende a separare quest'ultimo dall'artista che lo ha creato, mentre favorisce l'accumulo di interpretazioni da parte di altri. Il mutamento di tono viene attribuito alla percezione di un cambiamento culturale tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, con conseguente svolta del sistema dell'arte verso il mercato dei beni di consumo.

⁵ Cit. in S. EVANGELISTI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, dispensa del corso "Avanguardie storiche e neoavanguardie", Università di Bologna, anno accademico 2013-2014, p. 9.

⁶ V. TANNI, M. TONELLI, *Sistema dell'arte reloaded, intervista a Achille Bonito Oliva*, «Exibart.onpaper» V, 2006, n. 29, marzo-aprile, p. 26.

⁷ Cfr. F. POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, GLF editori Laterza, Roma, Bari, 2012, pp. 3-12.

⁸ Cfr. M. MENEGUZZO, *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Johan & Levi, Milano, 2012, pp. 16-17.

⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰ F. FERRARI, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella, Roma, 2004, p. 47.

¹¹ Cfr. H.U. OBRIST, *Ways of curating*, Allen Lane, London, 2014, posizione 343 (ed. e-book) e H.U. OBRIST, *The art of curation*, [theguardian.com](http://www.theguardian.com), 23/03/14

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator>

In entrambi i testi, Obrist traccia una storia sintetica delle variazioni subite dal termine "curatore" nel corso dei secoli, in relazione all'oggetto a cui si rivolge la funzione di "curare/prendersi cura": nell'antica Roma i *curatores* erano i funzionari civili incaricati di sovrintendere ai lavori pubblici (in prevalenza bagni, acquedotti e fognature); nel Medioevo il *curato* si occupava delle anime dei suoi parrocchiani; dal XVIII secolo il curatore ha la mansione di custodire le collezioni museali di opere d'arte e manufatti.

¹² F. FERRARI, cit., p. 47.

¹³ B.W., FERGUSON, *Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense*, in B.W. FERGUSON, R. GREENBERG, S. NAIRNE, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York, 1996, p. 135.

¹⁴ Cfr. J. HOFFMANN, *Ten Fundamental Answers*, in J. HOFFMANN, (a cura di), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milano, 2013, posizioni 163-167 (ed. e-book) e S. ZULIANI, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2012, pp. 42-43.

¹⁵ La predominanza dei contributi ad opera dei curatori nei *curatorial studies* comporta intuibilmente il rischio di cadere in un'eccessiva autoreferenzialità, dovuta ad una posizione di vantaggio nel poter dirigere un discorso che si configura come una ricostruzione della storia della professione e, al contempo, una sua legittimazione.

Cfr. F. VOGEL, *Notes on exhibition history in curatorial discourse*, (*New Institution(alism)*), [oncurating.org](http://www.oncurating.org), 2013, Issue 21

<http://www.oncurating-journal.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.VM-oSWiG-Nh>

Vogel evidenzia come i curatori siano sia la causa che il sintomo del discorso curatoriale, essendo al contempo i produttori e gli oggetti della loro analisi. L'indagine sulla storia della curatela rischierebbe così di essere condotta da una posizione autoritaria, eccessivamente interna e non doverosamente oggettiva, configurandosi come una storia dei e sui curatori, raccontata da una prospettiva in prima persona.

¹⁶ E. FILIPOVIC, *Question 5: What is an exhibition*, in J. HOFFMANN, (a cura di), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milano, 2013, posizioni 1028-1030 (ed. e-book).

¹⁷ B.W. FERGUSON, R. GREENBERG, S. NAIRNE, cit., half title.

¹⁸ Cfr. H.U. OBRIST, *Ways of curating*, cit., posizione 372 (ed. e-book).

¹⁹ Cfr. F. FERRARI, cit., pp. 24-28. I principali musei statali fondati nel corso del secolo sono il British Museum, aperto nel 1753 con lo scopo di istruire la società tramite l'esposizione dei risultati della ricerca scientifica, e il Louvre, nato nel 1793 con l'intento di testimoniare la grandezza della Francia e divenuto fin da subito il prototipo del museo moderno per eccellenza.

²⁰ Cfr. J. GLICENSTEIN, *L'art. Une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Lignes d'art, Paris, 2009, pp. 16-18.

²¹ Cfr. F. FERRARI, cit., pp. 29-30.

²² Cfr. J. GLICENSTEIN, *L'art. Une histoire d'expositions*, cit., pp. 25-32.

²³ Cfr. D. SCUDERO, *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi, Roma, 2004, pp. 24-28.

²⁴ Cfr. J. GLICENSTEIN, *L'art. Une histoire d'expositions*, cit., pp. 42-63.

²⁵ H.U. OBRIST, *Ways of curating*, cit., posizioni 344-350 (ed. e-book). L'individuazione dei compiti fondamentali intrinseci al fare curatoriale proposta da Obrist riprende alcuni esiti dell'analisi effettuata da Nathalie Heinich e Michael Pollak nel loro saggio del 1989 sull'evoluzione professionale della figura del curatore. Cfr. N. HEINICH, M. POLLAK, *From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position*, in B.W. FERGUSON, R. GREENBERG, S. NAIRNE, cit., p. 168.

²⁶ B. ALTSHULER, *Biennials and Beyond. Exhibitions that made art history, 1962-2002*, Phaidon, London, New York, 2013, pp. 11-13.

²⁷ J. DAVALLON, cit. in J. GLICENSTEIN, *L'art. Une histoire d'expositions*, cit., p. 115. "Un canal de communication permettant de voir des objets (ou indiquant comment les regarder)", [trad. mia].

²⁸ Cfr. Ivi, pp. 234-237.

²⁹ P. O'NEILL, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge MA, London, 2012, p. 4.

³⁰ *Ivi*, p. 14.

³¹ Cfr. L. ALLOWAY, *The Great Curatorial Dim-out*, in B.W. FERGUSON, R. GREENBERG, S. NAIRNE, cit., pp. 159-165.

³² B. ALTSHULER, cit., p. 16.

³³ M. BORTOLOTTI, *Il critico come curatore*, Silvana Editoriale, Milano, 2003, p. 14.

³⁴ P. O'NEILL, cit., p. 16.

³⁵ Cfr. M. BORTOLOTTI, cit., pp. 14-16, 29-30.

³⁶ Cfr. H.U. OBRIST, *A brief history of curating*, cit., pp. 41-66.

³⁷ Cfr. H.U. OBRIST, *A brief history of curating*, cit., pp. 10-40 e D. LEVI STRAUSS, *The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps*, brooklynrail.org, 08/12/06

<http://www.brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>

³⁸ S. SIEGELAUB, *Notes Toward a History of Independent Curating, or The Last Picture Show and the First Independent Curator*, in C. KUONI, (a cura di), *Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum*, Independent Curators International, New York, 2001, pp. 156-158.

³⁹ B. ALTSHULER, cit., pp. 15-16.

⁴⁰ L.R. LIPPARD, *Curating by Numbers*, «Tate Papers», 2009, n. 12, Autumn

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>

⁴¹ Cfr. L.R. LIPPARD, *Other Walls*, in C. KUONI, cit., pp. 102-104.

⁴² Cfr. L.R. LIPPARD, *Curating by Numbers*, cit. e H.U. OBRIST, *A brief history of curating*, cit., pp. 243-292.

⁴³ Particolarmente celebri in questo senso sono le accuse mosse a Lucy Lippard e Harald Szeemann. Nella recensione di 557,087 apparsa su «Artforum» nel novembre 1969, Peter Plagens afferma che lo stile della mostra sia talmente pervasivo da suggerire che l'artista sia effettivamente Lucy Lippard, e che il suo medium siano gli altri artisti. Lippard ha successivamente replicato all'accusa nel suo *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, affermando che gli artisti sono sempre il medium del critico e che i critici sono gli appropriatori per eccellenza. Simili accuse di appropriazione autoriale e di utilizzo delle opere a vantaggio del curatore sono mosse nei confronti di Harald Szeemann da Daniel Buren nel suo *Exposition*

d'une Exposition. Il testo, pubblicato nel 1972 all'interno del catalogo di *documenta 5*, sarà analizzato nel terzo capitolo.

⁴⁴ Tratta da "Anti Illusion, 1968" e apparsa su

<http://www.marciatucker.com/excerpts.html#november>

(sito non più esistente), la citazione è riportata in I. CALDERONI, *Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties*, in P. O'NEILL, *Curating subjects*, Open Editions, London, 2011, pp. 70-71. "I knew that there were two ways of doing exhibitions, one didactic, the other investigative. The first was the gold standard: art historians organised exhibitions in order to share their expertise with the public, to show them what was worth looking at and how to look at it. The investigative model was rarely used because it meant organising a show in order to learn something, moving full-tilt ahead without really knowing what the end result might be. It's what artists do all the time, of course. With the exception of the hacks, they always work without knowledge of the outcome. Scary, but then, artists always were the intrepid ones. Why not take a clue from them?", [trad. mia].

⁴⁵ B. ALTSHULER, cit., p. 11.

⁴⁶ D. SCUDERO, cit., p. 17.

⁴⁷ Cfr. H.U. OBRIST, *Ways of curating*, cit., posizioni 497-517 (ed. e-book).

⁴⁸ P. O'NEILL, cit., p. 10

⁴⁹ Cfr. D. SCUDERO, cit., pp. 32 e 44.

⁵⁰ Cfr. P. O'NEILL, cit., pp. 10-11.

⁵¹ Cfr. D. RICHTER, *Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?, On Artistic and Curatorial Authorship*, [oncurating.org](http://www.on-curating.org), 2013, Issue 19, pp. 50-53.

<http://www.on-curating.org/index.php/issue-19-reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html#.VM-oQGIG-Ni>

⁵² Cfr. C. BISHOP, *Installation art. A critical history*, Tate Publishing, London, 2005, pp. 6-11.

⁵³ Cfr. M. KWON, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge MA, London, 2002, pp. 1-13.

⁵⁴ C. BISHOP, *Installation art. A critical history*, cit., p. 6.

⁵⁵ Cfr. I. CALDERONI, cit., pp. 64-76.

⁵⁶ B. BEŌTHY, *Authorship*, in *Curatorial Dictionary*, tranzit.org

http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/authorship/#_ftn7

⁵⁷ P. O'NEILL, cit., p. 13.

⁵⁸ J. GLICENSTEIN, cit., pp. 66-67.

⁵⁹ Cfr. B. GROYS, *Multiple Authorship*, in E. FILIPOVIC, B. VANDERLINDEN, *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Boston, 2005, pp. 93-99.

⁶⁰ Cfr. C. BISHOP, *What is a curator*, idea.ro, 2007, Issue 26
<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>

⁶¹ H.U. OBRIST, *A brief history of curating*, cit., p. 162. "A process in which we attempted to understand and be conscious of our actions; to make clear what we and others were doing, so you have to deal with it consciously as part of the art exhibiting process, for good or bad.", [trad. mia].

⁶² P. O'NEILL, cit., p. 19.

⁶³ Cfr. J.A. GAITÁN, *Question 2: What Is the Public?*, in J. HOFFMANN, a cura di), *Ten Fundamental Questions of Curating*, cit., posizioni 369-373 (ed. e-book). e E. FILIPOVIC, *Question 5: What is an exhibition*, cit., posizioni 1036-1041 (ed. e-book).

⁶⁴ Cfr. B.W. FERGUSON, cit., pp. 126-134.

⁶⁵ I. CALDERONI, cit., pp. 76-77.

⁶⁶ S. SHEIKH, *Notes on Institutional Critique*, in G. RAUNIG, G. RAY (a cura di), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, MayFly Books, London, 2009, p. 29.

⁶⁷ A.A. BRONSON, P. GALE, *Museums by artists*, Art Metropole, Toronto, 1983, p. 7.

⁶⁸ Cfr. J. DECTER, *De-Coding the Museum*, in «Flash Art International» XXIII, 1990, n. 155, November-December, pp. 140-142.

⁶⁹ Cfr. M. KWON, cit., pp. 3-24.

Harald Szeemann, il creatore di mostre

Direttore della Kunsthalle di Berna e *When Attitudes Become Form*

L'inizio della carriera curatoriale di Harald Szeemann risale al 1957 quando, ancora studente, organizza le mostre *Dichtende Maler/Malende Dichter* [Pittori poeti/ Poeti pittori] al Museum St. Gallen e *Hugo Ball 1886-1927* presso il Kleintheater Kramgasse 6 a Berna. Rispettivamente dedicate al tema del doppio talento pittorico-grafico e poetico e alla commemorazione della carriera del dadaista tedesco, entrambe le esposizioni anticipano la tendenza di Szeemann a incentrare le sue mostre sul rapporto inscindibile tra arte e realtà circostante. Presentando un insieme eterogeneo di opere d'arte e oggetti, tra cui manoscritti e stampe nel caso di *Dichtende Maler/Malende Dichter* e libri, fotografie e documenti inediti che ricostruissero la carriera di Hugo Ball dall'ideazione del Cabaret Voltaire fino alla svolta religiosa degli ultimi anni, queste esposizioni tematiche ambiscono infatti ad espandere la nozione di "arte", indagando lo spazio intellettuale costituito dalla cultura visiva piuttosto che l'esito circoscritto di una specifica espressione artistica¹. Questo periodo vede inoltre una transizione definitiva dal teatro, che aveva rappresentato fino a quel momento il principale interesse di Szeemann, verso l'arte contemporanea; dal 1952 egli realizza insieme a tre amici attori e musicisti degli sketch cabarettistici per poi esibirsi tra il 1956 e il 1958 con il progetto solista intitolato *Einmanntheater*, di cui cura in prima persona ogni aspetto (recitazione, scrittura dei testi e delle musiche, scenografia) riflettendo la tensione alla realizzazione di un *Gesamtkunstwerk*, tema ricorrente nella sua ricerca intellet-

tuale. La possibilità di cimentarsi con la curatela gli viene offerta da Franz Meyer, all'epoca direttore della Kunsthalle di Berna con cui Szeemann aveva già collaborato in passato, che propone allo studente di unirsi ai curatori della mostra *Dichtende Maler/Malende Dichter*. Il team organizzativo, dimezzato da problemi di salute, aveva estrema necessità di trovare qualcuno che si occupasse della sezione contemporanea². Szeemann accetta con entusiasmo, occupandosi delle bibliografie per il catalogo, realizzando la grafica per la copertina dello stesso e lavorando febbrilmente all'allestimento delle opere. Nonostante la mole di lavoro intellettuale e fisico richiesta dall'organizzazione, Szeemann riconoscerà in questa esperienza il momento decisivo per la sua carriera:

E così avevo trovato il mio medium espressivo: la mostra come creazione di un mondo temporaneo. Il ritmo preparatorio è molto simile a quello di una produzione teatrale ma, una volta inaugurata la mostra, ci si può nascondere dietro a questo mondo temporaneo, mentre a teatro devi andare personalmente [in scena] ogni sera³.

In seguito a queste esperienze Szeemann soggiorna per alcuni periodi a Parigi, dove frequenta artisti come Yves Klein e Jean Tinguely e registi esponenti della Nouvelle Vague. Nel 1960 completa gli studi presso le università di Berna e la Sorbonne di Parigi, conseguendo un dottorato in storia dell'arte, giornalismo e archeologia. Nonostante la formazione accademica tradizionale, Szeemann sottolinea come sia stata l'esperienza pratica dell'arte a ricoprire un ruolo fondamentale nella definizione del suo approccio alla curatela: "fin dall'inizio la mia formazione è stata incontrare gli artisti e osservare le mostre importanti – sono sempre stato meno interessato alla storia formale dell'arte"⁴.

Szeemann abbandona Parigi per tornare a Berna nel 1961, quando viene selezionato come successore di Franz Meyer alla direzione della Kunsthalle cittadina divenendo, a soli ventisette anni, il più giovane direttore di museo del mondo. Pur essendo una piccola città, il clima culturale di Berna è all'epoca vivace, distinguendosi per l'intensa attività teatrale e i concerti dei più celebri jazzisti internazionali. La Kunsthalle ricopre un ruolo molto attivo nel contesto cittadino, caratterizzandosi come un'istituzione atipica in quanto unico caso di sala espositiva legalmente posseduta da un'associazione di artisti locali, che ne detiene il 51% delle azioni e costituisce la maggioranza nel comitato espositivo. Finanziata da artisti ed eretta su un terreno donato dalla città, essa apre al pubblico nel 1918 e definisce la sua attività espositiva presentando, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, arte del ventesimo secolo di provenienza locale e internazionale. Ad ognuno dei cinque direttori viene inoltre concessa la maggior libertà possibile nel realizzare i propri peculiari programmi, caratterizzando l'attività della Kunsthalle come distintiva in rapporto al design delle mostre e alla politica espositiva⁵. I due immediati predecessori di Szeemann consolidano la tendenza ad esporre opere rappresentative delle recenti innovazioni artistiche, concentrandosi soprattutto sugli artisti viventi. Arnold Rüdinger (1946-1955), appassionato di pittura, organizza mostre che spaziano da Nabis, Fauves e Cubisti fino ai giovani Espressionisti astratti americani, presentazioni monografiche di artisti internazionali noti e sconosciuti e una serie di esposizioni dedicate a culture extra-europee. Franz Meyer (1955-1961) prosegue la tendenza di Rüdinger, esponendo le correnti tralasciate dal predecessore, come ad esempio Surrealismo, Dadaismo, Costruttivismo, e realizzando mostre monografiche e selezioni delle proposte di giovani artisti, tra cui Tàpies, Alechinsky, Moser, Tinguely⁶. Durante gli otto anni della direzione di Szeemann, inaugurata con

una mostra dell'anticonvenzionale pittore bernese Otto Tschumi, la Kunsthalle di Berna continua ad esporre gli sviluppi artistici proposti da artisti emergenti, mantenendo l'equilibrio tra apporti locali e internazionali. L'estrema produttività del direttore (circa 12-15 mostre all'anno) e la varietà tematica proposta dalle esposizioni, che attraggono l'attenzione del pubblico e della stampa generando a volte delle controversie, riescono a trasformare la Kunsthalle in una delle istituzioni più dinamiche del periodo e a farne un fertile punto di riferimento per le nuove tendenze artistiche europee ed americane⁷. L'operato di Szeemann si caratterizza anche per l'abilità di ottenere grandi risultati espositivi nonostante le evidenti limitazioni dell'istituzione:

All'epoca la Kunsthalle era gestita e mandata avanti da tre persone e mezzo – un direttore, un custode, un cassiere e un segretario che lavorava part-time. Non c'era un ascensore. I riallestimenti da una mostra alla successiva, dieci o dodici volte l'anno, si facevano la domenica sera. Le inaugurazioni erano sempre fissate per il weekend successivo. Il catalogo doveva essere stampato e l'introduzione scritta tra il mercoledì sera e il giovedì mattina⁸.

Il programma espositivo, inoltre, doveva essere approvato da una commissione mostre, la cui maggioranza era costituita dai membri dell'associazione degli artisti di Berna. Ciò comportava che il direttore dovesse necessariamente confrontarsi con la politica artistica locale e proporre delle mostre di artisti bernesi o svizzeri da lui ritenuti interessanti, prima che altre scelte su chi esporre gli venissero imposte dall'alto.

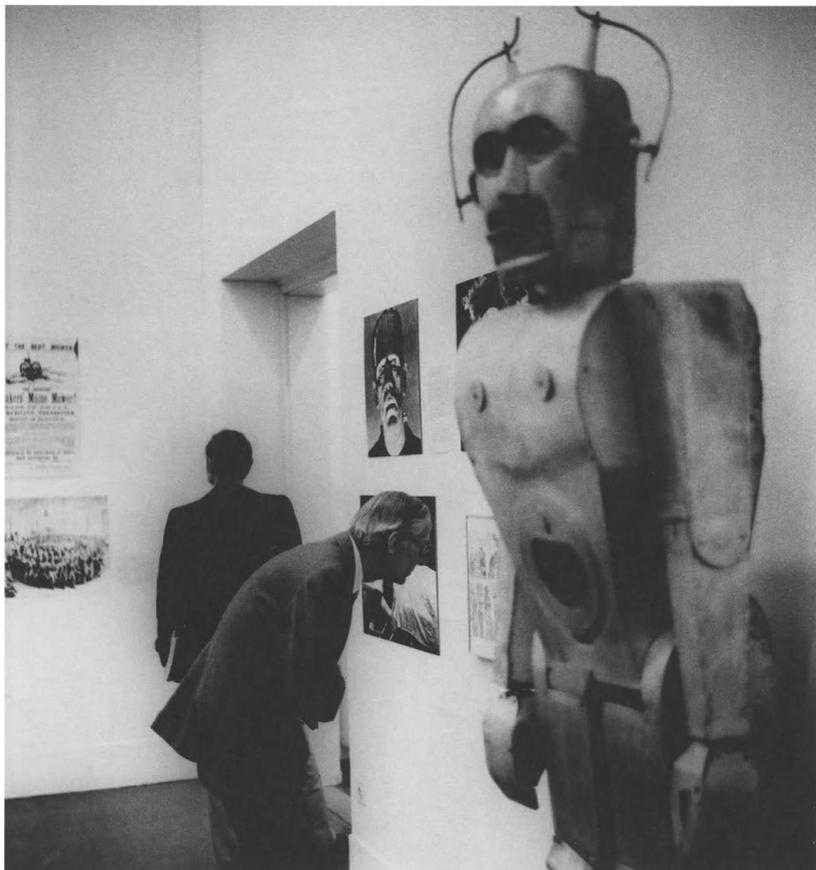


Veduta della mostra *Ex voto*, Kunsthalle Bern, 1964. Foto Kurt Blum.

Essendo il budget per le mostre esiguo, Szeemann è spinto ad elaborare delle strategie per realizzare mostre di respiro internazionale rientrando nelle disponibilità finanziarie della Kunsthalle. Avvia quindi una serie di progetti in collaborazione con altre istituzioni europee, in particolare con il Kunstverein für Nordrhein und Westfalen di Düsseldorf e i due musei all'epoca più attivi, lo Stedelijk Museum di Amsterdam e il Moderna Museet di Stoccolma. Allo scopo, Szeemann realizza delle mostre destinate poi ad essere esportate e riallestite in diverse location, mentre le altre istituzioni contribuiscono a coprire i costi dei trasporti delle opere dalle loro sedi fino a Berna⁹. La Kunsthalle presenta però anche alcuni vantaggi che permettono a Szeemann di realizzare il suo versatile e ambizioso programma espositivo: il fatto di non ospitare una collezione di opere permanente la rende infatti più simile ad uno spazio laboratoriale che non a un luogo di memoria collettiva, qualifi-

Sabina Bassetto

candola come una sorta di "situazione" o uno "spazio mentale", che permetta di sfidare tramite l'arte i concetti di proprietà e possesso¹⁰.



Veduta della mostra *Science Fiction*, Kunsthalle Bern, 1967. Foto Leonardo Bezzola.

Nell'ottica di sperimentazione, di improvvisazione e di ottenere il massimo con un budget minimo, la Kunsthalle ospita numero-

se attività culturali parallele alle mostre: incontri con artisti, conferenze su temi letterari, filosofici e musicali, serate dedicate a letture di poesie, concerti di jazz e musica contemporanea, proiezioni di opere di giovani registi, festival di cinema, performance teatrali (tra cui la prima esibizione svizzera del Living Theatre), feste-avvenimento, escursioni e interventi sulla natura, sfilate con le creazioni di giovani designer. Riflettendo il coevo dibattito sul ruolo delle istituzioni artistiche, la Kunsthalle di Szeemann non è più un semplice contenitore espositivo per le opere, ma si definisce come un centro attivo che promuove la cultura tramite la partecipazione degli abitanti. L'attività espositiva vera e propria rimane comunque centrale nel programma di Szeemann, comprendendo mostre di artisti emergenti e affermati a livello nazionale e internazionale presentati in mostre personali, come quelle dedicate a Francis Picabia, Piotr Kowalski, Étienne-Martin, Auguste Herbin, Mark Tobey, Louise Nevelson, Giorgio Morandi e Roy Lichtenstein, e collettive, tra cui *4 Americans* (Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz) nel 1962, *Drei initialgesten* (Marcel Duchamp, Kazimir Malevič, Vasilij Kandinskij) nel 1964 e *Young British Sculptors* nel 1967. Un ruolo fondamentale nella produzione curatoriale di Szeemann è ricoperto dalle mostre tematiche, all'epoca inusuali in ambito istituzionale, che indagano una grandissima varietà di argomenti. Esposizioni come *Prähistorische Felsbilder der Sahara* [Pitture rupestri preistoriche dal Sahara] (1961), *Puppen - Marionetten - Schattenspiel* [Puppazzi - Marionette - Ombre cinesi] (1962), *Bildneri der Geisteskranken - Art Brut - Insania pingens* (1963), *Ex Voto* (1964) sono accumulate dalla presenza di oggetti appartenenti a categorie considerate tradizionalmente estranee alla nozione occidentale di arte. *Science Fiction*, del 1967, è esemplare per quanto riguarda l'eterogeneità dei materiali presentati, comprendendo opere d'arte, installazioni, fotografie e materiali ex-

tra-artistici come progetti, abiti, fumetti, fotomontaggi e illustrazioni provenienti da libri e riviste di fantascienza; l'insieme di questi oggetti trasporta lo spettatore nel contesto di una costruzione mentale dedicata ad un tema radicato nella cultura di massa ma denso di implicazioni intellettuali¹¹. L'interesse per le diverse manifestazioni delle attività creative umane e il trattamento paritario di arte, oggetti quotidiani e kitsch, originali e riproduzioni, opere e documentazioni punta ad espandere il concetto di arte, facendo sì che ogni mostra non rappresenti un discorso concluso e a sé stante, ma sia parte di una narrativa più ampia. Il metodo curatoriale di Szeemann si caratterizza quindi per l'adozione di un approccio personale nei confronti di un'opera o di un argomento e per la successiva ricerca di una forma temporanea di presentazione che consenta all'interpretazione soggettiva di essere esperita attraverso la combinazione degli oggetti. La mostra è quindi l'esito di un processo creativo condizionato dall'esperienza soggettiva di un'opera¹². La modalità tramite cui questo processo viene trasmesso al pubblico è definita dallo stesso Szeemann come "un'informazione selettiva e/o selezione informativa", una combinazione degli approcci di esperienza diretta dell'oggetto e della comunicazione delle informazioni e idee che lo costituiscono:

È così che vedo i miei anni alla Kunsthalle. Nel realizzare una mostra prendevo in considerazione sia la *connoisseurship* basata sull'esperienza empirica che la diffusione di informazione pura e le trasformavo entrambe. Queste sono le fondamenta del mio lavoro¹³.



Inaugurazione della mostra Roy Lichtenstein, Kunsthalle Bern, 1968. Foto Balthasar Burkhard.

Il culmine dell'attività curatoriale di Szeemann a Berna è rappresentato da *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information [Quando le attitudini diventano forma. Lavori, concetti, processi, situazioni, informazioni]*, ospitata nella Kunsthalle cittadina dal 22 marzo al 23 aprile 1969 (la data di chiusura prevista originariamente era fissata per il 27 aprile). La mostra, presentandosi come nuovo modello concettuale e metodologico rispondente alle innovazioni operate dagli artisti per cui il processo artistico rivestiva un ruolo predominante rispetto al prodotto finale, ha suscitato fin da subito grande interesse e stimolato la discussione sui ruoli dell'artista, del curatore e del museo, caratterizzandosi come evento fondamentale nella storia delle esposizioni. Essa ha soprattutto contribuito al riconoscimento internazionale e alla mitizzazione della figura di Harald Szeemann come un nuovo tipo di curatore, compagno di strada degli artisti ma anche autore creativo a sua volta, posto al centro del dibattito mediatico e ideologico. Sebbene la ca-

rica di dirompente novità artistica presentata in *When Attitudes Become Form* sia innegabile, alcuni degli aspetti più "invasivi" degli interventi artistici erano già stati anticipati da un'altra mostra tenutasi alla Kunsthalle nel 1968, *12 Environments. 50 Jahre Kunsthalle Bern*. In questa esposizione si avverte già la condivisione degli intenti degli artisti da parte del curatore, che sostiene e promuove interventi anche scomodi assumendosi la responsabilità delle conseguenti reazioni di visitatori e opinione pubblica. Tra le varie opere che ostacolavano l'ingresso e la visita al pubblico (la chiusura lampo all'ingresso di Jean-Frédéric Schnyder, il cuscino calpestabile di gomma pieno d'acqua di Klaus Rinke, una barricata di *Brillo Boxes* di Andy Warhol, uno spazio cinetico di Soto, una sala con i neon di Martial Raysse e un ambiente con i cerchi del Groupe de Recherche d'Art Visuel-GRAV), la più sgradita alla città di Berna è stata l'impacchettamento della Kunsthalle stessa ad opera di Christo, occultata proprio in occasione del suo cinquantésimo anniversario¹⁴.



Christo, *Wrapped Kunsthalle*, Kunsthalle Bern, 1968. Foto Thomas Cugini

In seguito a questa mostra, nel luglio 1968 Szeemann entra in contatto con Jean-Marie Theubet della Philip Morris e Nina Kaiden, direttrice del settore Arti dell'agenzia di pubbliche relazioni Ruder & Finn, che gli propongono una collaborazione per realizzare una mostra internazionale sovvenzionata dalla Philip Morris. Szeemann coglie al volo l'occasione di ampliare l'esiguo budget messo a disposizione dalla Kunsthalle:

[Le persone della Philip Morris e della Ruder & Finn] mi hanno offerto soldi e libertà totale. Ho detto: sì, certo. Fino ad allora non avevo mai avuto un'opportunità simile. Di solito non ero in grado di coprire le spese di spedizione dagli Stati Uniti a Berna, quindi collaboravo con lo Stedelijk, che aveva l'Holland American Line come sponsor per le spedizioni transatlantiche e io dovevo solo pagare il trasporto in Europa. [...] Quindi ottenere questo finanziamento per *Attitudes* è stato davvero liberatorio per me¹⁵.

Con l'intenzione di proporre una mostra che rispecchi l'atmosfera artistica del periodo e che possa generare una serie di personali degli artisti promotori del nuovo clima culturale, tra il luglio del 1968 e il marzo del 1969 Szeemann si dedica alla fase preparatoria di *When Attitudes Become Form*. In questo periodo, documentato puntualmente dalle annotazioni di un diario successivamente pubblicato, egli provvede alla scelta degli artisti e alla documentazione su di essi, compiendo numerosi viaggi tra Europa e Stati Uniti per visitare i loro studi e le gallerie che ne espongono le opere e discutere del progetto con artisti, curatori, critici e galleristi. L'esito delle ricerche di Szeemann costituisce quindi il tempestivo riconoscimento di una tendenza artistica ancora in atto, propria dei giovani artisti europei e americani ricettivi agli stimoli culturali, sociali e politici del proprio tempo, messi in dialogo tra di loro per la prima volta. I lavori degli autori in mostra, provenienti da Stati Uniti,

Inghilterra, Germania, Francia, Belgio, Olanda e Italia, sono accostati non per assonanze tematiche o formali, ma per l'importanza fondamentale delle intenzioni e degli atteggiamenti degli artisti, che determinano il riconoscimento della maggiore importanza del processo artistico rispetto al prodotto che ne rappresenta l'esito formale. La vicinanza a diversi movimenti artistici (tra cui Concettuale, Land Art, Post-minimalismo, Arte povera, Anti-form, Arte processuale) e la libertà nell'utilizzo di media e materiali vari si traducono in un'eterogeneità di soluzioni formali: dei sessantanove artisti in mostra solo una quarantina propone delle opere "fisiche", mentre sulle attività degli altri il curatore fornisce nel catalogo delle informazioni che presentano dei lavori non esponibili in altro modo¹⁶. Szeemann ricorda successivamente come quello sia stato un momento di grande intensità e libertà, in cui le opere potevano essere ugualmente prodotte oppure semplicemente immaginate e di come il catalogo della mostra documentasse questa rivoluzione nelle arti visive, affermando che i lavori artistici potessero sia assumere una forma concreta che restare immateriali¹⁷. Gli interventi proposti per *When Attitudes Become Form* sono effettivamente molto eterogenei e rispecchiano la grande volontà di sperimentazione degli artisti dell'epoca, spaziando dagli igloo di Mario Merz alla camminata nelle montagne di Richard Long, dalla rimozione di un quadrato di intonaco dalla parete della Kunsthalle realizzata da Lawrence Weiner alla linea telefonica che collegava Walter De Maria ai visitatori di Berna, dalle sculture di grasso di Joseph Beuys all'irradiamento del tetto con nitrato di uranile ad opera di Robert Barry. "Questa mostra riunisce molti artisti i cui lavori hanno pochissimo e, al contempo, moltissimo in comune – scrive Scott Burton nel suo contributo al catalogo di *When Attitudes Become Form* – Le analogie sono intellettuali più che stilistiche [...] quello che è importante non è tanto

l'atteggiamento estetico in sé, ma il fatto che esso sia portato ai limiti, e questa mostra include alcuni dei lavori artistici più estremi che siano mai stati prodotti"¹⁸. Anche Szeemann riconosce l'aspetto caotico della mostra: "sembra mancare di unità, appare stranamente complessa, come un'antologia di racconti narrati in prima persona"¹⁹; a questo si aggiunge anche la difficoltà di trovare una definizione soddisfacente per una tendenza che non si presenta come un movimento artistico compatto, ma come un atteggiamento diffuso e trasversale tra artisti che si esprimono con modalità e media diversi. Una tendenza comune agli artisti è la libertà assoluta nell'utilizzo dei materiali, pur nel riconoscimento che il medium non sembri più così importante nel nuovo fare artistico, basato piuttosto sulla fiducia nel processo creativo.

La caratteristica principale dell'arte di oggi non è più l'articolazione dello spazio, ma dell'attività umana; l'attività dell'artista è diventata il tema dominante e il contenuto. È in questo senso che va inteso il titolo di questa mostra (è più una constatazione che uno slogan). L'attitudine interiore dell'artista non è mai stata tradotta in opera così direttamente fino ad ora. [...] Lavori, concetti, processi, situazioni, informazioni (abbiamo intenzionalmente evitato le espressioni oggetto ed esperimento) sono le "forme" attraverso cui queste posizioni artistiche sono espresse. Queste forme non sono derivate da opinioni figurative preconcepite, ma dall'esperienza del processo artistico stesso. Ciò determina sia la scelta del materiale che della forma dell'opera in quanto estensione del gesto. [...] Quindi il significato di quest'arte risiede nel fatto che un'intera generazione di artisti si impegni nel dare "forma" alla "natura dell'arte e degli artisti" nei termini di un processo naturale²⁰.

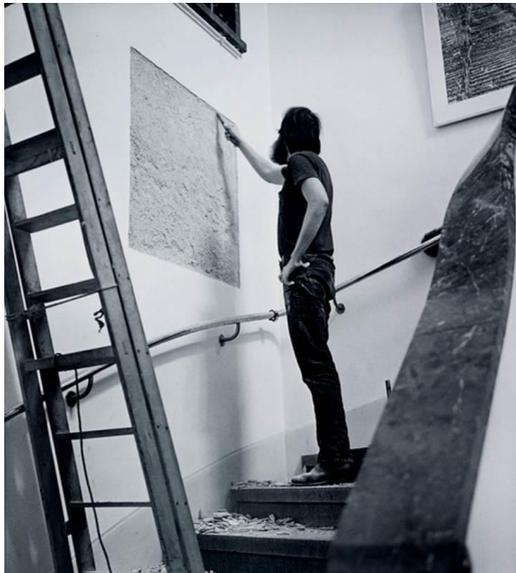


Veduta della mostra *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969. Foto Harry Shunk.

L'origine della nuova tendenza artistica, secondo Szeemann, è da rintracciare nell'immersione di questi artisti nello *Zeitgeist* degli anni Sessanta e nella particolare ricettività agli stimoli culturali, sociali e politici dell'epoca: "era inevitabile che la filosofia hippie, il rock e l'uso di droghe avessero un impatto sui comportamenti di una generazione di artisti più giovani"²¹. A ciò si aggiungono le influenze orientali a cui sono esposti gli artisti provenienti dalla West Coast americana, che incorporano nei loro lavori alcuni impulsi anti-sociali, tra cui la tendenza contemplativa e la celebrazione dell'individualità fisica e creativa attraverso l'azione. Gli artisti europei, spinti a restare nelle loro città natali dalla mancanza di un vero centro cultu-

rare, sono invece portatori di una volontà di cambiamento nei confronti delle idee e dei principi della società in cui si trovano a vivere e operare. Szeemann rileva inoltre tra gli autori in mostra un comune desiderio di interrompere il triangolo costituito da studio, galleria e museo, che decide le sorti dell'opera d'arte; a una tale aspirazione corrisponde il rifiuto dell'opera-oggetto, rispondente alle esigenze commerciali del sistema dell'arte.

Gli artisti rappresentati in questa mostra non sono assolutamente produttori di oggetti. Al contrario, essi aspirano a liberarsi dall'oggetto e in questo modo ad ampliarne i livelli di significato, rivelando il significato dei livelli più profondi al di là dell'oggetto stesso²².



Lawrence Weiner mentre realizza *Removal to the lathing support of plaster or wallboard from a wall* presso la Kunsthalle Bern, 1969. Foto Harry Shunk.

Hans-Joachim Müller sostiene che *When Attitudes Become Form* possa essere forse considerata l'unica mostra che incarni l'eredità del Sessantotto, non tanto in materia di dichiarazioni politiche ma in quanto a proposizione di un paradigma utopico e ad un'affermazione di libertà individuale a livello fisico e creativo. La provocazione anti-societaria di questo tipo di arte risiederebbe nell'emancipazione soggettiva radicale data dalla liberazione di una creatività senza confini, nell'auto-affermazione artistica generata dalla fiducia assoluta nel gesto soggettivo²³. Se la mostra di Szeemann è stata, in retrospettiva, "un'apertura verso un'immaginazione libera quanto politicamente inutile"²⁴, l'aspetto in cui traspare una maggiore adesione allo spirito dell'epoca è quello delle relazioni che si sono stabilite nel contesto espositivo tra artisti, curatore e pubblico. Lo spazio espositivo della Kunsthalle viene messo a disposizione dal curatore come un punto di incontro, un forum e uno spazio in cui gli artisti possano agire liberamente. Il luogo espositivo, configurandosi come una sorta di enorme studio d'artista o spazio laboratoriale in cui i lavori vengono concepiti, realizzati e presentati al pubblico, rafforza la stretta relazione tra le opere e il loro contesto spaziale, ma incide soprattutto sui rapporti tra gli artisti che si trovano ad agire in un ambiente condiviso. Gli interventi artistici individuali sono realizzati in un'ottica di convivenza fisica, attuando gli adattamenti spaziali necessari all'affermazione di una territorialità dell'opera che non sfoci in una proprietà ambientale indipendente. I lavori, condividendo lo stesso ambiente, creano dei rapporti spaziali che riflettono il clima comunitario generato dalla simultanea azione degli artisti, impegnati a lavorare alle loro opere fianco a fianco, il quale incarna una "pratica di socialità che è politica quanto creativa"²⁵. Il curatore si pone in questo contesto come un compagno di strada degli artisti, condividendo le loro intenzioni innovatrici e comprendendo le esigenze di un

tipo di arte essenzialmente fondata sul processo ideativo a discapito dell'esito oggettuale. Szeemann intuisce come a livello della mostra ciò si possa tradurre nella realizzazione di opere specifiche all'interno dello spazio espositivo: egli mette dunque a disposizione degli artisti la Kunsthalle-laboratorio, assumendosi la responsabilità istituzionale di garantire agli artisti le migliori condizioni possibili per esprimere liberamente le loro attitudini artistiche²⁶. Al contempo, Szeemann agisce anche come un autore creativo, fornendo idee e strutture entro cui le nuove espressioni artistiche possano essere conosciute e avere una maggiore risonanza culturale. La traduzione "formale" di un'attitudine riguarda anche il curatore: come osserva Germano Celant, in un orizzonte più ampio in cui le vicinanze tra le attività di produrre e organizzare, costruire e installare, far funzionare e usare rendono equiparabile il fare curatoriale a quello artistico, il curatore è spinto a rivendicare la propria dignità creativa attraverso il riconoscimento di un linguaggio espressivo specifico, composto da ideazione, progettazione, informazione, storicizzazione e poeticizzazione²⁷. Lo spettatore viene coinvolto nel clima inclusivo della mostra, sia percependo l'aspetto di immediatezza di lavori con caratteristiche semi-eventuali, che sembrano accadere in quel momento sotto i suoi occhi, sia attraverso un coinvolgimento intellettuale nelle idee che sono alla base delle opere. In questo senso la frase "Live in Your Head", contributo di Keith Sonnier al titolo della mostra stampato sul frontespizio del catalogo, "non significava altro che la cooperazione intellettuale nel dare forma alle attitudini; chiedeva al visitatore della mostra di prendere parte al processo artistico"²⁸. Grazie a questo clima partecipativo la mostra appare come vitale, fluida, una sorta di "campo energetico esteso presente nelle opere degli artisti"²⁹. Müller sostiene che l'esperienza fruitiva della mostra fosse senza precedenti per l'intensità che suscitava, paragonando l'impressione ge-

nerale a quella di un'arena dell'arte in cui l'atmosfera carica di tensione non scemasse una volta usciti di scena i protagonisti dell'azione, ma in cui gli oggetti rimasti sul luogo testimoniasero la presenza di un'energia mai dissipata³⁰. Un simile approccio alle opere appare innovativo in ambito museale: non solo la presentazione delle opere è inconsueta, ma in alcuni casi esse sono nate da un processo avvenuto nel luogo stesso di esposizione, che non è più mero contenitore ma anche loro spazio generatore. Per Szeemann l'obiettivo era di portare l'intensità dell'esperienza con gli artisti nel contesto del museo senza una perdita di energia³¹.



Allestimento di *When Attitudes Become Form*, 1969. Foto Harry Shunk.

Questa percezione di energia vitale e caotica è rafforzata, e in buona parte generata, dall'allestimento della mostra. Il percorso espositivo è strutturato in quattro parti: la maggior parte delle opere è esposta nelle cinque stanze al piano superiore e

nelle due stanze al piano interrato della Kunsthalle, alcuni lavori si trovano all'aperto nelle immediate vicinanze dell'edificio mentre le installazioni di grandi dimensioni sono ospitate nella Schulwarte, un edificio scolastico che si trova dall'altra parte della strada, di fronte alla Kunsthalle. La suddivisione dei lavori all'interno delle sale non avviene secondo criteri tematici o di comune provenienza geografica degli autori, ma seguendo la scelta curatoriale di non accostare le opere sulla base di uno schema rigido che definisca categorizzazioni artistiche e storiche precise e di produrre una relazione più libera tra di esse, con arrangiamenti spaziali a volte densi ed eterogenei³². Le opere sembrano più "deposte" che allestite, l'occupazione spaziale è data dall'azione libera degli artisti all'interno di una regia curatoriale che aveva imposto solo alcuni punti fissi³³. Nel concludere l'analisi di *When Attitudes Become Form*, Jens Hoffmann sottolinea come l'aspetto laboratoriale della Kunsthalle e l'allestimento protratto fino a pochissimo prima dell'inaugurazione abbiano prodotto un'impressione di caos, seppur non privo di una certa logica intrinseca³⁴ (lo stesso Szeemann ha poi definito lo stile espositivo nato in quell'occasione come "caos organizzato"³⁵). L'incertezza degli esiti delle proposte artistiche realizzate nella Kunsthalle ha sicuramente contribuito a instaurare un clima comunitario favorevole alla creazione ma, secondo Hoffmann, ha prodotto anche una certa confusione e reso difficile l'interpretazione delle opere nel momento fruitivo della mostra³⁶. Di avviso diverso è Christian Rattemeyer, secondo cui uno degli errori più comuni commessi nei confronti di *When Attitudes Become Form* è quello di pensare che l'attenzione di Szeemann per i processi e i gesti artistici comportasse un disinteresse nei confronti dell'allestimento globale. Alla comprensione della centralità del gesto artistico il curatore avrebbe affiancato la consapevolezza dell'importanza dell'impatto dell'oggetto quale

veicolo di significato, optando quindi per la scelta di opere radicali, rappresentative e spettacolari ed esponendole poi in modo da ottenere il massimo dell'effetto. La libertà accordata agli artisti nella fase preparatoria è stata inoltre resa possibile da una profonda riflessione preventiva sul tipo di opere da selezionare per qualità e parametri ideativi. Nell'opinione di Rattemeyer, Szeemann "allestì la mostra tenendo sempre presente l'effetto che avrebbe ottenuto posizionando in modo strategico ogni singolo oggetto, e gestendo con estrema accortezza i rimandi alle influenze e alle confluenze artistiche, alla sequenza storica e alla contemporaneità, così come l'accostamento di artisti con la stessa visione e la possibilità di far trasparire interrelazioni che razionalmente non si erano mai viste"³⁷. L'attenzione alla questione allestitiva è testimoniata dal grande impatto offerto al visitatore al momento del suo ingresso nella Kunsthalle: l'entrata è infatti occupata da alcuni monumentali lavori di Richard Serra, tra cui le strisce di gomma con neon di *Belts*, *Splash piece*, opera *site-specific* realizzata gettando del piombo fuso nel punto di incontro tra muri e pavimento, e tre *Prop pieces*. Un altro esempio è costituito dal susseguirsi in due stanze contigue di autori come Beuys, Oldenburg, Morris, Nauman, Merz e Boetti, i quali costituiscono una sequenza di influenze che avevano anticipato alcune tendenze successive, come l'utilizzo di materiali e media non tradizionali, l'adozione di strategie aleatorie di composizione dominate dal caso, l'impiego del corpo dell'artista come elemento costitutivo per la forma dell'opera. Il culmine di questo percorso è raggiunto nella sala principale, che ospita gli emergenti americani più giovani (Eva Hesse, Keith Sonnier, Walter De Maria, Richard Tuttle, Bill Bollinger), a cui è stata assegnata una posizione di riguardo in virtù dell'interesse suscitato in Szeemann³⁸. Degne di nota sono anche le opere esterne alla Kunsthalle, realizzate all'aperto: per *Replacement Piece*

Ger Van Elk rimuove un metro quadrato di cemento per sostituirlo con una foto del materiale estratto, Jan Dibbets scava quattro buche agli angoli dell'edificio mentre Michael Heizer utilizza ripetutamente una palla da demolizione contro il vialetto antistante alla facciata della Kunsthalle per realizzare *Depression*.



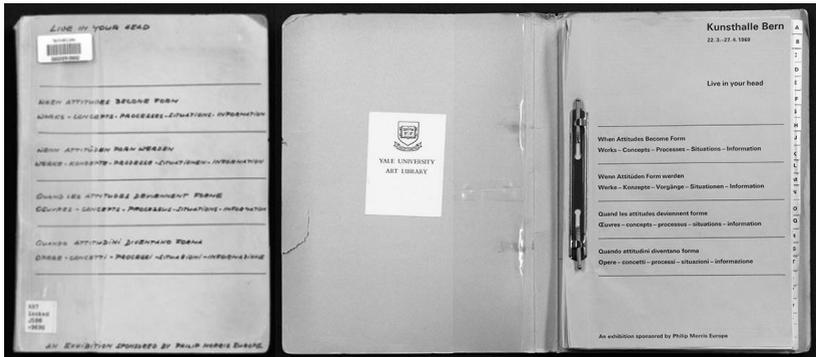
Veduta della mostra *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969. Foto Harry Shunk.

Rispetto alla mostra allestita nella Kunsthalle il catalogo svolge un ruolo di complemento fondamentale, ampliando lo spazio espositivo tramite un'estensione concettuale che rappresentasse la versione più completa di *When Attitudes Become Form*. Oltre a raccogliere le testimonianze di contributi che il

comune visitatore non presente all'inaugurazione non avrebbe potuto conoscere in altro modo, come il rilascio di nitrato di uranile sul tetto di Robert Barry o le pubblicità fatte pubblicare da Joseph Kosuth sui giornali locali, esso include le opere che, indicate nell'elenco dei contributi come "informazioni", non hanno assunto una forma concreta esponibile ed esistono esclusivamente nella documentazione della loro concezione.

Il catalogo ha il singolare aspetto di un fascicolo da ufficio, uno schedario mobile dalla copertina gialla e con pagine rosa, contenente una rubrica ordinata alfabeticamente in cui i testi sono nitidamente impaginati in colonne giustificate; al suo interno contiene un conciso testo introduttivo ad opera del direttore della Philip Morris, alcuni brevi saggi sulla mostra, una bibliografia generale, l'elenco delle 127 opere presentate, le 69 schede degli artisti ordinati alfabeticamente secondo il cognome. Gwen Allen nota come l'aspetto ordinario di un sistema di archiviazione preconfezionato sia contrastato dai contenuti eterogenei delle schede degli artisti, che presentano una grande varietà di tipologie, caratteri e disposizioni dei materiali raccolti (includenti fotografie, mappe, schemi, estratti della corrispondenza con il curatore, appunti e testi scritti indifferentemente a mano o a macchina) riflettendo l'individualità delle varie espressioni artistiche e rievocando, per certi versi, l'eterogeneità visiva degli accostamenti tra le opere allestite nella Kunsthalle. Il catalogo di *When Attitudes Become Form* partecipa alla riflessione sull'approccio alle pubblicazioni intrapreso all'epoca da artisti e curatori; l'indagine sulle potenzialità divulgative e di presentazione delle opere si accompagna all'esplorazione creativa delle possibilità espressive intrinseche al medium³⁹. In quest'ottica, Szeemann decide di inserire alcuni segnali di un forte apporto personale a partire dalla copertina, in cui sceglie di scrivere a mano il titolo della mostra in quattro lingue, rivendicando tramite la sua grafia la paterni-

tà autoriale del progetto. All'interno sono inoltre stampate due pagine di indirizzi e recapiti telefonici scritti a mano, che sembrano provenire direttamente dall'agenda del curatore, rivelando parte del processo preliminare alla realizzazione dell'evento espositivo⁴⁰.



Catalogo di *When Attitudes Become Form*. Foto João Doria.

La mostra non viene accolta benevolmente dalla città di Berna, che vede in alcune delle opere (tra cui *Depression* di Heizer in particolare) delle intenzioni vandalistiche più che artistiche. A peggiorare la situazione si aggiungono due azioni illegali collaterali a *When Attitudes Become Form*: l'arresto dell'artista Daniel Buren che, pur non essendo invitato alla mostra, affigge clandestinamente le sue opere sopra ad alcuni cartelloni pubblicitari sparsi in tutta la città e una protesta indipendente contro il servizio militare obbligatorio in Svizzera, in cui lo scrittore Peter Saam e il pittore Hans-Peter Jost bruciano le loro uniformi militari davanti alla Kunsthalle. Pur essendo questa manifestazione spontanea e completamente estranea alla mostra, la stampa svizzera la associa agli interventi di *When Attitudes Become Form*, che viene percepita come un evento

attivista e promotore di un'arte che giustifichi il vandalismo, e conseguentemente trattata con diffidenza e criticismo. La critica della stampa svizzera è tuttavia rivolta esclusivamente a Szeemann e non ai singoli artisti o ai loro lavori, considerando il curatore come il responsabile globale della mostra, colui che ha deciso di esporre le opere a Berna. Qualche giorno dopo l'inaugurazione il gruppo satirico Gag AG scarica un mucchio di letame davanti alla Kunsthalle durante la notte, chiedendo che il loro contributo venga incluso nella mostra. Appaiono quindi degli articoli che sostengono l'azione "coraggiosa" del gruppo pubblicando una loro dichiarazione ufficiale e condannano la mostra di Szeemann, chiedendo come sia possibile che i fondi pubblici siano stati spesi per finanziare una simile "spazzatura". Dal 2 aprile 1969, a una settimana e mezza dall'inaugurazione, compare su diverse testate locali una dichiarazione dei membri del Consiglio Cittadino di Berna che riporta l'intenzione del Consiglio di non interferire sul programma della Kunsthalle, nonostante l'incapacità di trovare delle qualità artistiche nell'esposizione. Verso la fine del mese la stampa diffonde la presa di distanza dell'Associazione locale degli artisti tramite un'altra comunicazione di non apprezzamento della mostra⁴¹. Szeemann interviene a sua volta nel dibattito attraverso un articolo pubblicato sulle pagine del «Berliner Tagblatt» il 20 aprile; nel testo assume satiricamente il punto di vista di un futuro direttore di museo che racconta gli eventi del marzo del 1969 e approfitta dello stratagemma per descrivere il contenuto della mostra e difenderla dalle accuse mosse dalla stampa. Il 28 giugno 1969, un articolo del «Tagesanzeiger» di Zurigo riporta la conclusione della vicenda: il Consiglio municipale di Berna dichiara che il danneggiamento dell'asfalto antistante alla Kunsthalle, parte di un intervento artistico incluso nella mostra *When Attitudes Become Form*, non abbia oltrepassato i limiti del tollerabile e che non sia necessa-

rio un intervento fino a quando l'arte d'avanguardia non rappresenti un pericolo per la vita dei cittadini o una minaccia per l'ordine pubblico⁴². Se la mostra ha costituito uno scandalo a livello locale, suscitando recensioni quasi totalmente negative da parte dei giornali svizzeri, diversa è stata la ricezione a livello internazionale, che ha prontamente individuato in essa dei nuovi modelli in campo espositivo e curatoriale. La stampa internazionale ne ha riconosciuto l'importanza fondatrice, arrivando in alcuni casi a proclamarla mostra più importante dell'anno⁴³. Il successo è dovuto in parte anche all'ottima capacità di Szeemann di gestire il rapporto con i media; il curatore aveva intuito i vantaggi di una controversa accoglienza da parte della stampa, in modo che la mostra, facendo parlare di sé, riuscisse a fungere efficacemente da trampolino di lancio per gli artisti presentati, sia a livello museale che di mercato⁴⁴. Il sostegno alla mostra è sapientemente ricercato dal curatore tramite la promozione di pubblicazioni e dibattiti collegati e il tentativo di assicurarsi la collaborazione di professionisti in campo documentaristico. Con la consapevolezza di stare lavorando ad una mostra fuori dall'ordinario, Szeemann contattò la giornalista Marlène Bélilos affinché realizzi un documentario per il canale in lingua francese della televisione svizzera. Lo speciale di circa trenta minuti, registrato durante l'allestimento, contiene una descrizione dell'esposizione da parte del curatore e, soprattutto, mostra alcuni artisti all'opera nel realizzare e installare i propri lavori, che prendono così forma sotto gli occhi dello spettatore. Il documentario contiene inoltre delle interviste ad alcuni artisti, tra cui Richard Artschwager, Alain Jacquet, Keith Sonnier e Michael Heizer⁴⁵; particolarmente emblematica è quella a Lawrence Weiner che, interpellato sulla necessità da parte del pubblico dell'arte, risponde: "se senti di non averne bisogno, non ne hai bisogno [...] Non cercherò di importela o di convincerti"⁴⁶. Szeemann decide inoltre

di non affidarsi agli archivisti della Kunsthalle per la documentazione fotografica di *When Attitudes Become Form* e ingaggia Harry Shunk, all'epoca il più celebre fotografo newyorkese di opere e artisti contemporanei. Shunk immortalava tutto il processo di realizzazione della mostra, dall'installazione delle opere fino all'inaugurazione, riuscendo a cogliere la particolare atmosfera energetica e il clima di cooperazione tra gli artisti⁴⁷.

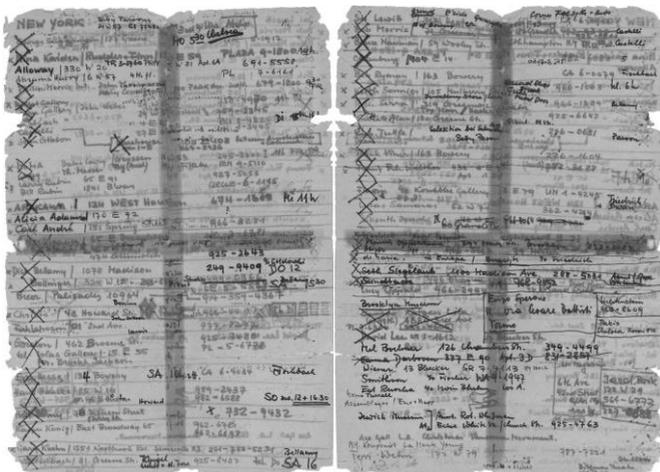


Realizzazione di *Berne Depression* di Michael Heizer davanti alla Kunsthalle di Berna, 1969. Tra gli spettatori vi sono Harald Szeemann e l'artista. Foto Balthasar Burkhard.

Molti degli aspetti innovativi e precursori di tendenze future per quanto riguarda lo sviluppo della professione curatoriale riguardano soprattutto l'ambito organizzativo della mostra. L'intero processo è documentato dalle annotazioni raccolte da Szeemann in un diario destinato alla pubblicazione, intitolato *How Does an Exhibition Come into Being?* [Come nasce una mostra?], che funge da catalogo illustrando il processo intellettuale alla base del progetto curatoriale e ricostruendo la genesi dell'esposizione. Nella versione estesa, che copre il periodo compreso tra il giugno 1968 e il giugno 1969, sono riportate tutte le fasi fondamentali alla realizzazione dell'esposizione: il contatto con la Philip Morris e gli accordi stipulati per ottenerne il finanziamento, la raccolta della documentazione sugli artisti, l'individuazione del tema, i viaggi di Szeemann in Europa e negli Stati Uniti, le visite agli studi degli artisti, i dialoghi con curatori, critici e galleristi, la presentazione del progetto al comitato espositivo della Kunsthalle, l'organizzazione pratica degli spostamenti degli artisti e la spedizione delle opere, la stesura del testo critico, l'arrivo degli artisti a Berna, l'installazione dei lavori, l'inaugurazione della mostra; il resoconto si conclude con la raccolta di alcuni estratti della rassegna stampa che documentano la ricezione della mostra⁴⁸. Uno degli aspetti peculiari che emergono da questo testo è l'intenso dialogo intrattenuto da Szeemann con gli artisti, particolarmente rilevante nella definizione degli aspetti tematici e metodologici di *When Attitudes Become Form*. Il curatore si rivolge in molti casi direttamente agli artisti, senza la mediazione di gallerie e musei, per chiedere loro un parere, discutere delle tendenze artistiche e accoglierne i suggerimenti e le informazioni su altri autori affini alle loro ricerche. Un ruolo fondamentale in questo senso è ricoperto da Jan Dibbets, il cui incontro con Szeemann è alla base dell'ispirazione per il

tema di *When Attitudes Become Form*. Il curatore, durante una visita al suo studio in compagnia di Edy de Wilde (direttore dello Stedelijk), rimane affascinato dalla sua azione di innaffiare un prato installato sulla superficie di un tavolo e decide di realizzare una mostra incentrata su gesti simili a quello compiuto da Dibbets⁴⁹. L'artista olandese suggerisce inoltre a Szeemann i nomi di altri autori interessanti ai fini del suo progetto espositivo; tra questi gli olandesi Ger van Elk e Marinus Boezem, l'inglese Richard Long e l'italiano Piero Gilardi. Quest'ultimo, in particolare, ha avuto un ruolo fondamentale nella fase preparatoria della mostra, contribuendo all'ideazione del suo concetto, agendo come consulente e suggerendo di includere diversi artisti internazionali. Gilardi aveva all'epoca abbandonato la produzione di opere artistiche in favore dell'attivismo politico e della causa dell'integrazione tra arte e società; dal 1967 decide di dedicarsi alla creazione di connessioni tra gli artisti tramite un sistema di incontri e conversazioni, poi trascritte e pubblicate su varie riviste d'arte, con lo scopo di promuovere l'auto-organizzazione artistica come strumento di azione politica. In quest'ottica suggerisce a Szeemann di lasciare che gli artisti abbiano un ruolo decisionale autonomo, con l'intenzione di creare una sorta di "comunità artistica temporanea" in cui siano i partecipanti alla mostra a determinarne, tramite modalità democratiche, la struttura, il contenuto e l'aspetto⁵⁰. Nonostante l'accordo iniziale, sorgono successivamente delle divergenze dovute principalmente al rifiuto del curatore di rinunciare totalmente al proprio controllo sulle decisioni finali⁵¹ e ai suoi rapporti con il gallerista Leo Castelli (contestati per le implicazioni economiche, politiche e di propaganda culturale e interpretati dall'artista come un vero e proprio allineamento con il potere istituzionale), che spingono Gilardi a ritirare il proprio contributo al catalogo⁵². Particolarmente rilevante è l'incontro di Szeemann con Robert Morris, sia

per l'inclusione di tutti gli artisti da lui presentati presso la galleria di Castelli nella mostra *9 at Leo Castelli* del 1968 (Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, William Bollinger, Rafael Ferrer, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, Gilberto Zorio), sia per l'influenza dei suoi scritti sul movimento Anti-form. Nell'opinione di Rattemeyer, l'interpretazione di Szeemann della nuova tendenza artistica ha molte vicinanze concettuali con la teorizzazione di Morris e, pur rifiutando di fare propria l'etichetta di Anti-form, il curatore ha intuito come molte delle caratteristiche del movimento fossero rappresentative degli sviluppi artistici del tempo. Nell'evoluzione del concept della mostra, dall'iniziale ispirazione del gesto di Dibbets verso una traduzione più concreta delle attitudini artistiche, sarebbe dunque rintracciabile l'influsso di Morris e della sua filosofia, incentrata su processo, indeterminata e provvisoria ma saldamente ancorata all'aspetto materiale delle opere⁵³.



Lista dei contatti di Harald Szeemann per le visite a New York in vista della preparazione di *When Attitudes Become Form*, dicembre 1968.

Oltre alla particolare relazione tra il curatore e gli artisti, *When Attitudes Become Form* costituisce inoltre un esempio singolare per i rapporti intrattenuti da Szeemann con altri curatori e istituzioni operanti nella sua stessa direzione. La mostra di Berna si può infatti mettere in relazione con l'esposizione *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren (Square Pegs in Round Holes: Structures and Cryptostructures)*, curata da Wim Beeren e ospitata presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam dal 15 marzo al 27 aprile 1969. Entrambe le mostre presentano le più recenti tendenze artistiche condividendo dei tratti comuni, a partire dalla consulenza di Piero Gilardi durante la fase preparatoria fino alle scelte degli artisti, buona parte dei quali presenti contemporaneamente in entrambe le esposizioni. Nel contesto dei buoni rapporti tra la Kunsthalle di Berna e lo Stedelijk (e, a livello personale, tra lo stesso Szeemann e Beeren), maturati in anni di cooperazione per la realizzazione di mostre itineranti e co-prodotte, anche nel caso delle due esposizioni ci sono stati numerosi contatti e scambi di informazioni: Beeren aveva fornito a Szeemann una lista di giovani artisti olandesi e lo svizzero aveva visitato alcuni degli studi di questi nel luglio del 1968 insieme a Edy de Wilde, all'epoca direttore dello Stedelijk, con cui aveva discusso alcune delle idee iniziali per la mostra. Per un certo periodo Beeren e Szeemann lavorano in parallelo a due progetti molto simili senza esserne a conoscenza; quando scoprono di voler inaugurare lo stesso giorno, dopo un'iniziale contesa per la paternità dell'idea, trovano più conveniente lavorare insieme per sfruttare i vantaggi di un'ulteriore collaborazione⁵⁴. Viene quindi deciso che *Op Losse Schroeven* inauguri una settimana prima di *When Attitudes Become Form*, permettendo agli artisti di spostarsi da Amsterdam a Berna per installare le loro opere grazie a dei biglietti aerei messi a disposizione da Szeemann⁵⁵; il curatore svizzero contribuisce inoltre al catalogo di *Op Losse Schroeven* facen-

dovi includere *How Does an Exhibition Come into Being*, la trascrizione del diario che riporta le fasi preparatorie della sua mostra. Tuttavia le due esposizioni, pur avendo molti punti di contatto, producono esiti diversi e suscitano ricezioni differenti. La mostra di Beeren è realizzata secondo un approccio museologico più tradizionale (e maggiormente orientato verso il mondo dell'oggetto) che viene ricevuto positivamente dalla stampa olandese⁵⁶ ma non genera la risonanza mediatica della mostra di Berna, sapientemente cavalcata da Szeemann, più abile di Beeren nel gestire i media per promuovere la propria esposizione. Le differenze tra le due mostre sono evidenziate nelle testimonianze di alcuni degli artisti che hanno partecipato ad entrambi gli eventi. Richard Serra, pur preferendo l'esito espositivo di Amsterdam per una relazione maggiormente coerente tra le stanze e un rapporto migliore tra gli spazi, ricorda come Szeemann fosse un leader carismatico, una specie di incantatore che riusciva a mantenere tutti uniti sotto la sua direzione⁵⁷. Jan Dibbets definisce Szeemann come maggiormente avventuroso e sostiene che la forza di *When Attitudes Become Form* fosse dovuta a una migliore scelta di opere e autori, essendo più aperta nei confronti degli artisti rispetto alle scelte selettive di Beeren, che rispecchiavano un'idea più specifica e precisa dell'esito finale della mostra⁵⁸.

Un ulteriore aspetto innovativo, e in buona parte determinante a livello organizzativo, è costituito dal contributo economico della divisione europea della Philip Morris: la mostra è stata infatti una delle prime a beneficiare di una cospicua sponsorizzazione da parte di un'azienda privata e rappresenta una pietra miliare nella storia del marketing basato sull'arte. Il sostegno della multinazionale alle iniziative artistiche si origina nel contesto dello sviluppo delle strategie di marketing nel secondo dopoguerra e riceve un notevole impulso nella prima metà degli anni Sessanta, quando vengono rese note le prime ricerche sui

rischi per la salute provocati dal fumo. Su suggerimento dell'agenzia di pubbliche relazioni Ruder & Finn, la Philip Morris decide che l'arte contemporanea sia il medium ideale per creare un'immagine di personalità aziendale unica e creativa. Dal 1958 la direzione del settore Arti di Ruder & Finn è affidata a Nina Kaiden che, dopo aver sostenuto a metà degli anni Sessanta alcune iniziative legate alla Pop Art, decide di far sponsorizzare *When Attitudes Become Form*, lanciandosi in un progetto meno sicuro e più sperimentale. Il rapporto tra la Philip Morris e Szeemann è documentato all'interno del diario pubblicato nel catalogo di *Op Losse Schroeven*, a partire dall'incontro del 13 luglio 1968 tra il curatore, Nina Kaiden e Jean-Marie Theubet, rappresentante della multinazionale a Losanna. Non è chiaro chi abbia sollecitato l'incontro: sebbene la nota del curatore suggerisca che sia stata la Philip Morris a proporgli la collaborazione, Kaiden ha dichiarato in un'intervista condotta nel 2007 che sia stato Szeemann, a conoscenza delle attività di sponsorizzazione dell'azienda, a cercare il loro supporto finanziario⁵⁹. L'accordo prevede un finanziamento da parte della multinazionale di 15 000 dollari per la realizzazione della mostra e di ulteriori 10 000 per il catalogo e la totale libertà di scelta di artisti e opere, con la condizione che l'esposizione sia riproposta in altre sedi espositive. La prima proposta tematica discussa con Kaiden e Theubet riguarda le "nuove sperimentazioni con la luce", ma Szeemann si riserva di poter scegliere di cambiare il tema, in quanto la Kunsthalle aveva già esposto alcune opere di quel tipo⁶⁰. Dopo aver scoperto che de Wilde aveva in programma per lo Stedelijk un'esposizione dal tema simile, Szeemann scrive a Kaiden proponendo di realizzare una mostra che metta in dialogo Duchamp con artisti come Andre, Pistoletto, Flavin e i più giovani Boezem, Dibbets, Van Elk, Gilardi e Long. La Philip Morris è inizialmente scettica, ritenendo l'esposizione troppo avanguard-

stica, ma Kaiden li convince a supportare il progetto. Nel dicembre 1968 Szeemann presenta la "mostra della Philip Morris" al comitato espositivo della Kunsthalle, riuscendo a ottenere l'approvazione nonostante alcune riserve sul possibile controllo da parte di un'azienda americana. Il 18 dicembre, a New York, viene deciso il titolo della mostra nel corso di un incontro tra Kaiden e Szeemann. In una nota di poco successiva fatta pervenire agli sponsor, il curatore definisce la mostra come un tentativo di classificare ed esporre le più recenti tendenze dell'arte contemporanea e delinea i costi dell'operazione, comprendenti i suoi viaggi in America, la pubblicazione del catalogo e i trasporti delle opere e degli artisti. La campagna stampa precedente all'inaugurazione della mostra è affidata alla Ruder & Finn, che si occupa di inviare i comunicati stampa a numerose riviste internazionali d'arte; l'agenzia di pubbliche relazioni coordina inoltre il tour internazionale dell'esposizione. Il contributo della Philip Morris è reso evidente soprattutto nella prima pagina del catalogo, grazie alle parole di John Murphy, presidente della Philip Morris Europe; nel breve testo traspaiono il desiderio dell'azienda di essere associata con la componente innovativa delle ultime ricerche in campo artistico e la strategia di conferire al marchio un'aura di libertà e audacia tramite l'accostamento a pratiche artistiche ancora controverse⁶¹. In base agli accordi, *When Attitudes Become Form* viene esposta in altre due sedi, al Museum Haus Lange di Krefeld (10 maggio-15 giugno 1969) e presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra (28 agosto-27 settembre 1969); in entrambi i casi la mostra subisce però delle modifiche tali da alterarne l'esito espositivo e, di conseguenza, l'impatto sul pubblico⁶².

Il curatore indipendente

In seguito al clima di critica generato dallo scandalo di *When Attitudes Become Form*, fomentato dalla successiva mostra *Friends and their Friends*, la posizione di Szeemann in qualità di direttore della Kunsthalle di Berna diventa estremamente scomoda. Alle pressioni causate dall'inasprimento dell'opinione pubblica nei confronti del curatore (nonostante la decisione del Consiglio municipale di Berna di non sollevarlo dall'incarico in quanto il suo operato non aveva messo in pericolo la vita dei cittadini⁶³), si aggiunge l'inasprimento dei conflitti con il comitato espositivo della Kunsthalle, che accusa nuovamente Szeemann di esporre troppi artisti stranieri e di concentrarsi prevalentemente sulle mostre internazionali a discapito di quelle dedicate agli svizzeri⁶⁴. Gli artisti locali, che costituiscono la maggioranza nel comitato, decidono quindi di prendere il controllo sul programma espositivo e si oppongono ad alcune proposte di Szeemann, tra cui una mostra su Edward Kienholz e una monografica su Beuys, già concordata con l'artista. Il curatore decide quindi dare le dimissioni dal ruolo di direttore della Kunsthalle di Berna nel settembre 1969, dopo otto anni di attività; non essendo vincolato da alcun contratto è immediatamente libero di abbandonare la posizione istituzionale. In un'intervista rilasciata a Petra Kipphof nel 1972 in cui Szeemann racconta delle difficoltà incontrate a Berna e dei motivi del suo allontanamento dalla Kunsthalle, il curatore chiarisce come il comitato di artisti locali, nostalgici dal punto di vista artistico e desiderosi di mantenere il controllo culturale sulla cittadina, vincolasse eccessivamente le sue attività espositive ed esponesse il suo lavoro al rischio di diventare una routine senza possibilità di sperimentazione⁶⁵. A tali fattori si aggiunge inoltre il rifiuto di essere inevitabilmente identificato come una personificazione del potere in quanto direttore di un'istituzione arti-

stica: “come direttore della Kunsthalle non cercavo alcun potere ma volevo soltanto utilizzare al massimo lo strumento che avevo a disposizione nonché ampliare la possibilità della comunicazione di informazione sulla creazione artistica”⁶⁶. Szeemann abbandona la posizione museale per creare un nuovo ruolo professionale, quello del curatore indipendente, dichiarando di voler semplicemente svolgere questa professione nel modo più puro possibile, senza doversi preoccupare di tutte le mostre incluse nel programma espositivo annuale di un museo⁶⁷. Allo scopo di gestire la sua nuova attività fonda nell'ottobre 1969 un'impresa virtuale, con l'obiettivo di fare qualcosa di nuovo e, al contempo, allontanarsi dall'establishment dell'arte⁶⁸. L'Agenzia per il lavoro intellettuale all'estero (Agentur für geistige Gastarbeit) “è stagionale, perfino mercenaria, perché la forza lavoro può essere esportata [...] Aperta ad ogni suggerimento e stimolo, filtrato attraverso un singolo ego, l'Agenzia combina tutte le autorità (legislative esecutive, amministrative, ecc.) e tutti i dipartimenti specializzati”⁶⁹. Il nome nasce come risposta al clima di crescente ostilità nei confronti dei lavoratori stranieri presenti in Svizzera, soprattutto turchi, italiani e spagnoli, chiamati “lavoratori ospiti”; il termine *Gastarbeit/Gastarbeiter* ha la doppia accezione di lavoro su richiesta e di lavoratore immigrato che spedisce i soldi guadagnati alla famiglia nel paese di provenienza⁷⁰. Lo stesso Szeemann era stato criticato per via dell'origine ungherese del suo cognome; la scelta di denominare così l'Agenzia costituisce una presa di posizione politica, al contempo seria e ironica. Essendo un'impresa a conduzione individuale, Szeemann ne costituisce l'unico funzionario, incaricato di tutte le mansioni: ideazione concettuale delle mostre, documentazione e conservazione delle informazioni negli archivi dell'Agenzia, coordinamento di un tour internazionale, allestimento materiale in ogni spazio espositivo, promozione e co-

municazione⁷¹. L'Agenzia costituisce una sorta di istituzionalizzazione di Szeemann stesso e, nella sua doppia componente ideologica e pratica, nell'autogestione e nella volontà di controllare i mezzi di produzione, si ricollega alle sue sperimentazioni giovanili in campo teatrale con il "one-man theater"⁷². Nel saggio *The Agency for Intellectual Guest Labor*, Fabien Pinaroli rintraccia nella fondazione dell'Agenzia un'affinità intellettuale con alcuni processi usati dagli artisti contemporanei a Szeemann, in particolare con l'happening e la tendenza a creare situazioni e interventi piuttosto che opere-oggetto:

Volevo attaccare l'idea di possesso, che per me era legata alla nozione di arte come oggetto o esito finito. Cercavo di riconoscere e partecipare ad un tipo di arte che dipendesse interamente dal momento dell'esperienza...Questo significava senz'altro mettere in dubbio le modalità di presentare, selezionare e comprendere le opere d'arte e la conseguenza logica di questo processo era quella di uscire dai confini del museo⁷³.

Tale approccio è rispecchiato dal primo motto dell'Agenzia, "sostituire il possesso con azioni libere", e dall'idea iniziale di configurarla come un collettivo anonimo che rifiuti la nozione di autore. Ben presto, però, Szeemann si rende conto che il mondo dell'arte richiede sempre di più delle mostre dalla firma riconoscibile, associabili al profilo individuale di un curatore. La realizzazione pratica di esposizioni pone inoltre il problema dell'inevitabile gestione in prima persona dell'organizzazione, richiedendo al curatore un controllo diretto e completo che non solo contraddice il concetto alla base dell'Agenzia, ma rende il lavoro di Szeemann praticamente identico al precedente ruolo di direttore della Kunsthalle⁷⁴. L'Agenzia si evolve di conseguenza, trasformandosi in uno strumento per produrre mostre tematiche, soggettive e "firmate" accompagnato dal

più pragmatico motto “dalla visione al chiodo”. Nonostante l’Agenzia sia stata alla base di numerosi progetti degli anni Settanta, di cui la maggior parte legata al “Museo delle Ossessioni”, un luogo mentale utopico e soggettivo, l’unica mostra completamente autonoma e finanziata interamente dall’Agenzia è stata *Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires* del 1975. Il progetto ha richiesto due anni di ricerca preparatoria, comportando delle difficoltà organizzative tali da convincere Szeemann ad adottare un approccio meno radicale. Rendendosi evidente la necessità di appoggiarsi a degli aiuti esterni, dal 1972 il creatore di mostre assembla una squadra di assistenti che parteciperà alla realizzazione di tutte le sue mostre successive, pur rimanendo ufficialmente esterna all’Agenzia. Gli elementi fissi del suo team sono Josy Kraft, incaricato dei trasporti delle opere, l’architetto Christoph Zürcher, realizzatore degli allestimenti sulla base degli schizzi del curatore e Jérôme Szeemann, che assiste il padre nell’organizzazione dei progetti. L’Agenzia continua ad esistere anche quando Szeemann viene assunto nel 1981 come collaboratore indipendente dal Kunsthau Zürich e può usufruire dei benefici collegati all’istituzione, come la possibilità di ricevere opere in prestito da collezioni pubbliche e private, l’assistenza di uno staff e l’utilizzo delle infrastrutture museali⁷⁵. Il mantenimento dell’Agenzia costituisce il simbolo dell’indipendenza di Szeemann e della peculiarità del suo approccio curatoriale.

L’altro strumento indispensabile alla realizzazione di mostre è il suo archivio personale, costruito a partire dagli anni alla Kunsthalle di Berna, quando la documentazione sull’arte moderna e contemporanea era rara e di difficile accesso. La raccolta di documenti e la loro conservazione sistematica rispondeva alla reale necessità di accumulare la maggior quantità di informazioni reperibili, in un tentativo di raggiunge-

re la più ampia conoscenza possibile. Nel caso di Szeemann l'archivio costituisce un *modus operandi*, caratterizzato dallo stesso metodo di lavorare con i documenti fin dall'inizio della carriera, oltre che un luogo funzionale all'ideazione e realizzazione di mostre. Nel saggio *The Archive*, François Aubart e Sadie Woods evidenziano inoltre un'altra caratteristica fondamentale dell'archivio: il suo conferimento di potere al proprietario, in quanto in possesso del controllo sull'accesso ai documenti e detentore del potere sulla loro interpretazione. Essi suggeriscono che, nel momento in cui Szeemann abbandona la Kunsthalle di Berna portando con sé buona parte dei materiali accumulati nel corso della sua direzione, egli si appropri simbolicamente di un potere che avrebbe dovuto restare di pubblico dominio. In questo modo il curatore avrebbe riprodotto la funzione amministrativa anche nella sua reinvenzione professionale come indipendente, mantenendo il controllo totale su ciò che aveva iniziato e intendeva proseguire⁷⁶. Tobia Bezzola, collaboratore di Szeemann alla Kunsthaus Zürich dal 1992 al 1996, sottolinea come la metodologia di lavoro di Szeemann si caratterizzi per la continua stratificazione di livelli successivi su alcuni nuclei tematici costanti, risalenti prevalentemente al periodo di Berna. Secondo Bezzola, il programma della Kunsthalle anticipa, ovviamente in misura preliminare o abbozzata, tutti gli sviluppi successivi dell'attività di Szeemann, che continuerà ad indagare sulle stesse tematiche fondamentali, proponendone variazioni e approfondimenti. L'archivio ricoprirebbe dunque la funzione di preservazione di memoria, garantendo al curatore la possibilità di non ripartire mai da zero e di riprendere a sviluppare delle idee dal punto in cui le aveva lasciate l'ultima volta, arricchendole e ampliandole con nuovi contributi⁷⁷. Il funzionamento dell'archivio è rimasto analogo nonostante le aggiunte e le riconfigurazioni dovute ai traslochi di Szeemann; dal 1986 l'archivio, culmine del proces-

so di accumulo e organizzazione, trova una sistemazione definitiva nei due piani della Fabbrica rosa, un'ex stabilimento produttivo nel villaggio di Maggia, Canton Ticino. Nel 2011, a sei anni dalla morte del curatore, la collezione dei materiali dell'archivio e della biblioteca (comprendente 28 000 libri, 42 000 fotografie, 1000 poster, più di 700 audiovisivi, decine di piccole opere d'arte e multipli, oltre a un numero imprecisato di lettere, comunicati stampa, proposte di artisti, schizzi, planimetrie e documenti amministrativi) è stata acquisita interamente dal Getty Research Institute di Los Angeles⁷⁸. Aubart e Woods notano la relazione estremamente personale tra l'archivio e il suo proprietario, evidente nel peculiare sistema di classificazione adottato, basato su un sistema mnemonico legato ad un'architettura mentale i cui spazi sono scanditi da oggetti che rimandano ad un sistema di segni e simboli, decifrabili solo dal loro ideatore. Questo metodo, basato sui simboli e sul loro accostamento e rimescolamento, era utilizzato da Szeemann per immaginare sequenze di lavori anche a livello visivo. L'archivio costituisce così uno strumento intellettuale e pratico, configurandosi inoltre come uno spazio di rappresentazione del proprietario, in virtù degli stretti legami individuali che ne regolano il funzionamento. La raccolta e la conservazione sistematica dei materiali riguardanti l'attività di Szeemann mostrano una grande consapevolezza di sé e del proprio ruolo, tradendo inoltre una deliberata volontà di lasciare una sorta di biografia pre-tracciata⁷⁹. Secondo Pinaroli, Szeemann aveva una profonda consapevolezza della propria posizione all'interno della storia e una certa inclinazione alla mitizzazione della propria figura. In quest'ottica l'archivio e l'Agenzia ricoprirebbero quindi anche la funzione di strumenti per rafforzare la costruzione storiografica del curatore, configurandosi rispettivamente come un sistema per gestire le informazioni e un simbolo ricorrente che ricordi al mondo

Sabina Bassetto

dell'arte la sua immagine di creatore di mostre e professionista indipendente⁸⁰.



Harald Szeemann nella sua Fabbrica Rosa a Maggia, 1994. Foto Armin Linke.

documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today

In seguito al controverso successo di *When Attitudes Become Form* Harald, Szeemann è nominato Segretario generale della Documenta di Kassel per la successiva edizione del 1972. L'incarico gli viene affidato da Arnold Bode, fondatore di Documenta e coordinatore delle precedenti quattro edizioni, e segna un'innovazione senza precedenti nella struttura organizzativa della manifestazione, fino ad allora affidata ad un consiglio responsabile delle decisioni in materia di pianificazione e selezione. Le origini di Documenta risalgono al secondo dopoguerra tedesco quando Arnold Bode, architetto e professore di pittura all'Accademia d'arte di Kassel, decide di proporre una rassegna artistica che presenti le correnti artistiche contemporanee rifiutate e perseguitate dai nazisti, dichiarando di voler "dire qualcosa sugli anni perduti, dal 1933 al 1945"⁸¹. Le motivazioni di Documenta si rivelano fin da subito nella vocazione storico-artistica e nella necessità politico-culturale di ripristinare la continuità dell'identità culturale tedesca, ponendo fine all'isolamento dovuto alla dittatura hitleriana e riaffacciandosi sul panorama artistico internazionale. L'ambizione di proporsi nuovamente come modello culturale credibile è testimoniata dalla scelta del nome, che implicherebbe uno sguardo finalmente oggettivo sulle vicende artistiche del presente e dell'immediato passato, di fatto smentito dalla presa di posizione insita nella scelta di oggetti funzionali all'interpretazione che si vuole trasmettere nel contesto di una ricostruzione di una memoria collettiva⁸². La scelta di Kassel come sede dell'esposizione è significativa, in quanto la città, sede di importanti industrie belliche, era stata quasi completamente rasa al suolo dai bombardamenti degli alleati; la manifestazione è ospitata nel Museum Fridericianum, di cui era rimasta intatta solo la facciata, che viene ristrutturato da Bode

e trasformato in un innovativo edificio moderno, simbolo ideale della rinascita della Germania dell'ovest. Nel concepire l'esposizione viene rifiutato il modello nazionalista, incarnato in modo esemplare dai padiglioni dei vari stati della Biennale di Venezia, a favore di una selezione di movimenti e singoli artisti ad opera di un comitato organizzativo, presieduto da Bode e comprendente lo storico dell'arte Werner Haftmann e Will Grohmann, critico e frequentatore di molti degli artisti perseguitati dal regime nazista⁸³. Un aspetto caratteristico è dato dall'intenzione di proporre Documenta come un modello espositivo antitradizionale, in cui la relazione tra opere e contesto suggerisca una lettura dei lavori stessi secondo una "comprensione visuale"; questa concezione allestitiva rivela una grande attenzione verso la didattica e le modalità di percezione dell'opera d'arte. Le prime tre edizioni costituiscono un gruppo omogeneo, in quanto frutto del pensiero teorico e storico di Haftmann. Esse presentano le sperimentazioni artistiche del Novecento interpretandone la successione come un percorso culminante nell'astrazione informale, ancora legata all'estetica dell'idealismo tradizionale basata sul concetto dell'autonomia dell'arte⁸⁴. *Documenta IV*, del 1968, rinuncia all'approccio retrospettivo per concentrarsi sugli esiti artistici degli ultimi quattro anni, grazie anche al contributo di Jan Leering, direttore del Van Abbemuseum di Eindhoven, che aveva già presentato i lavori di alcuni esponenti di Pop Art e Minimal. L'edizione è caratterizzata dall'inclusione di un nutrito gruppo di americani (circa un terzo degli artisti in mostra) e dal tentativo di adeguare la propria struttura espositiva alle nuove forme artistiche non più suddivisibili nelle tradizionali categorie artistiche ma, nel contesto dei cambiamenti sociali e delle proteste studentesche del Sessantotto, risulta ancora troppo legata all'idea di autonomia dell'arte rispetto alla realtà storica e sociale. *Documenta IV* esclude dal suo programma alcune real-

tà artistiche considerate troppo radicali, tra cui gli happening e Fluxus, venendo quindi bollata da alcuni artisti (Wolf Vostell in particolare) e dalla stampa come “manifestazione museale anacronistica, di stampo conservatore, ancora legata all’idea del quadro, insensibile alle trasformazioni di una cultura contro-rivoluzionaria”⁸⁵. In seguito alle numerose proteste e critiche, oltre che ai conflitti interni allo stesso team organizzativo, Bode opta per un rinnovamento totale per quanto riguarda le modalità organizzative e di selezione artistica, affidando il potere decisionale precedentemente detenuto da un consiglio composto da ventisei membri ad un unico Segretario generale. Questa svolta “anti-democratica” di Documenta rappresenta una cesura radicale con il passato della manifestazione, accentuata ulteriormente dal fatto che l’incarico viene affidato ad un curatore totalmente estraneo ad essa. La nomina a Segretario generale conferisce a Szeemann una piena autonomia, grazie a cui egli può esprimere la sua personale visione, evitare le complicazioni burocratiche e lavorare seguendo la propria metodologia curatoriale con la sola condizione di non superare i limiti del budget stabilito; il suo ruolo comporta che tutto il potere decisionale e le conseguenti responsabilità ricadano totalmente ed unicamente su di lui, rendendo di fatto la sua posizione simile a quella del curatore indipendente⁸⁶. L’organizzazione rimane fundamentalmente gerarchica anche quando Szeemann decide di formare un team di collaboratori di sua scelta, con cui poter lavorare delegando i compiti. Il consiglio direttivo radunato dal curatore è composto dai colleghi Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, Peter Iden, Alexander Kluge, Karlheinz Braun e include nuovamente Arnold Bode; i suoi membri agiscono da consulenti di Szeemann ed elaborano in collaborazione con lui il contesto generale della mostra. A questi si aggiunge un gruppo di diciassette collaboratori esterni incaricati delle diverse sezioni tematiche di

documenta 5, tra cui il filosofo Hans Heinz Holz, autore dell'introduzione del catalogo, e il critico François Burkhardt⁸⁷. Ad ognuno di essi è lasciata la possibilità di sviluppare liberamente la propria visione nei rispettivi ambiti di competenza e di proporre gli artisti da includere, poi selezionati tramite una decisione collettiva in cui a Szeemann spetta comunque l'ultima parola, in qualità di Segretario generale. In un'intervista rilasciata nel 2007, Bazon Brock chiarisce alcune delle motivazioni alla base della creazione del nuovo ruolo ricoperto da Szeemann:

La scelta di un segretario generale era diventata necessaria per quanto riguardava le pubbliche relazioni; i giornalisti, i politici e i responsabili delle organizzazioni delle visite volevano una sola persona incaricata a cui potessero fare riferimento per le risposte alle loro domande. Al di là di questo aspetto pragmatico, lo *Zeitgeist* era cambiato e non erano più possibili le interferenze dei politici come padrini di *documenta*. Lo spirito del tempo esigeva che si dovesse passare dal discutere in termini di strutturalismo all'adozione dei modelli dell'individualismo⁸⁸.



Chuck Close, *John*, 1971-1972, *documenta 5*, Kassel, 1972.

Nel formulare il suo progetto per *documenta 5*, Szeemann riparte dalle critiche all'edizione precedente già espresse nel suo testo per il catalogo di *When Attitudes Become Form*. Era stato proprio lo scetticismo di *Documenta IV* verso l'arte del proprio tempo ad averlo spinto a cercare di presentare le tendenze artistiche più attuali: "se lo scorso anno la quarta Documenta aveva esposto l'arte prodotta fino all'inizio del 1968, questa mostra intende sostanzialmente documentare i recenti sviluppi artistici"⁸⁹. Il punto di partenza per la nuova Documenta sarebbe dunque stata l'inclusione degli artisti presenti a Berna nel 1969, ovvero la generazione esclusa da *Documenta IV*, coniugata ad un approccio tematico⁹⁰. Il 22 aprile del 1970, Szeemann presenta al consiglio amministrativo di *documenta GmbH* un concept iniziale che radicalizzava ulteriormente il tema di *When Attitudes Become Form*, rappresentando una sintesi degli interessi e delle indagini sviluppati fino a quel momento dal curatore: la mostra sarebbe stata composta da una somma di eventi e happening di "action-art", derivata in parte dalla mostra-laboratorio già sperimentata a Berna e in parte dall'intento di coinvolgimento dello spettatore alla base dell'imminente esposizione *Happening & Fluxus*, all'epoca ancora in fase di realizzazione⁹¹. Nel corso di un incontro tenutosi a Francoforte il 28 aprile 1970, Harald Szeemann, Arnold Bode, Bazon Brock, Werner Hoffmann, Peter Iden e Karl Oskar Blase, elaborano una dichiarazione finalizzata a presentare pubblicamente il concept di *documenta 5*. Nel testo, pubblicato nel numero di «Informationen» di maggio-giugno 1970, sono quindi riportate le critiche alla precedente edizione e l'intenzione di rendere la successiva Documenta uno spazio interattivo e un luogo di eventi programmati, trasformando il motto della manifestazione da "museo per 100 giorni" a "evento per 100 giorni". L'edizione, dalla concezione essenzialmente didattica, sarebbe stata quindi incentra-

ta sulla progettazione di eventi in relazione reciproca, su azioni e processi, allontanandosi dalla tradizionale concezione di museo come luogo di accumulazione statica di oggetti⁹².

Il concept iniziale viene abbandonato quando Szeemann si rende conto delle immani difficoltà organizzative insite nella sua realizzazione. L'ostacolo immediato è costituito dai tagli al budget, che probabilmente già in partenza non sarebbe bastato a coprire i costi necessari al finanziamento di tutti gli ambiziosi progetti ideati dal curatore e dai suoi collaboratori. Un'ulteriore difficoltà, sottolineata da Bazon Brock in un'intervista del 2007, sarebbe stata costituita dalla necessità di assicurare ogni elemento presente in mostra: "l'agenzia assicurativa non era preparata a differenziare tra oggetti e ambienti concepiti come strumenti per il visitatore e quelli che invece non dovevano essere toccati, oppure tra le aree concepite per il pubblico e gli spazi destinati alle opere stesse"⁹³. La spinta decisiva ad abbandonare l'idea di un "evento per 100 giorni" è tuttavia data dal fallimento della mostra *Happening & Fluxus*, tenutasi presso il Kölnischer Kunstverein di Colonia dal 6 novembre 1970 al 6 gennaio 1971. Szeemann aveva invitato gli artisti ad agire liberamente all'interno (e all'esterno) del contenitore museale, ipotizzando che i loro interventi riuscissero a coinvolgere attivamente lo spettatore e a renderlo partecipe. Sfortunatamente, la mostra non riesce a rappresentare un momento di incontro tra artisti e pubblico, che non si sente coinvolto dalle azioni artistiche ma piuttosto provocato e reagisce in modo indifferente, negativo o violento, né tanto meno tra gli stessi gruppi di artisti, che risentono di un clima di crescente competitività, fomentato dall'inclusione degli Azionisti viennesi, presentati per la prima volta in ambito museale⁹⁴. A queste difficoltà si aggiungono anche i conflitti tra le sfere istituzionali e il co-curatore Wolf Vostell, a cui l'istituto veterinario cittadino vieta di far partorire una mucca nella sede esposi-

tiva, e le polemiche sollevate dalla stampa e dal sindaco di Colonia nei confronti della mostra. Dopo *Happenings & Fluxus* Szeemann si rende conto dell'impossibilità di lasciare agli artisti una piena libertà di azione senza ritrovarsi coinvolto nel conflitto tra artisti e istituzioni in virtù del suo ruolo curatoriale⁹⁵ e di come l'unico approccio possibile a questo tipo di azioni e happening, in un contesto delicato come quello di Documenta, sia quello retrospettivo e documentario.



Haus-Rucker-Co, *Oasis no. 7*, *documenta 5*,
Kassel, 1972. Foto Erhard Wehrmann

Nel marzo del 1971 viene divulgato il secondo concept, elaborato da Szeemann, Jean-Christophe Ammann e Bazon Brock e pubblicato nuovamente su «Informationen». Il cambiamento di

rotta rispetto alla concezione di una Documenta-evento è repentino e radicale: viene proposta ora una concezione altamente intellettuale, concretizzata attraverso un metodo strutturato e sistematico. Questa seconda versione, in cui è preponderante il contributo di Brock, teorico, critico e professore di estetica, intende affrontare tramite un approccio tematico la questione di come l'arte interpreti il mondo e di come essa costituisca quindi una categoria di interpretazione sociale⁹⁶. *documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today* [Indagine sulla realtà. Mondi visuali oggi] prevede di affrontare i rapporti tra arte e realtà tramite l'adozione di un complesso sistema di categorizzazione tripartito che serva da strumento di indagine critica sulla realtà e sui diversi livelli di realtà presenti all'interno dei vari mondi visuali. La realtà viene qui concepita come un insieme di tutte le immagini, artistiche e non, che ci circondano; l'analisi si rivolge quindi verso i mondi figurativi artistici ed extra-artistici, questi ultimi introdotti da Szeemann con la definizione di "mondi visuali paralleli" e comprendenti oggetti appartenenti ad alcuni di quegli ambiti tradizionalmente estranei al contesto artistico, tra cui l'Art brut o l'arte dei malati mentali, già esposti ai tempi di Berna. Il sistema ideato da Brock è costituito da tre livelli in cui dividere i mondi figurativi: realtà dell'immagine, realtà dell'immagine raffigurata, identità o non identità dell'immagine e dell'immagine raffigurata. Il primo livello, *realtà dell'immagine*, corrisponde nella linguistica strutturale al significato e raggruppa i mondi visuali possibili, indipendenti da una realtà altra rispetto a se stessi; in mostra comprende la fotografia artistica, il kitsch, i fumetti, la pubblicità, la fantascienza, l'utopia, la propaganda politica, i monumenti, l'iconografia sociale. Il secondo livello, *realtà dell'immagine raffigurata*, rappresenta l'ambito del significante e incorpora le immagini riferite al reale da un punto di vista visivo o ideologico, in modo più o meno diretto;

nell'esposizione include al suo interno l'Iperrealismo o Realismo fotografico, la Pop Art, la Minimal Art, la Body Art, la Process Art, lo sciamanesimo di Beuys, la pornografia, il design, i ritratti e le caricature, la fotografia di reportage, i movimenti di agitazione politica cubani e del maggio parigino. Il terzo livello, *identità o non identità dell'immagine e dell'immagine raffigurata*, rappresenta nella linguistica il senso dato dall'unione di significato e significante ed è a sua volta suddiviso in tre sottolivelli interni: *identità imposta*, relativa all'arte dei malati mentali e ai disegni dei bambini; *identità voluta*, riferita a sport, giochi, film e teatro in tempo reale; *non identità*, riconducibile all'arte di Magritte e Oldenburg e all'Arte concettuale. In una sottosezione generica, *identità o non identità dell'immagine e dell'immagine raffigurata*, sono inclusi il Surrealismo, l'Arte naïf e le varie espressioni del concetto di inseparabilità di arte e vita⁹⁷. Questa mescolanza di materiali provenienti da diversi ambiti artistici, culturali e materiali riporta in auge il dibattito sull'autonomia dell'arte, sostenendo la tesi che l'arte non possa più essere considerata come separata dalla realtà, in quanto la sua definizione dipende dal consenso sociale nei suoi confronti, che si caratterizza come un processo in continua evoluzione. L'approccio enciclopedico che accosta opere d'arte e oggetti appartenenti alla quotidianità, scelto per sostenere il programma teorico, non solo costituisce un'esplorazione dei limiti del medium della mostra, ma riflette anche le tendenze del clima culturale del periodo, tra cui la critica della cultura borghese capitalista, e manifesta una vicinanza ai sistemi di analisi strutturale formulati in vari campi del sapere da autori come Adorno, Deleuze, Guattari, Althusser, Lacan e Barthes. Il nucleo comune è rintracciabile nella relazione tra individuo e società e nella concezione del personale come frutto dell'intersezione delle strutture sociali, che possono essere soprafatte solo attraverso la sovversione⁹⁸.

L'impianto teorico di Brock, definito da Müller un capolavoro di filosofia dell'arte e dei media per la capacità dell'autore di tradurre il pensiero astratto in una forma intuitiva⁹⁹, mostra inoltre una derivazione dalla struttura tripartita della dialettica hegeliana, basata sulle tre fasi di tesi, antitesi e sintesi. Mentre Hegel pone le fasi in un rapporto di sviluppo tramite la loro opposizione, nella concezione di *documenta 5* i tre livelli sono pensati come paralleli e funzionali alla loro esperienza da parte dei visitatori durante la fruizione della mostra, concretizzando un approccio didattico mirato ad allenare lo sguardo dello spettatore e ad affinare il suo giudizio attraverso le contraddizioni. Da queste premesse nasce il provocatorio slogan scelto per la manifestazione: "vedere meglio con *documenta 5*". La proposta concettuale di Brock stabilisce inoltre una forte affinità con il campo della semiotica, e con le teorie strutturaliste del linguista svizzero Ferdinand de Saussure in particolare. Gabriele Mackert sottolinea come questa affiliazione costituisca un gesto elitario che genera una delusione verso le aspettative di partecipazione della fascia più politicizzata del pubblico¹⁰⁰. Il contributo teorico del filosofo marxista Hans Heinz Holz, pubblicato nel catalogo con il titolo di *Teoria critica dell'oggetto estetico*, ribadisce la necessità della teoria estetica per educare il pubblico ad una ricezione consapevole ed evidenzia come la metodologia critica adottata sia funzionale ad una teoria che nasce nel momento in cui il materiale viene raccolto secondo un criterio documentario¹⁰¹. Holz ritiene inoltre che la teoria estetica debba estendere il campo di applicazione anche alle sfere extra-artistiche; il filosofo arriva a definire drasticamente come "schizofrenica" la separazione tra posizione estetica e posizione morale all'interno dell'arte contemporanea e auspica in risposta un tipo di arte "che non si comporti più in maniera spontanea e ricettiva verso il suo ambiente, ma che cerchi il mezzo espressivo creatore rispetto a un mondo

già penetrato dalla teoria e aperto da formulazioni intellettuali; un'arte dunque che sia più vicina alla scienza (e soprattutto alla filosofia) di quanto lo sia mai stata fino ad ora, perché ora essa non può più essere mera riflessione di ciò che accade, ma deve accogliere in sé la riflessione della riflessione"¹⁰². Tuttavia Anna Cestelli Guidi, nella sua analisi del secondo concept di *documenta 5*, osserva come la soluzione proposta da Holz risulti pedante, reazionaria e in sostanziale contrasto con le tendenze innovatrici di Szeemann e dell'arte più recente¹⁰³.



Veduta della mostra *documenta 5*, Kassel, 1972. Opere di Bruce Nauman, Barry Le Va, Reiner Ruthenbeck.

Nel marzo del 1972, a circa tre mesi dall'inaugurazione, il programma di *documenta 5* subisce un ulteriore cambiamento a livello teorico; Szeemann prende le distanze dal saggio passatista di Holz e ridimensiona la componente di rigida sistematicità a priori del "piano Brock" per optare verso una soluzione di bilanciamento tra l'impostazione tematica e il valore individuale dell'opera d'arte. Nella sua introduzione al catalogo, Szeemann ribadisce la necessità del compromesso raggiunto in seguito al riconoscimento dei limiti relativi ai concept elaborati in fasi ideativa:

Nel corso dei due anni di preparazione, sono stati abbozzati due programmi radicalmente diversi. Uno era orientato verso gli artisti, l'altro verso i visitatori. Ma nessuno dei due era completamente applicabile in forma pura. [...] Perciò la *documenta* presentata qui è, come spesso accade, una via di mezzo tra i due e ciò significa, come per la realizzazione di ogni idea, che ci siamo dovuti "sporcare le mani"¹⁰⁴.

A questo dietrofront ideologico corrisponde anche una relativizzazione del valore politico dell'arte in favore dell'affermazione del valore di autonomia di questa nei confronti di concetti a priori, a cui consegue il bilanciamento tra le concezioni di mostra come evento e mostra documentaria. Szeemann sostiene inoltre la necessità di una selezione soggettiva basata sull'individualità del giudizio estetico, ponendosi quindi in netto contrasto con l'impostazione di presunta oggettività del saggio di Holz. In un'intervista rilasciata a Willi Bongard per il «Die Welt» nella primavera del 1972, Szeemann dichiara di rifiutare un tipo di mostra critica in cui le opere siano selezionate in base alla rilevanza sociale, promuovendo provocatoriamente un ritorno dell'arte verso se stessa e, al contempo, uno spostamento di *documenta 5* in direzione dell'arte¹⁰⁵. Questa tendenza si traduce in un approfondimen-

to di visioni e mondi personali di alcuni artisti, indipendentemente dalla loro appartenenza a diverse categorie artistiche, concretizzato nella sezione delle *Mitologie Individuali*. Presentate per la prima volta in questa fase, esse costituiscono il principale contributo elaborato da Szeemann per *documenta 5* e sono da lui definite come “fenomeni senza un comune denominatore, comprensibili tuttavia in quanto parte di una storia dell'intensità dell'arte, che non si occupa solo dei criteri formali ma anche dell'identità percepibile di intenzione ed espressione”¹⁰⁶. Le *Mitologie Individuali* sono viste come unico modo di rifuggire ad una categorizzazione a priori delle opere d'arte, determinando una mostra tematica improntata principalmente ad evidenziare la volontà artistica presente nelle opere a prescindere dal loro stile. Tuttavia, al di là delle modifiche apportate al secondo concept e l'introduzione di alcuni contributi teorici ex-novo, Szeemann dichiarerà di non aver più seguito un rigido concetto schematico nel corso degli ultimi otto mesi di preparazione della manifestazione, privilegiando la dimensione di avvenimento della mostra.



James Lee Byars, *documenta 5*, Kassel, 1972. Foto Balthasar Burkhard

Nei mesi immediatamente precedenti all'inaugurazione il programma ha subito diverse variazioni, principalmente dovute all'eliminazione progressiva di alcuni elementi originariamente parte del concept e al tentativo di arginare le crescenti problematiche. Il complesso piano teorico di Brock viene ridotto quasi esclusivamente alle mostre tematiche, ormai marginali, dei *Parallelen Bildwelten [Mondi visuali paralleli]*¹⁰⁷. Anche la sua *Scuola dei Visitatori*, originariamente concepita come un luogo dedicato alla didattica sperimentale dell'arte, una mostra nella mostra funzionale a stimolare la ricezione ideale del tema da parte dello spettatore tramite l'esperienza cognitiva, psicomotoria e socio-emozionale, non viene realizzata; in questo spazio il pubblico avrebbe potuto usufruire di innovativi strumenti audiovisivi con tre schermi e pannelli di controllo indipendenti, oltre a filmati, riproduzioni di opere, mappe, modellini e spiegazioni verbali per approfondire e comprendere al meglio le questioni affrontate dalla mostra¹⁰⁸. L'eliminazione della sezione, dovuta agli esorbitanti costi di realizzazione che avrebbe richiesto, ha avuto delle conseguenze notevoli sull'aspetto finale dell'esposizione: sebbene non siano stati aggiunti dei pannelli esplicativi e l'apparato didattico sia stato affidato interamente al catalogo, l'impossibilità di appoggiarsi alle riproduzioni delle opere programmate nella *Scuola dei Visitatori* ha forzato a rendere più spettacolare la mostra, dovendo includere (soprattutto nella sezione dei ritratti) un maggior numero di lavori originali, con pesanti ripercussioni a livello dei costi globali¹⁰⁹. Allo stesso modo, le sezioni di teatro e cinema sono state tagliate per questioni di budget, mentre l'abolizione della sezione *Pornografia*, resa definitiva nel marzo 1972, ha delle ragioni più complesse, tra cui il rischio concreto di attirare censure sulla mostra, i problemi logistici dell'allestimento e la preoccupazione di rendere l'esposizione eccessivamente teorica e politica. La sezione *Pornografia*, che

avrebbe dovuto essere inclusa nel secondo livello della *realtà dell'immagine raffigurata*, viene affidata nel marzo del 1971 a Peter Gorsen, sociologo e professore di letteratura presso l'Università di Francoforte. Fin dal momento della divulgazione del secondo concept numerose testate giornalistiche tedesche, quali «Ludwigsburger Kreiszeitung», «Frankfurter Neue Presse», «Demokratisches Volksblatt», «Deutsche Nachricht», commentano il programma di *documenta 5* sfruttando l'inclusione della sezione *Pornografia* a titolo sensazionalistico per criticare l'accostamento di categorie artistiche e non artistiche. L'impostazione voluta da Gorsen è di tipo scientifico, mirata a sviluppare un discorso su una concezione di estetica basata sull'influenza reciproca di varie discipline. A livello logistico gli ambienti della sezione, tra cui l'ipotetico allestimento di una stanza da letto con fotografie alle pareti che ospiti la proiezione di un film pornografico, sono pensati per essere indipendenti dal percorso espositivo in modo da poterne limitare l'accesso ai maggiori di diciotto anni. Nel progetto del gennaio 1972, Gorsen struttura la sezione in due spazi, uno dedicato alla proiezione di film dal contenuto didattico volto a illustrare le valenze politiche della pornografia, le implicazioni legate alla spettacolarizzazione della violenza e i legami con il terrore e le situazioni di guerra, l'altro adibito alla presentazione di oggetti vari legati al feticismo sessuale. Alle perplessità di Szeemann, legate ai probabili problemi con la censura e alle difficoltà logistiche del divieto di accesso ai minorenni e alla sua proposta a Gorsen di presentare dei film nell'ambito del programma cinematografico già previsto unitamente ad un contributo critico all'interno del catalogo, segue nel marzo del 1972 l'eliminazione consensuale della sezione *Pornografia* da *documenta 5*¹⁰. Secondo Friedhelm Scharf e Gisela Schirmer, in questa occasione è particolarmente evidente come il prestigio e l'attenzione pubblica esercitate da *documenta 5* ab-

biano costituito un ostacolo alla libera ideazione e realizzazione della mostra. Il timore di uno scandalo pubblico nel contesto di una rassegna di tale rilevanza e risonanza culturale, causato dalle minacce di proteste e azioni legali da parte di cittadini scandalizzati dalla presunta "corruzione morale" dei giovani, avrebbe costituito un fattore determinante nella decisione di Szeemann di eliminare una sezione troppo controversa e di difficile gestione¹¹¹. Un ulteriore ostacolo alla realizzazione delle ambizioni espositive di Szeemann è rappresentato dal fallimento del suo tentativo di includere per la prima volta nella rassegna contributi provenienti dai paesi del Blocco Sovietico e dalla Cina. Nelle sue intenzioni originali la *documenta 5* avrebbe dovuto ospitare un accostamento tra il realismo occidentale e il realismo socialista; a questo scopo il Segretario generale cerca di ottenere, nonostante le difficoltà imposte dalla situazione politica dell'epoca, esempi rappresentativi di questa produzione provenienti dall'Unione Sovietica e dalla Repubblica Popolare Cinese¹¹². Szeemann invia a Mosca una lettera richiedendo un contributo nell'individuare una selezione pregnante di opere rappresentative del realismo socialista classico affinché questa sia inclusa in un'esposizione che non sia una presentazione delle ultime tendenze artistiche occidentali, ma si sforzi di essere una mostra tematica integrale. Nonostante una prima risposta affermativa, tre mesi prima dell'inaugurazione Mosca ritira la propria partecipazione senza fornire alcuna spiegazione. Anche il tentativo di ottenere dalla Repubblica Popolare Cinese il prestito dell'imponente *Rent Collection Courtyard*, un gruppo di oltre cento sculture di terracotta risalenti al periodo della Rivoluzione culturale e raffiguranti dei contadini, rappresentati a grandezza naturale, oppressi dalla crudeltà dei proprietari terrieri prima della loro rivolta e della conseguente liberazione, non ha esito positivo, in quanto l'opera è considerata monumento nazionale cinese e

di difficile trasporto. La proposta di Szeemann di farne realizzare delle copie viene ugualmente rifiutata, senza che siano mai esplicitate delle motivazioni politiche¹¹³.



Joseph Beuys, *Office for Direct Democracy through Referendum*, *documenta 5*, Kassel, 1972. Foto Balthasar Burkhard.

documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today si tiene a Kassel dal 30 giugno all'8 ottobre 1972. Nel suo assetto espositivo la mostra si compone di ventiquattro sezioni, che affiancano le opere di 217 artisti (di cui 38 già presentati in *When Attitudes Become Form* e 8 in *Happening & Fluxus*) ad oggetti provenienti da diversi ambiti extra-artistici, distribuite tra gli spazi della Neue Galerie e del Museum Fridericianum. Il percorso inizia dal piano sotterraneo della Neue Galerie, con la sezione *Mondi visuali paralleli* che, fedele all'impostazione concettuale di Brock, ospita i lavori inerenti agli ambiti della fantascienza, della pubblicità, del kitsch, del gioco, della propaganda politica, dell'utopia, della progettazione e dell'iconografia sociale, rappresentata principalmente dalle copertine del giornale *Der Spiegel* e dai bozzetti per le banconote della Banca Nazionale Svizzera. Il piano terra dello stesso edificio è diviso in due aree tematiche di grande impatto: la stanza dedicata ai *Musei degli artisti* e la sezione del *Realismo*. I lavori esposti nella sala dei *Musei degli artisti* sono costituiti dagli esiti delle ricerche di cinque artisti sulla relazione tra le opere e il loro contesto espositivo e sono estremamente significativi per il confronto che offrono al pubblico con il dibattito teorico, particolarmente rilevante all'epoca, della funzione del museo e delle sue ambiguità ideologiche. La sezione del *Realismo* viene strutturata dal curatore Jean-Christophe Amman secondo un confronto tra le due tendenze incarnate dal "Realismo strutturale" e dell'Iperealismo. Il primo, originato sulla base di una struttura creata dall'artista e concretizzato attraverso l'utilizzo della realtà ottica, è rappresentato in mostra da opere come *Flag* del 1958 di Jasper Johns, gli oggetti ambigui di Richard Artschwager e alcuni lavori di Gerard Richter, tra cui *Eight Student Nurses* del 1966, un quadro facente parte della serie dei *Photopaintings* e basato sulla riproduzione pittorica di una fotografia con l'aggiunta di sfocature, e un'opera del 1971 apparte-

nente alla serie più astratta delle tabelle cromatiche. L'iperrealismo della West Coast americana, che costituisce la grande novità di *documenta 5* in quanto presentato per la prima volta in Europa in questa occasione, basa la rappresentazione del soggetto a partire dalla sua riproduzione fotografica. In mostra la tendenza è esemplificata dai minuziosi ritratti dalle dimensioni imponenti di Chuck Close e dagli ingrandimenti pittorici di dettagli di scene e oggetti appartenenti alla quotidianità di Howard Kanovitz, Richard Estes e Ralph Goings. Ai dipinti sono accostate le sculture estremamente realistiche e a grandezza naturale di Duane Hanson, che espone le stranianti *Seated Artist* del 1971 e il gruppo *Bowery Derelicts* del 1969-70, e di John De Andrea, rappresentato dalla "scandalosa" *Arden Anderson e Nora Murphy, 1972*, raffigurante due amanti nudi e abbracciati, stesi sul pavimento. Il primo piano della Neue Galerie è dominato dalle *Mitologie Individuali*, ad eccezione di due sale dedicate rispettivamente alle immagini inerenti alla devozione religiosa e ai lavori prodotti da persone affette da disturbi psichici. La sezione curata da Szeemann si caratterizza per l'estrema eterogeneità e varietà dei lavori presentati, includendo opere quali *Le Manteau* del 1962 di Etienne-Martin, artista per cui era stato originariamente coniato il termine "mitologie individuali" in occasione di una mostra tenutasi alla Kunsthalle di Berna nel 1963, i dipinti di Georg Baselitz e Sigmar Polke, le documentazioni fotografiche delle performance rituali degli Azionisti viennesi Hermann Nitsch e Günter Brus, alcuni *Standard* di A.R. Penck del periodo 1970-71. Dagli spazi rigorosi dedicati a Ed Ruscha e Giulio Paolini si passa al *Poiipòidrome* di Robert Fillou, un "istituto di creazione permanente" basato sulla buona volontà e sulla partecipazione, per arrivare poi all'atmosfera fortemente autobiografica dell'ambiente di Christian Boltanski. Particolarmente rappresentativa del concetto di mitologia individuale è *Ark, Pyramid*

di Paul Thek, un'installazione ormai leggendaria che riflette sul ciclo spirituale di vita e morte attraverso un ambiente carico di richiami simbolici, composto da una grandissima quantità di sabbia, animali impagliati e una struttura piramidale ricoperta di giornali che ospita un calco del corpo dello stesso Thek. L'esposizione continua nell'edificio del Museum Fridericianum, che al piano terra ospita la sezione *Informazione*, la quale include una sala in cui è proiettata l'introduzione audiovisiva di Brock, una videoteca e una biblioteca, oltre all'agenzia di viaggi fittizia di Christo, in cui si pubblicizza il suo recente *Great Curtain Project* realizzato in Colorado, e il sondaggio di Hans Haacke sul profilo socio-politico dei visitatori di *documenta 5*, condotto tramite il questionario *documenta Visitor profile*. La maggior parte del piano è dedicata all'esposizione di performance, attività varie, autorappresentazioni, video e film appartenenti alla sezione delle *Mitologie Individuali*. Pur con il passaggio, dal secondo concept in poi, verso un'esposizione dalla struttura museale fissa, Szeemann non rinuncia ad includere nella rassegna il mezzo espressivo della performance, particolarmente rilevante negli anni Settanta; in mostra si può quindi assistere all'esibizione delle *Living Sculptures* di Gilbert & George e a *L'eroe da camera* di Vettor Pisani, mentre in *Cross-Fronts* Vito Acconci esplora bendato gli spazi di un ambiente in cui sono presenti dislivelli e ostacoli. In una serie di diverse azioni (che si conclude con l'arresto dell'artista), James Lee Byars sale sul timpano della facciata del Fridericianum e, indossando un abito dorato, resta eretto per rappresentarne l'asse di simmetria oppure srotola dei gomitoli di lana; in *Calling German Names* si munisce di megafono per chiamare gli spettatori elencando una serie di diffusi nomi propri tedeschi. Joseph Beuys realizza il suo *Ufficio per l'organizzazione della democrazia diretta attraverso il referendum*, uno spazio correlato al suo concetto di "scultura sociale". L'artista, fondatore

nel 1971 di un analogo partito politico, è presente per tutta la durata della manifestazione con lo scopo di discutere con il pubblico dei concetti di democrazia e libertà, spiegati con l'ausilio di lavagne appese alle pareti. Nella cineteca e nella sala video appositamente adibite è possibile vedere i nuovi film e video di artisti, tra cui anche quelli prodotti dalla galleria televisiva di Gerry Schum; sono presenti nella selezione lavori di Yoko Ono, John Baldessari, Mario Merz, Bruce Nauman, Jan Dibbets, Keith Sonnier, Rebecca Horn, Gino de Dominicis, Dennis Oppenheim, Richard Serra e Alighiero Boetti. Alla mostra è inoltre associata una rassegna cinematografica parallela curata da Sigurd Hermes, tenutasi dall'1 al 7 luglio. Il primo piano del museo è diviso tra le aree dedicate all'Arte concettuale e all'Arte processuale. Quest'ultima, parte delle *Mitologie Individuali* curate da Szeemann, mostra alcune vicinanze con *When Attitudes Become Form* sia nella presenza di alcuni artisti selezionati per entrambe le mostre sia nell'allestimento delle sale su indicazione degli artisti presenti, come nel caso di *Circuit* di Richard Serra, composta da quattro grandi lastre di ferro appoggiate in equilibrio agli angoli della stanza per modificarne l'esperienza da parte del visitatore, o del gigantesco dirigibile *Aeromodeller Luftschiffs* di Panamarenko. Bruce Nauman progetta *Elliptical Space*, un corridoio ellittico che si presenta come estraneo e autosufficiente rispetto agli spazi del museo, mentre Mario Merz appende una moto nella rotonda al centro dell'edificio per l'installazione *Accelerazione = sogno, numeri di Fibonacci al neon e motocicletta fantasma*. Alle sculture *Anti-form* di Eva Hesse e al pavimento ricoperto da motivi tracciati con pezzi di vetro di Barry Le Va sono accostati alcuni lavori di esponenti dell'Arte povera, tra cui i materassi con il neon di Pier Paolo Calzolari, le proiezioni di Giovanni Anselmo e *Pugno fosforescente* di Gilberto Zorio. La sezione *Idea and Idea/Light*, curata da Konrad Fischer e Klaus Honnef,

occupa la restante metà del primo piano e si estende al secondo con alcune stanze. Essa presenta una panoramica internazionale sull'Arte concettuale, proponendo un confronto tra gli artisti tramite un allestimento che valorizzi l'eterogeneità dei loro esiti in base all'influenza di diverse tendenze come Minimal Art, Land Art e pittura seriale. La sezione include le fotografie di Bernd e Hilla Becher, John Baldessari, Hamish Fulton, le installazioni di Lawrence Weiner, Richard Tuttle e Imi Knoebel, un *Circle* di Richard Long, una sala dedicata all'Art & Language Institute, i disegni di Anne Darboven, *Exhibition of an Exhibition*, *A work in 7 pieces*, *Work in Situ* di Daniel Buren, l'illusoria stanza metà bianca e metà nera di Michael Asher, un *Wandmalerei* di Blinky Palermo, i libri fotografici di Ed Ruscha, le tele di Agnes Martin e di Robert Ryman. Quello che viene definito da Cestelli Guidi come "un percorso iniziatico verso l'arte", termina nell'attico del Fridericianum con la sezione *Mitologie Individuali II*, che ospita, tra altri lavori, l'ambiente di luce e suono continuo *Dream House*, creato da La Monte Young e Marian Zazeela¹⁴. L'allestimento globale della mostra è essenziale, distinguendosi per l'aspetto volutamente non rifinito rispetto alle precedenti edizioni, caratterizzate da un design molto più strutturato. Roland Nachtigäller sottolinea come l'intervento di Szeemann si concretizzi in piccoli accorgimenti logistici di grande efficacia nel garantire agli artisti e alle loro opere le migliori condizioni di apertura spaziale, come il posizionamento strategico di pochi muri divisorii o un'illuminazione funzionale data dall'utilizzo di numerose lampade fluorescenti¹⁵.

Il catalogo riprende sia la strategia che il design di quello realizzato per *When Attitudes Become Form*, adeguandoli alla notevole quantità e varietà degli oggetti presentati in mostra e all'approccio enciclopedico adottato. Questa scelta, che manifesta ancora una volta il forte apporto personale di Sze-

emann in ogni ambito riguardante l'esposizione, segna un distacco rispetto ai precedenti cataloghi voluti da Bode e realizzati da Karl-Oskar Blase in uno stile vicino alla tradizione del Bauhaus. Anche nel caso di *documenta 5* il catalogo di 757 pagine si presenta come un raccoglitore ad anelli, ma questa volta la copertina è di plastica arancione e reca l'immagine-simbolo dell'edizione, il numero 5 formato da un insieme di formiche, elaborata da Ed Ruscha e utilizzata anche per i poster promozionali dell'evento. All'interno sono contenuti i testi di Szeemann e i contributi teorici prodotti dagli altri collaboratori; ad essi seguono i materiali sugli artisti, sulle opere e sugli oggetti esposti, che questa volta non sono divisi in ordine alfabetico, ma vengono raggruppati in 25 sezioni segnalate tramite divisori numerici che corrispondono alle categorie identificate a livello espositivo¹¹⁶.



40 *Spiegel Covers*, 1960-1972, *documenta 5*, Kassel, 1972. Foto Erhard Wehrmann.

La scelta di utilizzare solo gli spazi interni agli edifici museali non solo risulta innovativa rispetto alle precedenti edizioni, in cui gli spazi esterni erano spesso utilizzati per l'esposizione di sculture, ma appare soprattutto significativa nel contesto della riflessione in atto all'epoca sul museo e sulla sua funzione. Rispetto al decennio precedente, Szeemann percepisce un cambiamento nell'atteggiamento degli artisti verso il museo, dovuto alla realizzazione della sostanziale inefficacia di un tipo di arte di propaganda diffusa nella società: "ecco perché questa *documenta* è stata in grado di rifiutare la falsa libertà di un museo diffuso nelle strade"¹¹⁷. Con questa consapevolezza, negli anni Settanta si assiste al prevalere di altre tipologie di produzione artistica, come ad esempio l'Arte concettuale, che propongono per un ritorno al museo. Il museo proposto da *documenta 5* non deve però essere inteso come un contesto opprimente o un luogo dalla temibile reputazione di spazio di consacrazione delle opere d'arte, ma viene concepito come un luogo in cui si possano realizzare al meglio le fondamentali funzioni critiche, informative e documentative dell'attività espositiva¹¹⁸. Szeemann sostiene che l'innovazione in campo museale vada necessariamente promossa dall'interno delle istituzioni, proponendo un approccio al museo che rifiuti la sua concezione di semplice contenitore per renderlo invece un luogo laboratoriale, che permetta la ricerca nei vari campi che affrontano le principali questioni sociali con l'obiettivo di rispondere ai loro quesiti attraverso l'arte¹¹⁹. La mai realizzata *Scuola dei Visitatori* avrebbe contribuito al dibattito sul cambiamento del museo, sperimentando modalità innovative per svilupparne le funzioni educative in un'ottica di maggiore attenzione al visitatore. Szeemann decide tuttavia di mettere alla prova la sua tesi sul museo, problematizzandola con l'inclusione in mostra della sezione dei *Musei degli artisti* e integrando al contempo la sua intuizione con la critica alle istitu-

zioni. Qui è affrontata la tendenza, molto diffusa tra gli artisti dell'epoca, di appropriarsi della cornice espositiva e inserirne forme e contenuti nelle loro opere per indagarne e ampliarne i livelli di significato. I musei degli artisti sfruttano l'ambiguità degli spazi museali, utilizzandoli nelle varie accezioni di contenitori di informazioni o di mezzo per mantenere il controllo sulle modalità di presentazione del loro lavoro, e innescano una dinamica tra analisi oggettiva ed espressione soggettiva. La sezione include le opere di cinque artisti, a partire dal fondamentale contributo di Duchamp, *Boîte-en-valise*, un museo portatile contenente le miniature delle sue opere. Claes Oldenburg presenta il *Mouse Museum* (a cura di Kasper König), dalla caratteristica architettura a forma di testa di Mickey Mouse; nelle sale a forma di orecchie sono esposti oggetti comuni appartenenti alla sfera della cultura pop trovati dall'artista insieme a piccole riproduzioni delle sue opere. Il *Museum of Drawers* di Herbert Distel è una collezione di arte contemporanea in miniatura ospitata nei 500 cassettoni di un mobile da cucito che pone l'accento sulla tradizionale funzione accumulatrice del museo e sui suoi principi di omogeneità della presentazione. Ben Vautier riempie un armadio con oggetti che costituiscono l'essenza delle sue azioni, etichettati secondo una classificazione di natura arbitraria¹²⁰. Marcel Broodthaers propone il suo *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, in cui lo sviluppo di un'indagine stratificata sul diffusissimo simbolo dell'aquila, attuata seguendone l'evoluzione storica, il suo utilizzo attraverso vari media e la sua presenza in ogni ambito culturale, dall'arte agli oggetti della quotidianità, si unisce alla sua presentazione nel contesto pregnante di un museo fittizio ma estremamente verosimile. Ne nasce una dialettica tra l'oggetto e l'intervento dell'artista sull'oggetto, il tutto condotto in prima persona, rifiutando ogni interferenza esterna nei processi autoriali di selezione, creazione e mediazione. Tutte le

aquile esposte sono descritte come “non opere d'arte”, ponendo l'intervento di Broodthaers in relazione alle operazioni concettuali di artisti come Duchamp, per quanto riguarda la definizione di “opera d'arte” applicabile ad ogni oggetto una volta affidato ad un museo, e Magritte, nella riflessione sul rapporto ambiguo tra la realtà e la sua rappresentazione e sulle convenzioni del linguaggio che ne consentono molteplici interpretazioni¹²¹. Con il suo intervento, Broodthaers evidenzia come l'autorità del museo d'arte di attribuire l'etichetta di “opera d'arte” sia troppo spesso acriticamente data per scontata, quando invece al pubblico dovrebbe essere lasciata la possibilità di esercitare un giudizio critico¹²².



Claes Oldenburg nel suo *Mouse Museum*, *documenta 5*, Kassel, 1972. Foto Balthasar Burkhard.

Nonostante l'esito finale differisca sostanzialmente sia dall'idea originale di Szeemann di “evento per 100 giorni” sia dalla suc-

cessiva proposta di Brock, *documenta 5* rimane comunque fondamentalmente una mostra di indagine critica basata su uno schema tematico stabilito a priori. L'esposizione non è più un momento in cui viene formulato un giudizio di valore delle opere su basi formali o funzionali ad una concezione teleologica della storia dell'arte, bensì un mezzo tramite cui il curatore non solo introduce le novità in campo artistico, ma fornisce anche dei concetti interpretativi che ne favoriscano la ricezione e la comprensione. Portatrice di questo approccio espositivo innovativo, applicato per la prima volta ad una manifestazione di tale rilevanza e visibilità, *documenta 5* costituirà un modello imprescindibile per la concezione delle mostre negli anni Settanta¹²³. L'esposizione di Szeemann si configura dunque come un'occasione di elaborazione teorica, in cui si cerca di offrire una rappresentazione del mondo delle immagini di quel momento tramite un approccio enciclopedico di indagine della realtà. La scelta dell'inclusione di una vasta quantità di contributi eterogenei, artistici e non, presentati a livello paritario in sezioni non disposte in base ad un criterio gerarchico, è portata avanti secondo un atteggiamento pluralistico che rifiuta le nozioni di stile, mezzo espressivo e scuole artistiche. L'esito, estremamente affascinante e suggestivo ma anche caotico e potenzialmente confusionario, rispecchia la percezione di complessità del momento storico e della relazione tra arte e società: "ho sempre sentito che quella fosse l'unica *documenta* possibile all'epoca"¹²⁴, dichiarerà a posteriori Szeemann. Mackert nota come *documenta 5* sia caratterizzata da una contraddizione a partire dalla coesistenza delle concezioni di Szeemann, sostenitore delle ossessioni individuali, dell'esposizione come evento, della mostra come mezzo cognitivo e della forza dell'esperienza diretta dell'arte, con le tendenze oggettive di Brock, ideatore dell'armatura teorica della manifestazione e sostenitore di una posizione estetica.

Eppure, secondo Mackert, proprio la contraddizione reciproca delle due concezioni della mostra originerebbe una dinamica conflittuale che, dispiegandosi all'interno della varietà degli approcci proposti, definirebbe il mito di questa edizione¹²⁵. Anche il concetto di "Mitologia Individuale", invenzione originale e contributo estremamente personale di Szeemann a *documenta 5*, è intrinsecamente paradossale, unendo la vocazione universale del mito inteso come fenomeno collettivo ad una dimensione di enigmatica espressione individuale: essa è "la pretesa dell'egocentrico di trovare un linguaggio che sia valido per tutti, ma la cui sintassi non esiste ancora o non viene capita"¹²⁶. La contraddizione si estende anche nei confronti dell'intento generale della manifestazione di indagare il realismo, essendo le Mitologie Individuali la rappresentazione di un universo soggettivo ("uno spazio spirituale, in cui un singolo pone determinati segni e segnali che stanno a significare il suo mondo"¹²⁷) piuttosto che un'espressione di fiducia nei confronti di un'analisi oggettiva della realtà¹²⁸. Questa nozione ambigua è però estremamente fertile nel contesto espositivo, in quanto introduce un punto di vista basato sull'individualità creativa dell'artista che permette un accesso interpretativo alla situazione di complessità presentata nella mostra. Il termine trascende inoltre le tradizionali categorie stabilite dalla storia dell'arte, in quanto non si riferisce ad uno stile, ma alle intenzioni artistiche e al processo creativo, che possono concretizzarsi in ogni forma.

I confini della sfera delle "Mitologie Individuali" non sono chiaramente riconoscibili dallo spettatore, come è confermato dalla maggioranza delle recensioni della mostra in cui i critici, ignorando la sezione irrazionale di d5, si aggrappano ostinatamente ai poli opposti di Arte concettuale e Realismo perché si illudono di individuare un denominatore comune che, ad uno sguardo più ravvicinato, non c'è pro-

prio. Il vantaggio delle "Mitologie Individuali" è che è una definizione completamente aperta. Quindi, perché non provare a ribaltare la situazione e cercare i costruttori di mitologie individuali tra i concettuali, gli strutturalisti e i realisti, poiché ogni vero artista lo è¹²⁹.

La coesistenza di molteplici visioni, presentazioni e interpretazioni sull'arte, a volte addirittura discordanti, elaborate collettivamente da Szeemann, dal team di collaboratori e dagli artisti influisce sul ruolo dello spettatore, cui è garantita una funzione estremamente attiva. La molteplicità dei punti di vista consente infatti di evitare l'imposizione autoritaria di un concetto didattico o di una conoscenza specifica, offrendo al visitatore l'opportunità "democratica" di sviluppare una propria interpretazione della mostra. I temi fondamentali di *documenta 5*, come la distinzione tra le immagini appartenenti alla sfera artistica e quelle proprie della vita quotidiana e la loro connessione o la definizione dei vari livelli di realtà presenti in un lavoro, sono proposti in modo da affidare la loro ricezione alla volontà e alla capacità dello spettatore di utilizzare le proprie abilità critiche per affrontare una questione enigmatica per cui non è concepibile una risposta univoca¹³⁰.



Paul Thek, *Ark, Pyramid*, *documenta 5*, Kassel, 1972

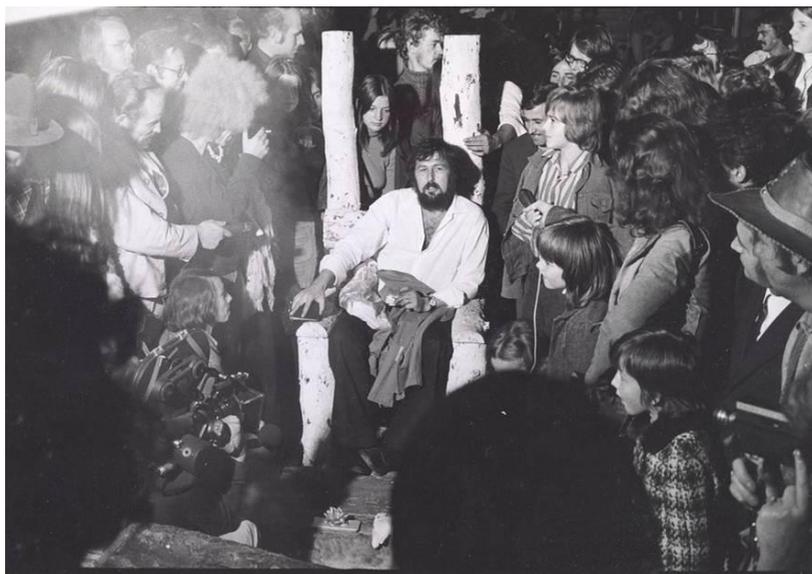
documenta 5 si caratterizza anche per i cambiamenti sostanziali apportati alla figura del curatore, che assume in questa occasione un ruolo di primo piano senza precedenti. Szeemann, grazie al concetto di Mitologie Individuali, inserisce all'interno della mostra tematica delle forti indicazioni del suo metodo personale, del suo linguaggio creativo e dell'affermazione della sua soggettività, espresse attraverso la scelta degli spazi, il design dell'allestimento e la collocazione delle opere¹³¹. Szeemann, dimostrandosi perfettamente conscio del proprio apporto creativo e del ruolo autoriale e rivendicando la mostra nella sua globalità come esito del suo lavoro, alimenta il dibattito che circonda la creazione di mostre che rischiano di "sfruttare" le opere degli artisti come esempi funzionali all'illustrazione di un'idea del curatore¹³². Secondo Dorothee Richter, nel caso di *documenta 5* risulta problematica a questo riguardo la posizione di Segretario generale di Szeemann, che gli garantisce autorità assoluta e incontrastata. Il potere così accordato al curatore gli offre quindi la possibilità di elaborare una mostra tematica in cui la cornice discorsiva sia portatrice di una particolare visione riconducibile alla sua firma e di appropriarsi della strategia di definire denominazioni e etichette per raggruppare gli artisti e produrre delle categorie finalizzate alla mediazione della loro opere. La nozione di Mitologie Individuali rappresenterebbe lo strumento tramite cui un significato predeterminato prevale sui singoli lavori degli artisti, che vengono così assimilati come elementi costitutivi di una narrazione a loro esterna¹³³. Un ulteriore offuscamento del ruolo centrale degli artisti è individuato da Walter Grasskamp nel nuovo protagonismo assunto dal curatore a partire da questa edizione di Documenta: se prima erano gli artisti ad essere promossi dalla manifestazione come "eroi", ora la venerazione si sposta dai produttori delle opere ai mediatori. Del re-

sto, Szeemann aveva già dimostrato con *When Attitudes Become Form* come il curatore potesse diventare famoso nel mondo dell'arte grazie alla presentazione degli artisti giusti nel momento e nel contesto adatti ed era quindi preparato ad essere di nuovo al centro dell'attenzione mediatica e culturale¹³⁴. Questo spostamento della percezione del protagonismo del curatore rispetto agli artisti è testimoniato dalle riflessioni contenute in alcune recensioni della mostra. Harold Rosenberg, in un articolo sul «New Yorker», segnala come nel caso di questa edizione il superamento dei confini preesistenti sia stato significativamente attuato dal team di curatori, teorici e storici dell'arte invece che dagli artisti¹³⁵. Nella sua recensione per il «New York Magazine», Barbara Rose si spinge oltre e afferma che Szeemann sia diventato il più grande artista concettuale del mondo, assimilando le attività delle tendenze d'avanguardia e utilizzandole ai propri fini: «lui e i suoi colleghi hanno creato l'unica grande opera d'arte della mostra, un mostruoso super-documento, il catalogo di *documenta* in cui è dimostrata l'inutilità di ogni piano e strategia dell'artista contemporaneo per restare estraneo alla società e critico verso le sue istituzioni, poiché queste attività sono categorizzate, indicizzate e integrate nella struttura sociale esistente e nelle sue istituzioni culturali»¹³⁶. Il cambiamento delle funzioni e dei poteri curatoriali è percepito negativamente anche da alcuni degli artisti partecipanti alla mostra che, con varietà di mezzi e toni, rivolgono delle critiche a Szeemann e al suo utilizzo del potere decisionale e autoriale, accusandolo inoltre di non tenere in adeguata considerazione le loro esigenze. Robert Morris invia una lettera al curatore in cui gli impedisce di utilizzare il suo lavoro per sostenere argomentazioni teoriche da lui ritenute ad esso estranee. Robert Smithson, in *Cultural confinement*, propone un'analisi della mostra utilizzata come medium dal curatore, in cui le opere vengono private del loro significato intrin-

seco e neutralizzate all'interno di un discorso imposto a posteriori. Il testo di Smithson viene tuttavia pubblicato nel catalogo, come accade anche per *Exposition d'une exposition*, in cui Daniel Buren sostiene che le mostre cessino di essere esposizioni di opere d'arte per diventare esse stesse un'opera d'arte globale, creata da un curatore che si pone come super-artista. Oltre a Smithson, altri nove artisti in mostra sono firmatari di una lettera contro *documenta 5* pubblicata su «Frankfurter Allgemeine Zeitung» nel maggio 1972, in cui rivendicano il diritto di prendere le decisioni riguardanti i loro contributi a *documenta*¹³⁷. La ricezione dell'esposizione da parte della stampa è inizialmente negativa, soprattutto per quanto riguarda le testate giornalistiche tedesche. Attorno all'ultima edizione di Documenta si origina un vero e proprio dibattito, di cui Szeemann, come nel caso di *When Attitudes Become Form*, è nuovamente protagonista assoluto. La mostra viene percepita alternativamente come troppo caotica e confusionaria oppure troppo intellettuale e poco comunicativa. Szeemann viene criticato per la scelta di presentare delle posizioni artistiche individuali piuttosto che uno stile dominante, nonché per l'inclusione di cultura quotidiana e kitsch in una manifestazione dedicata all'arte. Sotto accusa è anche la difesa del valore dell'opera d'arte, che viene oltretutto percepita in contraddizione con l'accostamento dei lavori artistici a degli oggetti quotidiani. La promozione dell'autonomia dell'arte da parte del Segretario generale è inoltre recepita in modo negativo nel contesto di un periodo di grandi cambiamenti politici e sociali¹³⁸. I gruppi conservatori attaccano il carattere troppo orientato verso il processo e l'approccio eccessivamente sociologico della mostra, mentre le critiche mosse dal campo più progressista riguardano invece la mancata radicalità della *documenta* di Szeemann, gli eccessivi ammiccamenti ai meccanismi del mercato dell'arte e il legame troppo saldo

con la nozione tradizionale di opera artistica¹³⁹. In Germania viene inoltre sollevato un piccolo scandalo quando la direzione di documenta GmbH rende pubblica la notizia di un deficit finanziario dovuto agli sforamenti del budget, per cui Szeemann rischia di essere perseguibile a livello personale. La situazione si risolve quando, in seguito alla solidarietà internazionale da parte di direttori di musei e curatori e alla loro minaccia di boicottare la manifestazione, documenta GmbH decide di accollarsi il debito¹⁴⁰. Un'ulteriore contestazione nei confronti di Szeemann è portata avanti da Lucy Lippard e da alcune artiste americane, che condannano l'intenzionale e ostinata esclusione delle artiste donne dalla manifestazione. Tramite uno scambio epistolare con il curatore e delle lamentele apparse sul «The Feminist Art Journal», Szeemann è accusato di non aver degnato di attenzione i suggerimenti riguardo alla possibile inclusione in mostra di alcune artiste, menzionate in una lista fornitagli da Lippard e Brenda Miller; il curatore si difende sostenendo l'impossibilità di viaggiare a New York per visionare il loro lavoro a causa dei problemi di budget correlati a *documenta*¹⁴¹. Nel contesto della grande attenzione mediatica suscitata dall'evento sono tuttavia presenti anche numerose recensioni positive da parte di giornalisti tedeschi; tra questi figurano Peter Iden, Doris Schmidt e Laszlo Glozer, che riconoscono nella mostra una concentrazione caotica ma affascinante di creatività artistica¹⁴². A livello internazionale è soprattutto la stampa francese ad apprezzare particolarmente la *documenta* di Szeemann. Françoise Pluchart, nella recensione apparsa su «artitudes», sottolinea come la quasi totalità delle opere in mostra sia interessante e di come essa costituisca nella sua globalità non una collezione eterogena, bensì un lavoro coerente e personale di Szeemann¹⁴³. Claude Bouyeure, su «Le Monde», enfatizza la prospettiva sociologica e quasi antropologica di *documenta 5*, definendo l'esposizione come

una sintesi significativa dell'essenza dell'uomo contemporaneo¹⁴⁴. Alcuni autori, tra cui Jan Van Der Mark¹⁴⁵ per «Art in America» e Nigel Gosling¹⁴⁶ su «Arts Guardian», hanno inoltre posto l'accento sulla differenza tra le edizioni del 1972 della Biennale di Venezia e di Documenta, proclamando la seconda come più provocativa, militante e sensibile ai cambiamenti sociali e culturali. Nella sua articolata recensione pubblicata su «Artforum», Lawrence Alloway identifica nella sezione dei *Mondi visuali paralleli* il principale punto di interesse di *documenta* (sebbene noti che il senso di simultaneità culturale dei vari contributi sia a volte forzato): «è precisamente nella loro volontà di intaccare dei sistemi di segni già oggettivati e di porli nel contesto di una relazione con altri segni, inclusi quelli dell'arte, che gli organizzatori hanno realizzato il loro contributo più interessante alle grandi mostre di altissimo livello»¹⁴⁷.



Harald Szeemann ritratto nell'ultimo giorno di *documenta 5*, 8 ottobre 1972. Foto Balthasar Burkhard.

Nonostante una ricezione iniziale contrastante, *documenta 5* viene riconosciuta come un contributo fondamentale all'interno della storia delle mostre e nel contesto del discorso nato attorno al ruolo del curatore. L'ascesa della figura curatoriale, incarnata in modo esemplare da Szeemann e ormai inarrestabile per i cambiamenti del contesto culturale e della struttura stessa del sistema dell'arte, è qui evidente per la prima volta in una manifestazione di tali dimensioni e influenza. Il ruolo di vero e proprio spartiacque costituito da questa edizione è testimoniato dal fatto che, da qui in avanti, ogni edizione di Documenta sarà identificata con il nome del suo curatore.

Una metodologia peculiare

Dopo *documenta 5* Szeemann si dedica ad una nuova fase della ricerca sulle possibilità della mostra intesa come visualizzazione di un concetto e mezzo di espressione, legata principalmente al Museo delle Ossessioni. Questo museo mentale è un utopico luogo speculativo costituito dall'insieme ideale di tutte le opere, gli artisti e le mostre (concretizzate o meno) parte di un progetto espositivo continuo, l'obiettivo di una vita. Dopo le esperienze espositive legate alla posizione di direttore della Kunsthalle di Berna, alla carriera da professionista indipendente e al ruolo di Segretario generale di *documenta*, il Museo delle Ossessioni rappresenta il desiderio di "un luogo, anche se solamente mentale, in cui le visualizzazioni e i ricordi delle energie che agiscono nella sfera dell'invisibile siano raccolti, valutati speculativamente ed esposti nel tentativo di renderli visibili"¹⁴⁸. Questo luogo utopico, allontanandosi dalla concezione di spazio istituzionale tradizionale, si inserisce all'interno della riflessione di Szeemann sul concetto del museo, che in quest'accezione non è più "l'ambientazione am-

bigua degli anni Sessanta ma invece un posto in cui gli oggetti fragili realizzati dai singoli possono essere preservati e sperimentati in nuovi contesti e [in cui] ogni cosa è degna di considerazione"¹⁴⁹. Sono quindi particolarmente meritori di riconoscimento anche coloro i quali sono riusciti a rendere superflua la questione del valore del loro operato attraverso la trasmissione dell'energia. Le Ossessioni che alimentano questa costruzione immaginaria sono definite da Szeemann non più come delle forze negative o regressive nell'accezione junghiana all'interno del processo di individuazione, ma come delle energie pre-freudiane che possono avere un esito, a seconda dell'individuo, positivo o negativo¹⁵⁰. Le Ossessioni si pongono come uno sviluppo ulteriore in una direzione già individuata e indagata da Szeemann: i vari termini di "attitudini", "eventi", "Mitologie Individuali", sono in fin dei conti dei tentativi di identificare le stesse forze energetiche, passioni o intenzioni intense che originano e guidano le azioni individuali. In particolare, i concetti concatenati di Mitologie Individuali e di Ossessioni si pongono in una stretta relazione di interdipendenza: mentre le Mitologie Individuali nel contesto di *documenta 5* sono ancora dei segni linguistici, le Ossessioni sono le sorgenti delle energie che agiscono dietro a questi linguaggi. Il Museo delle Ossessioni è quindi quel luogo intellettuale in cui un insieme, sinergico e in continuo mutamento, di speculazioni alimentate dalle più diverse fonti di immagini energetiche spinge per la sua visualizzazione. Questa visualizzazione non implica necessariamente una sua traduzione concreta in quanto, a livello di esperienza della struttura ideale, realizzarne o non realizzarne l'esito è indifferente¹⁵¹. Anzi, a volte i risultati raggiunti dal Museo delle Ossessioni sono più efficaci a livello ideale poiché il museo stesso rappresenta la più grande libertà possibile nell'arte, trattandosi semplicemente di immaginarne la configurazione¹⁵². In alcuni casi, tuttavia, la spinta alla visualizzazio-

ne prende la direzione di una traduzione percepibile all'esterno e viene affidata alla gestione dell'Agenzia per il lavoro intellettuale all'estero, che si occupa della sua realizzazione fisica. Alcuni degli esempi principali dell'attività espositiva legata al Museo delle Ossessioni sono le mostre *Grossvater - Ein Pionier wie wir* [Nonno – Un pioniere come noi] (1974), *Junggesellenmaschinen/Les machines celibataires* [Le macchine celibi] (1975) e *Monte Verità/Berg der Wahrheit* (1978). *Grossvater - Ein Pionier wie wir* nasce nel 1974 come risposta a *documenta 5*. Pur riferendosi entrambe al concetto di mitologia individuale, *Grossvater* si caratterizza per l'adozione di una dimensione soggettiva e personale nella scelta di tentare di ricostruire la vita del nonno, Etienne Szeemann, attraverso la sua eredità, materiale e spirituale. Szeemann espone all'interno della casa del nonno, ancora arredata con il mobilio originale, gli oggetti personali e legati alla sua professione di parrucchiere, collezionati e custoditi gelosamente per tutta la vita. La riorganizzazione tematica dell'insieme eterogeneo delle reliquie segue una suddivisione in nuclei dedicati a diversi periodi della vita di Etienne, in cui gli oggetti sono accostati ad estratti del suo diario. La mostra ha l'intento di creare un'atmosfera che riesca a cogliere l'essenza di una vita e, tramite una selezione tematica e un riallestimento degli effetti personali, a evocarne la presenza¹⁵³. Nella successiva mostra *Junggesellenmaschinen/Les machines celibataires* del 1975, Szeemann realizza un progetto che affronta il tema del mito della "macchina celibe", totalmente concepito e finanziato in maniera indipendente dalla sua Agenzia. L'esposizione si ispira agli scritti di Michel Carrouges, in cui l'autore francese identifica una relazione basata sulla compatibilità tra i meccanismi del *Grande Vetro* (*La mariée mise a nu par ses celibataires, même*) di Duchamp e la macchina descritta da Franz Kafka ne *La colonia penale*. Rintracciando ulteriori influenze nei lavo-

ri di Alfred Jarry, Edgar Allan Poe, Lautréamont, Jules Verne e Raymond Roussel, Szeemann esamina gli aspetti macabri ed erotici di un concetto che è spesso utilizzato per simboleggiare i rapporti tra i singoli individui e tra di essi e la società. "Una macchina celibe è una fantastica immagine mentale che trasforma l'amore in un meccanismo di morte"¹⁵⁴, afferma il curatore, mostrando gli aspetti ironici e nevrotici di una ribellione nei confronti della sessualità procreativa che instaura dei sistemi chiusi, rappresentanti per estensione anche un rifiuto della società contemporanea. Il tema è sviluppato attraverso sezioni tematiche che espongono oggetti quotidiani, ricostruzioni di alcune celebri macchine tratte dalla letteratura, robot e androidi (con particolare riferimento a *Frankenstein* di Mary Shelley e *Metropolis* di Fritz Lang), fotografie e film di fantascienza o horror, una copia del *Grande Vetro*, xilografie e litografie di Edvard Munch sul tema della femme fatale, numerose opere di artisti tra cui Francis Picabia, Hans Bellmer, Max Ernst, Emma Kunz, Jean Tinguely, Andy Warhol e Man Ray. La mostra presenta una compresenza, mai fino ad ora così equilibrata, di materiali artistici, semi-artistici ed extra-artistici, suggerendo un potenziale prototipo dell'aspetto e della composizione del Museo delle Ossessioni. Il tema si integra inoltre con il funzionamento ideale del Museo delle Ossessioni, rappresentando l'aspetto utopico di una circolazione chiusa in cui non ci siano dispersioni energetiche, ma anzi un loro accumulo sinergico. Originariamente ospitata presso la Kunsthalle di Berna nei mesi di luglio e agosto del 1975, *Junggesellenmaschinen/Les machines celibataires* è stata in tour fino all'aprile del 1977, riallestita con alcune modifiche presso i Magazzini del Sale a Venezia, il Palais des Beaux-Arts a Bruxelles, la Kunsthalle di Düsseldorf, il Musée des Arts Décoratifs di Parigi, la Kunsthalle di Malmö, lo Stedelijk Museum di Amsterdam e il Museum des 20. Jahrhunderts di Vienna¹⁵⁵. *Junggesellenmaschinen* era origina-

riamente pensata come prima parte di una trilogia, a cui sarebbe dovuta seguire *La Mamma*, un'indagine sulla produzione e cessione di energia vitale in risposta alla pretesa di autosufficienza energetica maschile delle macchine celibi. L'atto conclusivo sarebbe stato affidato a *Il Sole*, che avrebbe simboleggiato la sovrabbondanza energetica e le sue implicazioni a livello individuale e sociale. Nel 1978 Szeemann realizza invece presso il Museo comunale di Ascona *Monte Verità*, che gli offre la possibilità di affrontare la questione dell'energia negli aspetti complessivamente tracciati dalla trilogia. La mostra indaga il caso di Ascona, un territorio che dalla fine del XIX secolo ha ospitato numerose comunità di anarchici, teosofi, nudisti, vegetariani, pacifisti, femministi, proto-hippie, filosofi, intellettuali, scrittori, artisti (tra cui Hugo Ball, Hans Arp, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy) e danzatori, caratterizzandosi come un luogo unico per l'incubazione di fermenti culturali mitteleuropei e la sperimentazione di stili di vita alternativi. Monte Verità rappresenta il punto di incontro per la coltivazione delle utopie degli individui che non si identificano con il loro tempo e la società circostante. La mostra, tramite la raccolta e l'organizzazione di una grandissima quantità di materiali eterogenei, punta alla creazione di un'atmosfera che rievochi la concretizzazione di spinte visionarie individuali e collettive in uno spazio e un luogo precisi¹⁵⁶. Dal 1981 Szeemann ricopre il ruolo di collaboratore indipendente del Kunsthaus Zürich, presso cui nel 1983 realizza la mostra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk - Europäische Utopien seit 1800* [La tensione verso l'opera d'arte totale - Utopie europee dal 1800]. L'impostazione è tematica ed enciclopedica e raccoglie i contributi di svariati autori a partire dal periodo della Rivoluzione francese, con l'architettura di Étienne-Louis Boullée, passando al Romanticismo tedesco di Philipp Otto Runge e Caspar David Friedrich, includendo poi opere e documentazione su Richard Wagner,

coniatore della definizione di *Gesamtkunstwerk*, Vasilij Kandinskij, Vladimir Tatlin, Hugo Ball, Antoni Gaudí, Gabriele D'Annunzio, Abel Gance e Kurt Schwitters. Al centro dello spazio espositivo è ricavata una piccola stanza adibita ad ambiente meditativo sui "gesti artistici primari del secolo" in cui sono presenti un'opera di Kandinskij del 1911, il *Grande Vetro* di Duchamp, due dipinti di Piet Mondrian e uno di Kazimir Malevič. Il percorso si chiude con la scultura sociale di Beuys, considerata come l'ultima rivoluzione dell'arte e, al contempo, una prospettiva di apertura alle possibilità future. L'opera d'arte totale, intesa come aspirazione a rappresentare un'immagine completa o a realizzare un universo intero, può esistere solo a livello ideale; la mostra, più che incarnare questo desiderio totalitario, rappresenta la tensione utopica verso una polifonia di posizioni individuali che generano una serie di associazioni tra di loro e definiscono una specifica vocazione culturale¹⁵⁷. Dagli anni Ottanta, Szeemann realizza, sempre per il Kunsthhaus di Zurigo, una serie di grandi monografiche mirate a concretizzare le "intenzioni intense" degli artisti, tra cui quelle dedicate a James Ensor, Sigmar Polke, Cy Twombly, Bruce Nauman, Georg Baselitz. In alcuni casi le esposizioni riguardano autori con cui il curatore aveva già lavorato a partire dagli anni Sessanta e sono spesso ideate e concretizzate tramite una stretta relazione di scambio e confronto con l'artista presentato, come nel caso di Mario Merz nel 1985. A volte le mostre si compongono di installazioni *site-specific* realizzate appositamente per la situazione espositiva, come ad esempio *Twelve Hours of the Day* di Richard Serra nel 1990 e *The Zoo Sculpture* di Walter De Maria nel 1992. Un caso particolare è costituito dalla retrospettiva dedicata a Joseph Beuys, un progetto a cui Szeemann lavorava da oltre vent'anni ma realizzato solo nel 1993, dopo la morte dell'artista. La mostra, concepita come un tributo che includesse i lavori di oltre un trentennio,

adotta un allestimento che enfatizza il rapporto tra opere e spazio, necessario per valorizzare al massimo l'espressione di energia delle opere e rispettare la necessità di un rapporto diretto col pubblico¹⁵⁸. Nella seconda metà degli anni Ottanta, in un periodo in cui dominano le grandi mostre dedicate al ritorno della pittura sulla scena artistica, Szeemann realizza alcune esposizioni incentrate principalmente sulla scultura, particolarmente rilevanti per la relazione che generano tra opere e spazio espositivo. Tra queste si ricordano *Spuren, Skulpturen, und Monumente ihrer präzisen Reise* a Zurigo, *De Sculptura* a Vienna, *SkulpturSein* a Düsseldorf, *Zeitlos* a Berlino, *A-Historical Soundings* a Rotterdam, *Einleuchten* ad Amburgo, *Light Seed* a Tokyo, *G.A.S. (Grandiose, Ambitieux, Silencieux)* a Bordeaux. Queste esposizioni riflettono la concezione di storia dell'arte come storia delle intenzioni artistiche e delle idee, instaurando dei dialoghi tra opere di periodi e stili diversi nell'ottica di una ricerca di intensità storica e della costruzione di spazi "poetico-dialettici" in cui renderla percepibile¹⁵⁹. Gli allestimenti si fanno via via più minimali e in continuità con le architetture degli spazi espositivi: se in *Spuren, Skulpturen, und Monumente ihrer präzisen Reise* sono ancora presenti le divisioni in spazi triangolari addossati alle pareti (utilizzate anche in *Junggesellenmaschinen* e in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*), già in *De Sculptura* è scomparsa ogni parete divisoria che ostacoli il rapporto tra le opere e l'ambiente circostante; la tendenza è ancora più evidente in *Zeitlos*, in cui le opere dialogano liberamente con lo spazio espositivo di una stazione ottocentesca restaurata. Per *Einleuchten*, ospitata all'interno di due vasti capannoni in acciaio e vetro, Szeemann opta per un allestimento che definisca degli spazi rettangolari e quadrati di dimensioni variabili. L'attenzione di Szeemann alle diverse esigenze spaziali delle opere determinate dal contesto espositivo si traduce nell'assunzione di un atteggiamento pragmatico di

fronte ad ogni nuova esposizione, per realizzare di volta in volta quel "matrimonio spirituale tra opera e spazio consentendo alle opere di respirare"¹⁶⁰. La creazione di una particolare atmosfera punta quindi ad un coinvolgimento dello spettatore, dapprima a livello sensuale per poi estendersi anche al concetto ideativo alla base dell'esposizione stessa. Un diverso tipo di clima è quello che pervade gli spazi intellettuali delle mostre dedicate agli unici tre paesi europei che secondo Szeemann si possono definire come "visionari": la Svizzera, l'Austria e il Belgio. Realizzate rispettivamente nel 1991, 1996 e 2005 (*La Belgique Visionnaire* è l'ultima mostra a cui Szeemann lavora prima di morire), queste esposizioni "nazionali" costituiscono una sorta di ritratto spirituale, una celebrazione delle caratteristiche culturali e creative peculiari tramite la consolidata presenza di oggetti artistici ed extra-artistici¹⁶¹. Negli anni Novanta Szeemann partecipa alla realizzazione di alcune importanti rassegne internazionali di arte contemporanea, tra cui Biennale de Lyon e Kwangju Biennale nel 1997, le edizioni del 1999 e del 2001 della Biennale di Venezia e Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla nel 2004, improntate a presentare una panoramica sulle tendenze dell'arte contemporanea e a tracciare delle relazioni tra le opere, estremamente varie per poetiche e provenienza, nel contesto di una progressiva globalizzazione del sistema dell'arte dovuta ai cambiamenti politici ed economici in atto a livello mondiale. Il titolo della Biennale de Lyon, *L'Autre*, è un evidente riflesso del clima socio-politico del periodo; Szeemann ne offre tuttavia un'interpretazione originale, presentando un insieme eterogeneo di opere selezionate non in base ad un concetto specifico, ma secondo una prospettiva inclusiva e aperta tendente all'universale. I lavori e le idee presentati, talvolta addirittura contraddittori o in conflitto reciproco sono nuovamente scelti in base alla loro carica energetica, alla qualità di rappresenta-

re, ancora una volta, delle Mitologie Individuali¹⁶². Il rifiuto di subordinare le opere ad un concetto specifico, percepito come una cornice troppo rigida, per optare invece verso un'apertura che consenta un approccio universale viene mantenuto anche in occasione delle due Biennali di Venezia di cui Szeemann è direttore. Il curatore svizzero aveva già partecipato all'edizione del 1980, curando la sezione *L'arte degli anni Settanta* all'interno della *Mostra internazionale del Padiglione Centrale ai Giardini* insieme ad Achille Bonito Oliva, Martin Kunz e Michael Compton, la cui selezione delle opere mirava a offrire una documentazione sui principali protagonisti internazionali del decennio precedente. Per la stessa edizione Szeemann introduce la mostra *Aperto*, curata in collaborazione con Achille Bonito Oliva, con l'obiettivo di integrare uno sguardo sulla fertile situazione artistica che si andava delineando intorno al 1980; in questa prima edizione nella scelta delle opere non erano rilevanti distinzioni di età o di mezzi espressivi, mentre nelle riproposizioni successive del format l'inclusione era riservata agli artisti sotto i 35 anni¹⁶³. La Biennale del 1999, intitolata significativamente *dAPER TUTTO*, riprende il concetto di apertura nei confronti dell'arte al di là di rigide categorizzazioni tematiche e stilistiche; Szeemann afferma al riguardo "con la cosiddetta globalizzazione non c'è più verticalità ma orizzontalità: volevo questa apertura totale"¹⁶⁴. La struttura espositiva della Biennale subisce dei forti cambiamenti, dovuti principalmente all'inclusione di nuovi spazi nel complesso dell'Arsenale ma anche alla scelta di non riservare il Padiglione Italia esclusivamente ad artisti italiani e di distribuire le opere sfruttando liberamente tutte le possibilità offerte dalla nuova riconfigurazione degli ambienti adibiti alla mostra. L'edizione si caratterizza inoltre per la partecipazione di un nutrito gruppo di artisti cinesi, per la prima volta rappresentati in numero così cospicuo in una manifestazione di tale portata in-

ternazionale, e per la grande quantità di performance e opere realizzate espressamente per la manifestazione¹⁶⁵. L'edizione successiva, *Platea dell'umanità*, affronta il concetto dell'espansione inclusiva delle varie manifestazioni artistiche, configurandosi come una piattaforma che consenta l'interazione e lo scambio, un luogo "in cui si guarda e si è guardati, dove il pubblico è spettatore ma anche protagonista, un grande spazio in cui si incontrano gli artisti, le opere e il pubblico"¹⁶⁶. La mostra si caratterizza per l'interdisciplinarietà e lo sconfinamento tra le forme espressive che riguardano tutti i settori della Biennale, nel tentativo di presentare la situazione artistica come un'esperienza simultanea, complessa ma estremamente vitale¹⁶⁷.

Nel corso della sua lunga carriera Szeemann ha curato circa duecento mostre, indagando in modo esteso e sfaccettato le possibilità offerte dal medium della mostra temporanea. In virtù della sua natura effimera la mostra offre l'opportunità di ripartire ogni volta da zero, di sperimentare degli approcci all'arte che siano alternativi o riformativi rispetto al modello espositivo museale tradizionale. L'attività espositiva, soprattutto nella sua accezione tematica, diventa per il "creatore di mostre" un veicolo per esprimere, in modo non verbale attraverso l'allestimento, la sua visione individuale. In quest'ottica Szeemann rivendica la paternità autoriale delle sue mostre, viste non come una semplice somma dei significati o delle letture individuali delle opere presentate, ma come un mezzo per proporre una visione dell'arte fondamentalmente soggettiva, basata su una tensione utopica e un'aspirazione verso l'opera d'arte totale. L'intera attività di Szeemann è permeata da un approccio estremamente personale che non solo ne determina l'anticonformismo, la propensione al rischio, la fiducia nel proprio intuito e la continua riflessione sulle pratiche espositive, ma che porta ad una rivalutazione della propria metodologia

e pratica curatoriale, riuscendo a conciliare la dimensione soggettiva con i limiti della propria professione¹⁶⁸.

Note

¹ T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, *Foreword*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007, p. 8.

² H.U. OBRIST, *Mind over matter*, «Art Forum International» XXXV, 1996, n. 3, November, p. 76.

³ H. SZEEMANN, *with by through because towards despite*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., p.15. "And thus I had found my medium of expression: the exhibition as the creation of a temporary world. The rhythm of preparation is much like that of a stage production, but once an exhibition has opened, you can hide behind the temporary world, while in the theatre you must go there personally every night", [trad. mia].

⁴ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 78. "From the beginning, meeting artists and looking at important shows was my education – I was always less interested in formal art history", [trad. mia].

⁵ Cfr. H. SZEEMANN, *with by through because towards despite*, cit., pp. 14-15.

⁶ Cfr. J.C. AMMANN, H. SZEEMANN, *Von Hodler zur Antiform: Geschichte der Kunsthalle Bern*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., pp. 23-25.

⁷ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit. p. 75.

⁸ H. SZEEMANN, *with by through because towards despite*, cit., p. 26. "The Kunsthalle at that time was managed and operated by three-and-a-half people – a director, a building custodian, a cashier, and a secretary working part-time. There was no elevator. Conversions from one exhibition to the next, ten to twelve times per year, took place on Sunday evenings. Openings were always scheduled for the following weekend. The catalogue had to be printed and the foreword written between Wednesday night and Thursday morning", [trad. mia].

⁹ Ivi, pp. 25-27.

¹⁰ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit. p. 77.

¹¹ Cfr. A. STAZZONE, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre*, Fausto Lupetti, Bologna, 2014, pp. 64-69.

¹² T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, *Foreword*, cit., pp. 8-9.

¹³ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 78. "This is how I view my Kunsthalle years. In putting together an exhibition, I took both connoisseurship and the dissemination of pure information into account and transformed both. That's the foundation of my work", [trad. mia].

¹⁴ Cfr. A. STAZZONE, cit., pp. 73-76.

¹⁵ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit. p. 111. "They offered me money and total freedom. I said, Yes, of course. Until then I had never had an opportunity like that. Usually I wasn't able to pay shipping costs from the States to Bern, so I cooperated with the Stedelijk, which had the Holland American Line as a sponsor for transatlantic shipping, and I only had to pay for transport in Europe. [...] So getting this funding for 'Attitudes' was very liberating for me", [trad. mia].

¹⁶ Cfr. H. SZEEMANN, *About the Exhibition*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., pp. 225-226. Il testo, originariamente in tedesco, è apparso nel catalogo della mostra, H. SZEEMANN, *Live in your head. When attitudes become form works-concepts-processes-situations-information*, Kunsthalle Bern, Bern, 1969. Una traduzione italiana è inclusa in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 148-149.

¹⁷ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 111.

¹⁸ Trad. it. in A. STAZZONE, cit., pp. 83-84.

¹⁹ H. SZEEMANN, *About the Exhibition*, cit., p. 225. "[When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)] appears to lack unity, looks strangely complicated, like a compendium of stories told in the first person singular", [trad. mia].

²⁰ Ivi, pp. 225-226. "The major characteristic of today's art is no longer the articulation of space but of human activity; the activity of the artist has become the dominant theme and content. It is in this way that the title of the present exhibition should be understood (it is a sentence rather than a slogan). Never before has the inner bearing of the artist been turned so directly into a work of art. [...] Works, concepts, processes, situations, information (we consciously avoided the expressions object and experiment) are the 'forms' through which these artistic positions are expressed. They are 'forms' derived not from pre-formed pictorial opinions, but from the experience of the artistic process itself. This dictates both the choice of material and the form of work as the extension of gesture. [...] Thus the meaning of this art lies in the fact that an entire generation of artists has undertaken to give 'form' to the 'nature of art and artists' in terms of a natural process", [trad. mia].

²¹ Ivi, p. 225. "It was inevitable that Hippie philosophy, the Rockers, and the use of drugs should eventually affect the position of a younger generation of artists", [trad. mia].

²² Ivi, p. 226. "The artists represented in this present exhibition are in no way object-makers. On the contrary, they aspire to freedom from the

object, and in this way deepen the levels of meaning of the object, reveal the meaning of those levels beyond the object", [trad. mia].

²³ Cfr. H.J. MÜLLER, *Harald Szeemann. Exhibition Maker*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2006, pp. 19-20.

²⁴ G. CELANT, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in G. CELANT, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013, p. 658.

²⁵ Ivi, p. 659.

²⁶ J.Y. JOUANNAIS, *Des expositions faites d'amour et d'obsessions*, in C. BERNARD et al., *Harald Szeemann, Les grands entretiens d'artpress*, IMEC, Paris, 2013, p. 70.

²⁷ G. CELANT, *Un readymade: When Attitudes Become Form* in G. CELANT, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 651.

²⁸ H.J. MÜLLER, cit., p. 20. "[Live in Your Head] meant nothing less than intellectual cooperation in the forming of the attitudes; it asked the exhibition visitor to take part in the art process", [trad. mia].

²⁹ M. BORTOLOTTI, cit., p. 64.

³⁰ H.J. MÜLLER, cit., pp. 16-17.

³¹ K. HEGEWISCH, B. KLÜSER, D. TRIERWEILER, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du 20. Siècle*, Editions du Regard, Paris, 1998, p. 372.

³² Cfr. J. HOFFMANN, *Problemi di attitudine* in G. CELANT, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 699.

³³ A. STAZZONE, cit., p. 20.

³⁴ J. HOFFMANN, *Problemi di attitudine*, cit., p. 700.

³⁵ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 75.

³⁶ Cfr. J. HOFFMANN, *Problemi di attitudine*, cit., p. 700.

³⁷ Cfr. C. RATTEMEYER, *Drammaticità e dinamismo: come nasce una mostra* in G. CELANT, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 694.

³⁸ Ivi, pp. 692-693.

³⁹ Cfr. G.L. ALLEN, *Il catalogo come spazio espositivo negli anni '60 e '70* in G. CELANT, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., pp. 705-706.

⁴⁰ J. DORIA, *Catalog and archive: two Szeemann designs*, The Gradient, walkerart.org, 03/12/12

<http://blogs.walkerart.org/design/2012/12/03/catalog-and-archive-two-szeemann-designs/>

⁴¹ Cfr. S. TEN THIJE, *Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form": Public Reception in the Netherlands and Switzerland* in

W. BEEREN, C. RATTEMEYER, *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London, 2010, pp. 216-218.

⁴² Cfr. K. HEGEWISCH, B. KLÜSER, D. TRIERWEILER, cit., pp. 369-380.

⁴³ Cfr. B. ALTSHULER, cit., pp. 109-110.

⁴⁴ C. ESCHE, *Un'ambientazione diversa cambia tutto* in G. CELANT, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 690.

⁴⁵ Cfr. S. TEN THIJE, cit., p. 219.

⁴⁶ S. DOUGLAS, *Bad Attitudes: Harald Szeemann's Landmark Exhibition Was a Scandal in Its Day*, observer.com, 06/01/13

<http://observer.com/2013/06/bad-attitudes-harald-szeemanns-landmark-exhibition-was-a-scandal-in-its-day/>

"If you feel you don't need it, you don't need it [...] I'm not going to force it on you, or try to convince you", [trad. mia].

⁴⁷ C. RATTEMEYER, cit., p. 693.

⁴⁸ Parte del testo di *How Does an Exhibition Come into Being? Diary and travelogue of the preparations and consequences, and only of these, for the exhibition "When Attitudes Become Form (Works–Concepts–Processes–Situations–Information)"*, fino al febbraio 1969, è stata pubblicata nel catalogo della mostra *Op Losse Schroeven*, ospitata allo Stedelijk Museum di Amsterdam da marzo ad aprile 1969. La versione estesa è apparsa in J.C. AMMANN, H. SZEEMANN, *Von Hodler zur Antiform: Geschichte der Kunsthalle Bern*, Benteli Verlag, Bern, 1970, pp. 142-162. La traduzione in inglese del testo completo fino al giugno 1969, ad opera di Gerard Goodrow, è stata inclusa in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., pp. 244-261. Il testo integrale tradotto in italiano è riportato in L. DE DOMIZIO DURINI, cit., pp. 154-163.

⁴⁹ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 111.

⁵⁰ F. MANACORDA, *Temporary Artistic Communities. Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda, 8 November 2008* in W. BEEREN, C. RATTEMEYER, cit., pp. 230-231.

⁵¹ C. RATTEMEYER, cit., p. 694.

⁵² Cfr. F. MANACORDA, cit., pp. 231-235.

⁵³ Cfr. C. RATTEMEYER, cit., p. 694.

⁵⁴ Cfr. L. STEEDS, *Jan Dibbets in conversation with Lucy Steeds, 14 January 2009* in W. BEEREN, C. RATTEMEYER, cit., pp. 248-250.

⁵⁵ J.Y. JOUANNAIS, cit., p. 70.

⁵⁶ Cfr. S. TEN THIJE, cit., pp. 212-213.

⁵⁷ Cfr. L. STEEDS, *Jan Dibbets in conversation with Lucy Steeds, 14 January 2009*, cit., pp. 262-263.

⁵⁸ Cfr. LUCY STEEDS, *Jan Dibbets in conversation with Lucy Steeds, 14 January 2009* in W. BEEREN, C. RATTEMEYER, cit., pp. 250-251.

⁵⁹ Cfr. C. DI LECCE, *Avant-garde marketing: "When Attitude Become Form" and Philip Morris's Sponsorship*, in W. BEEREN, C. RATTEMEYER, cit., pp. 220-224.

⁶⁰ H. SZEEMANN, *How Does an Exhibition Come into Being?* in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., p. 244.

⁶¹ Cfr. C. DI LECCE, cit., pp. 224-229.

⁶² Nel caso particolare della tappa a Londra, il curatore Charles Harrison acconsentì ad ospitare la mostra all'I.C.A. a condizione di poter aggiungere una propria selezione di artisti. Barry Barker, nell'articolo *Live in your head. Quando le attitudini diventano forma*, pubblicato su «Flash Art», sostiene che l'intervento curatoriale di Harrison non fosse all'altezza e stridesse con il resto della mostra al punto che Harald Szeemann, venuto a Londra per l'inaugurazione, gli avesse a mala-pena rivolto la parola. Cfr. B. BARKER, *Live in your head. Quando le attitudini diventano forma*, «Flash Art Italia» XLIV, 2011, n. 275, dicembre-gennaio, pp. 44-47.

⁶³ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 112.

⁶⁴ H. SZEEMANN, *Una vita raccontata, Tegna, 15 ottobre 2002*, in L. DE DOMIZIO DURINI, cit., p. 64.

⁶⁵ Cfr. P. KIPPHOF, *Sguardo all'indietro quasi senza collera*, in L. DE DOMIZIO DURINI, cit., pp. 166-167.

⁶⁶ Ivi, p. 167.

⁶⁷ U. GRAF, R. GRAF, *The Agency for Intellectual Guest Labour. Interview with Harald Szeemann, December 28, 1970 (first version)*, in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008, p. 83.

⁶⁸ T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, *Foreword*, cit., p. 7.

⁶⁹ F. PINAROLI, *The Agency for Intellectual Guest Labor*, in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 63.

"[the Agency] is seasonal, even mercenary, because the labor can be exported [...] Open as it is to every suggestion and stimulus, filtered through a single ego, the Agency combines all authorities (legislative, executive, administrative, etc.) and all specialized departments", [trad. mia].

⁷⁰ Ivi, p. 70.

⁷¹ T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, *Foreword*, cit., p. 7.

⁷² F. AUBART, F. PINAROLI, *Interview with Tobia Bezzola* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., pp. 26-27.

⁷³ F. PINAROLI, cit., p. 65. "I wanted to attack the spirit of ownership, which for me was tied to the notion of art as an object or an end result. I sought to recognize and participate in a kind of art that depended entirely on the moment of the experience...This of course meant calling into question the modes of presenting, selecting, and understanding artworks, and the logical consequence of this progression was to break out of the confines of the museum", [trad. mia].

⁷⁴ Ü. GRAF, R. GRAF, cit., pp. 83-84.

⁷⁵ Cfr. F. PINAROLI, cit., pp., 65-69.

⁷⁶ Cfr. F. AUBART, S. WOODS, *The Archive* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., pp. 39-41.

⁷⁷ F. AUBART, *Interview with Tobia Bezzola* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., pp. 60-61.

⁷⁸ G. PHILIPS, *Quando le attitudini diventano storia: l'archivio di Harald Szeemann* in G. CELANT, *When attitudes become form*. Bern 1969/Venice 2013, cit., p. 722.

⁷⁹ Cfr. F. AUBART, S. WOODS, cit., pp. 41-42.

⁸⁰ Cfr. F. PINAROLI, cit., pp. 69-70.

⁸¹ B. SCHULZ, *Kassel: filosofi e politica tra bombe e aiuole*, *ilgiornaledelarte.com*, 2012

<http://www.ilgiornaledelarte.com/articoli/2012/6/113730.html>

⁸² Cfr. A. CESTELLI GUIDI, *La Documenta di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa & Nolan, Milano, 1997, pp. 9-12.

⁸³ R. PINTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2012, pp. 120-121.

⁸⁴ Cfr. A. CESTELLI GUIDI, cit., pp. 15-20.

⁸⁵ Ivi, p. 46.

⁸⁶ H.J. MÜLLER, cit., p. 38.

⁸⁷ L. PESAPANE, *documenta 5: Questioning Reality-Image Worlds Today, 1972*. Introduction in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 92.

⁸⁸ L. PESAPANE, *Interview with Co-Curators: Jean Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 135.

"The choice of a general secretary had become necessary as a matter of public relations; the journalists, politicians and heads of visitor organizations wanted a single person in charge and on whom they could depend to answer their questions. Beyond this pragmatic aspect, the *zeitgeist* had changed and the interference of politicians as godfathers of *documenta* was no longer possible. The spirit of the

time proclaimed that everybody had to shift from arguing in terms of structuralism into patterns of individualism", [trad. mia].

⁸⁹ H.J. MÜLLER, cit., p. 157, nota 40. "If the fourth documenta last year exhibited art up to early 1968, the present exhibition shall basically document recent development", [trad. mia]. La frase è inclusa in una breve introduzione precedente il testo critico, che riporta le motivazioni della scelta del tema di *When Attitudes Become Form* in relazione al compito del museo di informare gli spettatori sulle più recenti tendenze artistiche, già svolto dalla Kunsthalle attraverso alcune mostre degli anni precedenti. Questa introduzione, presente nel testo in tedesco stampato nel catalogo, non è riportata nelle versioni inglesi dello stesso apparse in H.J. MÜLLER, cit., e T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., mentre è inclusa nella traduzione italiana presente in L. DE DOMIZIO DURINI, cit.

⁹⁰ H. SZEEMANN, *documenta 5*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., p. 314.

⁹¹ Cfr. L. PESAPANE, *documenta 5: Questioning Reality-Image Worlds Today, 1972. Introduction*, cit., pp. 91-93.

⁹² Cfr. H. SZEEMANN, *First Exhibition Concepts. Initial concept for documenta 5* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., pp. 93-94.

⁹³ L. PESAPANE, *Interview with Co-Curators: Jean Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders*, cit. p. 135.

"The insurance agency was not prepared to differentiate between objects and environments as instruments for the visitors and those which should not be touched, or between areas as space for the audience and spaces for the artworks themselves", [trad. mia].

⁹⁴ Cfr. A. STAZZONE, cit., pp. 93-94.

⁹⁵ A. CESTELLI GUIDI, cit., p. 55.

⁹⁶ Cfr. G. MACKERT, *At Home in Contradictions. Harald Szeemann's Documenta* in M. GLASMEIER, K. STENGEL, *50 Jahre Documenta 1955-2005: Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1. September - 20. November 2005*, Steidl, Göttingen, 2005, vol. II, pp. 254-255.

⁹⁷ Cfr. A. CESTELLI GUIDI, cit., pp. 56-58 e H. SZEEMANN, *First Exhibition Concepts. Second concept for documenta 5* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., pp. 93-103, originariamente pubblicato in «Informationen», Marzo 1971 e firmato da Jean-Christophe Amman, Bazon Brock e Harald Szeemann.

⁹⁸ G. MACKERT, cit., p. 255.

⁹⁹ H.J. MÜLLER, cit., p. 42.

¹⁰⁰ Cfr. G. MACKERT, cit., pp. 255-256.

¹⁰¹ A. CESTELLI GUIDI, cit., p. 58.

¹⁰² Trad. it. in A. CESTELLI GUIDI, cit., p. 59. Il testo originario in tedesco di Holz è apparso nel catalogo di *documenta 5* con il titolo *Kritische theorie des ästhetischen zeichens*.

¹⁰³ Ivi, p. 59.

¹⁰⁴ H. SZEEMANN, *Preface to the Catalogue* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 104. "During the two years of preparation, two radically different programs were sketched out. One was orientated towards artists, the other towards visitors. But neither was totally applicable in its pure form. [...] Hence the *documenta* presented here is, as so often, halfway between the two, which has meant, as with the realization of all ideas, getting our hands dirty", [trad. mia].

¹⁰⁵ Cfr. G. MACKERT, cit., pp. 256-257.

¹⁰⁶ H. SZEEMANN, *documenta 5*, cit., p. 318. "[These 'individual mythologies' are] phenomena without a common denominator, yet they are comprehensible as part of a history of intensity in art that is not concerned solely with formal criteria but also with the perceivable identity of intention and expression", [trad. mia]. Il testo è stato incluso con il titolo *Mytologies individuelles* in H. SZEEMANN, *Écrire les expositions*, La Lettre volée, Bruxelles, 1996 e come *Individuelle Mytholgien* in H. SZEEMANN, *Museum der Obsessionen*, Merve, Berlin, 1981.

¹⁰⁷ A. CESTELLI GUIDI, cit., p. 63.

¹⁰⁸ H. SZEEMANN, *First Exhibition Concepts. Second concept for documenta 5*, cit., pp. 100-101.

¹⁰⁹ Cfr. I. LEBEER, J.A. THWAITES, *Interviews with Harald Szeemann* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., pp. 130-131.

¹¹⁰ A. ZINELLI, *Pornographie. La sezione non realizzata alla documenta 5 di Kassel*

http://issuu.com/moremuseum/docs/anna_zinelli__pornographie, pp. 4-10.

¹¹¹ F. SCHARF, G. SCHIRMER, *Off the Wall. Artists' Refusals and Rejections: A History of Conflict* in M. GLASMEIER, K. STENGEL, cit., p. 120.

¹¹² Cfr. H. SZEEMANN, *documenta 5*, cit., p. 318.

¹¹³ F. SCHARF, G. SCHIRMER, cit., p. 122.

¹¹⁴ La ricostruzione della struttura della mostra è basata principalmente sulla dettagliata descrizione offerta da Anna Cestelli Guidi nel capitolo dedicato a *documenta 5* nel suo *La Documenta di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, a cui si uniscono alcune informazioni riguardanti le sezioni ospitate nelle Neue Galerie fornite da Szeemann

nel testo riportato in *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite, Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*. Entrambe le descrizioni dell'allestimento sono state confrontate con le ricostruzioni planimetriche degli spazi espositivi e le indicazioni della disposizione delle sezioni e delle collocazioni delle opere contenute in *Individual Methodology*. Cfr. A. CESTELLI GUIDI, cit., pp. 64-70; H. SZEEMANN, *documenta 5*, cit., pp. 316-318; F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., pp. 106-118. Descrizioni e analisi di alcune delle opere in mostra sono contenute negli articoli facenti parte dell'approfondimento di «Artforum» sulla manifestazione di Kassel. Cfr. C. RATCLIFF, *Adversary Spaces* e L. BORDEN, *Cosmologies*, entrambi in L. ALLOWAY *et al.*, *Documenta: A Portfolio*, «Artforum International» XI, 1972, n. 2, October, pp. 40-50.

¹¹⁵ R. NACHTIGÄLLER, *Performing the Zeitgeist. A Roundup of Fifty Years of Staged Art* in M. GLASMEIER, K. STENGEL, cit., p. 231.

¹¹⁶ Cfr. J. DORIA, cit.

¹¹⁷ H. SZEEMANN, *Preface to the Catalogue*, cit., p. 104. "That is why this *documenta* was able to reject the phoney freedom of a museum in the street", [trad. mia].

¹¹⁸ *Ivi*, p. 105.

¹¹⁹ L. PESAPANE, *Interview with Co-Curators: Jean Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders*, cit., p. 136.

¹²⁰ Cfr. H. SZEEMANN, *documenta 5*, cit., p. 316.

¹²¹ Cfr. C. BISHOP, *What is a curator*, cit.

¹²² D. SNAUWAERT, *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, «Mousse», 2014, n. 46, November, Issue 5., p. 11.

¹²³ B. ALTSHULER, cit., p. 157.

¹²⁴ H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit. p. 112. "I always felt that it was the only *Documenta* possible at that time", [trad. mia].

¹²⁵ G. MACKERT, cit., p. 253.

¹²⁶ H. SZEEMANN, *Pensiero*, in L. DE DOMIZIO DURINI, cit., p. 264.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ G. MACKERT, cit., p. 259.

¹²⁹ H. SZEEMANN, *documenta 5*, cit., p. 318. "[Thus] the boundaries of the realm of 'individual mythologies' are not clearly recognizable to the viewer, as is confirmed by the majority of exhibition reviews in which critics, ignoring the irrational d5 section, cling stubbornly to the opposing poles of Conceptual Art and Realism, because they delude themselves into seeing a common denominator in the works that, if

one looks more closely, is really not there. The advantage of 'Individual Mythologies' is that it is a completely open-ended designation. So why not turn the tables and look among the Conceptual artists, the Structuralists and the Realists for individual mythology-builders, because every true artist is one", [trad. mia].

¹³⁰ L. PESAPANE, *Interview with Co-Curators: Jean Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders*, cit., p. 137.

¹³¹ H. KIM, *Documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today, 1972, Conclusion* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 148.

¹³² G. MACKERT, cit., p. 253.

¹³³ Cfr. D. RICHTER, cit., pp. 45-48.

¹³⁴ W. GRASSKAMP, *For Example, Documenta, or, How is Art History Produced?*, in .W. FERGUSON, R. GREENBERG, S. NAIRNE, cit., pp. 54-55.

¹³⁵ H. ROSENBERG, cit. in B. ALTSHULER, cit., p. 172.

¹³⁶ B. ROSE cit. in B. ALTSHULER, cit., p. 172. "He and his associates have created the only great work of art in the show, a monstrous super-document, the Documenta catalog in which every strategy and ploy of the contemporary artist to remain outside of society and critical to its institutions is proved useless, as these activities are categorized, indexed, and integrated into the existing social structure and its cultural institutions", [trad. mia]

¹³⁷ Cfr. G. MACKERT, cit., pp. 257-259. La questione delle critiche a Szeemann da parte degli artisti coinvolti in *documenta 5* sarà affrontata più estesamente nel corso del successivo capitolo.

¹³⁸ L. PESAPANE, *documenta 5: Questioning Reality-Image Worlds Today, 1972. Introduction*, cit., p. 92.

¹³⁹ G. MACKERT, cit., pp. 257.

¹⁴⁰ H.J. MÜLLER, cit., p. 50.

¹⁴¹ Cfr. F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 144, L. ALLOWAY, "Reality": *Ideology at D5*, in ALLOWAY, Lawrence *et al.*, cit., p. 30 e T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., pp. 365-366, in cui sono riportate una lettera di Lucy Lippard del 3 luglio 1972 e la risposta di Szeemann.

¹⁴² F. SCHARF, G. SCHIRMER, cit., pp. 109-110.

¹⁴³ Cfr. F. PLUCHART, cit. in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 146.

¹⁴⁴ Cfr. C. BOUYEURE, cit. in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 145.

¹⁴⁵ Cfr. J. VAN DER MARK, cit. in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 144.

¹⁴⁶ Cfr. N. GOSLING, cit. in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, p. 146.

¹⁴⁷ L. ALLOWAY, "Reality": *Ideology at D5*, in L. ALLOWAY et al., cit., p. 32. "It is precisely by their willingness to tackle already objectified sign systems and set them into a context of relationship with other signs, including those of art, that the organizers have made their most interesting contributions to the present state of the art of big exhibitions", [trad. mia].

¹⁴⁸ H. SZEEMANN, *Victor Loeb*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., p. 265. "[...] a place, even if it is only in the mind, where memories or sightings of energies operating in the sphere of the invisible are collected, speculatively evaluated, and exposed to an attempt to make them visible", [trad. mia].

¹⁴⁹ *Ibidem*, "[which is no longer] the ambivalent setting of the 1960s but instead a place in which fragile things made by individuals can be preserved and tested in new contexts, everything is worthy of consideration", [trad. mia].

¹⁵⁰ J.Y. JOUANNAIS, cit., p. 84.

¹⁵¹ Cfr. H. SZEEMANN, *Museum der Obsessionen* in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., pp. 370-379.

¹⁵² J.Y. JOUANNAIS, cit., p. 84.

¹⁵³ Cfr. A. STAZZONE, cit., pp. 115-117 e H. SZEEMANN, A. MONTEIL, *Grossvater - Ein Pionier wie wir*, in T. BEZZOLA, R. KURZMEYER, H. SZEEMANN, cit., pp. 380-388.

¹⁵⁴ H.J. MÜLLER, cit., p. 56. "A bachelor machine is a fantastic mental image that transforms love into a mechanism of death", [trad. mia].

¹⁵⁵ Cfr. H.J. MÜLLER, cit., pp. 51-59 e H. SZEEMANN, *Museum der Obsessionen*, cit., pp. 377-379.

¹⁵⁶ Cfr. H.J. MÜLLER, cit., pp. 62-71 e M. BYGRAVE, *Harald Szeemann*, [mikebygrave.co.uk](http://www.mikebygrave.co.uk)

<http://www.mikebygrave.co.uk/people/harald-szeemann.html>

¹⁵⁷ Cfr. H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 119 e H.U. OBRIST, *Ways of curating*, cit., posizioni 407-427 (ed. e-book).

¹⁵⁸ Cfr. H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., p. 119 e A. STAZZONE, cit., pp. 183-199.

¹⁵⁹ A. STAZZONE, cit., p. 151.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 15.

¹⁶¹ Cfr. H.J. MÜLLER, cit., pp. 120-125 e H.U. OBRIST, *Mind over matter*, cit., pp. 119, 125.

¹⁶² J. CISTIÁKOVA, Y. TOKUYAMA, *L'Autre – 4th Lyon Biennial, 1997. Conclusion* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 194.

¹⁶³ A. STAZZONE, cit., pp. 201-202.

¹⁶⁴ Ivi, p. 214.

¹⁶⁵ Cfr. A. STAZZONE, cit., pp. 209-215 e C. BERNARD, *Une Biennale bien documentée*, in C. BERNARD et al., cit., pp. 91-103.

¹⁶⁶ H. SZEEMANN, *Lo spettacolo. Grandi mostre. I / La 49a Biennale di Venezia*, «Art e Dossier» XVI, 2001, n. 168, giugno, p. 10.

¹⁶⁷ Cfr. A. STAZZONE, cit., pp. 217-219 e H.J. MÜLLER, cit., pp. 133-135.

¹⁶⁸ F. DERIEUX, *Introduction* in F. DERIEUX (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, cit., p. 10.

Daniel Buren, l'artista critico

Outil visuel, opere in situ e Affichages sauvages

La ricerca artistica intrapresa da Daniel Buren nel periodo compreso tra la metà degli anni Sessanta e il decennio successivo costituisce un contributo estremamente significativo al dibattito in atto all'epoca sul ruolo della presentazione dell'opera d'arte in relazione alla questione autoriale. Buren, tramite una pratica artistica costantemente accompagnata da una controparte teorica costituita dai suoi numerosi scritti, mira infatti ad indagare e mettere in dubbio i presupposti sulla definizione dell'arte in relazione al suo contesto espositivo, che non è mai un luogo neutro ed esente da implicazioni politiche ed economiche che influiscono sulla percezione delle opere. L'artista si interroga dunque sul suo ruolo in relazione a questa cornice imprescindibile, elaborando delle strategie di intervento attivo e delle forme di resistenza ai tentativi di appropriazione di cui essa è portatrice.

In seguito alla formazione presso l'École des métiers d'arts (1958-1960) e l'École des Beaux-Arts di Parigi, Buren opta per una ricerca di oggettività in pittura, rifiutando la centralità di un soggetto narrativo nell'opera a favore di un'analisi del medium pittorico nelle sue componenti essenziali e di una produzione che privilegi il rapporto tra supporto e forma. Dal 1962 si assiste ad una progressiva ma decisa rinuncia all'aspetto figurativo, con spinte verso l'astrazione e la meccanizzazione del gesto pittorico, a cui si accompagna negli anni immediatamente successivi la sperimentazione di varie tecniche, supporti e formati. Nel 1964 l'artista utilizza la tecnica del *papier collé*, producendo dei lavori in cui la superficie viene dipinta per ot-

tenere un monocromo bianco e poi strappata per rivelare gli strati sottostanti e originare delle combinazioni aleatorie di forme e colori. Successivamente, verso la fine dello stesso anno, Buren realizza dei dipinti astratti di grande formato, in cui le forme allungate e le masse sono nettamente scandite dall'alternanza dei colori, mostrando l'influenza di Matisse e una certa vicinanza ad alcune opere di Ellsworth Kelly. L'anno successivo vede una maggiore influenza minimalista e l'introduzione di materiali di tipo industriale, come le vernici a smalto e i fogli di alluminio, che innescano una dialettica interna alle opere tra la pittura tradizionale e la "non-pittura"¹. È in questo contesto che Buren introduce il motivo più celebre e identificativo della sua pratica artistica: le righe di colori alternati. Queste sono inizialmente ricavate tramite l'applicazione di maschere di nastro adesivo che permettono di ottenere, una volta rimosse, delle zone risparmiate dal colore in cui è visibile la trama del materiale del supporto, costituito principalmente da tessuti monocromi ricavati da lenzuola colorate o tele di juta grezze². I motivi realizzati con l'ausilio di questa tecnica sono vari e includono delle righe alternate con diversi accostamenti di colori, spessori e orientamenti; spesso la pittura non arriva a coprire il supporto fino ai margini, lasciando visibile un bordo continuo del materiale non modificato dall'intervento dell'artista. L'utilizzo delle maschere adesive, che in alcuni casi si concretizza in opere che mostrano secondo Christian Besson una vicinanza all'estetica della contemporanea pittura Hard edge americana, viene adottato da Buren nel contesto di una tensione verso una meccanizzazione della traccia pittorica e della neutralizzazione del gesto dell'artista³. Una spinta fondamentale nella direzione di ricerca di un "grado zero della pittura" è costituita dall'incontro con del comune tessuto a righe bianche e colorate di produzione industria-

le, facilmente reperibile in quanto estremamente diffuso per il rivestimento di vari componenti d'arredo:

Nell'autunno del 1965, acquistando delle forniture per il mio lavoro al celebre mercato Saint-Pierre a Parigi, ho trovato del lino a righe che era generalmente usato per i cuscini e i materassi. Era sottile, di cotone molto leggero e assomigliava alle tende parasole utilizzate per coprire le terrazze dei caffè e dei ristoranti di Parigi e di tutto il mondo. Questo materiale assomigliava esattamente a quello che avevo cercato di fare dal punto di vista formale tramite la pittura da più di un anno – sebbene in modo meno efficace. Ne ho comprati diversi metri e ho subito iniziato a lavorarci⁴.

Il tessuto a righe di colore alternato, oggetto banale e privo di interesse intrinseco, è assunto da Buren come strumento principale all'interno di un discorso sulle proprietà che costituiscono i fondamenti del linguaggio pittorico. Guy Lelong nota infatti come alla tela striata si possano applicare i concetti di contorno, inteso come la linea che separa due strisce, colore, determinato dalla differenza tra una striscia e quella successiva, e l'opposizione di forma/sfondo che fa sì che le bande si possano percepire sia come colorate su uno sfondo bianco sia, viceversa, come bianche su una base colorata. Il tessuto, in questa fase, è quindi rilevante in quanto possiede la capacità di evocare la pittura tramite il richiamo alle sue componenti più basilari. L'artista rafforza questo rimando già presente nella stoffa dipingendoci sopra, intervenendo dapprima con delle forme che coprono parzialmente il motivo striato per concentrare successivamente l'applicazione della pittura alle strisce colorate più esterne, stendendo talvolta del pigmento bianco sia sulle righe colorate che bianche. Quest'ultima modifica ha la doppia funzione di attivare un confronto diretto tra l'evocazione della pittura e la sua attuazione concreta e di evidenziare la relazione tra forma e sfondo, abolendo l'effetto

di una cornice (cromatica) contenitiva per suggerire invece un'espansione potenzialmente indefinita del campo pittorico⁵. Allo stesso tempo, l'alternanza ritmica e regolare delle bande bianche e colorate di identica larghezza introduce le questioni della neutralità nei confronti di ogni possibile riferimento illusionistico o narrativo e della ripetizione di un motivo⁶. La pratica di una pittura basata su riduzione all'essenziale e ripetizione, già da tempo condivisa con il collega Michel Parmentier, è alla base dell'avvicinamento ad altri due pittori attivi in Francia e orientati verso i medesimi obiettivi, Niele Toroni e Olivier Mosset; ne nasce il gruppo BMPT, attivo dal dicembre 1966 al settembre/ottobre 1967. Il minimo comun denominatore dell'attività collettiva è inizialmente costituito da una strategia di ripetizione di alcuni motivi essenziali, unita ad una vocazione alla neutralità del gesto pittorico, accentuata dalla pratica di realizzare e firmare indifferentemente i lavori degli altri componenti⁷. Nell'arco della sua esistenza il gruppo promuove tre eventi espositivi in cui la presentazione, l'allestimento e talvolta l'esecuzione in pubblico delle opere sono accompagnati da slogan fortemente polemici, come la dichiarazione del gennaio 1967 di non essere pittori, in quanto "dipingere significa attribuire un valore estetico a fiori, donne, erotismo, ambiente quotidiano, arte, Dadaismo, psicoanalisi e alla guerra in Vietnam"⁸, coerente alla scelta di rifiutare la componente narrativa nelle loro opere, o da azioni provocatorie come la rimozione delle loro tele già appese in mostra sostituendole con la scritta "Buren, Mosset, Parmentier e Toroni non espongono"⁹.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: 18ème Salon de la Jeune Peinture*. Il gruppo BMPT durante l'inaugurazione, Parigi, 3 gennaio 1967. Foto Bernard Boyer.

Lo scioglimento del gruppo nel 1967 è causato dalla consapevolezza che la ricerca della riduzione della pittura ai minimi termini ha inevitabilmente dei limiti che non possono essere oltrepassati, a meno di non optare per un abbandono definitivo della pratica pittorica (strada effettivamente perseguita da Parmentier, almeno fino alla ripresa dell'attività artistica negli anni Ottanta). Buren giunge quindi a realizzare che la sua pittura è arrivata ad uno stadio per cui non ha più alcuna valenza in sé, deducendo che il valore del tessuto a righe è derivato esclusivamente dal rapporto con il contesto in cui esso è collocato¹⁰. Questo sviluppo porta ad una trasformazione radicale del significato delle strisce alternate nell'attività di Buren: dall'utilizzo pittorico che le vede come un fine diventano ora un mezzo che ha la funzione di rivelare le particolari caratteristiche del luogo, non più esclusivamente adibito all'arte, in cui

esse sono posizionate¹¹. In questa sua accezione di segno catalizzatore il motivo delle righe bianche e colorate viene definito da Buren come "outil visuel", cioè uno strumento visivo in moto privo di un significato in sé ma capace di attivare connessioni concettuali con ciò che lo circonda grazie alla sua presenza visibile. Nel 1967 l'*outil visuel* viene quindi fissato nelle sue caratteristiche fondamentali, che da questo momento in poi diverranno una costante per Buren: le bande colorate devono avere una larghezza fissa di 8,7 cm (con una tolleranza di ± 0.3 cm) e devono necessariamente presentare l'alternanza tra il bianco e un altro colore¹²; un'ulteriore caratteristica ricorrente è l'orientamento verticale delle strisce, poiché per l'artista la verticalità è concepita come il rapporto spaziale più elementare¹³. Il supporto su cui sono riprodotte le righe non è invece particolarmente rilevante, in quanto il materiale (che spazia tra carta tessuto, legno, vetro, marmo) può e deve essere adeguato al contesto, istituzionale o urbano, in cui l'*outil visuel* è inserito. Stabilendo delle caratteristiche fisse, Buren rende il suo *outil visuel* una sorta di unità di misura standard o un alfabeto, semplice nella sua esistenza a priori ma dalle complesse implicazioni a posteriori in base alla sua relazione col contesto ambientale. In quanto "unità di misura visiva", lo schema a strisce è inoltre percepito come parte di un insieme virtuale preesistente, di cui l'artista separa dei frammenti di dimensioni e forme variabili in funzione del loro inserimento all'interno della logica di un luogo¹⁴:

Il segno è, in realtà, sempre un frammento di una massa illimitata e molteplice per materiale, da cui io attingo, dal cui interno ed esterno io possa incessantemente tagliare in ogni direzione a seconda di quello che mi sembra necessario affinché questa "colla visiva" mi consenta di connettere tra di loro oggetti, colori, materiali e luoghi, fino a che questi assumano un significato che non avevano prima di

questa unione. A questo scopo, il segno non deve avere nessun significato intrinseco¹⁵.

Un'altra nozione fondamentale nell'attività artistica di Buren è quella di lavoro *in situ*, strettamente connessa all'utilizzo dell'*outil visuel*. Essa si riferisce al rapporto tra l'intervento artistico e il suo contesto, inteso non come semplice inserimento di un lavoro in un ambiente ma come scambio attivo e reciproco tra tutte le rispettive componenti coinvolte. Nelle parole di Buren, la locuzione di "lavoro in situ" può essere tradotta come "trasformazione del luogo di accoglienza":

Questa trasformazione può essere realizzata per questo luogo, contro questo luogo o in osmosi con esso, proprio come il camaleonte sopra una foglia diventa verde, o grigio su un muro di pietre. Anche in questo caso si ha una trasformazione dell'ambiente, anche se è l'agente trasformatore a trovarsi maggiormente cambiato. Ci sono dunque sempre due trasformatori all'opera, l'*outil* sul luogo e il luogo sull'*outil*, che esercitano un'influenza reciproca maggiore o minore a seconda dei casi. Il risultato è sempre la trasformazione dello spazio ad opera dell'*outil* e l'accesso al significato di quest'ultimo grazie al suo utilizzo nel e da parte del luogo in questione. "In situ" per me vuol dire inoltre che c'è un legame accettato volontariamente tra il luogo di accoglienza e il "lavoro" che vi si realizza, vi si presenta, vi si espone¹⁶.

La relazione non è solo tra l'*outil visuel* e il luogo in senso spaziale o architettonico, ma prende in considerazione tutti riferimenti temporali, sociali e storici ad esso inerenti e che lo caratterizzano nella sua identità specifica¹⁷. La concezione del lavoro come operazione dialettica che evidenzia e mette in relazioni tutte le componenti sociologiche, economiche e politiche proprie di ogni luogo si inserisce nella più ampia questione dell'autonomia dell'opera d'arte in relazione al contesto in cui è presentata al pubblico. Buren si interroga al riguardo fin da

quando si rende conto dei limiti insiti nella ricerca della riduzione pittorica fino al suo grado zero, attuabile solo nel contesto "protetto" del museo o della galleria:

D'un tratto mi sono accorto che con la pittura di grado zero si operava una frattura fondamentale, che quasi nessuno aveva colto e di cui io stesso non mi ero reso conto subito. A poco a poco questa nuova lettura ha rafforzato l'idea che la mia pittura, realizzata all'interno di una galleria, era pervenuta al grado zero grazie alla galleria stessa, dunque aveva senso solo in quel luogo, ma non aveva nulla di proprio da dire, e questo mi infastidiva. Ho pensato che si potesse sempre ritornare al dipinto nel museo, sostenendo che è un limite possibile della pittura. Sennonché mi sono reso conto che quell'oggetto così neutro non era autonomo poiché si poteva leggere soltanto lì, quindi dipendeva da un luogo o da un ambiente molto preciso¹⁸.

Partendo da questa considerazione, la successiva produzione di Buren mira a rendere evidente il fatto che nulla possa esistere in condizioni di totale autonomia e indipendenza da ciò che lo circonda, tanto meno l'opera d'arte. Essa è infatti fortemente influenzata e modificata dall'insieme delle condizioni spaziali, culturali, politiche ed economiche che ne determinano la presentazione e la fruizione da parte del pubblico nel contesto della mostra. L'artista, in seguito al riconoscimento di una cornice imprescindibile apposta all'opera d'arte nei tradizionali contesti espositivi, si prefigge di analizzarla e intervenire ai fini di riflettere sui confini e le limitazioni imposte dal sistema dell'arte e dalle istituzioni che ne fanno parte¹⁹. Lo spazio espositivo non può dunque più essere percepito come un contesto neutro; è anzi un luogo in cui viene proposta un'idea di autonomia dell'opera d'arte che è di fatto creata artificialmente, grazie all'isolamento in cui sono posti i singoli lavori esposti. Questa azione illusoria dello spazio espositivo è tanto

più efficace quanto meno sono espliciti e percepibili i discorsi e le dinamiche che ne determinano inevitabilmente il funzionamento²⁰; l'obiettivo dell'artista è innanzitutto di rendere nota la presenza di queste influenze esterne all'opera d'arte tramite un'azione analitica e, conseguentemente, di elaborare delle strategie consapevoli che permettano alle opere di non dover più subire passivamente il contesto in cui sono inserite. Tutto ciò si traduce concretamente nell'allontanamento dagli spazi istituzionali e dalle loro tendenze manipolatrici nei confronti dei lavori che espongono, per confrontarsi invece con lo spazio urbano, in cui ogni pretesa di autonomia delle opere è eliminata, abolendo il loro isolamento forzato in favore di un confronto alla pari con l'eterogeneità di un ambiente complesso:

Non importa che aspetto abbia in sé l'opera d'arte, ora è parte di un insieme; non è più al di sopra di tutto com'era nel museo. Inoltre, lo studio di questo ambiente e lo stato in cui si trova ci spinge a prendere nuovamente in considerazione – e questa volta in modo totalmente consapevole e non a posteriori – la questione e il significato del concetto di bellezza, oggi, negli spazi pubblici²¹.

A partire dal 1966 Buren si dedica dunque ad un'attività artistica che utilizza l'*outil visuel* secondo il concetto di lavoro *in situ* in relazione al contesto urbano, rivelando le varie componenti architettoniche, politiche, economiche, estetiche e sociali che caratterizzano ogni situazione specifica ed interagendo con esse. La modalità di intervento scelta dall'artista si basa sulla presentazione del contesto generale in cui inserisce l'opera, rendendone evidente la mancanza di neutralità attraverso la decodificazione delle strategie in atto al suo interno. Questa operazione di rendere visibile ciò che rimane tendenzialmente nascosto tramite la decostruzione delle componenti del luogo, pur caratterizzata da un certa tensione rivoluzionaria e pole-

mica (propria del particolare periodo storico), non ha tuttavia solo delle componenti negative o aggressive fini a loro stesse, ma ha anzi una vocazione utopica²²:

Decostruire non è distruggere, ma tentare di offrire un altro tipo di costruzione...si decostruisce per conoscere la situazione...decostruire è uno sforzo, a livello intuitivo oppure cosciente, di ricerca, di intelligenza, un'indagine²³.

Il posizionamento dell'*outil visuel* in un determinato luogo ha la doppia funzione di trasformare attivamente il contesto attirando l'attenzione sullo spazio in cui è collocato, integrandosi in esso e diventando, allo stesso tempo, parte del sito. Le strisce verticali introdotte dall'artista evidenziano e dialogano con le caratteristiche specifiche del luogo in cui e per cui sono concepite, stimolando la possibilità di un diverso approccio percettivo ed esperienziale nei confronti di un luogo noto²⁴. Gli interventi, effimeri in quanto la loro esistenza è temporalmente limitata alla permanenza nel luogo in cui e per cui sono stati realizzati, sono fortemente caratterizzati a livello visivo, ponendo la dimensione estetica a servizio dell'efficacia del lavoro. Nell'opera di Buren l'utilizzo della componente cromatica è sempre stato fondamentale, in controtendenza rispetto alle tendenze concettuali dell'epoca e in accordo con lo sviluppo di un linguaggio basato sul "pensiero visivo"²⁵. La componente decorativa suggerita dallo schema delle strisce e dall'utilizzo del colore è consapevolmente accettata come caratteristica propria del linguaggio artistico ("in un certo senso, l'arte non ha mai smesso di essere decorativa"²⁶) e valorizzata nella sua ambiguità funzionale in rapporto all'architettura circostante²⁷, sostenendo che essa possa essere uno spunto e uno stimolo per la comprensione dell'opera²⁸. Lo scambio attivato tra l'opera e il suo contesto architettonico è portato avanti trami-

te una dialettica tra il processo di ripetizione, costituito dalla strategia di installare uno strumento come l'*outil visuel*, dall'aspetto visivo costante ma sempre diverso perché concepito specificamente per ogni nuovo intervento, e la differenza che esso genera grazie alla sua azione sul contesto²⁹. Un'ulteriore caratteristica di questa pratica di lavoro *in situ* è costituita dalla scelta di operare in direzione dell'anonimato dell'artista, rimuovendo dall'opera realizzata tramite l'*outil visuel* la componente dell'apporto soggettivo e interpretativo dell'artista a favore di un intervento che sia un semplice segno visivo³⁰. Presentando un lavoro anonimo e privo di significato intrinseco, l'artista fa un passo indietro e valorizza il ruolo attivo dello spettatore nell'approccio all'opera attraverso il suo interrogarsi sul rapporto tra quest'ultima e il luogo di riferimento³¹:

Lavorare per la strada vuol dire sfidare più di cento anni di produzione di arte destinata al museo. Significa anche che l'artista scenda dal suo piedistallo. Per l'artista, significa osare prendersi questo rischio e accettare di essere umile. Vuol dire imparare completamente da capo come pensare e lavorare³².

L'interesse di Buren per il lavoro *in situ* negli spazi urbani fa riferimento alle componenti storiche, politiche, sociali e architettoniche, ma privilegia soprattutto la dimensione sociologica delle relazioni umane inserite al loro interno³³. Gli interventi dell'artista sono mirati a coinvolgere lo spettatore, aumentando la sua consapevolezza sul luogo e sulle dinamiche che lo animano. L'*outil visuel* si caratterizza come lo strumento più idoneo, ponendo la componente estetica a servizio di un'operazione concettuale più complessa. Le sue caratteristiche si presentano infatti come ideali per la fruizione: l'orientamento verticale, oltre ad accordarsi alla generale direzione dello sviluppo architettonico e urbanistico, risponde

inoltre alla postura eretta dell'uomo, ponendosi in relazione con la sua condizione di essere bipede e offrendogli la migliore lettura possibile del lavoro, pur non costituendo un punto di vista privilegiato e univoco e non escludendo l'opera dalla realtà circostante³⁴. Anche la larghezza standard di 8.7 cm delle strisce rappresenta un elemento ideale nel rapporto visivo con lo spettatore: essa fa sì che l'alternanza dei colori non generi mai illusioni ottiche e viene identificata da Buren come la distanza approssimativa tra gli occhi di una persona³⁵.

Particolarmente interessante per quanto riguarda il lavoro *in situ* nello spazio urbano è la serie delle *Affichages Sauvages*, realizzata da Buren tra il 1967 e il 1969. Privo all'epoca di un atelier o di una galleria, l'artista decide di operare al di fuori dell'abituale cornice istituzionale per confrontarsi con il contesto della quotidianità urbana e riflettere su metodi alternativi di realizzare ed esporre l'arte. Le bande alternate sono stampate questa volta su della carta e incollate come poster nelle strade, sui tabelloni pubblicitari o sopra a dei manifesti preesistenti, su muri di edifici e vetrine di negozi. Queste "affissioni selvagge" sono condotte in modo abusivo e seriale, con modalità da guerriglia urbana, imponendosi sul contesto grazie alla loro assenza di significato intrinseco, in contrasto con i numerosi slogan pubblicitari e politici che caratterizzano l'ambiente cittadino³⁶. Gli interventi di Buren, effimeri, anonimi, non supportati economicamente da gallerie o musei e documentati solo da alcuni photo-souvenir raccolti dallo stesso artista, sono dapprima realizzati nelle strade di Parigi, per poi essere riproposti in numerose altre città.



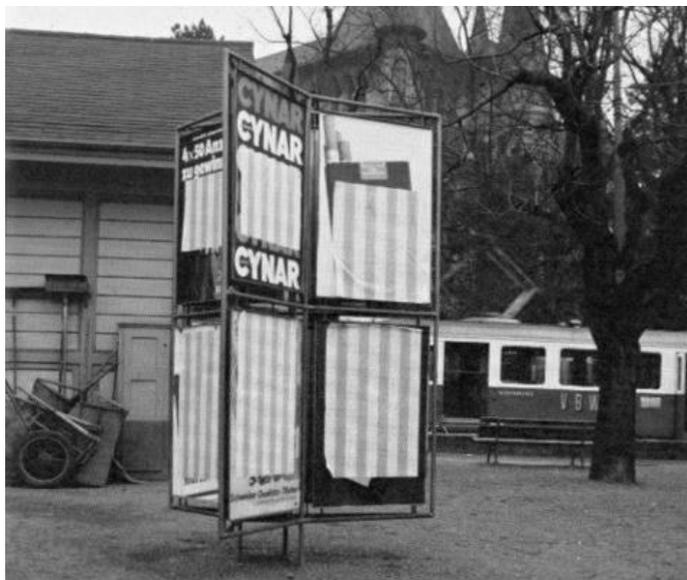
Daniel Buren, *Photo-souvenir: Affichage sauvage*, opera in situ, Parigi, aprile 1968. Foto Bernard Boyer

Nel marzo del 1969 Buren decide di realizzare alcune affissioni a Berna, in occasione della mostra *When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann presso la Kunsthalle cittadina. Pur non essendo stato formalmente invitato dal curatore, l'artista intende parteciparvi in accordo alla sua riflessione sull'ideologia espositiva istituzionale, operando all'esterno della mostra ma rivendicando comunque la sua partecipazione all'evento³⁷. Buren non interviene sull'edificio ospitante la mostra, rifiutando così implicitamente l'idea di inserire la sua opera all'interno di una cornice architettonica ed espositiva tradizionale, e rigetta l'assunto che debba essere l'organizzatore della mostra a scegliere chi debba parteciparvi, secondo criteri di valore arbitrari³⁸. L'iniziativa riscuote il consenso di alcuni artisti inclusi nella mostra, tra cui Lawrence Weiner, Mario Merz e Joseph Beuys, e alcuni di essi si offrono di condividere una

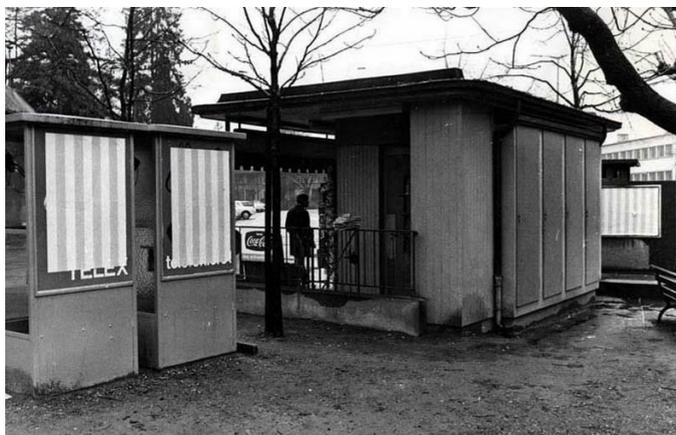
parte del loro spazio all'interno della Kunsthalle con Buren; l'artista francese rifiuta e pianifica per la notte precedente l'inaugurazione l'affissione di oltre un centinaio dei suoi manifesti a righe bianche e rosa sopra ai cartelloni pubblicitari preesistenti. L'operazione è condotta secondo la consueta clandestinità programmatica, che non aveva, fino a quel momento, causato all'artista alcun problema in nessuna delle numerose location in cui era intervenuto³⁹. A Berna, Buren viene invece arrestato dalla polizia cittadina in quanto non in possesso di un permesso di affissione rilasciato dal comune e costretto ad abbandonare il paese, suggerendo che forse il contesto in grado di garantire una maggiore libertà all'artista potesse ancora essere il museo⁴⁰. Nonostante l'intervento dell'artista e la notizia del suo conseguente arresto ricadano inevitabilmente nell'orbita mediatica negativa di *When Attitudes Become Form*, all'epoca Szeemann non considera l'azione di Buren come correlata o affine alla sua mostra, pur avendo tuttavia visionato l'opera dell'artista nel corso dei viaggi preparatori all'esposizione. In un'intervista del 2001 Buren sottolinea tuttavia come, per una pubblicazione inerente alla mostra realizzata molti anni dopo, Szeemann abbia scelto di includere un'immagine del lavoro di Buren nella copertina del volume, sancendo a posteriori l'inclusione dell'artista nell'evento⁴¹. In seguito a *When Attitudes Become Form* l'artista e il curatore hanno, nel corso degli anni, lavorato insieme più volte, avendo nuovamente l'occasione di incontrarsi – e scontrarsi – nel contesto problematico della mostra.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: Affichages sauvages*, opera in situ, marzo 1969, Berna. Foto Balthasar Burkhard.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: Affichages sauvages*, opera in situ, marzo 1969, Berna. Foto Balthasar Burkhard.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: Affichages sauvages*, opera in situ, marzo 1969, Berna. Foto Balthasar Burkhard.

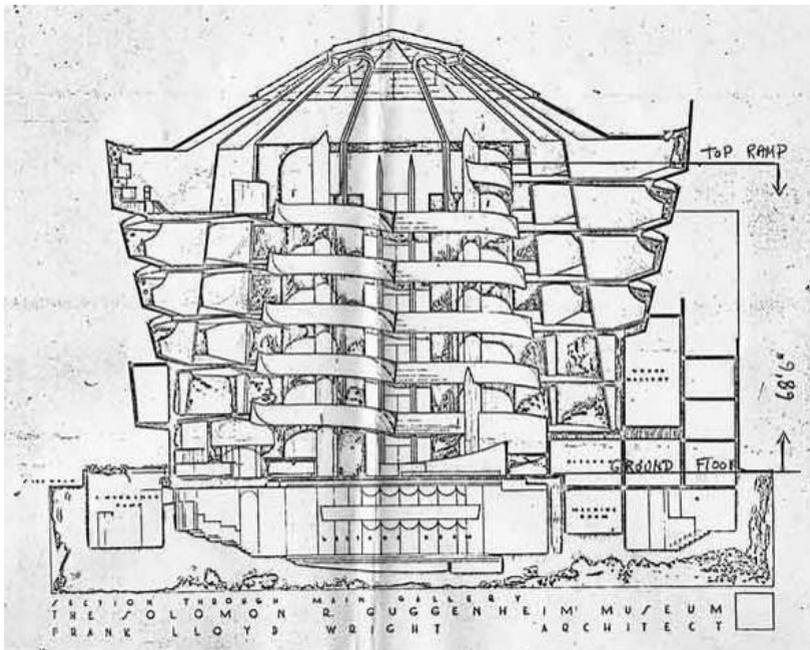
Peinture/Sculpture, Sixth Guggenheim International Exhibition

Nell'ambito della sua pratica *in situ*, applicata a una grande varietà di luoghi e ambienti per mettere in risalto le dinamiche in essi attive, Buren torna talvolta ad operare nel contesto del museo o della galleria. Gli spazi istituzionali tradizionalmente adibiti all'esposizione delle opere d'arte si prestano ad essere un terreno d'indagine ideale in cui testare l'efficacia dell'*outil visuel* nel decostruire e rivelare le componenti nascoste tramite la relazione con l'architettura. Lungi dall'essere un luogo neutro per la presentazione dell'arte, il museo è lo spazio per eccellenza in cui gli interessi ideologici, estetici, politici ed economici non sono manifestati in modo immediatamente evidente ma influiscono pesantemente sulle opere, manipolandole e modificandole. Attraverso le operazioni di selezione, decontestualizzazione tramite l'isolamento dalla realtà, giustapposizione forzata e presentazione più o meno arbitraria, i lavori esposti subiscono delle variazioni in base alle specifiche esigenze dell'istituzione in questione. La decostruzione di queste dinamiche non si traduce in uno sterile rifiuto totale del museo, ma mira a renderne noto il funzionamento e le implicazioni tramite un'attività che non può che avere luogo al suo interno. L'obiettivo dell'artista non è la soppressione del museo, ma il suo cambiamento, propugnato tramite un'azione che per essere efficace deve necessariamente avvenire al suo interno⁴².

L'invito a partecipare alla *Sixth Guggenheim International Exhibition*, una rassegna dedicata alle tendenze più recenti della scena contemporanea internazionale e ospitata presso l'omonimo museo newyorkese dall'11 febbraio all'11 aprile 1971, offre a Buren la possibilità di cimentarsi con una delle più importanti e rinomate istituzioni nel campo dell'arte. Il confronto con il Solomon R. Guggenheim Museum di New York rap-

presenta tuttavia un caso particolare, in quanto l'edificio progettato da Frank Lloyd Wright nel 1943 ha un'architettura peculiare e invasiva, ben lontana dalla presunta neutralità a cui aspirano gli spazi espositivi sul modello "white cube". Il museo è caratterizzato da una struttura basata su una lunga rampa elicoidale gradualmente inclinata che copre senza interruzioni l'edificio lungo tutta la sua altezza, suddividendolo in verticale in sette livelli corrispondenti alle rotazioni intorno al suo asse. Al centro della spirale vi è un ampio spazio vuoto, una sorta di pozzo a cui corrisponde una cupola di vetro sulla sommità dell'edificio. Nel lato interno della rampa, verso la cavità centrale, si trova una balaustra che raddoppia e rinforza l'effetto visivo della spirale, mentre le opere vengono ospitate lungo le pareti del lato esterno. L'intento di Lloyd Wright nel concepire una struttura così singolare era quello di rendere possibile una doppia visione delle opere: da vicino, quando lo spettatore sulla rampa si trova davanti alle opere poste al suo stesso livello, e da lontano, quando percorrendo la rampa si gira verso l'interno e vede i lavori collocati di fronte a lui oltre al grande vuoto centrale. In realtà, la concezione dell'architetto non è efficace poiché la struttura presenta delle difficoltà a livello pratico, tra cui l'eccessiva distanza tra i lati esterni della spirale che non permette di vedere bene i lavori da punti opposti della rampa, gli spazi concepiti per la pittura e non per opere dalle dimensioni ingombranti o ancora l'inclinazione delle pareti che rende difficile l'affissione di opere. La disposizione dei lavori lungo il perimetro esterno viene interpretata come esempio significativo di un'architettura che, con l'imposizione della sua pregnanza visiva, esclude ciò che dovrebbe essere al centro dell'attenzione⁴³. Alexander Alberro nota come la continuità della rampa e, di conseguenza, degli spazi espositivi, non permetta una distinzione spaziale tra i singoli lavori, con esiti particolarmente problematici e caotici nelle mostre collet-

tive. Secondo Alberro, inoltre, la struttura architettonica dell'edificio è intrinsecamente autoritaria, in quanto stabilisce tramite l'unica rampa un percorso fisso, una sequenza visiva a cui difficilmente lo spettatore può sottrarsi, essendo limitato nella scelta di come vedere i lavori esposti; questa organizzazione spaziale rafforza inoltre la capacità di curatori e organizzatori di costruire una narrazione, tendenzialmente univoca in quanto lineare e consequenziale, tramite la disposizione delle opere in mostra⁴⁴. L'ostacolo principale alla fruizione è comunque costituito dal fatto che la grandiosità architettonica della struttura è tale da competere con le opere d'arte, riuscendo spesso a metterle in secondo piano.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: maquette del Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

L'intervento ideato da Buren punta a riconoscere e sovvertire questa relazione gerarchica imposta dal Guggenheim Museum sulle opere che esso presenta. A tale scopo l'artista intende proporre due lavori, rispettivamente all'interno e all'esterno dell'edificio. All'interno, una tela alta 20 metri e larga 10 viene appesa in sospensione nello spazio centrale, sorretta da un cavo d'acciaio. Il dipinto è costituito dall'abituale tessuto a bande alternate, in questo caso blu e bianche, le cui strisce bianche più esterne sono ricoperte da uno strato di pittura bianca. La tela, che si estende dall'altezza della cupola fino alla prima rampa a partire dal basso, è visibile da entrambi i lati e divide lo spazio centrale in due sezioni uguali. All'esterno, una seconda tela, sempre a strisce bianche e blu con le bande bianche più esterne dipinte con colore bianco su entrambi i lati ma alta 1,5 metri e larga 10, è affissa al centro dell'88th Street all'incrocio tra la Madison e la 5th Avenue. L'invito ad esporre in occasione della *Sixth Guggenheim International Exhibition* permette a Buren di applicare ancora una volta la metodologia operativa *in situ*, basata sull'attivazione e sulla modificazione specifica tra un'opera e un determinato luogo, permettendogli di testarne l'efficacia su una scala mai affrontata prima. Le dimensioni imponenti consentono finalmente un confronto alla pari tra contenuto e contenitore museale, rendendo evidente per contrasto l'enorme potere che l'architettura del Guggenheim esercita abitualmente sulle opere poste al suo interno. Nell'analisi dello spazio compiuta dall'artista e inclusa nel resoconto sull'intervento al Guggenheim pubblicato su «Studio International», Buren sottolinea l'intenzione di rivelare le caratteristiche che fanno sì che l'architettura del museo "renda ciò che è esposto obsoleto e periferico"⁴⁵; tra queste figurano la spettacolarità dello spazio in sé, che distoglie l'attenzione dalla zona esterna della rampa

in cui sono posizionati i lavori, e la continuità dello spazio che non permette un'adeguata separazione delle opere e contribuisce a rafforzare lo sviluppo di un discorso autoritario tramite la loro successione predeterminata. L'edificio subisce inoltre l'effetto di due peculiari fenomeni, dovuti alla sua struttura spirale: da una parte un effetto centripeto attira costantemente lo sguardo del visitatore verso lo spazio centrale, mentre dall'altra una spinta centrifuga relega alla periferia visiva ciò che è esibito ai lati della rampa. Da questa analisi Buren giunge a due conclusioni. La prima è che il museo, ben lungi dall'essere un luogo neutro che punti ad una valorizzazione ideale dell'arte, è invece un luogo che la maschera, la sminuisce e la elimina allo scopo di mettere in mostra se stesso. La seconda rileva come l'arte tenda ad essere prodotta in funzione di uno spazio asettico e ideale che ne enfatizzi un valore il quale, in altre condizioni di fruizione, non riuscirebbe ad emergere; essa è quindi essenzialmente retrograda, illusoria e truffaldina. La tela di Buren si prefigge dunque di rendere evidente a livello visivo l'enorme potere costrittivo del museo, ribaltando allo stesso tempo il consueto rapporto di subordinazione che le opere hanno nei confronti dello spazio. Il dipinto riempie con le sue vaste dimensioni lo spazio centrale solitamente vuoto, che presenta dunque per la prima volta qualcosa di estraneo all'architettura su cui concentrare lo sguardo. In questo modo l'opera non offre altro che la sua stessa immagine e, grazie alla sua componente visiva, pone la questione della sua presenza. Se da una parte il posizionamento centrale rivela l'effetto centripeto sfruttandone al massimo gli effetti, esso rappresenta d'altro canto l'unico modo in cui un'opera possa essere veramente visibile all'interno del museo senza subire il processo di marginalizzazione. La presenza inusuale di un elemento di simile grandezza e aspetto interrompe bruscamente la funzione narcisistica e autoreferenziale

dell'edificio-scultura, appropriandosene per smascherarne il meccanismo e tuttavia reiterandolo a discapito delle altre opere in mostra, relegate comunque nell'ombra di ciò che si trova al centro dell'attenzione⁴⁶. Il secondo dipinto, collocato all'esterno ma in prossimità del museo e in posizione perpendicolare ad esso, può essere interpretato come un frammento della tela più grande all'interno del Guggenheim che ne esplora il posizionamento in due contesti diversi e le conseguenti modifiche sulla percezione, a seconda dell'inserimento in un contesto museale o meno. Le due opere instaurano dunque una serie di dialoghi reciproci, con i rispettivi contesti, con le altre opere in mostra e tra l'interno e l'esterno dello spazio espositivo⁴⁷. Il titolo degli interventi, *Peinture/Sculpture*, evidenzia l'ambiguità formale delle opere: esse si presentano infatti come degli interventi pittorici su tela, ma subiscono una trasformazione tridimensionale quando vengono appese nello spazio centrale del museo. Per la prima volta il tessuto è sospeso in maniera totalmente indipendente rispetto ad una parete e, grazie alla rampa elicoidale, è possibile girarci attorno per fruirlo da vari punti di vista; il lavoro si rivela in ogni suo aspetto in modo progressivo, mentre al contempo non è mai visibile nella sua interezza, ma solo un frammento alla volta⁴⁸. Questo movimento avrebbe implicato un forte coinvolgimento dello spettatore, permettendogli di fruire il lavoro secondo le modalità da lui scelte in quanto non vincolato ad un punto di vista univoco e prefissato. La comprensione del lavoro sarebbe stata inoltre affidata principalmente alla percezione visiva, non richiedendo particolari informazioni o conoscenze pregresse per coglierne l'essenza e il funzionamento. Nozioni come quelle di pittura o scultura sono infatti considerate come accessibili a priori a quasi tutti e l'intento e il meccanismo del lavoro avrebbero dovuto essere deducibili dalla sua fruizione visiva⁴⁹. L'utilizzo del condizionale per quanto riguarda le dinamiche

della ricezione dell'opera è voluto, in quanto in realtà l'intervento di Buren è stato rimosso dall'esposizione prima dell'inaugurazione e dunque non è mai stato effettivamente fruibile dal pubblico della *Sixth Guggenheim International Exhibition*.



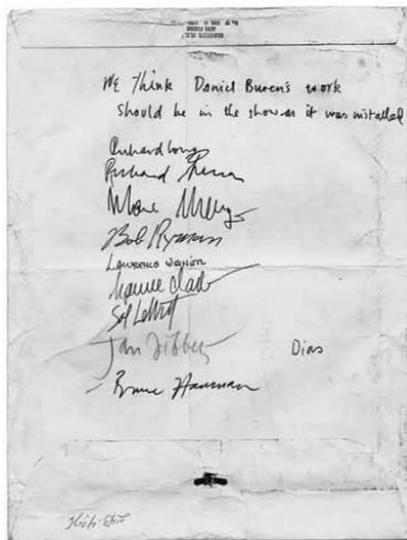
Daniel Buren, *Photo-souvenir: Peinture-Sculpture*, opera in situ, *Guggenheim International Exhibition*, 11 febbraio 1971

Nonostante la presentazione del progetto fosse già stata precedentemente sottoposta e approvata dai curatori della mostra, *Peinture/Sculpture* viene rimossa dal Guggenheim poco dopo essere stata allestita, il 10 febbraio del 1971. Alcuni degli artisti partecipanti presenti durante l'allestimento reagiscono duramente all'opera di Buren, sostenendo (più o meno faziosamente) che la sua presenza ingombrante ostacolasse la visione di alcuni dei lavori presenti in mostra; in seguito alle rimostranze e alle minacce di ritirarsi dall'esposizione, il museo cede alle pressioni di una minoranza degli artisti e, in seguito a dei deboli tentativi di raggiungere un compromesso con l'artista francese, decide di risolvere la crisi interna decretando la rimozione del contributo di Buren alla rassegna. L'artista offre una descrizione dettagliata dei fatti avvenuti in merito alla mostra al Guggenheim, riportando le premesse dei lavori e le conseguenze della censura:

Painting 1 è stato installato il 10 febbraio, il giorno prima dell'inaugurazione. Alcuni artisti partecipanti, capeggiati da Dan Flavin, hanno immediatamente minacciato di ritirarsi dalla mostra se il lavoro non fosse stato rimosso subito. Il museo mi ha quindi chiesto di esporre solo *Painting 2* e di ritirare *Painting 1* dall'esposizione; in cambio avrei ottenuto una personale che avrebbe aperto subito dopo la chiusura della mostra collettiva. Ancora prima che potessi rispondere, il dipinto è stato tolto dalla mostra senza la mia autorizzazione⁵⁰.

Buren rifiuta categoricamente di limitarsi ad esporre solo *Painting 2*, in quanto questo avrebbe rappresentato una mutilazione del progetto nella sua concezione originaria. Anche la proposta della mostra personale viene respinta, in quanto percepita come un mezzuccio per rendere meno odiosa la censura perpetrata ai suoi danni. In risposta alla scelta dell'esclusione del suo contributo, Buren decide di svolgere un sondaggio tra gli artisti che partecipano alla rassegna per

scoprire quanti siano effettivamente favorevoli a mantenere il suo contributo all'interno della mostra⁵¹. La petizione in favore dell'inclusione dell'intervento dell'artista francese raccoglie quattordici firme (su venti artisti partecipanti); tra i sostenitori figurano Richard Long, Richard Serra, Mario Merz, Robert Ryman, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Sol LeWitt, Jan Dibbets e Bruce Nauman⁵². Cinque artisti scelgono di non firmare, mentre un altro al momento dei fatti non è in città. Poco dopo l'inaugurazione, Carl Andre fa ritirare la sua opera dalla mostra in segno di protesta contro l'esclusione del lavoro di Buren. La censura di *Peinture/Sculpture*, già sospetta per un lavoro i cui i progetti erano stati visionati nell'ottobre del 1970 e accettati dal museo nel gennaio 1971, risulta inoltre applicata in base alle proteste di alcuni artisti, in minoranza rispetto al numero dei partecipanti contrari all'esclusione ma particolarmente influenti e riconosciuti nell'ambiente artistico newyorkese⁵³.



Petizione a sostegno di Daniel Buren con le firme degli artisti presenti al momento della censura

Nello stesso numero di «Studio International» al resoconto di Buren sull'incidente al Guggenheim segue la dichiarazione rilasciata da Diane Waldman, curatrice della mostra insieme a Edward J. Fry. Nel testo Waldman premette che la scelta di esporre alcuni lavori significativi per le tendenze artistiche degli ultimi 5 anni all'interno dello spazio del museo costituisse la cornice imprescindibile della mostra; l'opportunità di interagire con la peculiare architettura del museo rappresenta quindi un presupposto fisso, ma anche un'opportunità unica, colta da molti artisti tramite la creazione di lavori concepiti appositamente per il luogo e l'occasione. Waldman afferma che, nel tentativo di garantire ad ogni artista lo spazio e le condizioni migliori per rendere efficace il suo contributo, è necessario che il curatore e gli artisti stessi raggiungano inevitabilmente un compromesso finalizzato al migliore esito possibile dell'evento espositivo. In quest'ottica, procede la curatrice, le responsabilità di artisti e curatori sono diverse: se quelle dell'artista sono legate solamente al suo lavoro, il curatore è responsabile della presentazione di quel lavoro ed ha inoltre l'obbligo di tenere conto delle esigenze e delle restrizioni presenti in ambito museale. La partecipazione ad una mostra collettiva implicherebbe inoltre necessariamente la volontà di raggiungere un accordo tra gli artisti presenti, in modo da ottenere un equilibrio soddisfacente per tutte le parti coinvolte, mentre Buren è stato l'unico a non voler venire incontro alle esigenze altrui. La curatrice rinfaccia inoltre all'artista di non aver fornito dei progetti preliminari adeguati e di non aver tenuto in considerazione le perplessità e gli avvertimenti da lei già sollevati nei confronti dell'intervento. Sostenendo che il contributo di Buren rendesse impossibile la visione delle opere di Long, Merz, Flavin e De Maria e che LeWitt, Darboven, Merz e Long avessero assistito all'installazione asserendo che *Peinture/Sculpture* compromettesse la fruizione dei loro lavori, Waldman insinua che le

firme raccolte da Buren per la petizione in suo favore siano state sollecitate esercitando delle pressioni. Aggiungendo che nessuno, men che meno lei, voleva escludere l'artista dall'esposizione, giunge alla conclusione che, in virtù del rifiuto di Buren di accettare qualsivoglia compromesso, l'unica soluzione possibile per salvaguardare l'unità della mostra e l'identità individuale di ogni lavoro sia stata quella di eliminare il suo contributo⁵⁴. Della stessa opinione è Thomas M. Messer, all'epoca direttore del Guggenheim, secondo cui la crisi determinata dall'opposizione di un'azione individuale alle tacite regole di cooperazione tra artisti e staff curatoriale, alla base del funzionamento delle istituzioni artistiche, non poteva che risolversi attraverso un'accettazione di queste norme implicite oppure tramite l'esclusione dell'opera che le trasgredisce, come nel caso di Buren⁵⁵. Nel numero di «Studio International» di luglio/agosto 1971, Buren risponde alle precedenti dichiarazioni di Waldman, ribadendo di aver reso note le sue intenzioni fin dall'ottobre 1970, di aver ricevuto l'approvazione del museo e respingendo le accuse di aver forzato in qualche modo gli altri partecipanti a firmare la petizione in sua difesa. L'artista sottolinea inoltre l'arbitrarietà della dichiarazione della curatrice riguardo ai ruoli dell'artista e del curatore nel contesto della mostra:

Non è possibile che chi espone sia responsabile per il suo lavoro e anche per la sua presentazione? Da quando, e con che diritto, il curatore decide come dovrebbe essere presentata l'opera? Certamente lo deve fare quando l'artista è morto; in questo modo può giocare a fare l'artista. Mrs. Waldman non nasconde il fatto che preferisce gli artisti defunti – così si è molto più liberi⁵⁶.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: Peinture-Sculpture*, opera in situ, *Guggenheim International Exhibition*, 11 febbraio 1971

Ulteriormente problematiche sono le posizioni degli artisti contrari all'intervento di Buren. I più convinti e accaniti oppositori

del contributo dell'artista francese, sono i minimalisti Donald Judd e Dan Flavin; anche Michael Heizer e Walter de Maria presentano delle critiche all'intrusività di *Peinture/Sculpture*, mentre Joseph Kosuth si espone indirettamente sostenendo le argomentazioni degli artisti contrari. Nonostante le loro accuse, riguardanti un possibile intralcio e la compromissione dei propri lavori da parte dell'opera di Buren, siano accettate e sostenute dallo staff del museo, esse nascondono delle motivazioni maggiormente complesse. La pretestuosità di alcune di queste insinuazioni di un danneggiamento nei confronti di determinate opere è evidenziata da Sol LeWitt, in un intervento apparso su «Studio International» nel settembre del 1971. L'artista confuta una delle affermazioni contenute nella dichiarazione di Waldman, in cui la curatrice riporta il fatto che alcuni artisti tra cui Merz, Long e Darboven, oltre a lui stesso, avrebbero detto a Buren che la sua opera comprometteva i loro lavori. LeWitt sostiene che il suo intervento non era in alcun modo intralciato, in quanto comunque non visibile al di là della rampa, e ritiene inoltre assurdo pensare che il lavoro di Buren potesse in qualsiasi modo influire sull'opera di Darboven, trattandosi di una serie di libri da leggere in sequenza. L'artista dichiara inoltre che, nella sua opinione, un museo non debba accettare un'opera in modo condizionale e che, una volta approvata, sia tenuto a mostrarla senza potersi riservare il diritto di censurarla arbitrariamente⁵⁷. Alberro, in *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, nota l'inconsistenza delle argomentazioni e l'infondatezza delle accuse di impedimento visivo anche per i lavori di alcuni degli artisti che si oppongono in modo più deciso all'intervento di Buren, tra cui quelli di De Maria e Kosuth. Nel caso di Michael Heizer l'accusa risulta assurda, in quanto l'installazione *Actual Size* include una proiezione di fotografie che richiede necessariamente un luogo oscurato per il

corretto funzionamento. A questo scopo il lavoro viene allestito nella High Gallery, un ambiente chiuso e isolato rispetto allo spazio occupato dal contributo di Buren. Le motivazioni dell'opposizione a *Peinture/Sculpture* non possono essere dunque state inerenti ad una eventuale compromissione visiva. L'installazione proposta da Donald Judd consiste in due cerchi di metallo concentrici che riprendono l'architettura del museo instaurando un dialogo con essa; in quest'ottica di profonda connessione con l'edificio, l'altezza dei cilindri è uguale a quella del parapetto, rendendone la fruizione ideale per lo spettatore che la avvicini dalla parte della rampa adiacente all'opera, ma praticamente impossibile per chi si trovasse al di là dallo spazio vuoto. Risulta quindi altamente improbabile che il dipinto sospeso nella zona centrale potesse in qualche modo ostruirne la visuale⁵⁸. Nonostante ciò, la reazione di Judd all'intervento di Buren è particolarmente violenta, arrivando a definire l'artista francese un "tappeziere parigino". Secondo Lelong, tuttavia, un tale astio è da ascrivere più propriamente a ragioni di gelosia professionale. Dal 1965 Judd realizza infatti i suoi *Specific objects*, dei parallelepipedi metallici fissati direttamente ai muri degli spazi espositivi, qualificati come "né pittura né scultura" poiché presentano delle caratteristiche ambigue tra cui la tridimensionalità, la vicinanza con la pittura e l'ambizione di sostituirsi ad essa. Queste realizzazioni sono motivate da ragioni teoriche di opposizione alle interpretazioni retrograde della pittura, considerata come essenzialmente caratterizzata da una superficie piatta; Judd produce dunque in risposta degli oggetti che sono sia piatti che tridimensionali e li appende al muro come se fossero dei dipinti. Le intenzioni teoriche e didattiche dell'artista sono tuttavia comprensibili allo spettatore solo attraverso delle informazioni esterne che permettano di ricollegare il lavoro con il suo sostrato teorico, ponendolo per esempio in opposizione con le teorie moderniste

di Clement Greenberg sulla pittura. L'intervento di Buren, al contrario, pur implicando delle riflessioni su concetti teorici quali le definizioni di pittura e scultura e le ambiguità tra di essi, riesce a trasmetterle principalmente tramite la sua sola presenza visiva. L'artista francese riesce dunque ad esprimere nel modo più semplice possibile un concetto complesso su cui lavorava, con minore efficacia, anche l'americano; *Peinture/Sculpture* doveva probabilmente costituire un monumentale scacco all'orgoglio di Judd, che lo osteggia dunque con ferocia⁵⁹. Dan Flavin è forse l'unico artista a potersi lamentare a ragione dell'interferenza del lavoro di Buren con la sua installazione; questa è composta da trentadue lampadine bianche o colorate disposte strategicamente lungo tutto il sesto livello della rampa a creare delle sculture luminose che si adattino esplicitamente ai dettagli architettonici dell'edificio e producano un grande riflesso multicolore sui muri bianchi, trasformando così lo spazio del museo di Wright. Vista la notevole estensione dell'intervento di Flavin, è estremamente plausibile che la grande tela sospesa nello spazio centrale ne oscurasse una parte, impedendo allo spettatore di cogliere un effetto di insieme; bisogna tuttavia notare che l'opera dell'artista americano, distribuendo in uno spazio abbastanza ampio le sue luci colorate, probabilmente influiva anch'essa in modo potenzialmente invasivo sui lavori adiacenti. Ma le ragioni dell'attrito tra gli artisti si spingono oltre, e riguardano una concezione sostanzialmente diversa della mostra e della sua cornice ideologica. Anche l'opera di Flavin, come quella di Buren, evidenzia la relazione tra l'opera d'arte e il suo contesto espositivo, tramite l'intervento estetico sull'architettura prodotto dall'utilizzo delle luci. Attraverso il trasferimento di oggetti quotidiani e banali come delle lampade industriali all'interno di un museo, l'artista si orienta tuttavia verso un approccio maggiormente concettuale che relativizza la componente stilistica e formale

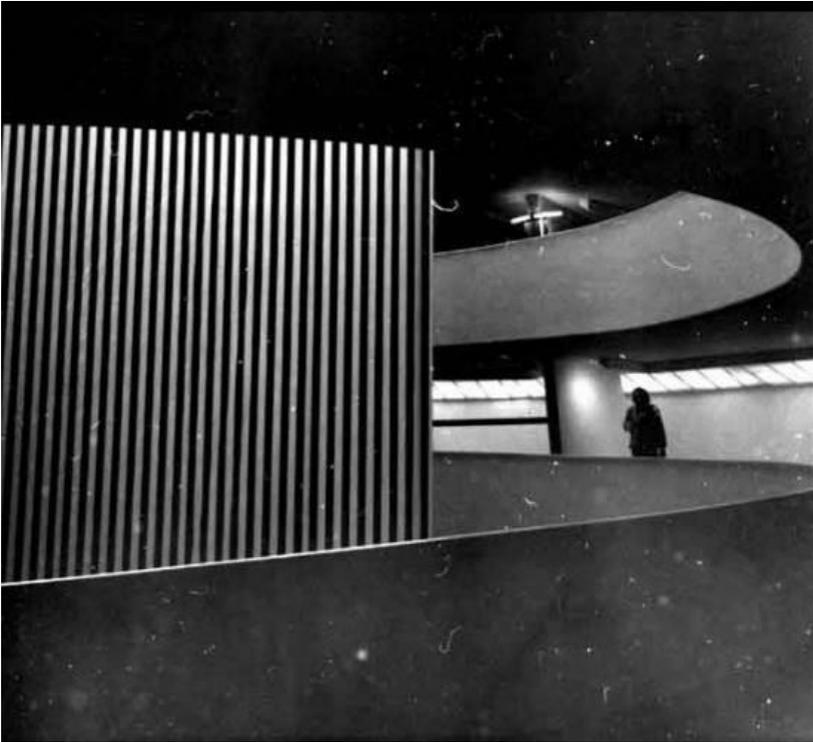
del suo lavoro. Alberro sottolinea come tra le opere di Flavin e Buren possano essere rintracciate delle somiglianze metodologiche e concettuali: entrambi gli artisti utilizzano in modo costante degli oggetti di produzione industriale (rispettivamente le lampade fluorescenti e il tessuto a bande alternate), mirano all'eliminazione dei principi compositivi, enfatizzano la durata effimera dei loro lavori, relativizzano il ruolo dell'artista nella produzione di oggetti unici e distruggono il concetto dell'opera-oggetto dotata di implicazioni auratiche. L'elaborazione di Flavin di una sintesi ibrida tra oggetti scultorei e pittorici e l'enfasi posta nella collocazione in relazione al luogo sono inoltre delle conquiste concettuali di cui anche Buren fa ampio uso⁶⁰. Ciò che tuttavia diversifica, e rende incompatibili, le opere dei due artisti nel contesto espositivo del Guggenheim è il rapporto che le opere instaurano con il loro contesto. Pur essendo *site-specific*, l'installazione di Flavin è caratterizzata da un legame relativo con lo spazio, testimoniato dal fatto che, a tre giorni dall'inaugurazione, l'artista accetta senza problemi la richiesta del museo di modificare il suo progetto di esporre nella High Gallery in modo da lasciare lo spazio a disposizione dell'installazione di Heizer. L'unica necessità della *site-specificity* del suo lavoro è costituita dalla condizione di non appendere le lampade al soffitto, in modo da non far loro assumere la normale funzione utilitaristica e un'estetica eccessivamente ordinaria. L'opera di Flavin, più che indagare lo spazio in cui è inserita o gli oggetti di cui è composta, sembra incentrata a celebrare l'inventiva dell'artista, il suo "genio creativo". Inoltre, per poter funzionare in modo efficace, l'opera sembra necessitare di un contesto neutrale in cui inserirsi. Al contrario, la nozione di lavoro *in situ* di Buren implica, come noto, una relazione imprescindibile con il suo contesto, basata sullo scambio reciproco e necessaria all'attivazione dell'opera. Con il suo intervento volto a rendere evidente

l'impossibilità dell'autonomia dell'arte dal suo contesto e a smascherare la presunta neutralità di un luogo come il museo, il cui funzionamento è regolato da influenze politiche, ideologiche ed economiche, Buren attacca anche la pratica di quegli artisti che, come Flavin e i Minimalisti, perpetrano l'idea dell'unicità e dell'originalità del loro lavoro nell'ambiente "protetto" del museo o della galleria⁶¹. È proprio questa tendenza estremamente critica e potenzialmente sovversiva dello status quo ad essere percepita come eccessivamente radicale e politicizzata e rifiutata nelle sue modalità e implicazioni ideologiche da artisti come Flavin che, in una lettera a Buren del febbraio 1971, liquida il lavoro dell'artista francese come una "tenda invadente e importuna" e riduce il suo comportamento ad una bellicosa strategia di auto-affermazione:

Non asseconderò le tue tattiche sgarbate contro l'arte, gli artisti e il curatore coinvolti collettivamente nella mostra per onorare una bizzarra e dubbia democrazia espositiva che proponi di perpetrare paradossalmente in modo controverso tra i singoli artisti. Il tutto, in fin dei conti, è rigorosamente calcolato egoisticamente per cercare di minacciare ed attaccare a livello professionale e personale un curatore conciliante, la cui decisione, ponderata e apparentemente giusta in direzione di un compromesso necessario e adeguato, ti ostacola in un gesto negativo e spietato per far avanzare la tua marginale carriera nelle controversie pseudo-artistiche. Non ho mai sentito delle sciocchezze squallide quanto le tue⁶².

Le implicazioni politiche radicali dell'attività artistica di Buren (influenzate da teorie neo-marxiste e dal Situazionismo nella consapevolezza delle conseguenze causate della legittimazione dell'arte da parte delle strutture culturali dominanti a livello di ricezione e produzione delle opere e nella volontà di sviluppare una critica della cultura capitalista) hanno costituito, secondo Alberro, un fattore determinante per

l'esclusione dell'intervento dell'artista dalla *Sixth Guggenheim International Exhibition*. Nel contesto di una nuova tendenza conservatrice, dominante nell'America del periodo a livello politico, sociale e culturale, il concetto di avanguardia è sentito come particolarmente problematico per le implicazioni politiche potenzialmente sovversive. In quest'ottica, la rassegna internazionale del Guggenheim può presentare le nuove tendenze artistiche e le idee capaci di sconvolgere le precedenti concezioni estetiche purché queste siano slegate da implicazioni parallele in ambito politico. È quindi inevitabile che a livello museale la preferenza sia accordata ad artisti che, come Dan Flavin, si pongono in contrasto con la tradizione estetica a loro precedente mantenendo tuttavia le loro opere autonome rispetto alla politica, mentre vengano guardati con sospetto artisti più radicali, critici e "politicizzati" come Buren o Hans Haacke, la cui mostra prevista per l'aprile 1971 al Guggenheim viene improvvisamente cancellata mentre la preparazione è in fase conclusiva⁶³. Un ulteriore fattore che penalizza Buren nel suo conflitto con alcuni degli artisti in mostra può essere inoltre rappresentato dalla precedenza accordata in quell'edizione agli artisti americani. Essi infatti non solo costituiscono la maggioranza degli invitati alla rassegna internazionale (tredici artisti su ventuno), ma la loro presenza massiccia è giustificata dagli organizzatori sostenendo che le tendenze originatesi in America verso la fine degli anni Sessanta siano state di cruciale importanza per gli sviluppi dell'arte più recente e innovativa. In quest'ottica, ad esempio, il Minimalismo, un movimento principalmente attivo a New York, viene posto come fondamentale per la nascita di correnti quali Land Art, Process Art, Arte concettuale e su di esso viene incentrata l'attenzione, a discapito dell'affermazione di nuove tendenze internazionali che tendono a marginalizzare progressivamente la centralità dell'oggetto nell'arte⁶⁴.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: Peinture-Sculpture*, opera in situ, Guggenheim International Exhibition, 11 febbraio 1971

Nonostante il sostanziale fallimento a livello espositivo del progetto di Buren, lo scandalo e il dibattito suscitati dalla censura dell'opera hanno fornito una possibilità per l'artista di proseguire e approfondire la sua indagine sulle dinamiche, più o meno evidenti, che determinano la cornice in cui l'arte è prodotta, presentata e fruita.

Il fatto interessante è che la censura sia stata rafforzata dalla reazione di un certo numero di artisti, e non di quello che è spesso chiamato il Sistema (cioè il museo). Questo rafforza la tesi da me precedente-

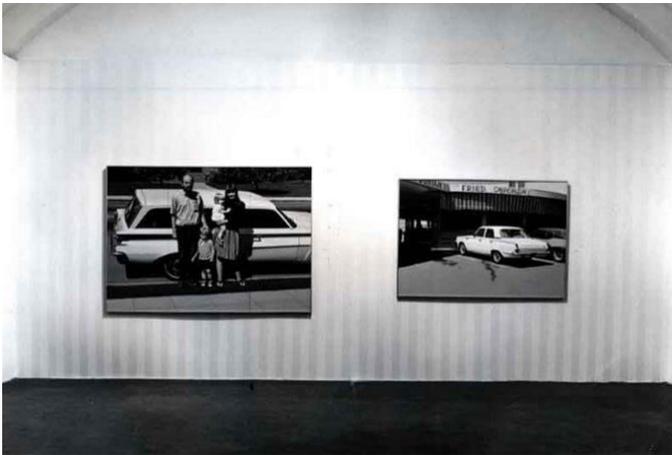
mente sviluppata, ovvero che all'interno del mondo dell'arte il sistema sia l'artista. In parole povere, il potere è detenuto da una certa avanguardia artistica, alleata con certi potenti gruppi – gallerie commerciali d'avanguardia – che insieme applicano ai musei, alle riviste, ecc. una vera e propria censura. Questo potere può essere rintracciato nelle informazioni che essi distorcono, nella storia che scrivono e possono permettersi di diffondere⁶⁵.

documenta 5, Exposition d'une exposition

In seguito al mancato invito e alla partecipazione clandestina a *When Attitudes Become Form* nel 1969, Buren viene chiamato a partecipare nel 1972 a *documenta 5*, il successivo grande evento di rilevanza internazionale curato da Harald Szeemann. Stando alle dichiarazioni rilasciate dall'artista in alcune interviste realizzate nel corso degli anni successivi, la decisione del curatore è da attribuire, almeno parzialmente, ad un ripensamento sulla mancata inclusione del francese nella mostra di Berna, unita ad una maggiore visibilità e comprensione dell'attività di Buren negli anni immediatamente successivi. In ogni caso, questa sorta di ripensamento di Szeemann ha comportato una particolare disponibilità nei confronti dell'artista in occasione di *documenta 5*⁶⁶. Buren ha prontamente colto le condizioni a lui favorevoli per realizzare un intervento critico esemplare, tramite cui segnala e sovverte l'influenza del contesto espositivo sulle opere e denuncia l'usurpazione del potere creativo e autoriale nel contesto della mostra, che fa sì che l'unico grande artista ad emergere sia proprio il curatore.

Buren, ufficialmente invitato nel novembre 1971 a partecipare alla rassegna dal Segretario generale Szeemann, viene incluso contemporaneamente nelle sezioni *Die Realität von Kunst als*

Thema der Kunst, diretta da Johannes Cladders, e *Idea and Idea/Light*, curata da Konrad Fisher e Klaus Honnef e dedicata principalmente all'Arte concettuale. L'ideazione, le premesse teoriche, la realizzazione e l'analisi dell'intervento *Exposition d'une exposition: Une Pièce en sept tableaux* sono affrontate dettagliatamente da Buren stesso nel testo *Rebondissements*, pubblicato nel 1977⁶⁷. Per questo lavoro l'artista traspone lo schema dell'*outil visuel* su una carta bianca su cui sono serigrafate delle strisce verticali bianche dalla larghezza costante di 8.7 cm; essa viene poi ritagliata ed incollata come se fosse carta da parati sulle pareti, in sette diversi punti della mostra all'interno del Museum Fridericianum e della Neue Galerie. Mentre l'intervento realizzato nella sezione *Idea and Idea/Light* rimane intatto nella sua estensione a tutta la parete, gli altri sei elementi, distribuiti tra le sezioni *Immagini della pietà*, *Propaganda politica*, *Arte dei malati mentali*, *Realismo* e *Mitologie individuali*, sono parzialmente ricoperti dalle opere che vengono appese ai muri dei rispettivi settori di appartenenza.



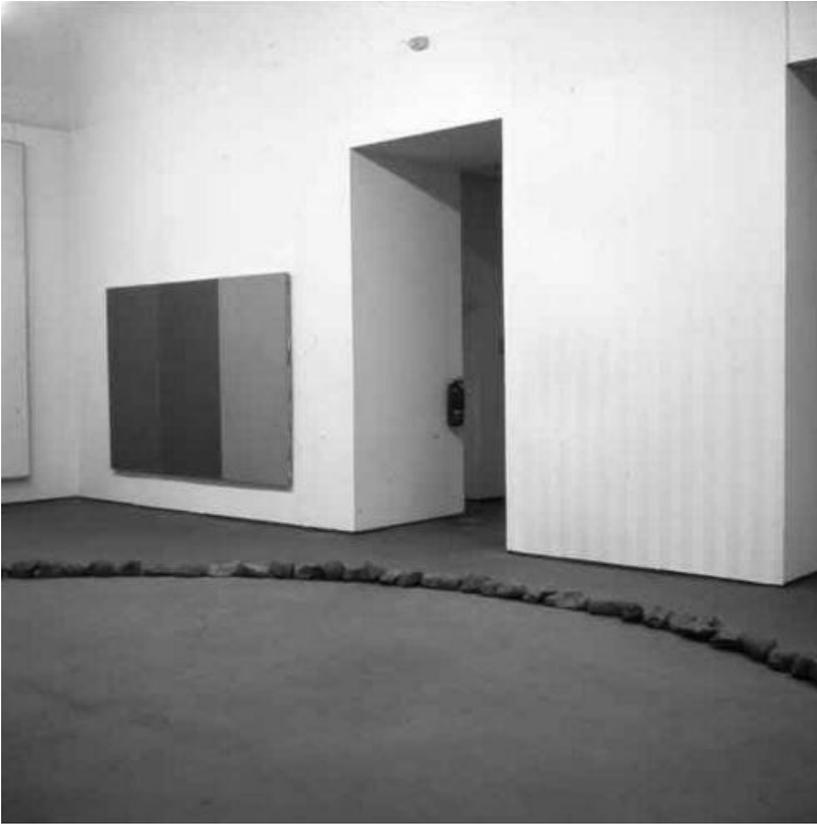
Daniel Buren, *Photo-souvenir: Exposition d'une exposition: Une pièce en sept tableaux*, opera in situ, documenta 5, Kassel, 1972

Lo scopo dell'artista è quello di sollevare una serie di questioni riguardanti il contesto in cui le opere sono inserite e accostate tra di loro e le modifiche concettuali e ideologiche apportate ai lavori dalla relazione con l'ambiente. Le premesse teoriche dell'operazione rientrano nella ricerca sistematica dell'artista di individuare e rendere evidenti le dinamiche sotterranee che governano il funzionamento del sistema dell'arte e manipolano le opere per piegarle alle loro esigenze. La definizione di questo sistema proposta da Buren non riguarda solamente "i musei, le gallerie, i critici, i collezionisti e allo stesso modo tutto l'apparato economico, politico e culturale in cui questo micro-sistema si inserisce e che ne determina il funzionamento, ovvero il sistema ideologico dominante che lo governa che, dalle nostre parti, è ovviamente l'ideologia borghese"⁶⁸, ma include anche gli stessi artisti, "che al loro livello rappresentano all'interno del potere la forza che ne garantisce la continuità"⁶⁹. È questo sistema che determina le modalità secondo cui l'arte è prodotta, presentata e fruita. Buren evidenzia come la tendenza espositiva dominante faccia sì che le opere d'arte siano separate dal mondo e chiuse all'interno dei loro confini tramite una presentazione spaziale che le isola fisicamente le une dalle altre, proteggendole e controllandole in un ambiente che si presenta paradossalmente come neutro e ideale. Questo contesto, spacciato illusoriamente come indifferente di per sé e privo di importanza intrinseca, costituisce in realtà l'unico spazio di esistenza e funzionamento di opere che, nonostante una pretesa di autonomia, sono sostanzialmente ideate e realizzate in funzione degli spazi specifici di musei e gallerie; in questi luoghi i lavori sono incessantemente manipolati, accostati ed esposti in modo arbitrario, fino al punto in cui perdono di significato e, piegati alle esigenze espositive, divengono un mero veicolo di significati a loro imposti aprioristicamente. La tendenza all'isolamento delle opere punterebbe

dunque ad esaltarne l'indipendenza e l'unicità del discorso artistico che le anima, occultando il fatto che esse siano in realtà dipendenti dal discorso dell'ideologia dominante. Una volta individuati questi presupposti, Buren procede a metterli alla prova attraverso una verifica consapevole della loro veridicità nel contesto espositivo di *documenta*. Se gli spazi in cui sono esposte le opere sono veramente neutri ed esse sono indipendenti dal contesto, l'artista si propone di utilizzare gli spazi "vuoti" tra un lavoro e l'altro al fine di chiarire, una volta per tutte, se l'opera abbia necessariamente bisogno dell'aura garantita dalla separazione del muro bianco, in quanto di per sé troppo poco specifica. Intervenendo attivamente sulla parete dello spazio espositivo, considerato come luogo neutro ed estraneo al discorso sull'arte, l'artista intende introdurre una frattura che ha lo scopo di mettere in dubbio la validità di quanto dato per scontato fino a quel momento. Se tramite questo intervento di rottura della continuità con il contesto espositivo l'opera d'arte si svuota del suo contenuto, questo vuol dire che essa è strettamente dipendente da esso, nel senso che il soggetto si adatta perfettamente al discorso che la protegge (e viceversa). Per tentare di produrre un cambiamento bisognerebbe dunque intervenire non tanto sul discorso sull'arte sviluppato a posteriori, ma sull'arte stessa⁷⁰.

L'intervento realizzato a Kassel prende ovviamente in considerazione il contesto specifico di un evento espositivo dalle dimensioni imponenti, caratterizzato per la quantità e la varietà dei contributi presenti in una rassegna di grande rilevanza internazionale. L'eterogeneità del materiale esposto si traduce in un continuo salto originato dall'accostamento di differenti sezioni, stili, epoche e concetti, rendendo particolarmente interessante e significativo lo spazio determinato della distanza (sia fisica che ideologica) tra i vari oggetti e opere. Il montaggio stesso della mostra ha come effetto globale, nell'opinione

di Buren, di distogliere sistematicamente lo sguardo dai lavori esposti; l'artista decide dunque di articolare il suo intervento su questa constatazione, evidenziando ed enfatizzando la tendenza propria di *documenta 5*. Nell'ottica di una maggiore efficacia di questo dirottamento concettuale (per descrivere l'operazione l'artista utilizza il termine "détournement", fortemente impregnato di memorie e implicazioni situazioniste⁷¹), Buren decide di operare all'interno degli edifici espositivi e in formale accordo con le logiche che regolano lo svolgimento complessivo della manifestazione, in modo che un'adesione iniziale e legittimata dall'autorizzazione ufficiale del curatore possa poi rivelarsi più efficace nell'agire dall'interno per sovvertire le dinamiche e i meccanismi che manipolano le opere in mostra. *Exposition d'une exposition: Une Pièce en sept tableaux* si pone dunque come in accordo con il progetto di Szeemann nelle sue componenti concettuali, tematiche e ideologiche e, conformemente allo svolgimento globale dell'esposizione, può essere letto secondo una visione indipendente dei sette interventi proposti nelle diverse sezioni di *documenta 5*. A questa apparente indipendenza degli elementi che compongono il lavoro di Buren si lega però la consapevolezza che essi sono connessi e unificati dallo spazio espositivo, stabilendo un parallelismo tra il funzionamento dell'intervento di Buren e quello dell'operazione espositiva di Szeemann, che pone la presentazione dei singoli elementi in rapporto con l'insieme in cui sono inseriti, ovvero il raggruppamento tematico che guida l'interpretazione del loro significato⁷².

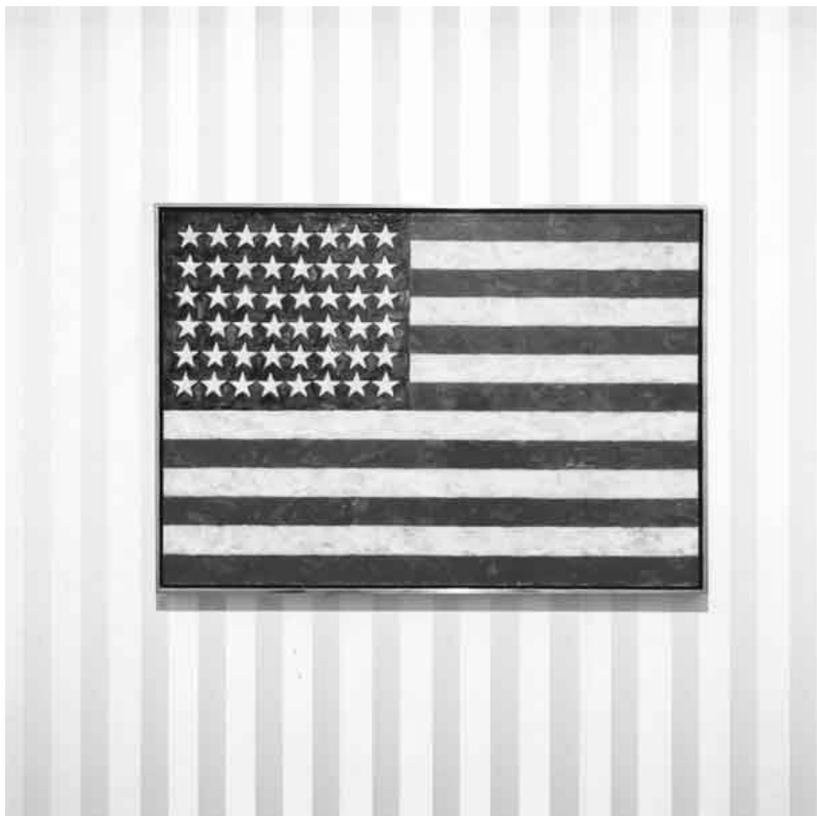


Daniel Buren, *Photo-souvenir: Exposition d'une exposition: Une pièce en sept tableaux*, opera in situ, *documenta 5*, Kassel, 1972

I contributi di Buren sono divisi in due tipologie, a seconda del tipo di relazione con gli altri oggetti in mostra. L'intervento realizzato nello spazio destinato all'artista nella sezione *Idea and Idea/Light*, all'interno del Fridericianum, è costituito dal rivestimento con la carta a righe bianche su fondo bianco di un'intera parete, delimitata da due porte. Nella stessa sala sono presenti le opere di Richard Long, collocate a pavimento, mentre i lavori di Robert Ryman, Hanne Darboven e Sol Lewitt

occupano rispettivamente i muri a sinistra, di fronte e a destra dei due ingressi della stanza; Brice Marden utilizza le porzioni di parete a destra e a sinistra delle porte che delimitano l'estensione della carta di Buren. La stanza, definita dall'artista di "una sobrietà puritana", si presenta come abbastanza omogenea dal punto di vista dell'aspetto essenziale e rigoroso delle opere; questo insieme dall'apparenza coerente e unitaria nasce da un'unificazione operata dagli organizzatori e finalizzata ad illustrare al meglio il loro tema, accorpendo le opere come appartenenti ad uno stesso movimento e, per estensione, animate da una comune intenzione. Inserito in questo contesto il lavoro di Buren, con la sua scelta cromatica essenziale, non stona affatto rispetto alle opere con cui condivide lo spazio, anzi, sembrerebbe addirittura fare parte di una medesima corrente artistica. Questa assimilazione forzata testimonia l'impossibilità di sfuggire in quella circostanza a una definizione o a un'etichetta imposta a posteriori dalla selezione e dall'accostamento operato dai curatori. Nel contesto specifico il lavoro di Buren viene consacrato come opera d'arte non dissimile da quelle che lo circondano; ma questa è solo una parte di una strategia più estesa che punta a smascherare il sistema agendo "sotto copertura" dal suo interno. Il rapporto tra la carta a strisce bianche e gli oggetti in mostra è diverso per quanto riguarda gli altri sei elementi distribuiti nelle varie sezioni ospitate nella Neue Galerie. In questi spazi l'intervento dell'artista è stato realizzato nella fase preliminare all'allestimento delle opere quando, in accordo e in collaborazione con Szeemann, Buren sceglie sei diversi muri in cinque sezioni (a cui l'artista non era stato personalmente invitato a partecipare), senza tuttavia sapere quali opere vi saranno successivamente affisse. Le pareti sono dunque ricoperte con delle porzioni della carta a strisce bianche su fondo bianco, appositamente ideate per non essere confuse con gli altri muri

bianchi degli spazi espositivi ma allo stesso tempo non abbastanza vistose da creare un immediato shock visivo. La scelta di una combinazione di colori così discreta è motivata da una serie di ragioni in cui si riflettono delle preoccupazioni di tipo pratico-organizzativo, come la volontà di agire con il benessere degli organizzatori per non incorrere nuovamente in una censura o la necessità di fare in modo che l'intervento non causasse il rifiuto da parte di artisti e curatori di allestire in un ambiente già eccessivamente connotato. La motivazione principale è tuttavia di natura strategica, improntata a esercitare sulle opere lo stesso tipo di azione sottile e non immediatamente percettibile attuata da musei e gallerie nei confronti dei lavori in essi contenuti; la scelta cromatica si riferisce dunque alle connotazioni simboliche di purezza e neutralità associate al colore bianco, non a caso utilizzato negli spazi espositivi per creare artificialmente l'effetto di isolamento e separazione tra le varie opere. L'artista ricorda però che la trasformazione operata dal contesto sulle opere è particolarmente efficace poiché queste non sono solo piegate dal sistema, ma sono concepite già in partenza per adeguarsi ad esso⁷³. In virtù di questo aspetto quasi mimetico e dell'ambiguità sostanziale dell'intervento di Buren rispetto al contesto espositivo, la sua lettura non si presenta come immediata e univoca, generando una certa confusione nella sua ricezione immediata. Alcuni scambiano addirittura le strisce come una variante estrosa rispetto ai soliti muri bianchi, introdotta dagli organizzatori come un espediente fantasioso per valorizzare i lavori esposti. Questa interpretazione risulta ancora più assurda se applicata al caso di alcune combinazioni tra parete striata e opere, come nel caso in cui alla carta di Buren è sovrapposto uno dei dipinti della serie *Flag* di Jasper Johns, le cui strisce orizzontali della bandiera americana raffigurata hanno quasi la stessa ampiezza di quelle verticali dell'*outil visuel*⁷⁴.



Daniel Buren, *Photo-souvenir*: opera di Jasper Johns sopra a *Exposition d'une exposition: Une pièce en sept tableaux*, opera in situ, *documenta 5*, Kassel, 1972

Riconosciuto come intervento artistico, *Exposition d'une exposition: Une Pièce en sept tableaux* si presta in ogni caso a delle letture multiple che si riferiscono principalmente a dei discorsi diversi e divergenti, originati dal modo in cui esso si relaziona alle altre opere nelle due differenti accezioni presentate nel Fridericianum e nella Neue Galerie. La prima lettura possibile è

quella che privilegia l'apparenza della carta a righe come opera d'arte, applicando ad essa l'effetto di falsa autonomia rispetto allo spazio espositivo suggerito dalla copertura di un'intera parete nella sala dedicata all'Arte concettuale all'interno di *Idea and Idea/Light*. Questa interpretazione dell'intervento di Buren decide di ignorare la questione del significato dello spazio tra i lavori e dell'onnipresenza del potere del contesto rappresentato dal muro, il quale frammenta, gerarchizza e compromette il significato delle opere. In quest'ottica risulta inoltre particolarmente problematico il rapporto che si sviluppa tra la stessa carta e i lavori ad essa sovrapposti nelle altre sezioni: le opere si troverebbero improvvisamente trasportate dall'accoglienza ideale della parete vuota all'interno di un'altra opera, ugualmente caratterizzata da un proprio significato, da implicazioni e premesse peculiari e in potenziale contrasto. Una seconda lettura, basata principalmente sugli elementi distribuiti nelle varie sezioni della mostra ospitate nella Neue Galerie, considera l'intervento di Buren come una decorazione. Questa interpretazione è derivata principalmente dalla constatazione che la carta striata, essendo posta dietro alle opere, ne costituisca sostanzialmente uno sfondo, privo di un soggetto e di un significato proprio e paragonabile agli altri elementi architettonici e d'arredamento presenti nello spazio. Etichettate come appartenenti alla categoria della decorazione o delle arti decorative, le strisce sono quindi considerate come parte di un lavoro tendenzialmente estraneo dal campo dell'arte, ma incluso nella mostra per volontà degli organizzatori. Una terza possibile lettura emerge se si considera il rapporto che l'intervento intrattiene con gli oggetti presenti in mostra ma provenienti da sfere extra-artistiche, evidente in modo particolare nell'accostamento tra l'*outil visuel* e i manifesti della sezione *Propaganda politica*. In quel contesto il lavoro di Buren asso-

miglia più che mai ad un'affissione classica, sebbene sia necessario evidenziare che i manifesti inclusi nella mostra sono praticamente trattati come opere d'arte nella loro presentazione⁷⁵.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: Exposition d'une exposition: Une pièce en sept tableaux*, opera in situ, *documenta 5*, Kassel, 1972

Queste letture, apparentemente in contraddizione, sono in realtà collegate e in relazione reciproca se assunte in modo non assolutistico e nel contesto di un lavoro basato sulla capacità di stimolare una varietà di interrogativi, riflessioni e discorsi riferibili all'operazione analizzata nel suo insieme. Le differenze di percezione tra l'intervento realizzato a parete intera e quelli su cui sono affisse altre opere sono in realtà determinate

dal loro contesto, poiché gli interventi sono identici per aspetto (ad eccezione delle dimensioni variabili) e parte di un'unica concezione ad opera di uno stesso autore. La dicotomia tra le interpretazioni nasce solo ignorando l'unità del lavoro, fatto che, secondo Buren, "è ancora più folle che fingere, in una mostra simile, che ogni lavoro esposto sia intrinsecamente estraneo a tutti gli altri, poiché ogni esposizione di gruppo riunisce delle opere diverse e le unifica in vari modi, nonostante alcuni accostamenti, voluti o casuali, risultino mostruosi"⁷⁶. L'aspetto di assoluta arbitrarietà rintracciabile nella concezione di una mostra tematica è, secondo Buren, particolarmente evidente in *documenta 5*, che si configura come l'esito dell'azione di un artista supremo, ovvero Szeemann, che orchestra tutti gli elementi dell'esposizione secondo un progetto globale. Ogni dettaglio è frutto di una scelta ponderata ed estremamente soggettiva all'interno della mostra, che rappresenta l'opera del curatore-artista; al fine della realizzazione di un progetto autoriale le opere esposte sono utilizzate dunque in funzione del discorso che il curatore vuole realizzare. Buren sottolinea come l'azione curatoriale si iscriva e si rafforzi all'interno dei meccanismi applicati dal sistema nei confronti delle opere d'arte nell'ambito dell'esposizione. In quest'ottica, ad esempio, le numerose ed eterogenee sezioni di *documenta 5*, presentate come nettamente definite, separate e talvolta addirittura contrastanti tra di loro, permettono al sistema di dare l'impressione che all'interno del museo, luogo apparentemente oggettivo e unificatore, possa coesistere una moltitudine di discorsi paralleli, convergenti o contraddittori, a condizione che essi siano adeguatamente presentati attraverso l'esposizione. In questo modo il museo, personificato nell'azione del curatore, utilizza le opere come elementi di un discorso a loro estraneo e in cui gli artisti non hanno alcun ruolo. Essi, continua Buren, sono talmente intrappolati ed assuefat-

ti a questa manipolazione di cui spesso sono ignari da non accorgersi nemmeno di come i loro lavori siano ridotti a meri elementi del discorso prodotto dall'ideologia borghese dominante. La visione d'insieme che manca agli artisti è propria del sistema, ed è applicata puntualmente ed efficacemente dai curatori che agiscono al suo interno⁷⁷. L'intervento realizzato da Buren in occasione di *documenta* ha quindi lo scopo di creare delle connessioni e stabilire una continuità dove gli organizzatori della manifestazione avevano imposto la separazione e la distanza, con il fine di evidenziare le divisioni e gli appiattimenti perpetrati dal sistema a danno delle opere. Per operare un'effettiva rottura e un sovvertimento dello status quo, l'artista non si può limitare a rendere evidente il funzionamento implicito del sistema, ma deve agire dal suo interno per trasgredirne le regole e modificarne il funzionamento. L'inclusione di *Exposition d'une exposition: Une Pièce en sept tableaux* all'interno di *documenta 5* e la sua conseguente incorporazione nella storia dell'arte costituiscono un precedente utile per lo sviluppo futuro di pratiche artistiche che, contravvenendo alle regole imposte dal sistema, conducano ad una loro abolizione⁷⁸.

La denuncia dell'eccessivo potere autoriale del curatore e dell'usurpazione del ruolo creativo precedentemente riservato all'artista viene ampliata da Buren nel testo *Exposition d'une exposition*. Il contributo, estremamente polemico e rivolto direttamente a Szeemann, viene tuttavia accettato dal curatore e pubblicato nel catalogo generale di *documenta 5* nella sezione riguardante l'artista, insieme ad alcuni photo-souvenir di precedenti lavori e a una lista completa delle opere realizzate dal 1965 in poi. Il testo denuncia come l'operato di Szeemann nel contesto di *documenta 5* utilizzi le opere degli artisti inclusi nell'esposizione ai fini di creare una mostra che sia una

macro-opera di cui egli risulta unico autore, artista supremo o addirittura “il solo artista di tutta l'esposizione”⁷⁹:

Sempre più spesso il soggetto di una mostra tende ad essere non più l'esposizione di opere d'arte, ma l'esposizione come opera d'arte. Qui c'è il gruppo della documenta, diretto da Harald Szeemann, che espone (le opere) e si espone (alle critiche). Le opere presentate sono i tocchi di colore – accuratamente scelti – di un quadro realizzato nel suo insieme da ogni sezione (sala). Vi è anche un ordine tra questi colori, poiché essi sono stabiliti e composti in funzione del concetto della sezione (selezione) nella quale esse si diffondono/si presentano. Queste sezioni (castrazioni), esse stesse “tocchi di colore” – accuratamente scelti – del quadro che compone l'esposizione nel suo insieme e nel suo stesso principio, non appaiono se non sotto la protezione dell'organizzatore, colui che riunifica l'arte e la rende tutta uguale nelle sezioni che ha preparato. È l'organizzatore che assume le contraddizioni, è lui che le copre. È vero allora che è l'esposizione che s'impone come soggetto di se stessa, e se stessa come opera d'arte. L'esposizione è il “ricettacolo che dà valore” dove l'arte non solo è riconosciuta, ma è anche distrutta, perché se ieri l'opera ancora si rivelava grazie al museo, essa oggi non serve più che come gadget decorativo per la sopravvivenza del museo come quadro, quadro il cui autore non sarà altro che l'organizzatore dell'esposizione in persona. E l'artista getta se stesso e la sua opera in questa trappola, perché l'artista e la sua opera, impotenti per l'abitudine dell'arte, si possono lasciare esporre solo da un altro: l'organizzatore. Perciò l'esposizione diviene un limite all'esposizione dell'arte. Così le limitazioni create dall'arte stessa per esserle d'asilo si ritorcono contro di lei imitandola, e il rifugio dell'arte che queste limitazioni costituiscono si rivela essere la sua giustificazione, la sua realtà e la sua tomba⁸⁰.

L'operazione potenzialmente problematica di Buren, nonostante si ponga in parallelo all'attività del curatore e si imponga quindi sui lavori degli altri artisti in un modo autoritario e arbitrario, viene accolta senza particolari riserve dai partecipanti alla mostra. Intervistato all'interno di un film documentario sulla

manifestazione realizzato da Jef Cornelis, l'artista francese risponde alla domanda sulla posizione degli altri artisti nei riguardi del suo intervento dichiarando di non avere chiesto a nessuno se fosse d'accordo con il posizionamento delle strisce dietro alla propria opera. Buren prosegue affermando che fino a quel momento non c'è stato nessun problema e aggiunge, provocatoriamente, di essere sorpreso che tutti gli artisti inclusi in *documenta 5* siano così pronti ad essere collocati in delle "scatole" chiuse rappresentate dalle varie stanze⁸¹. L'insinuazione dell'artista francese non è completamente veritiera in quanto egli, pur distinguendosi per puntualità ed estensione nella sua argomentazione contro lo strapotere curatoriale, non è infatti l'unico a rendersi conto del cambiamento in atto all'interno del sistema dell'arte, che vede la crescente importanza della centralità e della predominanza della figura del curatore nel contesto espositivo, il tutto ovviamente a discapito dell'artista. Collocandosi in prossimità della posizione ideologica di Buren, l'artista americano Robert Smithson scrive il testo *Cultural confinement*, anch'esso incluso nel catalogo, in cui analizza la funzione del museo e della mostra intesa come medium espressivo proprio del curatore, mettendo in guardia gli artisti dall'illusione di indipendenza:

Il confino culturale ha luogo quando un curatore impone i suoi limiti a un'esposizione, piuttosto che chiedere all'artista di porsi i propri limiti. Gli artisti sono così costretti a conformarsi a categorie capziose. Alcuni immaginano di poter tenere sotto controllo questo meccanismo, mentre in realtà sono loro a esserne controllati. Come risultato essi finiscono col sostenere una prigione culturale che è fuori dal loro controllo. Gli artisti stessi non sono confinati, ma i loro prodotti sì. Musei, come ospedali e prigionie, hanno carcerieri e celle – in altre parole spazi neutrali chiamati "gallerie". Un'opera d'arte quando è esposta in una galleria perde la sua carica e diventa un oggetto o una superficie portatile separata dal mondo esteriore. Una vuota sala bianca

con le luci è ancora una sottomissione alla neutralità. Le opere d'arte viste in questi spazi sembrano essere in convalescenza estetica. Sono considerate come tanti invalidi senza vita, nell'attesa che i critici le dichiarino curabili o incurabili. La funzione del curatore-carceriere è quella di separare l'arte dal resto della società. Successivamente viene attuata l'integrazione. Una volta che l'opera d'arte è completamente neutralizzata, resa innocua, astratta, inoffensiva e politicamente lobotomizzata è pronta ad essere consumata dalla società. Tutto è ridotto così alla condizione di cibo visivo e merce trasportabile. L'innovazione è permessa soltanto quando conferma questo processo di riduzione⁸².

Smithson, insieme ad altri nove artisti, è inoltre firmatario di una dichiarazione di protesta nei confronti del modello curatoriale proposto da Szeemann. Gli artisti, rivendicando il loro diritto di esercitare il potere decisionale riguardo alle opere da esporre e ai contributi da includere nel catalogo, affrontano la questione del controllo sulle modalità di plasmare la ricezione dell'arte tramite la sua presentazione pubblica⁸³. Il manifesto ha una notevole risonanza mediatica, essendo pubblicato su diverse testate giornalistiche, tra cui l'edizione del «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 12 maggio del 1972 e il numero di giugno 1972 di «Artforum». Dei dieci artisti firmatari, cinque decidono di esporre comunque nonostante la protesta (Hans Haacke, Sol LeWitt, Barry Le Va, Dorothea Rockburne e Richard Serra), mentre Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Fred Sandback e Robert Smithson decidono di ritirare le loro opere dalla mostra⁸⁴. Robert Morris, nell'annunciare il suo annullamento della partecipazione alla mostra, indirizza a Szeemann una lettera contenente la seguente dichiarazione, particolarmente rilevante in quanto facente riferimento agli obblighi etici e morali a cui il curatore dovrebbe attenersi nei suoi rapporti con l'artista⁸⁵:

Sabina Bassetto

Non voglio che il mio lavoro sia utilizzato per illustrare assurdi principi sociologici o datate categorie artistiche. Non voglio partecipare a mostre internazionali che non si consultano con me sul lavoro che desidero presentare ma al contrario mi ordinano quale opera esporre. Non voglio essere associato ad un'esposizione che si rifiuta di comunicare con me dopo che ho espresso il desiderio di presentare un lavoro diverso da quello che è stato indicato. Infine, condannando l'eventuale esposizione di ogni mio lavoro che sia stato preso in prestito da dei collezionisti senza che io ne sia stato avvisato⁸⁶.



Daniel Buren, *Photo-souvenir*: opera di Jasper Johns sopra a *Exposition d'une exposition: Une pièce en sept tableaux*, opera in situ, *documenta 5*, Kassel, 1972

Nonostante sia innegabile che tutte queste proteste degli artisti invitati a *documenta 5* abbiano un fondamento, Friedhelm Scharf e Gisela Schirmer ritengono che Szeemann non sia completamente colpevole di tutte le accuse rivoltegli. Il curatore, fin dalle dimissioni dalla Kunsthalle di Berna e dalla fondazione dell'Agencia per il lavoro intellettuale all'estero, si è posto come convinto oppositore delle istituzioni tradizionali e profondamente conscio del suo ruolo e delle sue responsabilità nei confronti degli artisti; risulta pertanto difficile credere che abbia abusato del suo potere in modo così spregiudicato. Inoltre, la volontà di operare in stretta collaborazione con gli artisti, di rispettare le loro intenzioni e di comunicare con loro nelle fasi preparatorie della mostra è testimoniata dalla cospicua corrispondenza del curatore, conservata negli archivi di *Documenta*. Significativo, per quanto riguarda la condotta di Szeemann, è infine il fatto che cinque dei dieci firmatari della dichiarazione di protesta abbiano deciso di esporre comunque le loro opere, ritenendo che un disaccordo ideologico non costituisca una motivazione sufficiente a ritirarsi dall'esposizione⁸⁷. Lo stesso Buren, nel corso di numerose interviste successive, pur non smentendo il contenuto della propria polemica nei confronti della predominanza del ruolo curatoriale in occasione di *documenta 5*, ha notevolmente ridimensionato l'aggressività e la conflittualità nei confronti, professionali e personali, di Harald Szeemann. Riportando la reazione del curatore al testo *Exposition d'une exposition*, l'artista ricorda come Szeemann lo avesse definito "intelligente, ma veramente poco aderente alla realtà"⁸⁸, eccessivo e molto lontano dalla sua attitudine, basata sulla scelta, in seguito ad un'attenta analisi della produzione artistica, dei lavori più significativi, successivamente esposti nel modo migliore possibile⁸⁹. Nonostante il curatore non fosse d'accordo con la posizione assunta da Buren nel testo, egli non ha mai tentato di ostacolarne la diffusione, acconsentendo

do anzi alla sua pubblicazione nel catalogo di *documenta* senza apportare tagli o modifiche. Riconoscendogli il merito di una grande tolleranza, l'artista ricorda inoltre come Szeemann lo avesse aiutato a realizzare un lavoro sovversivo e quindi potenzialmente molto rischioso, assumendosi personalmente una parte di responsabilità⁹⁰.

La reazione polemica particolarmente estesa nei confronti dell'operato di Szeemann a *documenta 5* è probabilmente esasperata e inasprita dalla crescente consapevolezza degli artisti dei mutamenti negli equilibri interni al sistema dell'arte e dalla pressante preoccupazione di vedersi sottrarre il primato nella questione dell'autorialità creativa, componente fondamentale della pratica artistica. Queste tensioni, estremamente diffuse e con esplosioni ricorrenti in quel periodo storico, sono particolarmente evidenti nel contesto di *documenta 5*, una rassegna internazionale di grande rilevanza culturale e mediatica guidata da un curatore carismatico e celebrato per la sua capacità di proporre, e imporre, un discorso espositivo basato sulla propria visione soggettiva dell'arte.

La rivendicazione del controllo sulla propria opera

All'incessante ricerca di sfuggire ai meccanismi manipolatori operati dal sistema dell'arte, realizzata tramite una pratica artistica che mira al sovvertimento e allo spostamento dell'attenzione dello spettatore dall'oggetto artistico al suo contesto, Buren accompagna la costante attenzione nei confronti del discorso periferico relativo all'opera d'arte. Esso è fondamentale per quanto riguarda la ricezione e l'interpretazione del lavoro dell'artista, in quanto ne fissa i contenuti e ne definisce le affiliazioni sociali e simboliche. La gestione in prima persona di questo discorso ha quindi un carat-

tere funzionale all'interno dell'attività di Buren. Il mezzo principale tramite cui l'artista esercita questo controllo è rappresentato dall'intensa attività di scrittura che egli affianca da sempre alla realizzazione materiale delle sue opere. I testi, anche quando redatti in fasi diverse rispetto all'esecuzione materiale dei lavori oppure rielaborati costantemente, non sono mai autonomi rispetto alle opere e non possono in alcun modo sostituirsi ad esse⁹¹. La scrittura è complementare e necessaria alla piena e puntuale comprensione di ciò che la produzione visiva consente di intuire immediatamente, ma non riesce a trasmettere nella complessità e nella totalità delle implicazioni. Un testo, ad esempio, è un aiuto indispensabile affinché lo spettatore abituato ad una visione più tradizionale e passiva delle opere d'arte possa cogliere senza rischi di incomprensioni il funzionamento di un lavoro *in situ*, il suo rapporto con lo spazio, le relazioni che questo dialogo stabilisce con un contesto economico, estetico, politico e ideologico specifico, il tutto nell'ottica di una sua partecipazione più attiva. Allo stesso tempo, influenzando sulla percezione e sulla mediazione della propria produzione, l'artista si accerta che essa non venga fraintesa, sminuita o manipolata dalla critica⁹². In alcuni casi, frequenti soprattutto nella prima fase della produzione di Buren, la pratica della scrittura si riferisce ad una fase preliminare alla realizzazione concreta di un lavoro; questi testi possono essere definiti teorici, in quanto modello per la pratica, sebbene non dogmatico e continuamente sottoposto alla prova della sua efficacia⁹³.

Fin dagli inizi, la mia pratica era composta di molti elementi, ed ero conscio che quello che realizzavo a livello visivo non poteva essere compreso pienamente. Sapevo che certi aspetti del mio lavoro hanno bisogno di molto tempo per essere sviluppati. L'idea visiva si afferra in due secondi, ma questa può essere sviluppata come una teoria.

Solo successivamente si capisce se questa teoria fosse corretta, [quindi] seguita oppure completamente abbandonata. Ecco perché la scrittura può fare progredire la pratica. Questo è più o meno il motivo per cui ho iniziato a scrivere, per essere sicuro che le persone non fraintendessero completamente quale fosse il mio obiettivo⁹⁴.

La componente politica, che permea l'intera opera di Buren in quanto "ogni atto è politico e, che se ne sia consapevoli o meno, anche il fatto di presentare il proprio lavoro non costituisce un'eccezione"⁹⁵, è rintracciabile anche nella produzione scritta dell'artista. Alexander Alberro e Nora Alter sottolineano come questa pratica affondi le proprie radici nel clima sociale e politico europeo della fine degli anni Sessanta e nella tendenza a promuovere la sovversione tramite un'azione che si collochi nel punto di intersezione tra l'attività artistica e quella teorica, ovvero in uno spazio in cui sia possibile proporre delle nuove possibilità di senso che poi possono svilupparsi e prendere forma. La combinazione di una scrittura critica e di una pratica artistica che non smette mai di indagare le condizioni della propria esistenza è alla base della produzione di Buren, caratterizzata da una dimensione intrinsecamente conflittuale e da una vocazione polemica, pur non rinunciando, allo stesso tempo, ad una componente utopica⁹⁶.

L'artista, coerentemente alla volontà di esercitare il maggior controllo possibile sul proprio lavoro, sceglie di gestire personalmente il materiale scritto riguardante la sua produzione fin dal 1972, quando redige la sua prima raccolta bibliografica sotto la dicitura di *Textes, interviews, publications, livres, articles, tracts fait par – ou avec – Daniel Buren*, inclusa nel catalogo di *documenta 5*. Nel 1985, su sollecitazione del CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, il materiale accumulato nel corso di più di dieci anni di intensa attività artistica viene esaminato, riordinato e rivisto dall'artista in vista di una

pubblicazione; la raccolta dei testi in tre volumi dal titolo *Les écrits (1965-1990)*, realizzata in collaborazione con Jean-Marc Poinot e Marc Sanchez, viene stampata nel 1991⁹⁷. Gli scritti contenuti al suo interno sono ascrivibili a quattro categorie principali, includenti i testi con opinioni e prese di posizione nei confronti di specifiche questioni artistiche, le interviste, una produzione più satirica in cui l'artista risponde ai critici con cui si trova in disaccordo oppure esprime le proprie idee sulle questioni politiche interne al mondo artistico, i manifesti e le dichiarazioni riguardanti la sua produzione e la sua ricerca. Una quinta tipologia è costituita dalle descrizioni delle opere, prodotte non a posteriori ma in parallelo ad esse e destinate ad affiancarle nelle occasioni espositive, e dalle didascalie concepite per accompagnare le foto dei lavori nelle varie pubblicazioni. Lelong sottolinea la rilevanza di questo genere di testi all'interno della produzione di Buren: in quanto caratterizzata da molti interventi effimeri e legati al concetto di lavoro *in situ*, essi costituiscono l'unica modalità possibile di ricostruire, reinterpretare o riattivare virtualmente lavori che non sarebbero altrimenti riproducibili⁹⁸. *Les écrits* contiene anche molti dei testi, divenuti celebri e riportati in numerose riviste e pubblicazioni, riguardanti i principali sviluppi concettuali e le fondamentali realizzazioni pratiche elaborati nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, già parzialmente affrontati nei paragrafi precedenti. Nel testo *Mise en garde* (1969), Buren esamina le caratteristiche del suo lavoro, realizzato principalmente tramite l'utilizzo dell'*outil visuel*, da un punto di vista formale e ideologico, affrontandone le caratteristiche costitutive di aspetto visivo, struttura formale, colore, ripetizione, differenza, anonimato, luogo e punto di vista. Prendendo le distanze rispetto al movimento dell'Arte concettuale a cui spesso era accostata la sua produzione, l'artista sottolinea come il suo lavoro rappresenti uno strumento d'indagine co-

noscitiva e di ricerca di comprensione delle dinamiche del contesto in cui esso si inerte e di come sia necessario sviluppare una metodologia di "pratica teorica", al fine di operare una rottura rispetto allo status quo del mondo dell'arte⁹⁹. *Fonction du Musée*, del 1970, rappresenta il primo testo di una serie che analizza le funzioni e le dinamiche proprie delle istituzioni e dei luoghi con vocazione culturale. In esso, l'artista evidenzia le caratteristiche principali del museo (applicabili per estensione anche alla galleria), rintracciabili nel suo triplo ruolo, estetico, economico e sacralizzante, per poi esaminarne più dettagliatamente le funzioni e le implicazioni nascoste nei suoi meccanismi impliciti, espressione dell'ideologia culturale dominante. Il primo scopo del museo è quello della conservazione, che ha l'effetto collaterale di un'idealizzazione dell'arte in vista di una sua potenziale immortalità, garantita dalla protezione e dal controllo dell'istituzione. La seconda funzione della raccolta ha come risultato di accentuare il ruolo estetico del museo, che stabilisce e detiene il punto di vista (visivo e culturale) per eccellenza, da cui le opere possono essere idealmente fruito nelle migliori condizioni possibili, nonostante siano accostate arbitrariamente in un amalgama forzato che accorpa lavori eterogenei. Infine, il museo funge da rifugio, essendo un luogo particolare che isola e accoglie delle opere concepite già a priori per esso e che, all'esterno della sua protezione, non potrebbero esistere e funzionare¹⁰⁰. In *Limites Critiques* (1970), Buren affronta la questione della presentazione e della percezione dell'opera nel contesto del museo/galleria. Ben lungi dall'essere un luogo neutrale, lo spazio espositivo è una cornice culturale, ideologica, politica ed economica che deforma ciò che viene inserito al suo interno. La rivelazione di queste dinamiche nascoste e la messa in crisi del tradizionale discorso sull'arte sono portate avanti tramite una metodologia pratica/teorica essenzialmente critica, che riflette sia sui limiti

culturali e formali in cui l'arte esiste ed è discussa, sia sul processo e sulle contraddizioni interne all'opera d'arte stessa¹⁰¹. Nel testo del 1971 *Fonction de l'atelier*, l'artista argomenta la sua decisione di abbandonare l'atelier in quanto esso alimenta il sistema dell'arte, di cui è parte ed espressione allo stesso livello di musei e gallerie. Pur essendo principalmente concepito come luogo privato ad uso dell'artista, esso si presta comunque ad operare delle manipolazioni nei confronti delle opere, essendo lo spazio in cui i critici, i curatori e i direttori dei musei possono comodamente scegliere quali opere utilizzare per i loro scopi espositivi o di presentazione. Il luogo in cui l'arte è prodotta e di cui costituisce il primo contesto si presta anche ambigualmente alla sua selezione, compiuta prima dall'artista in virtù di uno sguardo esterno e successivamente dai mercanti d'arte e dagli organizzatori di mostre in vista di una presentazione pubblica. Nell'ottica di mettere in questione il sistema dell'arte, l'artista punta a rifiutare le concezioni tradizionali e date per acquisite, confutando i presupposti che l'atelier sia l'unico luogo in cui un lavoro possa essere realizzato e che il museo costituisca l'unico ambiente in cui esso debba essere visto¹⁰².

Il controllo sulla propria opera e sul discorso che la riguarda, sebbene rappresentato in modo esemplare per qualità, quantità, continuità e livello di approfondimento dai testi dell'artista, si estende a molti altri aspetti inerenti alla presentazione, alla circolazione e alla fruizione dell'opera d'arte. Buren, infatti, molto spesso partecipa attivamente alla redazione dei cataloghi includenti il suo lavoro realizzando dei contributi autorizzati, come la riproduzione delle canoniche righe alternate di 8.7 cm, la bibliografia compilata personalmente e la stesura delle didascalie accompagnanti i *photo-souvenir* che illustrano i suoi interventi¹⁰³. Anche la biografia, elemento tra i più convenzionali e istituzionali del discorso periferico all'opera, è

fissata dall'artista nella formula ufficiale di "vit et travaille in situ" [vive e lavora in situ], essenziale e non travisabile¹⁰⁴. Il rifiuto di delegare la responsabilità della presentazione del lavoro è esteso anche alle pubblicazioni riguardanti l'attività artistica e teorica, cui Buren contribuisce attivamente tramite la produzione di contenuti e la supervisione del progetto editoriale. Un caso esemplare in questo senso, oltre alla già citata raccolta *Les écrits (1965-1990)*, è costituito dal catalogo ragionato dell'opera di Buren, un contributo biografico autorizzato e coordinato da Annick Boissard, suddiviso in tomi riferiti ai vari periodi della produzione artistica e pubblicati alternativamente in versione cartacea oppure digitale sul sito dell'artista¹⁰⁵.

Un'affermazione decisa dell'autorità di Buren sul proprio lavoro anche dopo la sua eventuale vendita è rappresentata dall'*Avertissement*, un contratto che viene fatto sottoscrivere all'acquirente. Esso si compone di una descrizione formale del lavoro e di alcune clausole riguardanti questioni come diritti di riproduzione dell'opera, necessità dell'autorizzazione dell'artista per ogni successiva esposizione, regolazioni sulla cessione e sul trasferimento per garantire la tracciabilità del lavoro. Il certificato, realizzato in collaborazione con l'avvocato Michel Claura, è sviluppato tra il 1968 e il 1969; la prima versione, denominata *Certificat d'acquisition* e stampata nel 1968, doveva accompagnare ogni opera dell'artista in circolazione. La versione definitiva dell'*Avertissement*, originariamente in francese e tradotta in inglese, tedesco e italiano, è messa a punto nel 1969 e da allora accompagna senza eccezione la vendita di ogni opera dell'artista¹⁰⁶. Le motivazioni alla base della stesura del contratto sono così descritte da Buren:

Quando ho indagato a livello un po' più approfondito la questione della realizzazione di un lavoro e del suo lancio all'esterno della mia orbita – nel mercato, nel mondo, ecc. – sentivo che era necessario

fare qualcosa per mantenere un certo controllo sul lavoro. [...] Tutti gli oggetti – pittura, scultura e, più tardi, ogni tipo di prodotto realizzato da un artista – sono soggetti a delle incredibili forme di manipolazione. E ho trovato che, la maggior parte delle volte, questa manipolazione fosse molto dannosa, molto grave nei confronti del lavoro. Quindi il mio primo pensiero era quello di proteggere l'idea alla base del lavoro, cioè qualcosa che era, ed è ancora, più importante della preservazione del suo valore monetario¹⁰⁷.

Il contratto ideato da Buren si prefigge lo scopo di stabilire un nuovo tipo di proprietà dell'opera d'arte, che sia rispettosa e in accordo con le intenzioni dell'artista; l'acquirente del lavoro, sia questi un collezionista privato o un museo, nel comprare l'opera e nel firmare l'*Avertissement* assume un impegno nei confronti del lavoro di cui, in un certo senso, accetta e condivide l'ideologia. Il contratto è composto da due parti, di cui una resta in possesso del compratore e l'altra, con i dati e la firma di quest'ultimo, viene conservata dall'artista; tuttavia viene firmato solo dall'acquirente. Questa caratteristica, che rifiuta il valore (principalmente economico) tradizionalmente attribuito alla firma dell'artista in stretta relazione con i concetti di originalità e unicità dell'opera, è determinata dal fatto che nella relazione stabilita dalla vendita dell'opera, il ruolo determinante per l'esistenza del lavoro è quello dell'acquirente¹⁰⁸. In base al paragrafo "i) ogni mancato rispetto delle clausole di questo avviso causa l'immediata e automatica interdizione assoluta di attribuire l'opera ivi descritta a Daniel Buren"¹⁰⁹, nel caso in cui il compratore contravvenga alle condizioni del contratto, il lavoro cessa di essere un'opera autentica e certificata di Buren. Il controllo estremo esercitato dall'artista sulla sua produzione è mirato a prevenirne l'uso improprio e la manipolazione da parte di terzi ed è esercitato attraverso l'*Avertissement*, uno strumento giuridico che garantisce all'artista il diritto di difendere consapevolmente il proprio lavoro.

Sabina Bassetto

ro, rivendicando un ruolo di autorità assoluta e definitiva su di esso:

Posso agire da una posizione di forza. Posso lottare e affermare, per esempio, che il lavoro non è più mio. Diventa un falso. Non lo si può vendere. Non lo si può esibire. Non ci si può fare nulla¹¹⁰.

Note

- ¹ Cfr. C. BESSON, *Naissance de Daniel Buren*, in A. BOISNARD, D. BUREN, *Daniel Buren. Catalogue raisonné chronologique*, Editions 11/28/48, Le Bourget, 2000, vol. II, pp. 11-13.
- ² B. CORÀ, *Daniel Buren. In situ*, Testo & immagine, Torino, 2003, p. 15.
- ³ Cfr. C. BESSON, cit., pp. 14-16.
- ⁴ T. LAURENT, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Au même titre, Paris, 2002, p. 37. "À l'automne 1965, en achetant des fournitures pour mon travail au célèbre marché Saint-pierre à Paris, j'ai trouvé du lin à rayures qui était généralement utilisé pour des coussins et des matelas. Il était fin, c'était du coton très léger, et rassemblait aux stores utilisés pour recouvrir les terrasses des cafés et des restaurants de Paris et du monde entier. Ce matériel ressemblait exactement à ce que j'avais essayé de faire de façon formelle avec la peinture pendant plus d'une année – quoi qu'avec moins de succès. J'ai acheté plusieurs mètres et j'ai immédiatement commencé à travailler avec", [trad. mia].
- ⁵ Cfr. G. LELONG, *Buren*, Flammarion, Paris, 2002, pp. 33-34.
- ⁶ C. BESSON, cit., pp. 18-19.
- ⁷ A. RUSSETH, *Daniel Buren Shows his Stripes*, «The Observer», 14/01/13, p. B4.
- ⁸ D. BUREN, O. MOSSET, M. PARMENTIER, N. TORONI, *Statement 1967*, in A. ALBERRO, B. STIMSON, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 2011, p. 50. "Because to paint is to give aesthetic value to flowers, women, eroticism, the daily environment, art, Dadaism, psychoanalysis and the war in Vietnam", [trad. mia]. Il testo era stampato su dei volantini distribuiti in occasione della partecipazione del gruppo BMPT al *Salon de la Jeune Peinture* presso il Musée d'Art Moderne di Parigi, inaugurato il 3 gennaio 1967. La traduzione in inglese di Michel Claura, apparsa in *Paris Commentary*, «Studio International» CLXXVII, 1969, n. 907, January, p. 47 è riportata in A. ALBERRO, B. STIMSON, cit., p. 50 e in C. HARRISON, P. WOOD, *Art in theory, 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Blackwell, Oxford, 2003, p. 861.
- ⁹ B. CORÀ, cit., p. 18. Anche questo avvenimento ha avuto luogo in occasione del *Salon de la Jeune Peinture* del gennaio 1967 presso il Musée d'Art Moderne di Parigi.
- ¹⁰ G. LELONG, cit., pp. 36-37.
- ¹¹ T. LAURENT, cit., p. 37.
- ¹² G. LELONG, cit., p. 37.

¹³ N. NAKAMURA, *Daniel Buren* in N. DIMITRIJEVIC *et al.*, *Thoughts and action. Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Bruce McLean, Giulio Paolini*, Japan foundation, Tokyo, 1982, p. 61.

¹⁴ T. LAURENT, *cit.*, p. 161.

¹⁵ D. BUREN, P. HUYGHE, *Conversation between Daniel Buren & Pierre Huyghe*, «Parkett», 2002, n. 66, pp. 107-108. "The sign is, in fact, always a fragment from a mass limitless in size, multiple in matter and in color, from which I draw, in and out of which I could ceaselessly cut in every direction, according to what seems necessary to me, in order for this 'visual glue' to allow me to connect things, colors, materials and location with one another, until they take on a meaning they didn't have prior to this amalgamation. To this end, the sign must have no proper meaning", [trad. mia].

¹⁶ D. BUREN, *Daniel Buren. Mot à mot*, Centre Pompidou, Xavier Barral, De la Martinière, Paris, 2002, p. 1-15. "Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec lui, tout comme le caméléon sur une feuille devient vert, ou gris sur un mur de pierres. Même dans ce cas, il y a transformation du lieu, même si le plus transformé se trouve être l'agent transformateur. Il y a donc toujours deux transformants à l'œuvre, l'outil sur le lieu et le lieu sur l'outil, qui exercent selon les cas une influence plus ou moins grande l'un sur l'autre. Le résultat en est toujours la transformation du lieu par l'outil et l'accès au sens de ce dernier grâce à son usage dans et par le lieu en question. 'In situ' veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le 'travail' qui s'y fait, s'y présente, s'y expose", [trad. mia].

¹⁷ E. MCDERMOTT, *Stripes across the decades*, interviewmagazine.com, 03/06/15

http://www.interviewmagazine.com/art/daniel-buren-the-armory-show-2015/#_

¹⁸ B. CORÀ, *cit.*, p. 85.

¹⁹ Cfr. N. NAKAMURA, *cit.*, pp. 52, 61-62.

²⁰ D. BUREN, *Can Art Get down from its Pedestal and Rise to Street level?* in D. BUREN, C. DOHERTY, *Daniel Buren*, Lisson Gallery, London, 2007, p. 33.

²¹ *Ibidem*. "No matter what the artwork in itself may be like, now it is part of a whole; no longer is it above the whole thing as it was in the museum. Further, the study of this environment and the state it is in forces us to take up once again – and this time in a totally conscious way and not a *posteriori* – the question and the meaning of the concept of beauty, today, in public places", [trad. mia].

²² Cfr. T. LAURENT, cit., pp. 186-187.

²³ A. ALBERRO, N.M. ALTER, *Mettre en scène le politique: répétition, différence et les Cabanes éclatées*, in A. BOISNARD, D. BUREN, *Catalogue raisonné thématique*, Le Bourget, Editions 11/28/48, 2000, vol. II, p. 11. "Déconstruire, ce n'est pas détruire, mais tenter de donner un autre type de construction...on déconstruit pour connaître la situation...Déconstruire est un effort de recherche, d'intelligence, intuitif ou conscient, un questionnement", [trad. mia].

²⁴ J.M. GALLAIS, *Daniel Buren in a few key concepts*, in D. BUREN, J.M. GALLAIS, M. SANCHEZ, *Daniel Buren. Monumenta 2012. Excentrique(s). Travail in situ*, Réunion des Musées Nationaux, Centre national des arts plastiques, Paris, 2012, p. 74.

²⁵ T. LAURENT, cit., p. 61.

²⁶ J.M. GALLAIS, cit., p. 75. "In a way, art has never ceased to be decorative", [trad. mia].

²⁷ Cfr. A.M. GINGERAS, *Daniel Buren. The decorative as strategy*, «Par-kett», 2002, n. 66, pp. 88-92.

²⁸ Cfr. T. LAURENT, cit., p. 49.

²⁹ A. ALBERRO, N.M. ALTER, cit., p. 10.

³⁰ A. RORIMER, *Up and Down, In and Out, Step by Step, a Sculpture, a Work by Daniel Buren*, «Art Institute of Chicago Museum Studies» XI, 1985, n. 2, Spring, p. 141.

³¹ T. LAURENT, cit., p. 13.

³² D. BUREN, *Can Art Get down from its Pedestal and Rise to Street level?*, cit., p. 33. "To work for the street is to challenge more than a hundred years of the production of art for the museum. It also means the artist coming down from his pedestal. For the artist, it means daring to take this risk and to accept being humble. It means learning how to think and work all over again", [trad. mia].

³³ Cfr. D. BUREN, J. SANS, *Art-architecture-city-politics. A conversation with Jérôme Sans*, in F. MATZNER, *Public art. A reader*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2004, pp. 101-102.

³⁴ T. LAURENT, cit., pp. 65, 197.

³⁵ Ivi, p. 37.

³⁶ Ivi, p. 201.

³⁷ B. CORÀ, cit., p. 22.

³⁸ A. RORIMER, *Convenzioni espositive*, in G. CELANT, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 696.

³⁹ Cfr. C. LEWISOHN, *What I Call "In Situ"*. *Interview with Daniel Buren*, «Spike», 2001, n. 29, pp. 54-56.

⁴⁰ A. RORIMER, *Convenzioni espositive*, cit., p. 670.

⁴¹ Cfr. C. LEWISOHN, cit., p. 63.

⁴² Cfr. T. LAURENT, cit., pp. 133-151.

⁴³ Cfr. G. LELONG, cit., pp. 37-39 e B. CORÀ, cit., pp. 22-23.

⁴⁴ Cfr. A. ALBERRO, *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, «October», n. 80, 1997, Spring, pp. 71-72.

⁴⁵ D. BUREN, *Round and about a detour*, in *Gurgles around the Guggenheim*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 934, June, p. 246.

“[The architecture] renders what is exhibited obsolete and peripheral”, [trad. mia].

⁴⁶ Ivi, pp. 246-247.

⁴⁷ Cfr. G. LELONG, cit., p. 39 e A. BALDASSARI, D. BUREN, *Daniel Buren. Entrevue. Conversations avec Anne Baldassari*, Flammarion, Musée des arts décoratifs, Paris, 1987, p. 35.

⁴⁸ Cfr. D. BUREN, *Round and about a detour*, cit., p. 247 e A. BALDASSARI, D. BUREN, cit., p. 34.

⁴⁹ G. LELONG, cit., p. 40.

⁵⁰ D. BUREN, *Round and about a detour*, cit., p. 246. “Painting 1 was installed on 10 February, the day before the opening. Certain participating artists, led by Dan Flavin, immediately threatened to withdraw from the exhibition if the work was not immediately removed. The Museum then asked me to exhibit only Painting 2, and to withdraw Painting 1 from the show; in return I would have a one-man show which would open immediately after the group exhibition closed. Even before I could reply, the painting was taken out of the show without my authorization”, [trad. mia].

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. D. BUREN, *Daniel Buren. Mot à mot*, cit., p. C 44, in cui è riportata un'immagine della busta contenente la petizione in favore di Buren, sulla quale sono leggibili i nomi degli artisti firmatari. La foto è presente anche nel catalogo online di Daniel Buren <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152>

⁵³ D. BUREN, *Round and about a detour*, cit., p. 246.

⁵⁴ Cfr. D. WALDMAN, *Statement by Diane Waldman in Gurgles around the Guggenheim*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 934, June, pp. 247-248.

⁵⁵ Cfr. B. REISE, T.M. MESSER, *Which is in fact what happened. Thomas M. Messer in an Interview with Barbara Reise, 25 April, 1971*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 935, July-August, p. 37.

⁵⁶ D. BUREN, *The Guggenheim Affair. Reply to Diane Waldman*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 935, July-August, p. 5. “Is it not possible

that the exhibitor might be responsible for his work and also for its presentation? Since when and by what right has the curator decided how the work should be presented? Of course he has to once the artist is dead; in this way he can play at being an artist. Mrs. Waldman does not hide the fact that she prefers dead artists – that way one is so much freer”, [trad. mia].

⁵⁷ Cfr. S. LEWITT, *Guggenheim 2*, «Studio International» CLXXXIII, 1971, n. 936, September, p. 61.

⁵⁸ Cfr. A. ALBERRO, cit., pp. 72-75.

⁵⁹ Cfr. G. LELONG, cit., pp. 42-43.

⁶⁰ Cfr. A. ALBERRO, cit., pp. 75-78.

⁶¹ Cfr. Ivi, pp. 78-80.

⁶² D. FLAVIN cit. in D. BUREN, *Daniel Buren. Mot à mot*, Paris, Centre Pompidou, Xavier Barral, De la Martinière, 2002, p. C-46. “I won't comply with your rude tactics against arts, artists and curator involved together in exposition to honor a queer, dubious exhibitional democracy that you are proposing to perpetrate paradoxically divisively amongst separate artists strictly calculatedly self-servingly in order finally to try to intimidate and attack professionally and personally a facilitating curator whose considered and apparently just decision toward a necessary and appropriate compromise is preventing you from a ruthless, negative gesture to advance your marginal career in pseudo-artistic controversy. I have never before encountered such miserable nonsense as yours”, [trad. mia].

⁶³ Cfr. A. ALBERRO, cit., pp. 80-83.

⁶⁴ Ivi, pp. 64-66.

⁶⁵ D. BUREN, *Round and about a detour*, cit., p. 246. “The interesting fact is that this censorship was enforced by the reaction of a number of artists, and not of what is often called the System (i.e. the museum). This reinforces the thesis which I have developed previously, which is that inside the art world the system is the artist. In plain words, power resides with a certain artistic avant garde, allied with a certain powerful groups – avant-garde commercial galleries – which together apply to the museum, periodicals, etc., a literal censorship. This can be detected in the information which they distort, and in the history they write and can afford to circulate”, [trad. mia].

⁶⁶ Cfr. D. BUREN, H. KIM, *Entretien en vue de la publication de l'ouvrage Harald Szeemann. Individual Methodology*, www.ecoledumagasin.com, 15/07/07
<http://ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article126>

⁶⁷ D. BUREN, *Rebondissements. Analyse du travail effectué dans le cadre de la Documenta 5 en 1972*, Daled & Gevaert, 1977, Bruxelles. Il testo è riportato interamente come D. BUREN, *Rebondissements*, in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, vol. II, pp. 61-110.

⁶⁸ D. BUREN, *Rebondissements*, cit., p. 62. "Les Musées, les Galeries, les critiques, les collectionneurs et également tout l'appareil économique, politique et culturel dans lequel ce micro-système s'insère et qui le fait fonctionner, c'est à dire le système idéologique dominant qui le régit, qui est comme nous le savons, sous nos latitudes, l'idéologie bourgeoise", [trad. mia].

⁶⁹ Ivi, p. 63. "[Les artistes] qui à leur niveau représentent dans le pouvoir la force qui le perpétue", [trad. mia].

⁷⁰ Cfr. Ivi, pp. 66-72.

⁷¹ Ivi, p. 71.

⁷² Cfr. Ivi, pp. 73-75.

⁷³ Cfr. Ivi, pp. 75-79.

⁷⁴ Cfr. Ivi, pp. 80-81.

⁷⁵ Cfr. Ivi, pp. 82-87.

⁷⁶ Ivi p. 82. "[...] ce qui est encore plus fou que de prétendre, dans une telle exposition, que chaque travail exposé est intrinsèquement étranger à tous les autres, car toute exposition de group réunit des œuvres différentes et les unifie d'une façon ou d'une autre, même si certains accouplements, qu'ils soient voulus ou fortuits, apparaissent monstrueux", [trad. mia].

⁷⁷ Cfr. Ivi, pp. 74-75 e 91-93.

⁷⁸ Cfr. Ivi, pp. 93-96.

⁷⁹ Ivi, p. 74. "[...] le seul artiste de toute l'exposition", [trad. mia].

⁸⁰ Il testo, originariamente apparso nel catalogo di *documenta 5* nelle versioni francesi e tedesche rispettivamente intitolate *Exposition d'une exposition* e *Ausstellung einer Ausstellung*, è qui citato nella traduzione italiana riportata in A. CESTELLI GUIDI, cit., p. 61.

⁸¹ J. CORNELIS, *Documenta 5*, 1972.

⁸² Trad. it. del testo pubblicato nel catalogo di *documenta 5* con il titolo di *Cultural confinement* in A. CESTELLI GUIDI, cit., p. 60.

⁸³ F. SCHARF, G. SCHIRMER, cit., p. 122.

⁸⁴ Ivi, pp. 120-122.

⁸⁵ C. BISHOP, *What is a curator*, cit.

⁸⁶ R. MORRIS, cit. in G. MACKERT, cit., p. 258. "I do not wish to have my work used to illustrate misguided sociological principles or outmoded art historical categories. I do not wish to participate in international

exhibitions which do not consult with me as to what work I might want to show but instead dictate to me what will be shown. I do not wish to be associated with an exhibition which refuses to communicate with me after I have indicated my desire to present work other than that which has been designated. Finally, I condemn the showing of any work of mine which has been borrowed from collectors without my having been advised", [trad. mia].

⁸⁷ F. SCHARF, G. SCHIRMER, cit., p. 122.

⁸⁸ D. FOX, *Being Curated*, frieze.com, 13/04/13

<http://www.frieze.com/issue/article/being-curated/>

"intelligent but having very little to do with the reality", [trad. mia].

⁸⁹ D. BUREN, *Where are the artists?* in *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, e-flux.com

http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren.html

⁹⁰ D. BUREN, H. KIM, cit.

⁹¹ J.M. POINSOT, *Préface*, in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, cit., vol. I, pp. 9-11.

⁹² Cfr. G. LELONG, cit., pp. 77-78 e A. ALBERRO, N.M. ALTER, cit., p. 7.

⁹³ J.M. POINSOT, cit., p. 12.

⁹⁴ E. MCDERMOTT, cit. "Many things existed at the very beginning of my practice, and I knew that what I did visually could not be completely understood. I knew that certain aspects of the work need a long time to develop. You get the visual idea in two seconds, but this idea can be developed like a theory. You can see later on if the theory was correct, followed, or completely abandoned. That's why the writing can advance what is done. This is more or less how I started to write: to be sure that people will not totally misunderstand what my goal was", [trad. mia].

⁹⁵ D. BUREN, *Mise en garde (1969)*, in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, cit., vol. I, p. 87. "Tout acte est politique et, que l'on en soit conscient ou non, le fait de présenter son travail/production n'échappe pas à cette règle", [trad. mia].

⁹⁶ A. ALBERRO, N.M. ALTER, cit., p. 7.

⁹⁷ Nel 2012 l'impresa editoriale è ripresa e ampliata da una nuova pubblicazione, promossa questa volta dal Centre national des arts plastiques in collaborazione con l'artista. L'opera, composta da due volumi di oltre 2000 pagine ciascuno, ripropone i testi inclusi nella precedente raccolta, rivisti e corredati da note introduttive, oltre a numerosi inediti mai pubblicati in precedenza e agli scritti realizzati dal 1990 in poi. D. BUREN, M. SANCHEZ, *Les Écrits (1965-2012)*, Centre national des arts plastiques et Flammarion, Paris, 2012.

⁹⁸ G. LELONG, cit., p. 78.

⁹⁹ Il testo è originariamente pubblicato nel catalogo della mostra *Konzeption/Conciation*, tenutasi nel 1969 presso lo *Städtisches Museum* a Leverkusen. Una traduzione inglese è apparsa nel marzo 1970 in «*Studio International*» CLXXIX, n. 920. Una versione rivista del testo è inclusa in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, *Les écrits*, cit., vol. I, pp. 85-97.

¹⁰⁰ Apparso nel 1973 nella versione inglese nel catalogo della mostra *Sanction of the Museum*, realizzata al *Museum of Modern Art* di Oxford, il testo è ripreso in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, cit., vol. I, pp. 169-173.

¹⁰¹ D. BUREN, *Limites Critiques*, in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, cit., vol. I, pp. 175-190.

¹⁰² D. BUREN, *Fonction de l'atelier*, in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, cit., vol. I, pp. 195-204.

¹⁰³ C. BESSON, cit., p. 6.

¹⁰⁴ J.M. POINSOT, cit., vol. I, p. 11.

¹⁰⁵ C. BESSON, cit., p. 6. I volumi cartacei del catalogo ragionato dell'opera di Buren includono: *Cabanés éclatées 1975-2000, catalogue raisonné thématique, volume 2*; *Daniel Buren 1964-1966, catalogue raisonné chronologique, tome II*; *Daniel Buren 1997-1999, catalogue raisonné chronologique, tome XIII*. Sul sito dell'artista sono presenti i *Tome III (1967-1969)* e *Tome IV (1970-1972)* del catalogue raisonné

<http://catalogue.danielburen.com/artworks/index/period:All>

¹⁰⁶ M. EICHHORN, *Introduction*, in M. EICHHORN, G. FIETZEK, *Artist's contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelau, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor, Walther König*, Köln, 2009, p. 16. Delle riproduzioni del *Certificat d'acquisition* e dell'*Avertissement* sono incluse in D. BUREN, J.M. POINSOT, M. SANCHEZ, cit., vol. I, rispettivamente alle pagine 31-35 e 61-64.

¹⁰⁷ M. EICHHORN, *Interview with Daniel Buren*, in M. EICHHORN, G. FIETZEK, cit., p. 87. "When I delved a little more deeply into the problem of making a work and launching it outside my orbit – into the market, the world, etc. – I felt that something had to be done to maintain a kind of control over the work. [...] All objects – painting, sculpture, and later any kind of object made by an artist – are open to incredible forms of manipulation. And I found this manipulation very damaging, very bad for the work most of the time. So my first notion

was to protect what I thought was the basic idea of the work, something that was, and still is, much more important than the protection of its monetary value", [trad. mia].

¹⁰⁸ Cfr. Ivi, pp. 87-104.

¹⁰⁹ D. BUREN, *Avertissement*, cit., p. 63. "i) tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren", [trad. mia].

¹¹⁰ M. EICHHORN, *Interview with Daniel Buren*, cit., p. 95. "I can act from a position of strength. I can fight and say, for example, that the work is not mine anymore. It becomes a forgery. You cannot sell it. You cannot exhibit it. You cannot do anything", [trad. mia].

L'autorialità nel contesto espositivo: una questione irrisolta

Le questioni riguardanti i ruoli di artista e curatore e le rispettive affermazioni di autorialità nel contesto della mostra ricoprono ancora una posizione rilevante all'interno del dibattito e delle riflessioni odierne del mondo dell'arte. Nel corso degli ultimi due decenni in particolare, in parallelo allo sviluppo dei "curatorial studies" e alla proliferazione di pubblicazioni, dibattiti, convegni e interviste relativi alla riflessione sulla teoria e sulla pratica curatoriale, il tema dell'autorialità è stato ciclicamente riportato alla ribalta e ampiamente discusso, con una grande varietà di sfaccettature e divergenze di punti vista. Nella ricostruzione di una storia della professione curatoriale e della sua metodologia specifica, in una fase ancora relativamente embrionale, l'attenzione si è rivolta principalmente ai grandi protagonisti e iniziatori dell'attività curatoriale contemporanea, che ne hanno posto i fondamenti e costituito i principali modelli a partire dagli anni Sessanta.

Tra questi, il più influente e celebrato è probabilmente proprio Harald Szeemann, a cui è stata accordata un'attenzione editoriale, accademica ed espositiva senza pari. Un simile riconoscimento è dovuto sicuramente all'indiscutibile qualità dell'attività curatoriale di Szeemann, caratterizzata dallo sviluppo di una metodologia personale sfaccettata e in costante evoluzione, dalla profonda comprensione dell'influsso del contesto culturale, sociale e politico sulle pratiche artistiche, dal dialogo e dalla collaborazione con gli artisti, dalla preferenza accordata al format della mostra tematica e dall'accostamento espositivo di oggetti provenienti sia da ambiti artistici che extra-artistici, dalle forti spinte innovatrici e

sperimentali nei rapporti con le istituzioni e dalla valorizzazione di un approccio soggettivo con risvolti autoriali. Ai meriti e alle conquiste oggettive del "creatore di mostre" si unisce anche una tendenza alla mitizzazione della figura pionieristica e carismatica del primo curatore indipendente e di una personalità capace di essere presente e influente sulla scena dell'arte contemporanea internazionale per un lunghissimo periodo, distinguendosi per prolificità e rilevanza delle esposizioni, oltre che per la capacità di attirare e gestire abilmente l'attenzione mediatica e le inevitabili controversie suscitate dalla propria attività. Lo stesso Szeemann, mostrando una grande consapevolezza del proprio ruolo e la volontà di lasciare un'impronta all'interno della storia, ha posto i fondamenti per la futura ricostruzione, più completa e dettagliata possibile, del proprio operato, principalmente tramite la raccolta e la conservazione nel suo archivio dei documenti e delle testimonianze riguardanti il proprio lavoro¹. La carriera di Szeemann, oltre ad essere oggetto di intensa attività editoriale, comprendente numerosi testi monografici dedicati al curatore svizzero, l'inclusione delle sue interviste all'interno delle raccolte dedicate ai più influenti curatori contemporanei e la citazione delle sue mostre nei volumi dedicati alle esibizioni più importanti degli ultimi cinquant'anni, ha costituito anche l'argomento di convegni internazionali e, nel 2007, il tema di ricerca della sedicesima sessione dell'International Curatorial Training Program promosso dall'École du Magasin di Grenoble. Rilevante è inoltre l'attività espositiva dedicata al creatore di mostre, tra cui figura *Harald Szeemann: Il viaggio meraviglioso*, un'antologica ospitata nel 2009 al Museo di Mendrisio che ne documentava le principali tappe biografiche ed espositive grazie ad una grande quantità di documenti e materiali provenienti dall'archivio del curatore². Più emblematiche, tuttavia, sono le riproposizioni, le risposte e le riflessioni generate da due tra le

sue mostre più iconiche, *When Attitudes Become Form* e *documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today*. Nel 2007, presso la galleria e libreria Specific Object di New York, David Platzker ha curato *documenta 5: 30. Juni bis 8. Oktober 1972*, una mostra che rievocava la celebre esposizione del 1972 attraverso la presentazione dei materiali stampati in occasione dell'evento, tra cui il catalogo, cartoline e manifesti, pubblicazioni prodotte da alcuni degli artisti partecipanti (Art & Language, Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Edward Ruscha, Lawrence Weiner), recensioni e testi critici apparsi sulla stampa³. *When Attitudes Become Form* è stata invece affrontata in occasione di due mostre realizzate a breve distanza l'una dall'altra, ma con modalità e obiettivi ben diversi. Nel 2013 la Fondazione Prada ha ospitato presso gli spazi veneziani di Ca' Corner della Regina *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, un remake curato da Germano Celant e realizzato in collaborazione con Rem Koolhaas e Thomas Demand. Tramite la fedele ricostruzione (artistica, curatoriale e architettonica) dell'allestimento della mostra di Berna e l'inclusione di circa il 90% dei lavori originariamente presenti⁴, l'esposizione si prefiggeva di riproporre la concezione e la realizzazione fisica di *When Attitudes Become Form*, rendendola nuovamente fruibile, nell'ottica di apportare un contributo teorico al dibattito sul significato della mostra d'arte e, contemporaneamente, di testare la resistenza alla prova del tempo di un contributo iconico alla curatela. Nelle intenzioni del curatore lo spostamento in un nuovo contesto spaziale e temporale dell'esposizione, assunta come un ready-made, era mirato ad attribuirle un nuovo valore di stimolo alla riflessione, qualificando l'operazione come "reinvenzione che consente alla mostra di accedere a una nuova molteplicità di significati, in una terra di altre relazioni da inventare e da scoprire"⁵. Alcune recensioni hanno rilevato tuttavia come il progetto, pur

in sé interessante e ambizioso, non sia riuscito ad evitare il rischio di scontrarsi con uno sfasamento temporale eccessivo e una potenziale “incompatibilità di Zeitgeist”⁶, arrivando addirittura a etichettarlo come una “elegante ma non per questo meno inquietante operazione di necrofilia”⁷. La riflessione di Jens Hoffmann partiva da un approccio diverso e, sotto alcuni aspetti, complementare alla prospettiva adottata da Celant. La mostra *When Attitudes Became Form Become Attitudes. A Restoration/A Remake/A Rejuvenation/A Rebellion*, ospitata nel 2012 dal CCA Wattis Institute for Contemporary Arts di San Francisco e nel 2013 dal Museum of Contemporary Art di Detroit, si configurava infatti come un sequel, includendo materiali e documenti relativi all'esposizione originale, ma soprattutto presentando la reazione di circa ottanta artisti internazionali all'eredità culturale e a modelli artistici dell'evento del 1969⁸. Oltre ad esaminare l'influsso, ancora attuale, della mostra sulla produzione artistica del presente, la proposta di Hoffmann rappresentava un'indagine, in bilico tra omaggio e ribellione, sulla mitizzazione dell'esposizione che ha reso famoso Szeemann, facendolo entrare di diritto nella storia grazie alla consacrazione come padre della curatela creativa⁹. Tramite la decostruzione dell'alone mitico che circonda *When Attitudes Become Form*, l'analisi di Hoffmann mirava ad offrire allo spettatore la possibilità di sviluppare un'opinione più libera da preconcetti, comprendendo meglio il significato della mostra e il motivo dell'acquisizione di un simile status leggendario¹⁰. Oltre a porsi in relazione con la recente affermazione di un genere espositivo di “mostre che espongono mostre” – denominato da Reesa Greenberg “remembering exhibition” e sintomo, nelle sue tre possibili accezioni di replica, variazione o ripresa, del crescente interesse per la storia delle mostre e della confluenza tra la teoria e la pratica espositiva del passato e le indagini contemporanee¹¹ – gli esempi precedentemente citati testi-

moniano l'attualità e il profondo impatto dell'attività di Szeemann sulla pratica espositiva e curatoriale contemporanea. Nonostante la figura del curatore svizzero costituisca il modello per eccellenza del curatore indipendente, creatore e autore di esposizioni, è importante sottolineare come la sua pratica presenti dei tratti estremamente peculiari e atipici. Nel suo *Harald Szeemann. Un cas singulier*, Nathalie Heinich analizza l'attività del curatore dal punto di vista sociologico, constatando come il suo ruolo professionale costituisca appunto un caso singolare per la rarità di una posizione influente come quella di Szeemann all'interno del campo dell'arte contemporanea e per la problematicità della nozione autoriale in ambito curatoriale. Il percorso di Szeemann è permeato dalla singolarità, a partire dall'autodefinizione e dall'invenzione di un titolo (Agenzia per il lavoro intellettuale all'estero) concepito ad hoc per descrivere una professione polivalente, innovativa e priva di possibilità di confronto, cui si accompagnano delle caratteristiche personali peculiari e delle competenze particolari originate da un percorso atipico. L'oggetto dell'attività curatoriale è inoltre tendente ad una valorizzazione della soggettività, manifestata dallo spostamento dell'attenzione dall'opera all'atteggiamento globale del suo autore (evidente nei concetti di "attitudine", "ossessione", "Mitologia Individuale") e dal rifiuto dell'oggettività tradizionalmente attribuita al critico d'arte. Le caratteristiche di innovazione e creazione, centrali nell'attività di Szeemann, stabiliscono inoltre una parziale omologia tra i fondamenti delle pratiche curatoriali e artistiche, influenzando sui rapporti tra artisti e curatore, oscillanti nel contesto della mostra tra i poli di una potenziale rivalità e di una complicità o alleanza¹². La figura di Szeemann rappresenta quindi un caso eccezionale, una combinazione di caratteristiche personali, abilità professionali, volontà di sperimentare e innovare, profonda comprensione del proprio tempo e con-

sapevolezza del proprio ruolo difficilmente eguagliabili, e quindi problematica da assumere come modello curatoriale applicabile universalmente.

Il timore di un potenziale abuso del potere autoriale del curatore è ciò che ha spinto Buren a scrivere *Exposition d'une exposition*, opponendosi alla possibilità che nel contesto espositivo la concezione curatoriale primeggi sulle opere, sottomettendole e utilizzandole a sostegno di un discorso a loro estraneo. Nel corso degli anni successivi, attraverso numerose interviste e contributi a pubblicazioni, Buren ha più volte evidenziato come, nonostante individui in Szeemann l'inventore del genere della mostra di gruppo come opera curatoriale (di cui *documenta 5* costituisce uno dei primi esempi), non ritenga che il curatore svizzero avesse ancora usurpato totalmente il ruolo dell'artista, ponendosi piuttosto come un innovatore e un creatore nel senso di un organizzatore che sapeva comunque stare dietro alle quinte¹³ o di un direttore d'orchestra, con una posizione di gestione globale della situazione espositiva¹⁴. Definendo l'edizione di Documenta del 1972 come una delle migliori, Buren riconosce come, in effetti, molte delle questioni sollevate dal suo testo rivolto direttamente a Szeemann non fossero così negative riguardo a quella particolare esposizione, ma fossero piuttosto l'espressione del riconoscimento tempestivo di alcune tendenze emergenti nel campo curatoriale. Paradossalmente, l'artista riconosce come Szeemann fosse il migliore in quel genere espositivo, in virtù della sua aderenza allo spirito del tempo e alla profonda vicinanza alla sensibilità degli artisti attivi in quel periodo¹⁵, e di come la vera degenerazione della problematica da lui precocemente individuata sia costituita dall'applicazione indiscriminata della metodologia del "creatore di mostre" e dall'imitazione da parte di successori ed epigoni privi del suo talento¹⁶.

È attraverso la modalità espositiva della mostra collettiva, dominante a partire dagli anni Ottanta, che la figura del curatore si sposta progressivamente verso una posizione maggiormente centrale e prominente all'interno del sistema dell'arte. Questo formato espositivo permette infatti al curatore una maggiore libertà creativa e la possibilità di affermare la propria posizione autoriale tramite una presentazione delle opere mirata a sostenere e a illustrare una concezione individuale o una narrativa tematica¹⁷. Le mostre collettive, tematiche o storiche, propugnando una forma di autorialità soggettiva, vengono dunque tendenzialmente percepite come l'opera di un solo autore-curatore¹⁸. Nel corso del decennio successivo la proliferazione delle nuove biennali e delle mostre di vaste dimensioni, portatrici di diverse modalità discorsive e curatoriali legate alle questioni di un'arte sempre più globale, transculturale e ibrida, se da un lato ha sottolineato la relazione gerarchica tra selezionatori e selezionati nel contesto espositivo consentendo la visibilità e l'affermazione di un gruppo di curatori di alto profilo, dall'altro ha evidenziato i limiti di un modello curatoriale improntato sull'autorialità individuale, introducendo delle modalità di lavoro maggiormente collaborative¹⁹. La centralità della figura del curatore è accentuata dall'intensificarsi, sempre negli anni Novanta, della riflessione sulla sua storia professionale e sulle metodologie specifiche, di cui i curatori sono sia oggetto che soggetto; il dibattito, caratterizzato dalla molteplicità e dall'eterogeneità dei contributi dei singoli protagonisti, si traduce nella pluralità assoluta delle possibili posizioni ad esso interne²⁰. La prominenza accordata al gesto curatoriale si accompagna ad una sua analisi, nell'ottica di una maggiore definizione e di una progressiva professionalizzazione dell'attività²¹, cui viene associata una posizione formale di autorialità nella responsabilità della presentazione nel contesto espositivo. Il processo è condotto principalmente attraverso la

raccolta e il confronto dei contributi individuali dei curatori che, nell'ambito di simposi, pubblicazioni o programmi educativi, contestualizzano la loro pratica e posizione enfatizzandone la componente soggettiva. In questo contesto assume una particolare rilevanza la questione dello stile, legato alla componente autoriale e creativa dell'attività curatoriale, intesa come medium di produzione di significato²². Negli anni Novanta emerge tuttavia anche una tendenza curatoriale basata su un approccio maggiormente performativo e dialogico, secondo cui lo spazio espositivo è percepito come frutto di una continua negoziazione tra gli attori coinvolti. La mostra viene trattata come un'attività collettiva, che esplora il processo della produzione artistica attraverso una collaborazione necessaria alla sua concretizzazione. Il lavoro realizzato in collaborazione da artisti e curatori nel contesto di progetti comuni comporta la mutazione di attività e metodologie tradizionalmente appartenenti ai rispettivi campi di indagine, che vengono ora condivise e praticate indifferentemente dagli uni o dagli altri nel contesto di una crescente convergenza di intenzioni e funzioni artistiche e curatoriali²³. Questo atteggiamento è rafforzato dal riconoscimento da parte di alcuni curatori di un fallimento del modello espositivo subordinato all'affermazione di un'autorialità individuale e di un orientamento verso forme maggiormente inclusive di produzione di significato, basate su strategie di condivisione di conoscenze e risorse, che non rientrino necessariamente nei rigidi confini della mostra tradizionale²⁴. La transizione verso una vicinanza tra le posizioni di curatori e artisti è stata favorita anche dall'incorporazione da parte di numerosi artisti, soprattutto tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta, di strategie e metodologie curatoriali ed espositive all'interno della propria produzione o dall'elezione della mostra come principale medium espressivo. Un caso a parte è costituito dal fenomeno in crescita delle

mostre curate da artisti, in cui la distinzione tra opera e mostra è spesso volutamente ambigua. Al riguardo, Terry Smith nota come gli artisti possano curare secondo un approccio individuale applicando una metodologia personale e distintiva che condivide alcuni aspetti con la loro pratica artistica abituale, ma anche come, nel momento in cui si trovino a fronteggiare le esigenze pratiche della realizzazione di una mostra, essi agiscano la maggior parte delle volte seguendo la consuetudine curatoriale²⁵. La convergenza delle attività artistiche e curatoriali ha come conseguenza uno scarto rispetto alla centralità gerarchica della posizione dell'artista verso un riconoscimento del contributo del curatore all'interno di una nozione espansa di creazione e produzione artistiche e culturali, riportando all'attenzione la questione del curatore come artista. In occasione della partecipazione al progetto *The Next Documenta Should Be Curated By an Artist*, lanciato nel 2003 da Hoffmann sulla piattaforma digitale e-Flux come riflessione sulla curatela realizzata dagli artisti e sulle differenze tra attività curatoriale e artistica, Buren riprende l'argomentazione già sostenuta in occasione di *documenta 5*, ribadendo come la minaccia, individuata tempestivamente all'epoca, sia ancora attuale e concreta. Citando il testo di *Exposition d'une exposition*, l'artista francese evidenzia come la sua anticipazione del fenomeno della predominanza del curatore rispetto agli artisti inclusi in una mostra si sia rivelata essere estremamente accurata, notando che perfino Szeemann, a distanza di trent'anni dalla sua accusa, si definisca come un "autore di esposizioni". Riconoscendo l'importanza del ruolo dell'organizzatore nelle funzioni di selezione e allestimento, Buren dichiara di non volerne mettere in questione l'esistenza, ma solo la sua modalità di azione, differenziando l'organizzatore-artista o l'organizzatore-autore dall'organizzatore-interprete. Senza negare inoltre la componente creativa necessaria allo svolgimento dell'attività curato-

riale, l'artista pone la domanda meno ovvia sullo statuto di opera della mostra e sulla relazione che questa intrattiene con le opere in essa contenute. Nel proporre che sia un artista a curare la successiva edizione di Documenta, Buren sostiene che questi possa continuare a svolgere il proprio lavoro semplicemente secondo una modalità diversa e che si possa finalmente risolvere l'ambiguità della questione autoriale, essendo la visione dell'artista esplicitamente meno neutrale e più coinvolta²⁶. Buren non è l'unico artista ad opporsi ad una concezione curatoriale di sovranità nel contesto espositivo: un esempio è costituito dal saggio *Art Without Artists?* di Anton Vidokle, in cui viene rivendicato il diritto degli artisti a mantenere una certa libertà di azione nell'ambito espositivo senza che questa venga limitata dall'attività dei curatori, spesso eccessivamente invadente e considerata dagli artisti come non necessariamente indispensabile alla produzione di significato²⁷. La confusione di ruoli tra artisti e curatori è tuttavia avversata anche da alcuni curatori stessi come Robert Storr²⁸, Robert Fleck²⁹, Hans Ulrich Obrist³⁰ e Jens Hoffmann ("la curatela non è davvero una pratica artistica, al massimo può essere definita una pratica creativa"³¹). Viceversa, la distanza concettuale tra le posizioni di curatori e artisti è percepita da altri come fuorviante e poco efficace nell'ottica di un'attività più flessibile in un contesto culturale ampliato di produzione di significato. Sostenitori del termine "cultural producer", applicabile indistintamente ad artisti o curatori, sono ad esempio Justin Hoffmann³², Michelle White³³ e Dorothee Richter³⁴. Felix Vogel sostiene invece che il problema non risieda nella divisione dei ruoli tra artisti e curatori, quanto piuttosto nell'inadeguatezza dell'applicazione del concetto di autorialità alla mostra. Il medium espositivo, per le sue caratteristiche specifiche e per la sua complessità strutturale non può, secondo Vogel, essere ricondotto all'autorialità di un soggetto unico, in quanto questa

emerge a livelli diversi che dovrebbero essere analizzati separatamente. La stessa terminologia risulta insoddisfacente se applicata al medium della mostra, in quanto la definizione di "autore" appare limitata a livello di applicazione concettuale e bisognosa di ripensamento³⁵.

La ricostruzione dello sviluppo della questione autoriale all'interno della pratica espositiva contemporanea, per quanto sommaria, mostra come il dibattito si sia notevolmente evoluto e complicato per numero di attori e pluralità di posizioni rispetto alla fase iniziale del periodo compreso tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, rimanendo ancora aperto a futuri sviluppi. I possibili scenari attuali brevemente delineati, riconducibili essenzialmente al rifiuto o all'accettazione di una riconfigurazione della figura curatoriale in merito alla sua posizione nel contesto di una produzione culturale e creativa dai confini ampliati, sembrano tuttavia essere comprensibili solo alla luce delle vicende risalenti all'iniziale affermazione del curatore e alla reazione suscitata all'epoca negli artisti. Le sperimentazioni e le innovazioni in ambito espositivo, l'elaborazione di modelli curatoriali e artistici (e la loro messa in discussione) realizzate negli anni Sessanta risultano infatti ancora estremamente fertili e attuali nella loro capacità di plasmare la riflessione contemporanea, legittimando la posizione quasi leggendaria assunta dagli attori capaci di esercitare una simile influenza culturale a circa cinque decenni di distanza.

Note

¹ Cfr. F. AUBART, S. WOODS, cit., pp. 41-42.

² B. CASAVECCHIA, *Il signore delle mostre. Szeemann, una vita per l'arte e l'utopia*, *repubblica.it*, 23/01/09

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/01/23/il-signore-delle-mostre-szeemann-una.html>

³ Cfr. D. PLATZKER, *Documenta 5 at Specific Object*, *specificobject.com*

http://specificobject.com/projects/documenta_5/#.VNY9WZ2G-Nh

⁴ P.Y. DESAIVE, *When Attitudes Become Form: 1969/2013*, *flashartonline.it*, 2013

<http://www.flashartonline.it/article/when-attitudes-become-form-19692013/>

⁵ G. CELANT, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, cit., p. 652.

⁶ A. TRONCONE, *Remaking Exhibitions. Il piacere di rifare*, *flashartonline.it*, 2013

<http://www.flashartonline.it/article/remaking-exhibitions/>

⁷ S. ZULIANI, *When Attitudes Become Form: reloaded*, *doppiozero.com*, 26/06/13

<http://www.doppiozero.com/materiali/biennale-di-veneziana/when-attitudes-prada>

⁸ J. HOFFMANN, *Problemi di attitudine*, cit., p. 698.

⁹ A. MARTINEZ, *Curator Jens Hoffmann on Harald Szeemann's Legacy and Today's Neo-Conceptualism*, *blouinartinfo.com*, 01/02/13

<http://www.blouinartinfo.com/news/story/862473/curator-jens-hoffmann-on-harald-szeemanns-legacy-and-todays>

¹⁰ T. LEE, N. BEIER, J. HOFFMANN, *Tim Lee, Nina Beier & Jens Hoffmann on Remaking Szeemann's Attitudes*, *canadianart.ca*, 11/10/2012

<http://canadianart.ca/features/when-attitudes-become-form-become-attitudes/>

¹¹ Cfr. R. GREENBERG, *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web*, «Tate Papers», 2009, n. 12, Autumn,

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>

¹² Cfr. N. HEINICH, *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*, L'Echoppe, Paris, 1995.

¹³ A. FIZ, *Daniel Buren. Essere in situ*, *flashartonline.it*, 2013

<http://www.flashartonline.it/article/daniel-buren/>

¹⁴ Cfr. D. BUREN, W. DAVIDTS, *Teaching Without Teaching*, in P. O'NEILL, M. WILSON, *Curating and the Educational Turn*, Open Editions, The Appel Arts Centre, London, Amsterdam, 2010, pp. 220-221.

¹⁵ Ivi, p. 220.

¹⁶ D. FOX, cit.

¹⁷ Cfr. H.U. OBRIST, *Ways of curating*, cit., posizioni 445-447 (ed. e-book), e J. ARANDA, J. HOFFMANN, *Art as Curating ≠ Curating as Art*, art-lies.org, 2008

<http://www.art-lies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=1>

¹⁸ P. O'NEILL, cit., p. 5.

¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 5, 78, 85.

²⁰ Cfr. Ivi, pp. 38, 43-46.

²¹ Per un'analisi dell'evoluzione professionale e della progressiva autonomizzazione della figura del curatore in una prospettiva inerente alle discipline della sociologia dell'arte e della sociologia del lavoro si veda N. HEINICH, M. POLLAK, *From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position*, cit., pp. 166-179.

²² Cfr. P. O'NEILL, cit., pp. 97-100.

²³ Ivi, pp. 116-118.

²⁴ Ivi, pp. 118-120.

²⁵ T. SMITH, K. FOWLE, *Thinking Contemporary Curating (ICI Perspectives in Curating)*, Independent Curators International (ICI), New York, 2012, posizione 1704 (ed. e-book).

²⁶ Cfr. D. BUREN, *Where are the artists?*, cit. Posizioni simili nei confronti della critica al curatore-artista o curatore-autore sono assunte dall'artista anche in D. FOX, cit., e in H. F. DEBAILLEUX, *Les commissaires d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs*, liberation.fr, 21/07/07

http://www.liberation.fr/week-end/2007/07/21/les-commissaires-d-exposition-ne-doivent-pas-jouer-aux-auteurs_98670, intervista in cui vengono inoltre discusse alcune delle esperienze di Buren in qualità di curatore.

²⁷ Cfr. A. VIDOKLE, *Art Without Artists?*, e-flux.com

<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>

²⁸ Cfr. R. STORR, *Show and Tell* in P. MARINCOLA, *What makes a great exhibition?*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage, Philadelphia, 2006, posizioni 239-257 (ed. e-book).

²⁹ Cfr. R. FLECK, *A Visual Medium* in C. KUONI, cit., p. 63.

³⁰ Cfr. H.U. OBRIST, *Ways of curating*, cit., posizioni 452-458 (ed. e-book).

³¹ J. ARANDA, J. HOFFMANN, cit. "Curating is not really an artistic practice. At best, it can be called a creative practice", [trad. mia].

³² P. O'NEILL, cit., p. 104.

³³ M. WHITE cit. in A. VIDOKLE, cit.

³⁴ D. RICHTER, cit., p. 48.

³⁵ Cfr. F. VOGEL, *The Szeemann Syndrome*, «Cura.magazine», 2011, n. 7, Winter, pp. 50-55.

Bibliografia

ALBERRO, Alexander, *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, «October», n. 80, 1997, Spring, pp. 57-84.

ALBERRO, Alexander, ALTER, Nora M., *Mettre en scène le politique: répétition, différence et les Cabanes éclatées*, in BOISNARD, Annick, BUREN, Daniel, *Daniel Buren. Catalogue raisonné thématique*, Editions 11/28/48, Le Bourget, 2000.

ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 2011.

ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'impressionismo a oggi*, Skira, Milano, 2011.

ALLEN, Gwen L., *Il catalogo come spazio espositivo negli anni '60 e '70*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

ALLOWAY, Lawrence, *Network: The Art World Described as a System*, «Artforum International» XI, 1972, n. 1, September, pp. 28-32.

ALLOWAY, Lawrence, "Reality": *Ideology at D5*, in ALLOWAY, Lawrence et al., *Documenta: A Portfolio*, «Artforum International» XI, 1972, n. 2, October, pp. 30-35.

ALLOWAY, Lawrence, *The Great Curatorial Dim-out*, in FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York, 1996.

ALTSHULER, Bruce, *Biennials and Beyond. Exhibitions that made art history, 1962-2002*, Phaidon, London, New York, 2013.

AMMANN, Jean-Christophe, SZEEMANN, Harald, *Von Hodler zur Anti-form: Geschichte der Kunsthalle Bern*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

Sabina Bassetto

ANDRE, Carl, *The Guggenheim Affair. Letter to Studio International*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 935, July-August, p. 6.

AUBART, François, *Interview with Tobia Bezzola*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

AUBART, François, PINAROLI, Fabien, *Interview with Tobia Bezzola*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

AUBART, François, WOODS, Sadie, *The Archive*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

BALDASSARI, Anne, BUREN, Daniel, *Daniel Buren. Entrevue. Conversations avec Anne Baldassari*, Flammarion, Musée des arts décoratifs, Paris, 1987.

BARKER, Barry, *Live in your head. Quando le attitudini diventano forma*, «Flash Art Italia» XLIV, 2011, n. 275, dicembre-gennaio, pp. 44-47.

BELILOS, Marlène, *Il y a 40 ans Quand les attitudes deviennent forme*, «Art press», 2009, n. 361, Novembre, pp. 28-29

BELLASI, Pietro, LONDEI, Danielle, (a cura di), *Harald Szeemann*, Danilo Montanari, Ravenna, 1995.

BEEREN, Wim, RATTEMEYER, Christian, *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London, 2010.

BERNARD, Christian, *Une Biennale bien documentée*, in BERNARD, Christian et al., *Harald Szeemann, Les grands entretiens d'artpress*, IMEC, Paris, 2013.

BERTOLA, Chiara, *Curare l'arte*, Electa, Milano, 2008.

BESSON, Christian, *Naissance de Daniel Buren*, in BOISNARD, Annick, BUREN, Daniel, *Daniel Buren. Catalogue raisonné chronologique*, Editions 11/28/48, Le Bourget, 2000.

BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

BIRNBAUM, Daniel, *When attitude becomes form. Daniel Birnbaum on Harald Szeemann*, «Artforum International» XLIII, 2005, n. 10, Summer, pp. 55-58, 346.

BISHOP, Claire, *Installation art. A critical history*, Tate Publishing, London, 2005.

BISHOP, Claire, *Radical museology, or, what's "contemporary" in museums of contemporary art?*, Koenig, London, 2014.

BLISTENE, Bernard *et al.*, *The eye of the storm. Works in situ by Daniel Buren, March 25-June 8, 2005 Guggenheim Museum*, Guggenheim Museum, Distributed Art Publishers, New York, 2005.

BORDEN, Lizzie, *Cosmologies*, in ALLOWAY, Lawrence *et al.*, *Documenta: A Portfolio*, «Artforum International» XI, 1972, n. 2, October, pp. 45-50.

BORTOLOTTI, Maurizio, *Il critico come curatore*, Silvana Editoriale, Milano, 2003.

BRONSON, AA, GALE, Peggy, *Museums by artists*, Art Metropole, Toronto, 1983.

BUREN, Daniel, *Beware*, «Studio International» CLXXIX, 1970, n. 920, March, pp. 100-104.

BUREN, Daniel, *Round and about a detour in Gurgles around the Guggenheim*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 934, June, pp. 246-247.

Sabina Bassetto

BUREN, Daniel, *The Guggenheim Affair. Reply to Diane Waldman*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 935, July-August, p. 5.

BUREN, Daniel, *Daniel Buren. Photo-souvenirs 1965-1988*, Allemandi, Torino, 1989.

BUREN, Daniel, *Absence-présence: autour d'un détour*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991.

BUREN, Daniel, *Avertissement*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991.

BUREN, Daniel, *Certificat d'acquisition*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991.

BUREN, Daniel, *Fonction de l'atelier*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, vol. I.

BUREN, Daniel, *Fonction du Musée*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, vol. I.

BUREN, Daniel, *Limites Critiques*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, vol. I.

BUREN, Daniel, *Mise en garde (1969)*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, vol. I.

BUREN, Daniel, *Rebondissements*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, vol. II.

BUREN, Daniel, *Daniel Buren. Mot à mot*, Centre Pompidou, Xavier Barral, De la Martinière, Paris, 2002.

BUREN, Daniel, *Can Art Get down from its Pedestal and Rise to Street level?*, in BUREN, Daniel, DOHERTY, Claire, *Daniel Buren*, Lisson Gallery, London, 2007.

BUREN, Daniel, DAVIDTS, Wouter, Teaching Without Teaching, in O'NEILL, Paul, WILSON, Mick, *Curating and the Educational Turn*, Open Editions, The Appel Arts Centre, London, Amsterdam, 2010.

BUREN, Daniel, HUYGHE, Pierre, *Conversation between Daniel Buren & Pierre Huyghe*, «Parkett», 2002, n. 66, pp. 102-105.

BUREN, DANIEL, MOSSET, OLIVIER, PARMENTIER, MICHEL, TORONI, NIELE, *Statement 1967*, in ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 2011.

BUREN, Daniel, SANCHEZ, Marc, *Les écrits. 1965-2012*, Flammarion, Paris, 2012.

BUREN, Daniel, SANS, Jérôme, *Art-architecture-city-politics. A conversation with Jérôme Sans*, in MATZNER, Florian, *Public art. A reader*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2004.

CALDERONI, Irene, *Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties*, in O'NEILL, Paul, *Curating subjects*, Open Editions, London, 2011.

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

CELANT, Germano, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

CELANT, Germano, *Un ready-made: When Attitudes Become Form*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

CERIZZA, Luca, *Daniel Buren. Prospettive*, BSI Art Collection Lugano, JRP | Ringier, Zürich, 2005.

Sabina Bassetto

CESTELLI GUIDI, Anna, *La Documenta di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa & Nolan, Milano, 1997.

CISTIAKOVA, Julia, TOKUYAMA, Yuka, *L'Autre – 4th Lyon Biennial, 1997. Conclusion*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

CORÀ, Bruno, *Daniel Buren. In situ*, Testo & immagine, Torino, 2003.

CRIMP, Douglas, *On the museums ruins*, MIT Press, Cambridge MA, London, 1993.

CROW, Thomas, *The museum as Muse: Artists reflect*, «Artforum International» XXXVII, 1999, n. 10, Summer, pp. 145-146.

CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, Laurence King, London, 2004.

DECTER, Joshua, *De-Coding the Museum*, in «Flash Art International» XXIII, 1990, n. 155, November-December, pp. 140-142.

DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

DERIEUX, Florence, *Introduction* in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

DI LECCE, Claudia, *Avant-garde marketing: "When Attitude Become Form" and Philip Morris's Sponsorship*, in BEEREN, Wim, RATTEMAYER, Christian, *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London, 2010.

DOGLIANI, Gianfranco, RICASOLI, Teresa, (a cura di), *La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive. Catalogo generale 1980*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980.

EICHHORN, Maria, *Interview with Daniel Buren*, in EICHHORN, Maria, FIETZEK, Gerti, *Artist's contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Bu-*

ren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor, Walther König, Köln, 2009.

EICHHORN, Maria, *Introduction*, in M. EICHHORN, G. FIETZEK, *Artist's contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor, Walther König, Köln, 2009.*

ESCHE, Charles, *Un'ambientazione diversa cambia tutto*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

EVANGELISTI, Silvia, *Il sistema dell'arte contemporanea*, dispensa del corso "Avanguardie storiche e neoavanguardie", Università di Bologna, anno accademico 2013-2014.

FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York, 1996.

FERGUSON, Bruce W., *Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense*, in FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York, 1996.

FERRARI, Federico, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella, Roma, 2004.

FILIPOVIC, Elena, *Question 5: What is an exhibition*, in HOFFMANN, Jens, (a cura di), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milano, 2013.

FILIPOVIC, Elena, *When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator*, «Mousse», 2013, n. 41, December, Issue 0.

FLAVIN, Dan, *The Guggenheim Affair. Letter to Studio International*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 935, July-August, p. 6.

FLECK, Robert, *A Visual Medium*, in KUONI, Carin, (a cura di), *Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum*, Independent Curators International, New York, 2001.

Sabina Bassetto

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, trad. it., Zanichelli, Bologna, 2013.

FRASER, Andrea, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, «Artforum International» XLIV, 2005, n. 1, September, pp. 278-283.

GAITÁN, Juan A., *Question 2: What Is the Public?*, in HOFFMANN, Jens, (a cura di), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milano, 2013.

GALLAIS, Jean-Marie, *Daniel Buren in a few key concepts*, in BUREN, Daniel, GALLAIS, Jean-Marie, SANCHEZ, Marc, *Daniel Buren. Monumenta 2012. Excentrique(s). Travail in situ*, Réunion des Musées Nationaux, Centre national des arts plastiques, Paris, 2012.

GINGERAS, Alison M., *Daniel Buren. The decorative as strategy*, «Par-kett», 2002, n. 66, pp. 84-92.

GLASMEIER, Michael, STENGEL, Karin, *50 Jahre Documenta 1955-2005: Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1. September - 20. November 2005*, Steidl, Göttingen, 2005.

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art. Une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Lignes d'art, Paris, 2009.

GORI, Giuliano, PALTERER, David, *Daniel Buren, Gli Ori*, Pistoia, 2011.

GRAF, Urs, GRAF, Rös, *The Agency for Intellectual Guest Labour. Interview with Harald Szeemann, December 28, 1970 (first version)*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

GRASSKAMP, Walter, *For Example, Documenta, or, How is Art History Produced?*, in FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York, 1996.

GROYS, Boris, *Multiple Authorship*, in FILIPOVIC, Elena, VANDERLINDEN, Barbara, *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Boston, 2005.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in theory, 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Blackwell, Oxford, 2003.

HEGEWISCH, Katharina, KLÜSER, Bernd, TRIERWEILER, Denis, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du 20. Siècle*, Editions du Regard, Paris, 1998.

HEINICH, Nathalie, *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*, L'Echoppe, Paris, 1995.

HEINICH, Nathalie, POLLAK, Michael, *From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position*, in FERGUSON, Bruce W., GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York, 1996.

HOFFMANN, Jens, *Problemi di attitudine*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

HOFFMANN, Jens, *Ten Fundamental Answers*, in HOFFMANN, Jens, (a cura di), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milano, 2013.

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Des expositions faites d'amour et d'obsessions*, in BERNARD, Christian et al., *Harald Szeemann, Les grands entretiens d'artpress*, IMEC, Paris, 2013.

KIM, Haeju, *Documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today, 1972, Conclusion*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

KIPPHOF, Petra, *Sguardo all'indietro quasi senza collera*, in DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

KWON, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge MA, London, 2002.

LAURENT, Thierry, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Au même titre, Paris, 2002.

Sabina Bassetto

LEBEER, Irmeline, THWAITES, John Anthony, *Interviews with Harald Szeemann*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

LELONG, Guy, *Buren*, Flammarion, Paris, 2002.

LEWISOHN, Cedar, *What I Call "In Situ"*. Interview with Daniel Buren, «Spike», 2001, n. 29, pp. 52-63.

LEWITT, Sol, *Guggenheim 2*, «Studio International» CLXXXIII, 1971, n. 936, September, p. 61.

LIPPARD, Lucy R., *Other Walls*, in KUONI, Carin, (a cura di), *Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum*, Independent Curators International, New York, 2001.

LIPPARD, Lucy R., *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, 1997.

MACKERT, Gabriele, *At Home in Contradictions. Harald Szeemann's Documenta in GLASMEIER, Michael, STENGEL, Karin, 50 Jahre Documenta 1955-2005: Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1. September - 20. November 2005*, Steidl, Göttingen, 2005, vol. II.

MANACORDA, Francesco, *Temporary Artistic Communities. Piero Giaraldi in conversation with Francesco Manacorda, 8 November 2008*, in BEEREN, Wim, RATTEMEYER, Christian, *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London, 2010.

MENEGUZZO, Marco, *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Johan & Levi, Milano, 2012.

MILLET, Catherine, *Harald Szeemann et son Musée des Obsessions*, in BERNARD, Christian et al., *Harald Szeemann, Les grands entretiens d'artpress*, IMEC, Paris, 2013.

MIRROLLA, Miriam, *L'arte c'est moi. Quindici interviste sull'arte contemporanea*, Avagliano, Roma, 2006.

MÜLLER, Hans-Joachim, *Harald Szeemann. Exhibition Maker*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2006.

NACHTIGÄLLER, Roland, *Performing the Zeitgeist. A Roundup of Fifty Years of Staged Art in GLASMEIER, Michael, STENGEL, Karin, 50 Jahre Documenta 1955-2005: Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1. September - 20. November 2005*, Steidl, Göttingen, 2005, vol. II.

NAKAMURA, Nobuo, *Daniel Buren*, in DIMITRIJEVIC, Nina et al., *Thoughts and action. Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Bruce McLean, Giulio Paolini*, Japan foundation, Tokyo, 1982.

OBRIST, Hans Ulrich, *A brief history of curating*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich, *Mind over matter*, «Art Forum International» XXXV, 1996, n. 3, November, pp. 74-79, 111-112, 119, 125.

OBRIST, Hans Ulrich, *Ways of curating*, Allen Lane, London, 2014.

O'NEILL, Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge MA, London, 2012.

PESAPANE, Lucia, *documenta 5: Questioning Reality-Image Worlds Today, 1972. Introduction*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

PESAPANE, Lucia, *Interview with Co-Curators: Jean Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, and Johannes Cladders*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

PHILIPS, Glenn, *Quando le attitudini diventano storia: l'archivio di Harald Szeemann*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

PINAROLI, Fabien, *The Agency for Intellectual Guest Labor*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

Sabina Bassetto

PINTO, Roberto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2012.

POINSOT, Jean-Marc, *Préface*, in BUREN, Daniel, POINSOT, Jean-Marc, SANCHEZ, Marc, *Les écrits (1965-1990)*, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1991, vol. I.

POLI, Francesco *et al.*, *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Mondadori arte, Milano, 2008.

POLI, Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, GLF editori Laterza, Roma, Bari, 2012.

RATCLIFF, Carter, *Adversary Spaces*, in ALLOWAY, Lawrence *et al.*, *Documenta: A Portfolio*, «Artforum International» XI, 1972, n. 2, October, pp. 40-44.

RATTEMEYER, Christian, *Drammaticità e dinamismo: come nasce una mostra*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

REISE, Barbara, MESSER, Thomas M., *Which is in fact what happened. Thomas M. Messer in an Interview with Barbara Reise, 25 April, 1971*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 935, July-August, p. 37.

RIGOLO, Pietro, *Immergersi nel luogo prescelto, Harald Szeemann a Locarno, 1978-2000*, Doppiozero, Milano, 2013.

RORIMER, Anne, *Up and Down, In and Out, Step by Step, a Sculpture, a Work by Daniel Buren*, «Art Institute of Chicago Museum Studies» XI, 1985, n. 2, Spring, pp. 140-155.

RORIMER, Anne, *Daniel Buren. From painting to architecture*, «Par-kett», 2002, n. 66, pp. 62-68.

RORIMER, Anne, *Convenzioni espositive*, in CELANT, Germano, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano, 2013.

RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Intellect, Bristol, Chicago, 2009.

RUSSETH, Andrew, *Daniel Buren Shows his Stripes*, «The Observer», 14/01/13, pp. B1-B4.

SCHARF, Friedhelm, SCHIRMER, Gisela, *Off the Wall. Artists' Refusals and Rejections: A History of Conflict* in GLASMEIER, Michael, STENGEL, Karin, *50 Jahre Documenta 1955-2005: Kunsthalle Fridericianum Kassel, 1. September - 20. November 2005*, Steidl, Göttingen, 2005, vol. II.

SCUDERO, Domenico, *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi, Roma, 2004.

SHEIKH, Simon, *Notes on Institutional Critique*, in RAUNIG, Gerald, RAY, Gene, (a cura di), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, MayFly Books, London, 2009.

SIEGELAUB, Seth, *Notes Toward a History of Independent Curating, or The Last Picture Show and the First Independent Curator*, in KUONI, Carin, (a cura di), *Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum*, Independent Curators International, New York, 2001.

SMITH, Terry, FOWLE, Kate, *Thinking Contemporary Curating (ICI Perspectives in Curating)*, Independent Curators International (ICI), New York, 2012.

SNAUWAERT, Dirk, *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, «Mousse», 2014, n. 46, November, Issue 5.

STAZZONE, Ambra, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre*, Fausto Lupetti, Bologna, 2014.

STEEDS, Lucy, *Jan Dibbets in conversation with Lucy Steeds, 14 January 2009*, in BEEREN, Wim, RATTEMEYER, Christian, *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London, 2010.

STEEDS, Lucy, *Richard Serra in conversation with Lucy Steeds, 13 November 2009*, in BEEREN, Wim, RATTEMEYER, Christian, *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London, 2010.

Sabina Bassetto

STORR, ROBERT, *Prince of tides. Robert Storr talks with Harald Szeemann*, «Artforum International» XXXVII, 1999, n. 9, May, pp. 160-165.

STORR, Robert, *Show and Tell* in MARINCOLA, Paula, *What makes a great exhibition?*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage, Philadelphia, 2006.

SZEEMANN, Harald, *Live in your head. When attitudes become form works-concepts-processes-situations-information*, Kunsthalle Bern, Bern, 1969.

SZEEMANN, Harald et al., *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute. Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972 Neue Galerie Schöne Aussicht, Museum Fridericianum Friedrichsplatz, Verlag Documenta, Kassel, 1972.*

SZEEMANN, Harald, *Lo spettacolo. Grandi mostre. 1/La 49a Biennale di Venezia*, «Art e Dossier» XVI, 2001, n. 168, giugno, pp. 8-15

SZEEMANN, Harald, *Oh tu mostra gioiosa, beata, tematica*, in DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

SZEEMANN, Harald, *Pensiero*, in DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

SZEEMANN, Harald, *Una vita raccontata, Tegna, 15 ottobre 2002*, in DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

SZEEMANN, Harald, *About the Exhibition*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

SZEEMANN, Harald, *documenta 5*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

SZEEMANN, Harald, *How does an exhibition come into being?*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

SZEEMANN, Harald, *Museum der Obsessionen*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

SZEEMANN, Harald, *Victor Loeb*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

SZEEMANN, Harald, *with by through because towards despite*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald Szeemann. With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

SZEEMANN, Harald, *First Exhibition Concepts. Initial concept for documenta 5*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

SZEEMANN, Harald, *First Exhibition Concepts. Second concept for documenta 5*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

SZEEMANN, Harald, *Preface to the Catalogue*, in DERIEUX, Florence, (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP | Ringier, Zürich, 2008.

SZEEMANN, Harald, LIVERIERO LAVELLI, Cecilia, *La Biennale di Venezia. 48. Esposizione internazionale d'arte. Dappertutto = aperto over all = aperto par tout = aperto über all*, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia, 1999.

SZEEMANN, Harald, MONTEIL, Annemarie, *Grossvater - Ein Pionier wie wir*, in BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman, SZEEMANN, Harald, *Harald*

Sabina Bassetto

Szeemann. *With, by, through, because, towards, despite. Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Edition Voldemeer and Springer, Zürich, Vienna, New York, 2007.

TANNI, Valentina, TONELLI, Massimiliano, *Sistema dell'arte reloaded*, intervista a Achille Bonito Oliva, «Exibart.onpaper» V, 2006, n. 29, marzo-aprile, pp. 26-28.

TEN THIJE, Steven, "Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form": *Public Reception in the Netherlands and Switzerland* in BEEREN, Wim, RATTEMEYER, Christian, *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London, 2010.

THEA, Carolee, *Foci: Interviews with 10 International Curators*, ApexArt Curatorial Program, New York, 2001.

THEA, Carolee, *On Curating: Interviews with Ten International Curators*, Distributed Art Publishers, New York, 2009.

VALLESE, Gloria, (a cura di), *49. Biennale di Venezia 2001. Catalogo ragionato*, Mondadori, Milano, 2001.

VOGEL, Felix, *The Szeemann Syndrome*, «Cura.magazine », 2011, n. 7, Winter, pp. 50-55.

WALDMAN, Diane, *Statement by Diane Waldman in Gurgles around the Guggenheim*, «Studio International» CLXXXII, 1971, n. 934, June, pp. 247-248.

ZULIANI, Stefania, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

Sitografia

ARANDA, Julieta, HOFFMANN, Jens, *Art as Curating ≠ Curating as Art*, art-lies.org, 2008
<http://www.art-lies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=1>

ARDENNE, Paul, *De l'exposition (de l'art) à la surexposition (du commissaire)*, «L'art même», n. 21
<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no021/pages/page3.htm#3>

BEÖTHY, Balázs, *Authorship*, in *Curatorial Dictionary*, tranzit.org
http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/authorship/#_ftn7

BISHOP, Claire, *What is a curator*, idea.ro, 2007, Issue 26
<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>

BOISNARD, Annick, BUREN, Daniel, *Catalogue raisonné : 1967-1972*, danielburen.com
<http://catalogue.danielburen.com/artworks/index/period:All>

BUREN, Daniel, danielburen.com
<http://www.danielburen.com/>

BUREN, Daniel, *Where are the artists?* in *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, e-flux.com
http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren.html

BUREN, Daniel, KIM, Haeju, *Entretien en vue de la publication de l'ouvrage Harald Szeemann. Individual Methodology*, www.ecoledumagasin.com, 15/07/07
<http://ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article126>

BYGRAVE, Mike, *Harald Szeemann*, mikebygrave.co.uk
<http://www.mikebygrave.co.uk/people/harald-szeemann.html>

CASAVECCHIA, Barbara, *Il signore delle mostre. Szeemann, una vita per l'arte e l'utopia*, repubblica.it, 23/01/09
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/01/23/il-signore-delle-mostre-szeemann-una.html>

CHRISTOFORI, Ralf, *Daniel Buren. Buchmann Galerie*, frieze.com, 05/04/03
<https://frieze.com/article/daniel-buren-0>

DAVIDTS, Wouter, *The ideal museum, which shall never be*, LAPS Gerrit Rietveld Academie, laps-rietveld.nl, 2004

Sabina Bassetto

<http://laps-rietveld.nl/?p=559>

DEBAILLEUX, Henri-François, *Les commissaires d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs*, liberation.fr, 21/07/07

http://www.liberation.fr/week-end/2007/07/21/les-commissaires-d-exposition-ne-doivent-pas-jouer-aux-auteurs_98670

DESAIVE, Pierre-Yves, *When Attitudes Become Form: 1969/2013*, flashartonline.it, 2013

<http://www.flashartonline.it/article/when-attitudes-become-form-19692013/>

DORIA, João, *Catalog and archive: two Szeemann designs*, The Gradient, walkerart.org, 03/12/12

<http://blogs.walkerart.org/design/2012/12/03/catalog-and-archive-two-szeemann-designs/>

DOUGLAS, Sarah, *Bad Attitudes: Harald Szeemann's Landmark Exhibition Was a Scandal in Its Day*, observer.com, 06/01/13

<http://observer.com/2013/06/bad-attitudes-harald-szeemanns-landmark-exhibition-was-a-scandal-in-its-day/>

ÉCOLE DU MAGASIN, *L'École du Magasin International Curatorial Training Program*, CNAC. Official website for session 16 of L'École du Magasin, National Contemporary Art Center located in Grenoble, France, ecolemagasin.com

<http://www.ecolemagasin.com/session16/>

FALOMO, Caterina, *L'utopia dell'arte contro la mediocrità delle emozioni. Intervista a Harald Szeemann, curatore della «Biennale di Venezia 49. Esposizione Internazionale d'Arte*, lacritica.net, 13/05/01

<http://www.lacritica.net/szeemann.htm>

FIZ, Alberto, *Daniel Buren. Essere in situ*, flashartonline.it, 2013

<http://www.flashartonline.it/article/daniel-buren/>

FOX, Dan, *Being Curated*, frieze.com, 13/04/13

<http://www.frieze.com/issue/article/being-curated/>

FRIMER, Denise, *Pedagogical Paradigms: Documenta's Reinvention*, artandeducation.net

<http://www.artandeducation.net/paper/pedagogical-paradigms-documentas-reinvention/>

GARWOOD, Deborah, *Daniel Buren: The Eye of the Storm*, [artcritical.com](http://www.artcritical.com), 01/04/05
<http://www.artcritical.com/2005/04/01/daniel-buren-the-eye-of-the-storm/>

GASKILL, Karen, *Curatorial cultures: considering dynamic curatorial practice*, Sheffield Hallam University Research Archive online, shura.shu.ac.uk
<http://shura.shu.ac.uk/4441/>

GLICENSTEIN, Jérôme, *Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète*, esse.ca/fr
<http://esse.ca/fr/le-commissaire-d-exposition-entre-auteur-et-interprete>

GRASSKAMP, Walter, *To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example)*, «Tate Papers», 2009, n. 12, Autumn
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example>

GREENBERG, Reesa, *Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web*, «Tate Papers», 2009, n. 12, Autumn,
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>

HAACKE, Hans, *Lessons Learned*, «Tate Papers», 2009, n. 12, Autumn
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/lessons-learned>

KASSEL.DE, *documenta Archiv für die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, documenta 5*, [kassel.de](http://www.kassel.de)
http://www.kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/08200/index.html

KENNEDY, Randy, *The Fine Art of Being a Curator*, www.nytimes.com, 18/07/12
http://www.nytimes.com/2012/07/19/arts/design/as-the-art-world-grows-so-does-the-curators-field.html?_r=1&

Sabina Bassetto

LEE, Tim, BEIER, Nina, HOFFMANN, Jens, *Tim Lee, Nina Beier & Jens Hoffmann on Remaking Szeemann's Attitudes*, canadianart.ca, 11/10/2012

<http://canadianart.ca/features/when-attitudes-become-form-become-attitudes/>

LEVI STRAUSS, David, *The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps*, brooklynrail.org, 08/12/06

<http://www.brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>

LIPPARD, Lucy R., *Curating by Numbers*, «Tate Papers», 2009, n. 12, Autumn

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>

MARTIN, Courtney J., *Art World, Network and Other Alloway Keywords*, «Tate Papers», 2011, n. 16, Autumn

http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/art-world-network-and-other-alloway-keywords#footnoteref56_4b78nqf

MARTINEZ, Alanna, *Curator Jens Hoffmann on Harald Szeemann's Legacy and Today's Neo-Conceptualism*, blouinartinfo.com, 01/02/13

<http://www.blouinartinfo.com/news/story/862473/curator-jens-hoffmann-on-harald-szeemanns-legacy-and-todays>

MCDERMOTT, Emily, *Stripes across the decades*, interviewmagazine.com, 03/06/15

http://www.interviewmagazine.com/art/daniel-buren-the-armory-show-2015/#_

OBRIST, Hans Ulrich, *The art of curation*, theguardian.com, 23/03/14

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator>

PIERCE, Sarah, *With Practicality comes a Practice: the Artist as Curator*, visualartists.ie

<http://visualartists.ie/the-manual-a-survival-guide-for-visual-artists/the-trinity-of-the-artist-the-gallery-the-curator/with-practicality-comes-a-practice-the-artist-as-curator/>

RICHTER, Dorothee, *Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?*, *On Artistic and Curatorial Authorship*, oncurating.org, 2013, Issue 19

<http://www.on-curating.org/index.php/issue-19-reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html#.VM-oQGIG-Ni>

ROOS-BROWN, Erinn, *Academic to Entertainer: The Changing Role of the Curator*, artcorejournal.net, 21/07/13

<http://artcorejournal.net/2013/07/21/academic-to-entertainer-the-changing-role-of-the-curator-by-erinn-roos-brown/>

ROSENTHAL, Norman, *Harald Szeemann. Curator who made the exhibition into an art form*, independent.co.uk, 02/03/05

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/harald-szeemann-ro526871.html>

SCHULZ, Bernhard, *Kassel: filosofi e politica tra bombe e aiuole*, ilgior-naledellarte.com, 2012

<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/6/113730.html>

SERRA, Richard, OBRIST, Hans Ulrich, *Harald Szeemann 1933 – 2005*, frieze.com, 12/05/05

<http://frieze.com/article/harald-szeemann-1933-2005>

SMITH, Roberta, *Harald Szeemann, 71, Curator of Groundbreaking Shows, Dies*, nytimes.com, 25/02/05

<http://www.nytimes.com/2005/02/25/arts/design/25szeeman.html>

PLATZKER David, *Documenta 5 at Specific Object*, specificobject.com

http://specificobject.com/projects/documenta_5/#.VNY9WZ2G-Nh

SPELLERBERG, Marty, *Harald Szeemann and Daniel Buren in Documenta 5*, martyspellerberg.com

<http://martyspellerberg.com/2013/04/transcript-of-harald-szeemann-and-daniel-buren-in-documenta-5/>

SPENS, Michael, *Daniel Buren and his invention trajectory*, studiointernational.com, 01/11/06

<http://www.studiointernational.com/index.php/daniel-buren-and-his-invention-trajectory>

Sabina Bassetto

SPIEGLER, Marc, *Do Art Critics Still Matter?*, forbes.com, 19/04/05
http://www.forbes.com/2005/04/19/cx_0419conn.html

THEA, Carol, *Here Time Becomes Space. A Conversation with Harald Szeemann*, sculpture.org, 2001
<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml>

TRONCONE, Alessandra, *Remaking Exhibitions. Il piacere di rifare*, flashartonline.it, 2013
<http://www.flashartonline.it/article/remaking-exhibitions/>

VENTURI, Luca, *Documenta 5. Colloquio con Harald Szeemann*
http://www.artslab.com/data/img/pdf/004_62-63.pdf

VIDOKLE, Anton, *Art Without Artists?*, e-flux.com, 2010
<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>

VOGEL, Felix, *Notes on exhibition history in curatorial discourse, (New) Institution(alism)*, oncurating.org, 2013, Issue 21
<http://www.oncurating-journal.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.VM-oSWiG-Nh>

WINKELMANN, Jan, *Failure as a poetic dimension. A conversation with Harald Szeemann*, jnwnklmnn.de, 2001
http://www.jnwnklmnn.de/szeem_e.htm

ZINELLI, Anna, *Pornographie. La sezione non realizzata alla documenta 5 di Kassel*
http://issuu.com/moremuseum/docs/anna_zinelli__pornographie

ZULIANI, Stefania, *When attitudes Become Form: reloaded*, doppiozero.com, 26/06/13
<http://www.doppiozero.com/materiali/biennale-di-venezia/when-attitudes-prada>

Filmografia

CORNELIS, Jef, *Documenta 5*, 1972

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

L'autorialità contesa

La questione dell'autorialità nel contesto della mostra d'arte contemporanea, problematica attuale e ancora in evoluzione, offre lo spunto per un'indagine sui ruoli dell'artista e del curatore. Le basi per una definizione delle attività delle due figure sono rintracciabili nel periodo compreso tra il 1968 e il 1972, ovvero nel momento in cui un repentino mutamento degli equilibri interni al mondo dell'arte provoca la rapida ascesa e l'affermazione della figura del curatore, che da mero organizzatore viene percepito come autentico autore di mostre, in grado di minare la centralità del ruolo dell'artista, che si ritrova a non essere più l'unico produttore di significato in ambito espositivo. Nel più ampio contesto della contesa per l'autorialità, risultano emblematiche le posizioni individuali di Harald Szeemann e Daniel Buren, incarnando l'uno il modello mitico del curatore indipendente e creatore di mostre con caratteristiche autoriali, l'altro il prototipo dell'artista estremamente consapevole della cornice imprescindibile del sistema dell'arte, la cui attività pratica e teorica mira a sviluppare delle strategie di controllo sulle modalità di produzione, distribuzione e fruizione delle opere.