

Università di Venezia Ca' Foscari

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*) in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Da artista a curatore: la mostra *Slip of the tongue* curata da Danh Vo a Punta della Dogana-Fondazione François Pinault

Relatore

Ch. Prof. Nico Stringa

Correlatore

Ch. ma Prof.ssa Stefania
Portinari

Laureando

Domenico Moramarco

Matricola 964150

Anno Accademico 2014 / 2015

Al caro Graziano

Introduzione	5
Capitolo 1 – Da artisti a curatori: un breve <i>excursus</i> delle mostre curate dagli artisti	
Introduzione	32
1. Gli anni ‘60 – ‘70 – ‘80	38
2. Gli anni ‘90	58
3. Gli anni 2000	76
Capitolo 2 – La ricerca artistica di Danh Vo: il «frammento» tra storie di antichità, collezionismo, conflitti e guerre di religione	
Introduzione	85
1. Storie di frammenti: i prestiti dalle Gallerie dell’Accademia nella mostra “ <i>Slip of the tongue</i> ” a Punta della Dogana	90
<i>a) Il Redentore di Giovanni Bellini</i>	93
<i>b) I Santi Benedetto, Tecla e Damiano di Giovanni Buonconsiglio detto Il Marescalco</i>	98
<i>c) Frammento di Satiro della Scuola di Tiziano</i>	102
2. Le miniature della Fondazione Giorgio Cini	106
3. Il tema del “frammento” nelle opere di Danh Vo	114
4. Storie di «frammenti»: Danh Vo e Jannis Kounellis	122
Capitolo 3 – La donna artista: storie di identità e di dissidio interiore	
Introduzione	130
1. L’arte come denuncia degli eventi bellici	132
2. Il <i>Codice Artaud</i> di Nancy Spero	138
3. Il dissidio interiore, la corporeità e l’interiorità	159
Capitolo 4 – L’identità dell’artista: tra genere, alterità e diversità	
Introduzione	180
1. La produzione artistica condizionata dall’esperienza personale	181
2. L’empatia tra gli artisti: storie di condivisioni, vissuti ed emozioni	187
3. La pratica artistica come denuncia dello stato sociale	197

4. L'opera d'arte e l'estetica dell'" <i>inespressione</i> "	206
Conclusione	215
Elenco immagini	218
Bibliografia	254
Sitografia	261

Introduzione

Danh Vo, artista danese di origine vietnamita, residente tra Berlino e Città del Messico, nato il 1975 a Bà Rịa, è senza ombra di dubbio l'«artista del momento», entrato ormai a far parte “di diritto” nel sistema dell'arte contemporanea composto da artisti-divinità osannati da galleristi e collezionisti e corteggiati da tutte le più importanti istituzioni museali del mondo. Nato nel 1975 in Vietnam, a soli quattro anni è costretto a lasciare la sua terra, a causa della guerra civile, ed emigrare negli Stati Uniti con tutta la sua famiglia a bordo di un'imbarcazione di fortuna.

Raccolto da una nave-cargo danese, inizia una nuova vita a Copenaghen, dove si stabilizzerà con i suoi genitori, mentre i suoi nonni giungeranno in Germania. Emigrati su un battello, preferiscono separarsi per avere maggiori possibilità di sopravvivenza. L'emigrazione, tra l'altro attualmente una delle più calde ed incandescenti tematiche politiche a livello europeo e internazionale, ritorna in molte sue opere e accompagnerà tutta la sua produzione artistica dagli esordi fino ai giorni nostri.

Il 2015, anno appena concluso, è stato eccezionale. Vari progetti di mostre personali e collettive lo hanno visto presentare le sue opere in quattro nazioni europee, in occasione di mostre personali, collettive, o progetti curatoriali di ambito e rilevanza internazionale. Dal 1° agosto al 25 ottobre, presso il Museo Ludwig di Colonia (Germania), Danh Vo ha presentato la mostra intitolata “*Ybod eht ni mraw si ti*”, curata da Ylmaz Dziewior. La capacità dell'artista di giocare con le parole, con le frasi, con le lingue straniere sono un *leit-motiv* che legano le opere esposte e presentate nelle diverse rassegne (spesso conservano gli stessi titoli, quasi a voler mantenere un legame tematico e filologico) e accomunano la sua ricerca artistica. A prima vista le frasi hanno un chiaro intento ironico e quasi provocatorio, infatti la frase che da il titolo alla mostra di

Colonia, che nell'immediato potrebbe far credere di essersi imbattuti nella lettura di una frase nella sua lingua madre, il vietnamita, non è altro che l'inversione da destra verso sinistra delle parole di una celebre frase del film *L'Esorcista* (1973) "*It is warm in the body*", una pratica dell'artista in cui studia il significato delle parole, gioca con il loro posizionamento all'interno della frase e il messaggio che ne deriva per poi trasportarlo nel campo dell'arte.

Oltre a Colonia, dal 22 ottobre al 19 dicembre 2015, Danh Vo ha presentato una sua mostra personale presso la Galleria Chantal Crousel di Parigi intitolata "*Take my breath away*". Inaugurata il primo ottobre 2015 e ancora in corso (terminerà il 28 marzo 2016) la maestosa installazione presso il Palacio de Cristal del Museo Nacional Centro del Arte Reina Sofía di Madrid intitolata "*Banish the Faceless / Reward your face*". Ma i due progetti più importanti dell'anno 2015, quasi concomitanti, sono stati quelli presentati nella città di Venezia. In occasione della 56° Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, curata da Okwui Enwezor, Danh Vo ha rappresentato la Danimarca con la mostra "*Mothertongue*" nel Padiglione Danese e ha curato la mostra intitolata "*Slip of the tongue*" presso Punta della Dogana, un progetto promosso dalla Fondazione François Pinault in cui l'artista è stato co-curatore della suddetta mostra con Caroline Burgeois.

In ambito internazionale, sempre nel 2015, Danh Vo ha esposto in tre mostre collettive: in Cina, per la mostra *Absolute Collection Guideline* presso il Sifang Art Museum di Nanjing; negli Emirati Arabi Uniti a Sharjah, per la collettiva *Biennial 12: The past, the Present, the Possible* e a Kyoto, in Giappone, per la mostra *Parasophia* in occasione del Kyoto International Festival of Contemporary Culture.

La sua produzione artistica ha innescato una considerevole attenzione su scala internazionale grazie alle mostre individuali presso le Stedelijk Museum di Amsterdam (2008), la Kunsthalle Basel (2009), l'Art Institute di Chicago (2012), il Museo d'arte moderna della città di Parigi (2013). Sempre nel 2013,

presso il Museion di Bolzano, Danh Vo ha presentato la mostra “*Fabulous Muscles*”, ricordiamo, per lo stesso anno, la partecipazione alla 55° Esposizione Internazionale d’Arte, presso l’Arsenale de la Biennale di Venezia intitolata “*Il Palazzo Enciclopedico*” e l’installazione “*Autoerotic Asphyxiation*” in occasione della mostra “*The Illusion of Light*” presso Palazzo Grassi-Fondazione François Pinault.

Durante la sua carriera l’artista ha curato quattro mostre: nel 2013 cura la mostra *Tell it to my heart: Collected by Julie Ault* con Julie Ault, Martin Beck, Nikola Dietrich, Rasmus Roehling, Scott Weaver e Amy Zion, presso il Museum für gegenwartskunst di Basilea in Svizzera; nel 2010 cura la mostra intitolata e dedicata alla memoria di *Félix-González Torres* presso il Wiels di Bruxelles in Belgio; nel 2007 la mostra intitolata *Mia Rosasco* presso J-E-T di Berlino, in Germania; infine, nel 2006, la mostra *My Blue Genes* allestita nell’appartamento dei suoi genitori a Valby in Danimarca.

Le opere di Danh Vo fanno parte delle collezioni permanenti d’arte contemporanea delle più importanti istituzioni a livello mondiale tra cui la National Gallery of Denmark di Copenhagen in Danimarca; la FNAC e il MNAM Museo nazionale di arte moderna / Centre Pompidou di Parigi in Francia, l’Institut für Auslandsbeziehungen in Germania; l’Israel Museum in Israele; il MUSEION di Bolzano in Italia; il Kunstmuseum di Basilea e la Kunshaus di Zurigo in Svizzera; la Tate Modern di Londra in Inghilterra; il Walker Art Center di Minneapolis e il Museo d’Arte Moderna (MoMA) di New York negli Stati Uniti.

I due maggiori riconoscimenti ottenuti sono nel 2007, il BlauOrange Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken di Berlino in Germania; nel 2009, il Nominee del Nationalgalerie Prize for Young Art di Berlino in Germania e, nel 2012, lo Hugo Boss Prize a New York, negli Stati Uniti.

In occasione della vittoria dello Hugo Boss Prize nel 2012, il curatore associato del Guggenheim Museum di New York, Katherine Brinson, ha definito la

ricerca artistica di Danh Vo, come un lavoro che “illumina i fili intrecciati dell’esperienza privata e della storia collettiva che forma il nostro senso del sé. Emergendo da un processo di ricerca, incontri casuali e delicate trattative personali, le sue installazioni scoprono le connotazioni latenti e le memorie incorporate in forme familiari”¹.

Il sistema dell’arte potrebbe essere rappresentato come un mondo “definito” in cui gli attori (gli artisti, i curatori, i critici, i committenti tra cui i collezionisti, le istituzioni; i media, ecc.) giocano dei ruoli e difficilmente gli uni possono sostituire gli altri o intercambiarsi, anche se, come i fatti lo evidenziano, spesso le parti di invertono, gli uni sostituiscono gli altri, da ciò nascono nuove figure come il *critico-curatore*, l’*artista-curatore*, il *gallerista-artista*, il *critico-artista*, i quali si impegnano in progetti che diventano vere e proprie sfide.

Lo storico dell’arte S. Salvagnini parla di una “*fabbrica dell’arte*” in cui gli attori del sistema arte contemporanea sono gli artisti, i critici, i curatori e i committenti, figure ben definite ma non dotate di immobilismo.

Dopo aver analizzato storicamente il fenomeno del collezionismo, lo storico focalizza la sua attenzione sul ruolo del mercato, inteso come un “sistema di relazioni sociali basato essenzialmente sulla *valorizzazione*, e cioè sulla trasformazione di qualcosa – per esempio, un dipinto – in un’opera, un bene dotato di grande appetibilità per qualcuno in virtù di processi culturali che presiedono alla produzione dei valori artistici” e, tra i tanti poteri che si esercitano uno dei più preponderanti è sicuramente quello “*propulsivo*” della critica d’arte. Quando si dice che si rende esplicita l’intima relazione degli artisti con il discorso, quindi con le *idee* dell’arte, si intende sottolineare come l’arte

¹ K. Brinson, *The Hugo Boss Prize 2012: Danh Vo*, 15 marzo – 27 maggio 2012. Lo Hugo Boss Prize è un importante premio biennale istituito dal Museo Guggenheim di New York e finanziato dalla Hugo Boss Inc. che riconosce le ricerche e le opere più significative nell’ambito dell’arte contemporanea. I vincitori oltre ad aggiudicarsi il premio di 100.000 dollari hanno la possibilità di poter esporre le loro opere in occasione di una mostra a loro dedicata l’anno seguente la vincita. Istituito dal 1996, i vincitori delle scorse edizioni sono stati l’artista americano Matthew Barney (1996), lo scozzese Douglas Gordon (1998), l’artista slovena Marjetica Potrč (2000), il francese Pierre Huyghe (2002), l’artista thailandese Rirkrit Tiravanija (2004), l’artista inglese Tacita Dean (2006), l’artista palestinese Emily Jacir (2008), l’artista tedesco Hans-Peter Feldmann (2010), il danese Danh Vo (2012), l’artista americano Paul Chan (2014), www.guggenheim.org.

contemporanea è possibile grazie a un'incessante produzione discorsiva in cui il ruolo decisivo è assunto dalla critica. Oggi, il critico non appare più come il mero depositario dei valori estetici o il tramite tra vita intellettuale e arte. Se in arte il discorso è tutto, il critico ha il ruolo di vero demiurgo dell'attività artistica².

Il discorso, per Salvagnini, non è più soltanto l'insieme di testi, scritti, parlati o comunque presupposti (come convenzioni o norme interne o esterne più o meno definite), in cui l'arte inevitabilmente si colloca, esso è di fondamentale importanza, rappresenta l'"atto fondativo della pratica artistica"³, da ciò consegue il rapporto tra discorso e produzione artistica.

Nell'analisi dello storico dell'arte l'attenzione è incentrata sulla figura del discorso, se nell'arte il discorso è tutto, il critico ha il ruolo di vero demiurgo dell'attività artistica: il curatore (di norma un critico) chiama a esporre gli artisti in base a un suo progetto o schema teorico, in cui inserisce le opere, che assumeranno un senso specifico come espressioni di un certo movimento o tendenza⁴.

Il curatore quindi, nonostante la sua figura viva un periodo di "crisi d'identità", molti dubitano anche della sua necessità soprattutto vista la grave situazione economica di crisi finanziaria in cui versano tante istituzioni culturali, nel peggiore dei casi è identificato come colui che sceglie gli artisti, dall'esterno è visto semplicemente come colui che decide chi "includere" nel mondo dell'arte contemporanea e chi invece "lasciare fuori". Per fortuna il ruolo di una delle personalità più importanti del sistema dell'arte contemporanea non si deve ridurre solo a questa "scelta".

Ma, cosa accade quando è l'artista che assume questo ruolo, cosa accade quando l'artista diventa curatore di una mostra? La risposta a questa domanda è la

² Cfr. S. Salvagnini, *La fabbrica dell'arte* in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, pag. 93.

³ S. Salvagnini, *La fabbrica dell'arte*, *Op. cit.*, pag. 111.

⁴ *Ibidem*, pag. 93.

tematica principale di questo lavoro elaborata attraverso un'attenta e approfondita indagine e analisi della mostra *Slip of the tongue*, curata da Caroline Burgeois e Danh Vo, presentata a Punta della Dogana-Fondazione François Pinault di Venezia dal 12 aprile 2015 al 10 gennaio 2016.

L'intento della mostra è stato quello di rivisitare l'idea stessa di Arte Moderna sottolineando che i concetti di autore, di unicità e di opera non sono mai stati gli stessi, e sono ancora oggi discutibili. In questo senso le miniature e i ritagli effettuati direttamente dalle Bibbie Medioevali e Rinascimentali (*Cut-Out*) – conservate alla Fondazione Cini – sono essenziali al progetto, perché ci danno un altro aspetto alla storia che crediamo di conoscere: è attraverso la distruzione che l'immagine ottiene il suo statuto di opera d'arte⁵.

In questa occasione la Fondazione François Pinault ha proposto un progetto con la finalità di diffusione dell'arte contemporanea attraverso progetti e mostre sia monografiche che tematiche, in cui sono state presentate le opere di grandi artisti della scena internazionale (sia della stessa collezione che da prestiti di prestigiosi musei nazionali ed internazionali) con l'intento di evocare la storia di Venezia e l'arte del Rinascimento italiano, includendo all'interno del percorso opere della Fondazione Giorgio Cini, delle Gallerie dell'Accademia e del Museo Correr.

Per la mostra *Slip of the tongue*, due tra le più importanti istituzioni veneziane, le Gallerie dell'Accademia e l'Istituto di Storia dell'Arte – Fondazione Giorgio Cini, hanno concesso il prestito di numerose opere per completare una ricerca filologica iniziata dall'artista Danh Vo che, seppur sconosciuto al grande pubblico della città lagunare, ha completato quel legame ideale con la città che lo ha affascinato, che ha suscitato in lui il desiderio di conoscere la sua storia e le sue origini e, elemento più importante, ha permesso di completare la sua ricerca artistica, storica e filologica, presentata nelle mostre a Punta della

⁵ D. Vo, C. Burgeois, testo dei curatori di introduzione alla mostra *Slip of the tongue*, curata da Danh Vo e Caroline Burgeois, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia, 12 aprile – 10 gennaio 2016.

Dogana e presso il Padiglione Danese nei Giardini della Biennale, due luoghi simbolo della città lagunare legati l'uno alla storia millenaria di Venezia, florida città mercantile nei tempi passati, l'altro alla rassegna internazionale d'arte contemporanea, inaugurata nel lontano 1895.

La mostra *Slip of the tongue* curata da Danh Vo a Punta della Dogana ha permesso all'artista di cimentarsi nel ruolo di *artista-curatore* in grado di trascendere l'attività di ricerca artistica e di creatore di opere.

Per la mostra in questione sono stati scelti più di quaranta artisti che coprono un arco di tempo vastissimo, quasi sette secoli di storia dell'arte, esponendo più di duecento opere. Nonostante il grande numero delle opere esposte, dal posizionamento di queste ultime sembra che “dialogassero” tra loro. La mostra di Danh Vo potrebbe essere considerata come una grande e unica opera d'arte, l'artista è autore di un'opera che è la mostra stessa.

Danh Vo, artista poliedrico, possiede una vasta conoscenza della storia dell'arte e di molte altre materie tra cui l'archeologia e la scultura, è interessato ai materiali utilizzati per creare le opere e al lavoro degli altri artisti di epoche passate e a lui contemporanei.

Per questa mostra l'artista ha scelto e selezionato opere in base ai suoi gusti e i suoi interessi, le ha posizionate in una maniera che a prima vista sembrerebbe casuale ma che non lo è affatto, esiste un filo conduttore che lega alcune delle opere esposte nella mostra. Danh Vo spera che il visitatore non si fermi ad una lettura immediata delle opere esposte ma sia incuriosito e riesca a cogliere il pensiero e il messaggio che l'*artista-curatore* vuole comunicare.

Danh Vo si rivolge al pubblico dell'arte contemporanea, quello che auspica è che si instauri un rapporto osservatore-opera d'arte che permetta al visitatore-osservatore di “andare oltre” la semplice osservazione dell'opera d'arte e il suo apprezzamento da un punto di vista estetico, di voler conoscere e approfondire la storia dell'opera d'arte e di cogliere il messaggio insito in essa.

Il rapporto osservatore-opera d'arte è analizzato dal filosofo tedesco G.W.F. Hegel quando, nell'introduzione all'*Estetica*, afferma come “in un'opera d'arte noi incominciamo con ciò che immediatamente ci si presenta, e solo dopo chiediamo quale ne sia il significato o il contenuto [...] il significato è sempre più vasto di quel che non si mostri nell'apparenza immediata. In tal modo l'opera d'arte deve essere significativa e non deve apparire esaurita solo in queste linee, curve superfici, incavi, scannellature della pietra, in questi colori, suoni, accordi di parole o in qualsiasi altro materiale venga impiegato, ma deve dispiegare una vitalità interna, un sentimento, un'anima, un contenuto, uno spirito, che è ciò che noi chiamiamo significato dell'opera d'arte”⁶.

Le opere presentate nella mostra *Slip of the tongue* delineano come la ricerca artistica di Danh Vo sia intrecciata a molte altre materie come la filosofia, la storia, l'estetica, la politica, la storia dell'arte, l'arte medievale, la religione, l'arte dell'incisione, la storia della miniatura. Attraverso queste materie, l'artista ha la possibilità di raccontare la società contemporanea accostando opere personali e quelle di altri artisti.

Danh Vo parla della sua storia che è la storia di tutti noi, vuole rappresentare i limiti dell'uomo, stimolare la narrazione di nuovi racconti e cercare di dare una risposta alle problematiche attuali, ai problemi che ci affliggono.

Nella prima sala otto opere, presentate in coppia, presentano la modalità con cui le tematiche della mostra sono state elaborate. Le opere accostate “dialogano” tra loro e tramite un'attenta analisi si possono dedurre le tematiche affrontate e analizzate dall'artista nel corso della mostra:

- il tema del *frammento* (*Corail Costa Brava* di Hubert Duprat è accostata ai “frammenti” delle opere in prestito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia presentate nella mostra con una cadenza di novanta giorni ciascuna: il volto del *Redentore* e frammento di cartiglio con autografo di Giovanni Bellini; i *Santi Benedetto, Tecla e*

⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica, Tomo primo*, Torino, Einaudi Editori, 1997, pag. 26.

Damiano di Giovanni Buonconsiglio detto *Il Marescalco*; e *la testa di Satiro* della Scuola di Tiziano);

- la ricerca artistica e la sperimentazione di tecniche e materiali (*La Toupie* di Jean-Luc Moulène di fronte ad un'opera *Senza titolo* di Sadamasa Motonaga, artista del gruppo giapponese Gutai negli anni sessanta capeggiato da Yro Yoshiara)
- la denuncia della condizione dell'artista e la lotta contro l'indifferenza (l'opera *Senza titolo* di David Hammons, artista americano che denuncia sempre nelle sue opere la condizione degli artisti e la discriminazione delle comunità afroamericane, è affiancata ad una fotografia di Peter Hujar, *Draped Naked Man*, artista fotografo che morirà di Aids negli anni novanta;
- la storia personale, il passato storico e l'impossibilità di esprimere il linguaggio artistico (il lampadario proveniente dal Majestic Hotel di Parigi, sede temporanea del Ministero degli Affari Esteri francese, all'interno del quale fu firmato il trattato di pace tra gli Stati Uniti e il Vietnam negli anni cinquanta, e l'opera *Senza titolo* di Jean-Luc Moulène, una testa di cemento appoggiata su una coperta trapuntata di colore blu).

Per il vernissage della mostra a Punta della Dogana, sotto l'opera *Tronche / Moon face (Paris, May 2014)* di Jean-Luc Moulène, il padre di Danh Vo, Pung Vo ha inciso una poesia con la grafite, di cui qui sotto riportiamo il testo:

*Break my face in was the kindest touch you
Ever gave
Wrap my dreams around your thighs and
Drape my hopes upon the chance to touch your arm*

*Fabulous Muscles
Cremate me after you cum on my lips
Honey boy place my ashes in a vase beneath your workout bench*

*No romance, no sexiness but
A star filled night
Kneeling down before now familiar flesh of your deformed penis
Wigging out before the unfamiliar flesh of my broken neck*

*Fabulous Muscles
Cremate me after you cum on my lips
Honey boy place my ashes in a vase beneath your workout bench*

*Fabulous Muscles
Cremate me after you cum on my lips
Honey boy place my ashes in a vase beneath your workout bench*

Stewart, Jamie. "*Fabulous Muscles*". *Fabulous Muscles*.
Lyrics. Perf. XiuXiu. 5, Rue Christine, 2004.

La difficoltà di esprimere la propria ricerca artistica dovuta alla propria condizione sociale e il legame tra arte e linguaggio rappresentano le due maggiori tematiche della mostra, come si evince dagli stessi titoli scelti per la mostra a Punta della Dogana, *Slip of the tongue* (trad. *lapsus*) e *Mothertongue* (trad. *madrelingua*), titolo scelto per il Padiglione Danimarca alla Biennale di Venezia.

Danh Vo, di origine vietnamita, emigrato in Danimarca, come già citato precedentemente ha appreso, per poter comunicare con la comunità e integrarsi, la lingua danese, la lingua del paese in cui era emigrato. Durante la sua adolescenza ha studiato e appreso a scuola, tramite anche la visualizzazione di film in lingua originale, l'inglese. Suo padre invece non ha mai appreso né a parlare né a scrivere la lingua danese, né tantomeno la lingua inglese, ha solo appreso una serie di espressioni, imparate mnemonicamente che gli hanno permesso di comunicare e integrarsi con la società danese.

In molte progetti artistici, Danh Vo sfrutta l'altissima capacità del padre di saper incidere i caratteri gotici praticamente perfetta, facendogli incidere frasi, molte tratte dal film *l'Esorcista*, quindi molto provocatorie se non addirittura

offensive, senza però che il padre sia a conoscenza del significato delle stesse e soprattutto possa opporsi, vista la sua grande fede cattolica. Danh Vo gioca con le parole, con il significato delle frasi, utilizza una lingua, quando questo, come afferma J. Searle, “significa impegnarsi in una forma di comportamento governata da regole”. “Parlare una lingua -continua ancora il filosofo americano- significa compiere atti linguistici, atti come il fare affermazioni, dare ordini, porre domande, fare promesse, far riferimento e predicare”⁷.

L’artista Danh Vo utilizza frasi che devono essere intesi come *atti perlocutivi* (nozione austiniana), sempre citando J. Searle, “collegati alla nozione di atti illocutivi è quella delle conseguenze o effetti che tali atti hanno sulle azioni, i pensieri, le credenze, ecc. degli ascoltatori. Argomentando posso *persuadere* o *convincere* qualcuno, ammonendolo posso *spaventarlo* o *metterlo in guardia*, chiedendo posso *fargli fare qualcosa*, informandolo posso *convincerlo* (*illuminarlo, edificarlo, ispirarlo*, renderlo consapevole). Le espressioni in corsivo sono *atti perlocutivi*”⁸.

Il linguaggio nella ricerca artistica di Danh Vo

La tematica del linguaggio è di fondamentale importanza nella ricerca artistica di Danh Vo, per questo motivo è stato ritenuto importante approfondire questo argomento attraverso una breve indagine del concetto di *linguaggio* in ambito filosofico. Partendo dalla nozione di *linguaggio* espressa da eminenti filosofi, linguisti e storici dell’arte come G.W. Hegel, J. Hyppolite, H.G. Gadamer, P. Ricoeur, L. Perissinotto, L. Wittgenstein, H. Reckitt, P. Phelan, A.C. Danto, H. U. Obrist, A. Pagnini, B. Meyer-Krahmer, si giungerà ad analizzare la nozione di *asserzione* in Hegel e in Austin, focalizzando l’attenzione alla comprensione del linguaggio non soltanto conoscendo il senso e il riferimento degli enunciati ma anche le diverse forze con cui gli enunciati

⁷ J. Searle, *Atti linguistici*, Torino, Boringhieri, 1976, pag. 40.

⁸ *Ibidem*, pag. 50.

vengono usati. Questa analisi sarà completata con l'applicazione dell'indagine sulle opere e sulla ricerca artistica di Danh Vo attuando anche un confronto con un'altra importante artista americana presentata in mostra, Lee Lozano.

Per Hegel il linguaggio rappresenta l'espressione più completa dello spirito⁹. Il linguaggio riceve per contenuto anche la forma che esso stesso è, e ha valore proprio in quanto linguaggio: è la forza della parola che attua ciò che è necessario attuare. Il linguaggio, infatti, è l'esistenza del puro Sé in quanto Sé. Nel linguaggio, la vera e propria singolarità essente-per-sé dell'autocoscienza emerge nell'esistenza ed è per gli altri. Oltre al linguaggio, non c'è altro luogo in cui l'Io esista come Io puro. In ogni altra estrinsecazione, l'Io è immerso in una realtà e in una figura da cui può ritirarsi in qualsiasi istante. Il linguaggio, invece, contiene l'Io nella sua purezza. Solo il linguaggio enuncia l'Io, l'Io stesso. Questa esistenza dell'Io è, in quanto esistenza, un'oggettività che ha in se stessa la propria vera natura. Io è questo Io particolare, e insieme, Io universale. La sua manifestazione, infatti, è qui immediatamente l'esteriorizzazione e il dileguamento di questo Io particolare, e quindi costituisce la sua permanenza nell'universalità. Nella propria enunciazione, Io viene recepito, è un contagio in cui esso è immediatamente passato nell'unità con coloro per i quali esiste, ed è autocoscienza universale¹⁰.

Successivamente Hegel la sua attenzione sul linguaggio e la realtà della convinzione morale. Assistiamo alla funzione del linguaggio in quanto esistenza dello spirito. Il linguaggio è l'autocoscienza essente per altri, l'autocoscienza che è immediatamente data in quanto tale e che, in quanto questa autocoscienza particolare, è universale. Il linguaggio è il Sé che, separandosi da se stesso, si rende oggettivo come puro Io=Io, e che in questa oggettività, conservandosi come questo Sé particolare, confluisce altrettanto immediatamente negli altri od

⁹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, (a cura di Vincenzo Cicero), Milano, Bompiani, 2008, pag. 1103.

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, *Op. cit.*, pag. 683.

è la loro autocoscienza. Il linguaggio, a un tempo, recepisce se stesso e viene recepito dagli altri, e la ricezione è appunto l'esistenza divenuta Sé¹¹.

Il contenuto conseguito qui dal linguaggio [...] è lo spirito ritornato entro Sé, certo di Sé, certo nel suo Sé della sua verità, del suo riconoscimento, e riconosciuto come questo sapere. Il linguaggio dello spirito etico è la legge e il comando semplice, ed è il lamento che versa soltanto lacrime sulla necessità. La coscienza morale, dal canto suo, è ancora muta, racchiusa nel suo Interno, in quanto qui il Sé non ha ancora esistenza, ma il rapporto tra l'esistenza e il Sé è soltanto esterno. Il linguaggio in quanto tale, invece, emerge solo come termine medio di autocoscienze autonome e riconosciute: qui il Sé esistente è immediatamente un essere-riconosciuto universale, molteplice, in questa molteplicità, semplice. Il contenuto del linguaggio della Coscienza è il Sé che sa se stesso come essenza. Il linguaggio enuncia solo questo, e tale enunciazione costituisce la realtà dell'attività e il valore dell'azione. La coscienza enuncia la sua convinzione, e solo in tale convinzione l'azione è dovere: l'azione ha valore di dovere unicamente perché viene enunciata la convinzione. L'autocoscienza universale, infatti, è libera dall'azione determinata e semplicemente essente; l'esistenza dell'azione non ha nessun valore per l'autocoscienza, mentre ciò che conta è la convinzione che l'azione sia dovere. E la convinzione è reale nel linguaggio¹².

Secondo Jean Hyppolite nel linguaggio si supera l'alternativa – posizione, negazione – che è quella stessa proposta dalla natura, scoprendo un'esteriorità dell'Io tale che essa resti l'Io nella sua esteriorità. E ormai, secondo il filosofo, sarà appunto il linguaggio a permettere di comprendere questo mondo della cultura, o dello spirito estraneo a sé¹³.

¹¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, Op. cit., pag. 865.

¹² *Ibidem*, pag. 867.

¹³ J. Hyppolite, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1972, pp. 492-493.

Il filosofo francese analizza il linguaggio come l'effettualità dell'estraneazione o della cultura. Il linguaggio è infatti la sola alienazione spirituale dell'Io che dia una soluzione al problema che ci siamo posti. Nel linguaggio «la singolarità per sé essente dell'autocoscienza come tale entra nell'esistenza, cosicché la singolarità è per altri». I due termini in gioco, il Sé della coscienza e l'Universale, stanno per potersi identificare nel linguaggio, nel verbo dello spirito che fa dell'Io un universale e con ciò stesso dell'universale un Io¹⁴.

Ora, la funzione del linguaggio è precisamente questa: dire l'Io, fare dell'Io stesso un universale. Il linguaggio è dunque un momento dello spirito, è il termine medio delle intelligenze, il *Logos*; esso deve far apparire lo spirito come unità autocosciente degli individui. L'individuo non rinuncia soltanto alla sua esistenza naturale per formarsi e foggarsi nel servizio; si aliena anche nell'esprimersi: dire ciò che egli è in tal modo diviene universale; non troverà più se stesso che come essere universale. Proprio studiando l'esprimersi del Sé nello sviluppo della cultura – la sua alienazione nel linguaggio – potremo dunque comprendere meglio il divenire universale del Sé. Alla fine di questo sviluppo il linguaggio sarà divenuto la coscienza universale della cultura umana nel pensiero francese del XVIII secolo¹⁵.

L'esistenza del Sé come Sé universale può essere solo il linguaggio, il *Logos*. È il linguaggio a commentare l'azione e a dire la convinzione: il senso dell'azione lo dice solo il linguaggio: «Esso è l'autocoscienza che è per altri, che è immediatamente data come tale, e che come questa autocoscienza è universale». Sul piano dell'esperienza, testé compiuta, la sola espressione adeguata del Sé certo di se stesso non è l'atto, il cui contenuto resta sempre particolare e accidentale, ma il sapere l'atto da parte del soggetto agente: un sapere che diviene l'oggettivo nel linguaggio. Hegel, afferma J. Hyppolite,

¹⁴ J. Hyppolite, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, Op. cit., pp. 493-494.

¹⁵ *Ibidem*, pag. 494.

attribuisce al linguaggio un'importanza decisiva: permette di rivelare la natura della certezza sensibile; esso dice l'universale e gli dà una presenza sensibile, è la traduzione autentica dello spirito. Il linguaggio accompagna ogni momento importante della vita dello spirito, incarna l'originale di quel momento¹⁶.

Nel mondo etico il linguaggio esprime la verità soggettiva attuata pari pari dall'autocoscienza spirituale, perciò qui esso è solo l'espressione di un ordine sociale impersonale, affermando la legge o il comandamento che si impone alla coscienza individuale. questa prima forma di linguaggio è ancora priva del Sé, come tale mondo esige, e il legislatore scompare dinanzi all'enunciato di ciò che vale in sé e per sé. Il linguaggio esprime il comandamento, la norma che dirige la condotta individuale e sembra emanare da una potenza superiore all'Io¹⁷.

H. G. Gadamer parla dell'integrazione, seguita dall'interpretazione, dell'opera d'arte prima di analizzare l'importanza attribuita al linguaggio. Questa integrazione, nella prospettiva della rappresentazione come evento, è qualcosa che accade all'opera e ne arricchisce l'essere, facendola essere più pienamente quello che è, come ogni trasmutazione in forma. L'esecuzione-interpretazione non è per l'opera l'incontro accidentale con qualcosa che le rimane estraneo, o che addirittura ne vela l'autentica fisionomia; ma è il suo modo di vivere e di proseguire storicamente la propria esistenza¹⁸.

Il linguaggio, per Gadamer, rappresenta il «mezzo» (non come strumento, ma come elemento reggente) il cui avviene l'esperienza ermeneutica. Gadamer parla di ontologia ermeneutica svolta sul filo conduttore del linguaggio: l'ontologia, alla fine, non è altro che meditazione sul linguaggio. Il linguaggio potrebbe essere rappresentato come la mediazione di coscienza soggettiva e spirito oggettivo. L'assolutezza è inscindibilmente legata alla finitezza e alla storicità dell'esperienza¹⁹.

¹⁶ *Ibidem*, pag. 629.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 629-630.

¹⁸ H. G. Gadamer, *Critica dell'astrazione della coscienza estetica in Verità e Metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Milano, Fabbri Editori, 1972, pag. XII.

¹⁹ H. G. Gadamer, *Critica dell'astrazione della coscienza estetica*, *Op. cit.*, pp. XX-XXIV.

Wittgenstein afferma che “il linguaggio traveste il pensiero”. Per il filosofo inglese e per i molti (ad esempio, i neoempiristi del Circolo di Vienna) che su questa strada lo hanno seguito, lo scopo del *Tractatus* sarebbe, in sostanza, quello di contrapporre all'imperfezione e rozzezza logica del linguaggio comune, alla sua opacità, ambiguità e ridondanza, la trasparenza, l'univocità e la perfezione logica di un linguaggio ideale, ossia di un linguaggio le cui regole sintattiche sarebbero in grado di prevenire ogni nonsenso, le cui proposizioni avrebbero sempre un senso perfettamente determinato e ai cui nomi non mancherebbe mai un significato definito, unico e univoco²⁰.

Che nel *Tractatus* Wittgenstein rifiuti l'opposizione russelliana tra linguaggio ideale e linguaggio comune è, dunque, difficilmente contestabile. Ciò non significa, comunque, che egli intenda privilegiare il linguaggio comune o assegnargli, in quanto linguaggio *comune*, un qualche primato logico (o filosofico). Ciò che, infatti, occupa interamente l'attenzione di Wittgenstein nel *Tractatus* è l'essenza del linguaggio; ossia, ciò che ogni linguaggio, per quanto diversi e particolari siano i modi in cui i suoi segni sono prodotti, ha in comune con ogni altro linguaggio; ciò per cui un linguaggio è, per l'appunto, un linguaggio²¹.

È rispetto a questo interesse per l'essenza del linguaggio che il linguaggio comune può risultare particolarmente fuorviante, dato che, come Wittgenstein più volte sottolinea, la logica del linguaggio non appare né si mostra immediatamente sulla superficie del linguaggio comune. Quest'ultimo, infatti, “è una parte dell'organismo umano, e non meno complicato di questo”, per cui “è umanamente impossibile desumere immediatamente da esso la logica del linguaggio. Il linguaggio traveste il pensiero. Lo traveste in modo tale che dalla forma esteriore dell'abito non si può inferire la forma del pensiero rivestito; perché la forma esteriore dell'abito è formata a ben altri fini che al fine di far

²⁰ L. Perissinotto, *Wittgenstein. Una guida*, Milano, Feltrinelli Editore, 2003, pag. 26.

²¹ L. Perissinotto, *Wittgenstein. Una guida*, *Op. cit.*, pag. 27.

riconoscere la forma del corpo. Le tacite intese per la comprensione del linguaggio comune sono enormemente complicate”²².

Paul Ricoeur analizza il ricorso a una forma di linguaggio che lui definisce “ordinario” nell’ambito della filosofia del linguaggio ordinario. I fondamenti di questo movimento filosofico sono stati posti da Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Le *Ricerche filosofiche* sono apparse nel 1953, ma la conoscenza, l’interpretazione e il dibattito sull’opera di Wittgenstein non cessarono di svilupparsi nei successivi quindici anni; un’intensa attività di pubblicazione ha portato alla luce gli scritti di Wittgenstein che permettono di indicare lo sviluppo e di colmare le grandi lacune, i silenzi della sua opera maggiore; d’altro canto hanno visto la luce introduzioni e commentari estremamente preziosi: i più importati fra questi si riferiscono al *Tractatus logico-philosophicus* e alla concezione ivi contenuta dei rapporti fra linguaggio e mondo sintetizzati nella *picture theory*²³.

L’influenza del *Tractatus* risulta così prolungata anche oltre la pubblicazione delle *Ricerche*; la mentalità logica del *Tractatus* è in tal modo lungi dall’essere eclissata dalla teoria dei giochi linguistici e del significato come uso ricavata dalle *Ricerche filosofiche*. È piuttosto la tradizione delle *Ricerche filosofiche* che ha esercitato la propria influenza sui lavori della scuola di Oxford nel periodo preso in considerazione. A tale tradizione possono essere ricondotti i testi di Austin (1911-1960) consacrati alle «scuse» (in *Philosophical Papers*) e ai «performativi» (*How to do Things with Words*), a espressioni, cioè, mediante cui il parlante, senza contribuire alla descrizione del mondo, fa qualcosa²⁴.

Queste espressioni non sono né vere né false, possono riuscire o fallire, giungere a segno o eccedere. Quando dico: «Prendo un tale o una tale per sposo

²² *Ibidem*, pag. 27.

²³ P. Ricoeur, *Filosofia e linguaggio* (a cura di Domenico Jervolino), Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1994, pag. 47.

²⁴ P. Ricoeur, *Filosofia e linguaggio* (a cura di Domenico Jervolino), *Op. cit.*, pp. 47-48.

o sposa» faccio effettivamente quello che espressamente dico; quando prometto mi impegno. È notevole il fatto che Austin avesse consuetudine con le discipline classiche e che la sua formazione fosse basata più sul greco e sul latino che sulla matematica e sulle scienze naturali; ne ricavava un'esigenza di esattezza e di correttezza tipica del filologo. A tale proposito si può dire che il contributo di Austin alla filosofia del linguaggio è di aver dato consistenza a una semantica filosofica parallela a quella dei linguisti, ma da essa indipendente. Quest'opera assume importanza anche per un secondo motivo: tanto essa appare limitata per la minuzia e, se così si può dire, eccessiva nel dettaglio, quando segna un allargamento rispetto alle amplificazioni imposte dal positivismo logico alla teoria del significato; la sua cura per le parole e le frasi la porta a rendere giustizia alla straordinaria varietà e complessità degli usi che le rendono significanti. È proprio tale onestà nei confronti del linguaggio che spinge a forzare la morsa che lo riduce alla funzione constativa e descrittiva. Proprio perciò l'arte della distinzione deve temperare quella della riduzione e della semplificazione²⁵.

Lì dove il positivista logico depenna una proposizione come pseudo-asserzione e la getta nell'inferno dei significati emotivi, Austin suggerisce che tra gli enunciati linguistici e il mondo vi siano altre relazioni differenti della descrizione. Austin dà un ulteriore contributo alla filosofia del linguaggio quando, ponendo in dubbio la distinzione ancora troppo generica del constativo e del performativo, elabora una teoria più generale dello *speech-act*: l'aspetto locutorio (ciò che la frase vuol dire, il suo senso e la sua referenza), l'aspetto illocutorio (affermazione, ordine, consiglio, preghiera) che impegna il parlante e l'aspetto perlocutorio (ciò che effettivamente produciamo parlando) appartengono a una descrizione generale della *parole* che va posta in parallelo con le funzioni della comunicazione di Jakobson. In Austin viene così a trovarsi un pregiudizio inverso rispetto a quello proprio dei positivisti logici: se

²⁵ *Ibidem*, pag. 48.

un'espressione è sopravvissuta, questo accade perché ha ricevuto dall'uso delle generazioni precedenti un'efficacia nel produrre distinzioni e nel designare rapporti che la rendono degna di essere ascoltata prima di essere corretta. Questa specie di «fenomenologia linguistica», secondo l'espressione di Austin, rompe con l'atteggiamento sospettoso e riduttivo del positivismo logico²⁶.

Un'altra classe di analisi è quella che si riferisce agli «atti linguistici» (*speech-acts*), e quindi alla struttura proposizionale entro cui i concetti di intenzione e di azione sono inseriti. L'oggi celebre analisi degli strumenti performativi, avanzata da Austin in *How to Do Things with Words*, è caratteristica del secondo gruppo di analisi del discorso dell'azione. Quello che lo psicologo chiama volere si enuncia linguisticamente, non solo in una trama concettuale in cui intenzione e motivo vengono messi in relazione, ma pure mediante forme verbali quali «stimare», «preferire», «scegliere», «ordinare», collocate all'inizio di espressioni d'azione (volere che...). Sono proprio queste forme verbali che Austin ha ricondotto agli enunciati performativi quali la promessa, in cui dire è fare. Gli enunciati si identificano mediante criteri molto particolari che li distinguono dagli enunciati constatativi: non sono né veri né falsi, ma sono esposti a «infelicità» (*infelicities*), allorché sono prodotti da una persona non qualificata, in luoghi e situazioni non autorizzate: in tal caso falliscono il loro compito o non producono effetti, o sono vuoti e non validi; d'altra parte essi fanno ciò che dicono: dire «io prometto», significa promettere effettivamente; infine – e soprattutto – assumono il senso dei performativi solo in locuzioni alla prima persona del presente indicativo: dire «io prometto» significa fare una promessa; dire «egli promette» significa constatare che un tale esegue un'azione che è una promessa²⁷.

Tale interesse per una teoria dello *speech-act* aumenta ancora se si considera che la distinzione di performativo e constatativo si trova subordinata a

²⁶ *Ibidem*, pp. 48-49.

²⁷ *Ibidem*, pp. 99-100.

un'altra distinzione che attraversa tutti gli enunciati, compresi gli enunciati constatativi; quest'ulteriore distinzione è introdotta da Austin nelle ultime lezioni di *How to Do Things with Words*: la distinzione fra gli atti locutori – che dicono il contenuto della frase (per es. che Piero apre la porta): si tratta dell'atto di dire (*of saying*) -, gli atti *il*-locutori – che sono ciò che si fa *nel* dire (*in saying*): io constato, ordino, mi auguro che Pietro apra la porta – e infine gli atti per-locutori – che sono ciò che si fa *col fatto che* si parla (*by saying*): ordinando, incuto timore, soggezione -. Mentre l'atto illocutorio agisce grazie al riconoscimento del suo significato, operato dall'altro, l'atto perlocutorio agisce come uno stimolo cui seguono effetti di comportamento²⁸.

Ma è soprattutto a livello degli atti illocutori che il discorso dell'azione si differenzia da ogni altro discorso: la volizione, in particolare, così vicina al comando indirizzato a un altro o alla promessa fatta a se stessi, sembra in realtà essere l'aspetto psicologico di una serie di atti illocutori che hanno una struttura linguistica determinata; il vantaggio dell'analisi linguistica sta nel poter avvicinare tale condizione psicologica, quale il desiderio o la credenza, alla condizione di sincerità della promessa e farne una delle regole di un gioco linguistico di cui bisogna ricavare tutte le altre regole: così la forza illocutoria della dichiarazione di intenti corrisponde a una certa struttura proposizionale: vi si deve trovare un verbo di azione e non di stato, al futuro e non al passato, alla stessa persona di colui che dice che farà, non alla terza o alla seconda persona, come nell'augurare o nel comandare²⁹.

Ritorniamo alla distinzione che Austin fa di atto locutorio, illocutorio e perlocutorio. L'atto locutorio equivale a pronunciare una certa frase con un certo senso e riferimento, che ancora equivale approssimativamente al «significato» nel senso tradizionale. L'atto illocutorio, quindi informare, ordinare, avvertire, impegnarsi a fare qualcosa, etc. cioè enunciati che hanno una certa forza

²⁸ *Ibidem*, pag. 100.

²⁹ *Ibidem*, pag. 101.

convenzionale. L'atto perlocutorio riguarda ciò che otteniamo o riusciamo a fare col dire qualcosa come convincere, persuadere, trattenere, e persino, per dire, sorprendere o ingannare. Ciò che introduciamo davvero mediante l'uso della terminologia delle illocuzioni è un riferimento, non alle conseguenze della locuzione, ma alle convenzioni della forza illocutoria in relazione alle particolari circostanze dell'occasione in cui viene proferito l'enunciato³⁰.

L'atto di enunciare le parole è, infatti, di solito un, o anche il fatto, dominante nell'esecuzione dell'atto (di scommettere o altro), l'esecuzione del quale è anche l'oggetto dell'enunciato, ma è lungi dall'essere solitamente, se mai lo possa essere, l'unica cosa necessaria affinché l'atto sia considerato eseguito. In generale, è sempre necessario che le circostanze in cui vengono pronunciate le parole siano in un certo modo, o in più modi, appropriate, ed è generalmente necessario che il parlante stesso o altre persone eseguano anche certe altre azioni fisiche o mentali o anche atti consistenti nel pronunciare altre parole³¹.

L'*asserzione* non è che uno dei tanti modi in cui si può usare il linguaggio, una delle diverse forze con cui si esprime un pensiero, sottoposta allo stesso tipo di regole che governano gli atti illocutori. È interessante notare che, sia pur stimolato dall'analisi di Austin, Searle ha sviluppato la nozione di atto linguistico in una formulazione che si avvicina al modello fregeano, distinguendo non fra atto illocutorio e atto locutorio, ma tra forza illocutoria e contenuto proposizionale. La teoria degli atti linguistici, imperniata su questi sviluppi originali del concetto fregeano di forza, si inserisce quindi del tutto naturalmente nelle prospettive attuali dei filosofi del linguaggio: per comprendere un linguaggio non basta conoscere il senso e il riferimento degli enunciati, occorre anche conoscere le diverse forze con cui gli enunciati vengono usati³².

³⁰ J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, tr. it. C. Villata, Casale Monferrato, Marietti, 2000, pag. 82.

³¹ J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, *Op. cit.*, pag. 12.

³² J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, *Op. cit.*, pp. XV-XVI.

Hegel parla del linguaggio in quanto tale come universale reale della coscienza soffermandosi sul linguaggio e la realtà della convinzione morale e dell'asserzione della coscienza. Realizzare l'azione non significa qui tradurre il suo contenuto dalla forma del fine, dell'essere-per-sé, nella forma della realtà astratta, bensì tradurlo dalla forma della certezza immediata di se stesso – che sia il suo sapere, il suo essere-per-sé, come l'essenza – nella forma della seguente asserzione: la coscienza è convinta del dovere e sa, a partire da se stessa, il dovere come Coscienza. Questa asserzione assicura dunque che la coscienza è convinta del fatto che la sua convinzione è l'essenza. Se poi l'asserzione di agire per convinzione del dovere sia vera, se ciò che si fa sia realmente il dovere, tali questioni o dubbi non hanno nessun senso dal punto di vista della coscienza. La questione sulla verità dell'*asserzione*, infatti, può essere avanzato solo sul presupposto secondo cui, cioè, sarebbe possibile separare la volontà del Sé singolare del dovere, dalla volontà della coscienza universale e pura; quest'ultima, quindi, starebbe solo nelle parole, mentre la volontà del Sé singolare costituirebbe propriamente la vera molla dell'azione. Tuttavia, proprio questa differenza tra la coscienza universale e il Sé singolare è la differenza ch'è stata rimossa, e la cui rimozione è la Coscienza³³.

Il legame tra femminismo e linguaggio è approfondito da H. Reckitt e P. Phelan nell'introduzione al testo *Art and Feminism*, dove gli autori affermano che, mentre il femminismo è una “convinzione”, il criticismo femminista, come la teorica culturale Tania Modleski ha affermato, è una “promessa”³⁴.

Essendo una promessa, il criticismo femminista è strutturato come un atto del discorso performativo, un'espressione che crea un'istanza della cosa che viene detta. Nella sue lezioni ad Harvard del 1955, raccolte nel libro *Come fare cose con le parole*, il filosofo inglese J. L. Austin afferma che ci sono due tipi di atti linguistici: *constativi* e *performativi*. Per Austin, l'atto linguistico

³³ *Ibidem*, pag. 867.

³⁴ H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Londra, Phaidon Press Limited, 2001, pag. 20.

performativo non può essere valutato secondo la sua verità o falsità, ma soltanto attraverso il suo successo o il suo fallimento; cosa determina la sua felicità o la sua infelicità. Abbandonando la tradizionale domanda che la filosofia propone al linguaggio – è un'affermazione vera o falsa? – Austin apre una nuova categoria per pensare circa il linguaggio e l'azione. Seguendo Austin, l'arte può essere compresa come uno specifico tipo di azione e il femminismo come una specifica forma del linguaggio. La promessa dell'arte femminista riguarda la creazione performativa di nuove realtà. L'arte femminista di successo ci chiama verso possibilità nel pensiero e nella pratica che devono ancora essere create e ancora essere vissute³⁵.

A.C. Danto, nel capitolo *Espressioni e simboliche e il Sé* effettua un'analisi circa la produzione artistica di vari artisti e le espressioni simboliche legate a quello che vogliono comunicare attraverso le opere d'arte. Danto afferma: “il suo essere diversa da come gli altri si aspettano che sia mira, tra le altre cose, a risvegliare la coscienza delle persone, a renderle sensibili all'ingiustizia contro la quale si sta protestando”³⁶.

La distinzione tra espressioni simboliche e manifestazioni implica, da parte nostra, il riconoscere che le prime reclamano un'interpretazione di un tipo molto simile a quello preteso dalle opere d'arte, mentre le seconde richiedono semplicemente una spiegazione. Freud ci ha insegnato che molte delle cose che si considerano generalmente come delle semplici manifestazioni – dimenticanze, errori di scrittura, lapsus – sono in certi casi espressioni simboliche motivate da ragioni specifiche piuttosto che da semplici distrazioni o dalla normale labilità della memoria. L'inconscio è stato inventato per farvi abitare le ragioni, per permetterci di dire che il soggetto vuole dimenticare; ma la maggior parte dei casi che ho considerato qui come espressioni simboliche non ha bisogno di essere completamente trasparente per il soggetto. Ad essere interessanti, nelle

³⁵ H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Op. cit., pag. 20.

³⁶ A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box, Il mondo dell'arte dopo la fine della sua storia*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010, pag. 62.

spiegazioni psicoanalitiche, sono le trasformazioni che il contenuto attraversa per diventare espressione³⁷.

Le espressioni simboliche funzionano come mezzi per esprimere quello che non può essere comunicato, oppure per esprimere molto più efficacemente ciò che è possibile comunicare, e dimostrano fino a che punto ogni elemento della cultura sia intriso di significato³⁸.

Se generalmente si può supporre che le opere d'arte incarnino il soggetto della loro rappresentazione, allora esiste una profonda continuità tra le opere d'arte e le espressioni simboliche della vita quotidiana. Questo potrebbe essere il principio di verità di tutte le cosiddette teorie espressioniste dell'arte (che non hanno bisogno di essere necessariamente legate ai sentimenti). E potrebbe esserci una connessione naturale – che per Freud è estremamente forte – tra psicanalisi e spiegazione dell'arte³⁹.

Freud cerca prudentemente di giustificare una deviazione dell'occhio: per lui l'opera d'arte non sarà mai un oggetto estetico, non lascerà spazio alla contemplazione e tantomeno ad una valutazione, ma solo alla volontà di capirne le profonde implicazioni psicologiche e, in quanto rappresentazione di un dramma soggettivo, le trame sottili che ci parlano delle angosce e dei fantasmi dell'autore. Alla base delle applicazioni critiche di Freud, c'è la considerazione «scientifica» dell'arte come modalità di sublimazione del desiderio, come sintesi di principio del piacere e principio della realtà (o, secondo la lettura lacaniana, come punto di rottura dell'ordine simbolico da parte dell'immaginario), come rappresentazione, infine, dei fantasmi dell'autore e, cioè, non tanto delle sue visioni allucinatorie quanto di quelle forme in cui si configura tutto un ordine di percezioni, parole e effetti⁴⁰.

³⁷ A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box, Il mondo dell'arte dopo la fine della sua storia*, Op. cit., pp. 62-65.

³⁸ *Ibidem*, pp.72-73.

³⁹ *Ibidem*, pag. 68.

⁴⁰ A. Pagnini, *Psicanalisi e estetica*, Firenze, Sansoni Editore, 1975, pp. 5-7.

Ritornando alla tematica del linguaggio, anche Hans Ulrich Obrist prende come esempio l'opera di Austin per definire l'uso del linguaggio nell'arte contemporanea. Nel suo libro *How to Do Things with Words* (Clarendon Press, Oxford 1962; trad. It. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova, 1987), che raccoglie una serie di conferenze tenute nel 1955, il filosofo John Langshaw Austin, docente a Oxford, ha proposto la sua teoria degli «atti linguistici performativi»): enunciate che non si limitano a descrivere o a riferire un'azione, ma la eseguono. Fino ad allora, molta della linguistica e della filosofia del linguaggio aveva inteso il linguaggio come un modo di fare fattuali, cioè di descrivere la realtà. Invece Austin e seguaci, fra cui John Searle, ci indicano di fare attenzione al tipo di lavoro che il linguaggio compie nelle attività quotidiane, a come crea la realtà per mezzo della produzione di significato, anziché limitarsi a rispecchiare un significato preesistente⁴¹.

Nel saggio intitolato *How to Do Things with Scripts. The Art of Lee Lozano's Language and Writing*, scritto da Benjamin Meyer-Krahmer, il critico d'arte approfondisce la ricerca artistica di Lee Lozano facendo riferimento anch'egli all'opera precedentemente citata del filosofo linguista americano Austin. Nella sua influente pubblicazione *How To Do Things with Words*, J. L. Austin fa un'analisi dell'atto del discorso performativo e arriva alla conclusione che “l'emissione di un enunciato è la realizzazione di un'azione”. Come è evidente nelle note della Lozano, lei era ovviamente consapevole del fatto che il suo evitare questo atto linguistico possedeva significato che andava oltre il linguaggio stesso. Oltre a scrivere in senso stretto, questo copioso gruppo di ultime opere basate sul linguaggio mostrano anche testi nella presentazione, che la Lozano impiega a livello ironico. Note scritte sono molto più di un semplice mezzo rispetto ad un discorso registrato. Invece, sia l'atto discorsivo che il suo iconico, il livello visivo acquista più significato grazie ai differenti modi in cui

⁴¹ Obrist concepisce la mostra “*Do It*” in base a questa opera e a queste ricerche. Il titolo stesso, formulato come un imperativo, richiede al visitatore di agire e non soltanto di osservare. H. U. Obrist, *Fare una mostra*, Novara, UTET, 2014, pp. 33-34.

la Lozano si occupa di queste dimensioni nelle sue opere. In termini di livello di parola/discorso, è la sua enfasi di performatività che contraddistingue le sue opere basate sul linguaggio, che secondo Austin, possono essere caratterizzate come un atto performativo scritto⁴².

Il presente lavoro è suddiviso in quattro capitoli, il primo intitolato “Da artisti a curatori: un breve excursus delle mostre curate dagli artisti tratta in maniera cronologica un breve elenco delle mostre più importanti curate dagli artisti dagli anni Sessanta ad oggi. Il secondo capitolo intitolato ‘La ricerca artistica di Danh Vo: il frammento tra storie di antichità, collezionismo, conflitti e guerre di religione’ focalizza nello specifico la tematica più importante dell’artista trattata nella mostra, quella dell’importanza del “frammento”, tenendo presente i prestiti di due importanti istituzioni veneziane le Gallerie dell’Accademia e la Fondazione Giorgio Cini, a chiudere il capitolo un confronto tra le opere di Danh Vo e quelle di Jannis Kounellis, eminente artista della corrente dell’arte povera che ha molti punti in comune in ambito artistico con l’artista vietnamita (passato, emigrazione, uso di materiali naturali, indagine nella ricerca artistica). Il terzo capitolo intitolato “La donna artista: storie di identità e di dissidio interiore” analizza la tematica della donna e della difficile condizione di essere artista. Il capitolo è suddiviso in tre parti: la prima “L’arte come denuncia degli eventi bellici” confronta opere d’arte di tre artiste donne degli anni Settanta che denunciano le atrocità del conflitto in Vietnam stimolando l’opinione pubblica con opere d’arte e anche performance in pubblico. “Il *Codice Artaud* di Nancy Spero” analizza l’opera su gouache presentata in occasione della mostra Slip of the tongue a Punta della Dogana, l’opera che consiste in una serie di disegni su carta che avevano anche il fine di denunciare il conflitto in Vietnam presenta stampate le poesie del poeta e commediografo francese Antonin Artaud, uno dei più grandi artisti “tormentati” del XX secolo, la cui poesia rappresenta la

⁴² B. Meyer-Krahmer, *How to Do Things with Scripts. The Art of Lee Lozano’s Language and Writing* in I. Müller-Westermann, *Lee Lozano*, Ostfildern, Hatje Cartz Verlag, 2010, pag. 107.

migliore risposta alla ricerca artistica dell'artista americana che su riconosce nei versi del poeta di disperazione, crudeltà e morte. La terza parte del capitolo "Il dissidio interiore, la corporeità e l'interiorità" approfondisce queste tematiche analizzando le opere delle artiste scelte da Danh Vo e presenti nella mostra (Nancy Spero, Lee Lozano, Roni Horn e Nairy Baghramian).

Il quarto capitolo intitolato "L'identità dell'artista: tra genere, alterità e diversità" analizza la figura dell'artista condizionato dalla sua sessualità e da come le opere d'arte sono state un veicolo per molti artisti per esprimere il proprio disprezzo verso la società che li condanna, per denunciare la condizione di indifferenza legata alla tematica dell'AIDS e la modalità in cui la pratica artistica diviene denuncia dello stato sociale in cui si viene reclusi e si è costretti a vivere. Il paragrafo intitolato "L'empatia tra gli artisti: storie di condivisioni, vissuti ed emozioni" focalizza l'attenzione sulla modalità di Danh Vo di appropriarsi di opere di altri artisti e presentarle come sue o all'interno di una sua ricerca e approfondimento di analisi artistica e psicologica (Martin Wong, Alain Goodstone). L'ultima parte è intitolata "L'opera d'arte e l'estetica dell'inespressione".

Capitolo 1. Da artisti a curatori: un breve *excursus* delle mostre curate dagli artisti

Introduzione

La volontà dell'artista di cimentarsi nella progettazione e realizzazione della mostra personale o di impegnarsi come curatore di una mostra (personale, collettiva o tematica) è caratteristica fondamentale della sua natura poliedrica dove non ci sono limiti definiti nel campo di indagine e di ricerca, e, il cimentarsi in altri ruoli (in particolare quello del curatore) permette di confermare le qualità artistiche ed estetiche permettendo di comprendere meglio il suo messaggio, soprattutto quando le proprie opere sono esposte con quelle di altri artisti.

Voler presentare e analizzare tutte le mostre curate dagli artisti è praticamente impossibile, sono tantissimi i casi in cui gli artisti si cimentano nell'ideazione e progettazione non solo di opere d'arte ma del modo in cui queste vengono esposte.

Il primo capitolo presenterà una breve antologia di alcune delle più importanti mostre curate dagli artisti nel panorama del sistema dell'arte contemporanea nei vari decenni a partire dagli anni sessanta fino ai giorni nostri. Nella storia dell'arte contemporanea molte mostre curate dagli artisti, per la loro importanza artistica, per le caratteristiche specifiche nella scelta delle opere da realizzare *site-specific* o di quelle da esporre, meritano di essere analizzate e descritte dato il loro contributo alla comprensione delle tendenze artistiche dell'arte contemporanea negli ultimi sessant'anni.

Negli anni sessanta molti artisti si cimentano nella realizzazione di opere e nell'elaborazione di un nuovo modo di esposizione. Nel 1957 Victor Pasmore e Richard Hamilton presentano la mostra *An Exhibit* (fig.1), mostra dal titolo allusivo e generico, che ha il fine di presentare l'approfondimento della loro ricerca artistica in una nuova idea di esposizione delle opere d'arte.

Nel 1966 Mel Bochner, artista concettuale americano, organizza la mostra *Working drawing and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art* (fig.2), mentre nel 1968 numerose sono le rassegne organizzate e presentate dagli artisti, visto anche il periodo di fervore legato alle contestazioni studentesche. Negli stessi anni importanti artisti del continente sudamericano presentano mostre con il fine di denunciare la situazione critica di repressione politica attuata dai governi populistici o dittatoriali in cui è difficile poter fare arte liberamente. Una mostra di denuncia è quella intitolata "*Tucumán Burns*" (fig.3), organizzata dal gruppo di artisti visuali dell'avanguardia argentina. Anche Hélio Oiticica, artista visuale brasiliano, presenta "*Apocalipopótese*" (fig.4), mostra di denuncia legata alla grave situazione politica nel continente sudamericano.

Robert Morris, scultore statunitense contemporaneo americano, uno dei principali e teorici artisti del minimalismo, che ha anche dato importanti contributi sulla performance art e sull'installazione, organizza la mostra presso la galleria del collezionista italiano Leo Castelli, intitolata "*9 at Leo Castelli*" (fig.5). Gli artisti che fanno parte del gruppo dell'Arte Povera organizzano le loro mostre a Torino, nel 1968 viene presentata la mostra "*Deposito d'arte presente*" (fig.6), in uno spazio, finanziato da privati, in cui si presentano a ciclo continuo opere di artisti americani ed europei, si tengono conferenze, dibattiti, incontri con artisti e azioni teatrali.

Nel 1969-1970, Andy Warhol, figura predominante del movimento della Pop Art e tra gli artisti più influenti del XX secolo, è curatore della mostra "*Raid the*

Icebox I' (fig.7) presso la Rhode Island School of Art and Design a Providence. Inaugurata al culmine delle proteste contro la guerra del Vietnam, della politicizzazione dei campus e degli scontri di Stonewall, *Raid the Icebox* è stata una mostra anomala, imprevedibile e innovatrice. Ha abolito qualsiasi percorso tematico, esaltando l'arte applicata, sperimentando nuove modalità di display, tramutandosi in un autoritratto dello stesso Warhol⁴³.

Nel 1972, Marcel Broodthaers, artista e poeta belga, uno dei maggiori rappresentanti dell'arte concettuale che ha unito insieme la cultura surrealista alle nuove tendenze artistiche degli anni sessanta e settanta, presenta la rielaborazione di un intero museo da presentare in occasione di mostre importanti, "*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures*" (fig.8).

Negli anni ottanta e novanta, gli artisti focalizzano la loro attenzione principalmente su problematiche contemporanee come le gravi condizioni sociali legate alla povertà o alle condizioni fisiche (l'atteggiamento "ottuso" dei governi, americano in primis, nei confronti della diffusione dell'Aids e della conseguente stigmatizzazione della comunità omosessuale, che è colpevole di diffonderla). Nel 1989 il Group Material, gruppo di artisti americani, organizza "*AIDS Timeline*" (fig.9). Alcuni artisti membri del gruppo, Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres e Karen Ranspacher, sono invitati dalla galleria Matrix del Muse d'Arte dell'Università di Berkley a trattare la tematica dell'Aids. Gli artisti uniscono le loro ricerche in una panoramica, divisa per anni, delle circostanze sotto le quali l'epidemia è stata trasformata in una crisi nazionale.

Nel 1989, Martha Rosler, artista concettuale americana, presenta la mostra "*If you lived here...*" (fig.10), mentre l'artista francese Philippe Thomas organizza la mostra "*Faux Pâles*" nel 1990 (fig.11).

⁴³ www.doppiozero.it

Sempre negli anni novanta ricordiamo altre importanti mostre organizzate da artisti in primo piano nell'ambito dell'arte contemporanea. Nel 1993 John Cage presenta "*Rolywholyoliver A Circus*" for Museum by John Cage (fig.12), mentre, nello stesso anno Martin Kippenberger comincia il suo progetto, intitolato "*MOMAS – Museum of Modern Art Syros*" (fig.13), che vede l'installazione di una stazione metropolitana in quattro città europee.

Nel 1996 gli artisti Hank Bull, Shen Fan, Zhou Thiehai, Shi Yong and Ding Yi presentano la mostra "*Let's talk about money*" in occasione dello Shanghai First International Fax Art Exhibition. La *Shanghai Fax*, presumibilmente la prima mostra internazionale organizzata da artisti che si è tenuta in Cina, ha avuto luogo nella galleria sotterranea del College of Art di Hua Shan dal 15 al 25 marzo 1996, in concomitanza con la prima edizione della Biennale di Shanghai (fig.14). Il collettivo di artisti dello *Shanghai Fax* ha unito un sondaggio idiosincratico a commenti personali, artistici, teologici e politici riguardanti l'economia globale, la sua indiscutibile influenza e le sue assurdità. Il progetto, di scarso valore artistico, è stato curato dagli artisti che hanno mobilitato le opere di un insolito gruppo di artisti: una rete di collaboratori pionieristici nell'arte sperimentale delle telecomunicazioni, alcune promesse del nascente mercato dell'arte cinese, artisti minori che in seguito avrebbero desiderato essere inseriti tra quelli della nuova avanguardia dell'arte contemporanea cinese e una manciata di collaboratori anonimi fuori della sfera dell'arte, tra cui un agente immobiliare locale, la cui pubblicità di immobili in vendita ha figurato, tra le altre cose, nella mostra.

Per concludere, tra le mostre degli anni novanta, Liam Gillick e Philippe Parreno presentano "*The Trial of Pol Plot*" nel 1998.

Numerose sono le mostre presentate dall'inizio degli anni duemila fino ad oggi, inclusi alcuni progetti futuri di mostre curate dagli artisti.

Nel 2002 Walid Raad, una delle voci più originali e autorevoli della scena artistica del Medio Oriente e Akram Zaatari, artista, curatore e regista, entrambi libanesi, presentano l'interessante e inconsueta mostra "*Mapping Sitting: On Portraiture and Photograpy*" (fig.15). L'anno successivo Goshka Macuga, artista polacca che cura, colleziona, realizza o porta a compimento progetti altrui, presenta "*Picture Room*" presso la Gasworks Gallery di Londra (fig.16).

Nel 2003 Lucy Mckenzie, giovane artista scozzese, e Paulina Olowska, artista polacca, presentano la mostra "*Nova Popularna*" presso il Museo d'Arte Moderna di New York (fig.17).

Nel 2004 presso la Tate di Liverpool, l'artista statunitense Mike Kelley presenta la mostra "*The Unkanny*" (fig.18), mentre nel 2008, l'artista svizzero Urs Fisher, che nelle sue opere ritrae gli oggetti quotidiani che lo circondano: frutta, gatti, sedie e candele, ricorrenti nelle sue opere⁴⁴, ha allestito presso la galleria Tony Shafrazi di New York la mostra "*Who's afraid of Jasper Johns?*" (fig.19). Nel 2009 il duo Micheal Elmgreen & Ingdar Dragset presentano la mostra "*The Collectors*" presso i Padiglioni nordico e danese in occasione della 53° Esposizione d'Arte internazionale della Biennale di Venezia (fig.20). Sembra che a questa mostra si sia ispirato Danh Vo, artista vietnamita naturalizzato in Danimarca per quanto riguarda l'ideazione, la progettazione e la realizzazione della mostra "*Slip of the Tongue*" co-curata con Caroline Bourgeois, presentata per la Fondazione Pinault presso Punta della Dogana a Venezia dal 12 aprile 2015 al 10 gennaio 2016 (fig.21), oggetto di questo lavoro.

Nel 2010 Jeff Koons, artista statunitense noto per le sue opere di gusto kitsch, che illustrano ironicamente l'american *way of life* e la sua tendenza al consumismo, presenta "*Skin Fruit*" presso il Nuovo Museo d'Arte Contemporanea di New York (fig.22).

⁴⁴ J. Griffin, *Urs Fisher*, art. pubb. on-line su Il Giornale dell'Arte, n°319, 2012, www.ilgiornaledellarte.it.

Tra la fine del 2014 e l'inizio del 2015 l'artista padovano Maurizio Cattelan presenta la mostra "*Shit and Die*" co-curata con Myriam Ben Salah e Marta Papini presso Palazzo Cavour a Torino (fig.23).

Tra i futuri progetti che vedranno impegnato un artista come curatore di una esposizione, mostra o rassegna, sarà interessante osservare quella di Christian Jankowski, artista tedesco, che nel 2016 curerà Manifesta 11 in occasione della Biennale Europea di Arte Contemporanea di Zurigo, dal titolo "*What people do for money: some joint ventures*".

1. Le mostre curate dagli artisti: anni '60 – '70 – '80

L'arte non smette di proporsi come macchina dell'antagonismo irriducibile, caratterizzando in egual guisa, attraverso l'immaginario, lo strumento o frutto del suo progetto, pervadendo spazi di fruizione che allargano il campo della sensibilità individuale e sociale, ponendosi in sostanza specularmente, antagonisticamente alla realtà. In tal senso l'arte conserva una valenza funzionale e funzionalista che l'assimila ai sovrastanti codici tendenzialmente totalitari come l'ideologia *tout-court*, la psicanalisi e le scienze che risolvono all'interno della propria ottica, del proprio progetto, le antinomie e gli scarti negativi del mondo⁴⁵.

L'artista, dopo lo sconfinamento fuori dalla cornice tradizionale dell'opera e l'intreccio interdisciplinare di diversi linguaggi fra loro, constata l'impossibilità di adoperare frontalmente l'universo quotidiano come materiale trovato e decide di assumerlo lateralmente come sponda e frutto della storia. Una sponda naturalmente complessa e frastagliata che gli permette di ritornare sul proprio specifico, l'arte e la sua storia. Questo implica la ripresa di una linea stoica e coraggiosamente antieroica, il superamento della processualità come valore dell'opera a favore di una elaborazione capace di approdare nuovamente a una forma definitiva⁴⁶.

L'arte diventa il nascondiglio, il luogo di un'ideale indeterminazione, che permette all'artista di sentirsi superbamente al riparo dalla condizione utilitaristica del mondo. Ad una realtà designata in ogni sua funzione, interamente nominata, l'artista risponde con opere che portano “senza titolo”, che dovrebbe preservare l'arte da ogni cattura mondana, contrariamente alla

⁴⁵ A. Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila* in G. C. Argan, *L'Arte moderna 1770-1970*, Milano, Sansoni Editore, 2002, pag. 322.

⁴⁶ A. Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila* in G. C. Argan, *Op. cit.*, pag. 325.

grande lezione di Duchamp. Perché questa indeterminazione aumenti, l'arte degli anni Sessanta accentua la sua preferenza verso i linguaggi astratti e non figurativi, nella convinzione che tale scelta qualifichi il suo operato in una direzione che, riferendosi ai suoi antenati dell'astrattismo storico, riafferma la sua connotazione progressista (Toroni, Griffa, Buren)⁴⁷.

Gli anni cinquanta prima, e i sessanta in seguito, segnati dall'entusiasmo per la conquista dello spazio, vedono apparire e svilupparsi una letteratura popolare di fantascienza e la proliferazione di un'iconografia che declina all'infinito le fantasie utopiste di una società robotizzata. Alimentato da questo immaginario, Richard Hamilton inizia nel 1955 un'esposizione dell'Independent Group intitolata "Man, Machine, Motion", costituita da serie di immagini che mostrano le macchine create dall'uomo per "estendere i suoi mezzi di locomozione, conquistare il tempo e lo spazio", conquista identificata con quella che gli artisti si propongono di realizzare esplorando la società moderna⁴⁸.

Invece, la mostra del 1957 intitolata *Un'esibizione*, in cui Richard Hamilton riveste un ruolo concettuale centrale, potrebbe sembrare inizialmente qualcosa di incongruo per l'artista pop britannico. Più conosciuto per combinare le immagini di beni di consumo prese dalla pubblicità tradotte in composizioni ad alta carica ma freddamente meticolose, il suo lavoro mette in primo piano la contingenza del nostro mondo visivo, le sue costanti riformulazioni a causa dell'influenza dei mass media, della tecnologia e della scienza. Anche i suoi legami con l'astrazione lasciano spesso intatte le tracce iconiche: la parte curvata all'insù nella parte posteriore di un'auto, la scollatura di un abito femminile, il lato riflettente di un tostapane Braun in bianco e nero girato, o piccoli Guggenheim ricoperti di foglia d'oro. L'opera di Hamilton, in breve, non

⁴⁷ A. Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila* in G. C. Argan, *Op. cit.*, pag. 323.

⁴⁸ C. Grenier, *Nuovi realismi e Pop Art(s)*, in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2013, pag. 23.

è conosciuta per l'assenza di immagini, e tuttavia uno dei più importanti progetti dell'artista, *un'Esibizione*, non conteneva affatto immagini⁴⁹.

L'articolo indeterminativo “un”, che rappresenta meno un gesto di umiltà piuttosto che una pretesa di generalità, nel titolo della mostra sembra annunciare che il soggetto è la mostra in sé. E, infatti, “tutti” i visitatori di “*un'Esibizione*”, allestita da Hamilton con il collega artista britannico Victor Pasmore, incontravano pannelli acrilici prefabbricati di varia trasparenza e in una gamma limitata di colori (trasparente, bianco, rosso e nero), che sono stati appesi a varie altezze dal soffitto legati a cavi metallici. Tagliati da grandi fogli, i pannelli hanno una dimensione standard di 120 x 80 cm. Tutti i pannelli sono stati posizionati parallelamente alle pareti, al soffitto o pavimento, e ad angoli di novanta gradi l'uno dall'altro. Piccoli cerchi e bande strette realizzati in carta colorata sono stati affissi su alcuni dei pannelli, un processo a cui l'invito e il testo che l'accompagna si riferiscono all'essere stato individuato. Preventivamente incisi nella parte sottostante a causa della sostituibilità generica dei materiali e le accentuazioni del processo di collaborazione e di interazione dello spettatore, questo è l'unico segno evidente di una specie di “intervento artistico”. È difficile immaginare cosa gli spettatori contemporanei abbiano realmente visto, anche per valutare le loro risposte. Fino a qualche anno fa, solo un paio di installazioni, apparsi in bianco e nero, erano conosciuti, il che rende difficile ricostruire la sorprendente sensazione di vuoto descritta da alcuni visitatori di quel periodo. Ma invece di chiarire la situazione, ora che sono apparsi foto a colori e altri scatti fotografici precedentemente sconosciuti, la nostra impressione retrospettiva è ulteriormente complicata dalle loro differenze. Non è solo che i colori variano da una fotografia ad un'altra, ma gli scatti esistenti delle due installazioni complete –una a Newcastle, identificabile dalle colonne in apertura, i soffitti a cupola, e nell'altra a Londra – si differenziano

⁴⁹ I. Moffat, *Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit, 1957*, art. pub. in *The Artist as Curator #1*, Mousse Magazine #42, Milano, Mousse Publishing and Magazine, 2015.

decisamente e consentono quindi per le letture divergenti a causa della sensibilità provocata dalla mostra. Da una parte, ci sono immagini che enfatizzano una precisa geometria dell'installazione e che connotano un'estetica modernista di astrazione, e, dall'altra parte, ci sono immagini che offrono una comprensione intuitiva della fluidità dei materiali e dell'esperienza di vivere immersi in questo ambiente. In questo contesto, è anche interessante notare l'apparizione di altro prodotto casualmente estetico con allineamenti imperfetti e frammenti di carta individuati che iniziano a scollarsi da alcune immagini. La eterogeneità delle immagini ora disponibile può agire come una sorta di avvertimento per quanto riguarda la certezza della nostra considerazione retrospettiva, ma attira anche l'attenzione allo sforzo che sembra essere usato per controllare la documentazione dell'esposizione⁵⁰.

L'assenza di immagini e l'estetica astratta della mostra "un'Esibizione" potrebbero inizialmente sembrare più vicino al lavoro del collaboratore di Hamilton, il costruttivista Pasmore. E invece, è stato a quest'ultimo che Hamilton ha dato credito per l'idea di evitare deliberatamente l'immaginario o qualsiasi messaggio apparente. Pasmore stava completando rilievi astratti tridimensionali durante quasi tutto il decennio, e dal 1954 ha cominciato a sperimentare usando elementi trasparenti e componenti fabbricati, mentre i dipinti di Hamilton di questo periodo sono strettamente caratterizzati dall'iconografia degli annunci pubblicitari e delle forme distillate da loro. Ma, come Graham Whitham, tra gli altri, ha notato, che l'esperienza dell'insegnamento di Hamilton a Newcastle lo ha reso "sospettoso della divisione tra arte astratta e arte figurativa", e, "piuttosto che contraddire l'influenza dell'Independent Group, questo effetto dell'insegnamento dell'esperienza riflette un'attitudine aperta verso l'arte che è stata promossa nell'ambito del Gruppo. Eppure, è Hamilton che ha dimostrato un interesse persistente nell'uso di mostre per comunicare idee specifiche e complesse sulla

⁵⁰ I. Moffat, *Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit, 1957, Op. cit.*, 2015.

natura della visione. Le vetrine espositive sono state effettivamente usate per presentare la sua ricerca e coinvolgere lo spettatore sia intellettualmente che fisicamente. L'artista ha precedentemente concepito e realizzato due mostre tematiche ambientali: *Growth and Form* del 1951, basato sul libro di D'Arcy Wentworth Thompson, che mostra le immagini del mondo micro e macroscopico recentemente reso visibile dalla scienza e dalla tecnologia; e la mostra *Man, Machine and Motion* del 1955, in cui ha esaminato la storia della propulsione e dei trasporti. Mentre la mostra *Growth and Form* consisteva di fotografie, sequenze di film proiettati e elementi costruiti tridimensionali per evocare materiali organici come il corallo, la mostra *Man, Machine and Motion* è caratterizzata dalla raccolta di fotografi e copie fotografiche di illustrazioni e disegni montati su fogli di formica, installati su costruzioni aperte costituite da acciaio⁵¹.

Come Hamilton ha ricordato in seguito, con la sua caratteristica presa in giro, si trattava di questa ultima mostra di cui Pasmore aveva detto quanto segue: “Sarebbe andata molto bene se non fosse stato per tutte quelle fotografie”. Da questo scambio, Hamilton ha avuto l'idea per la mostra “un'Esibizione”. “Egli mi si avvicinò con l'idea che avremmo potuto collaborare per una mostra d'arte a Newcastle”, ha scritto Hamilton, e, “ricordando il suo commento riguardo la mostra *Man, Machine and Motion*, gli ho proposto che avremmo potuto realizzare una mostra che sarebbe stata la sua giustificazione: nessun tema, nessun soggetto, non una mostra di oggetti o idee ma una pura e semplice mostra”⁵².

L'arte degli anni Settanta avvia un processo di salutare de-ideologizzazione, supera l'idea euforica dell'esperienza creativa come eterno processo sperimentale e coazione al nuovo, mediante l'assunzione di un tono meno spontaneista e più mediato. Non a caso le opere tornano ad avere un titolo, non

⁵¹ I. Moffat, *Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit, 1957, Op. cit.*, 2015.

⁵² *Ibidem*.

hanno più paura di trovare un rapporto di comunicazione col mondo, tanto da adottare appunto un modulo linguistico che tende al figurativo. Il polo drammatico trova un suo ridimensionamento nell'introduzione di un accento ironico che porta l'opera fuori dal rapporto di scontro ambizioso ed ingenuo col mondo. L'ironia come gioco dadaista e passione che si libera nel distacco, accentua il carattere di lateralità del linguaggio ed introduce la possibilità di un ulteriore piacere, quello di un'opera che non priva lo spettatore della propria presenza e capacità narrativa (Gen van Elk, General Idea, Sarkis, Barry Flanagan, William Wegman, Panamarenko, Richard Tuttle, Joel Shapiro)⁵³.

La prima mostra di arte concettuale "Konzeption/Conception", curata da Rolf Wederer e Kondar Fischer, è stata inaugurata nell'ottobre del 1969 allo Städtisches Museum di Leverkusen. Si trattava della prima rassegna museale specificatamente dedicata a questo tema, attraverso le presenze, tra gli altri, di John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Stanley Brown, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Dan Graham, Douglas Huebler, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Edward Ruscha, Lawrence Weiner⁵⁴.

L'impegno qualificante dell'arte concettuale fu quello di sottrarre importanza alle qualità formali e stilistiche delle opere, in base a un progetto di de-estetizzazione e semplificazione delle procedure di produzione, e di trasferimento delle energie sulla trasmissione e la discussione delle idee e sulla loro diffusione il più possibile estesa. Affermatosi negli anni della denuncia di ogni principio di autorità, quel movimento ha contribuito a porre al centro dell'attenzione la questione tutt'ora aperta del rapporto tra le proposizioni artistiche e i contesti istituzionali che le accolgono e le legittimano, modificando

⁵³ A. Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila*, Op. cit., pag. 323.

⁵⁴ M. T. Roberto, *Arte Concettuale* in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2013, pp. 151-152.

lo statuto dell'oggetto artistico, rimodellando le strategie espositive e contribuendo a ridefinire il rapporto tra arte, critica e informazione⁵⁵.

“L'ordine seriale è un metodo, non uno stile. I risultati di questo stile sono sorprendenti e diversi”, scrisse Mel Bochner nel 1967, e l'ordine, o meglio l'“attitudine” seriale, come recita il titolo di quel suo testo, furono lo snodo di passaggio dal minimalismo al concettuale. Nel dicembre del 1966 Mel Bochner aveva organizzato presso la School of Visual Arts di New York quella che spesso è ricordata come la prima mostra concettuale: “*Working Drawings and Other Visible Things on Paper non Necessarily Meant to be Viewed as Art*”. tra gli artisti coinvolti figuravano i principali esponenti della tendenza minimal (Carl Andre, Dan Flavin, Eva Hesse, Donald Judd, Sol LeWitt, oltre allo stesso Bochner). Furono presentati esclusivamente disegni, schizzi, diagrammi e note di lavoro, sotto forma di fotocopie racchiuse in classificatori ad anelli collocati su parallelepipedi bianchi posti a centro di una sala vuota, secondo una modalità espositiva che poneva su basi nuove le relazioni tra il lavoro curatoriale e quello artistico, arrivando quasi a proporre la sovrapposizione, una pratica ripresa poco più tardi da Seth Siegelaub in alcune mostre e pubblicazioni decisive per gli sviluppi del concettuale⁵⁶.

Working Drawings or Other Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art, installazione presentata alla Scuola di Arti Visive di New York nel 1966, analizza le basi sociali e concettuali della serialità. Costituita da quattro quaderni identici appoggiati su piedistalli bianchi, l'opera include fotocopie di progetti di scultori minimalisti collocati accanto a diagrammi tratti dalla rivista *Scientific American*, piante architettoniche e la cianografica della fotocopiatrice usata per riprodurre queste immagini. Come suggerisce Bochner, la serialità è al tempo stesso una strategia di lavoro di avanguardia e una logica sociale: le tecniche desoggettivizzanti del Minimalismo si sono sviluppate in

⁵⁵ M. T. Roberto, *Op. Cit.*, pp. 152-153.

⁵⁶ M. T. Roberto, *Op. Cit.*, pp. 160-161.

concomitanza con il pensiero sistematico della matematica, di altre discipline e delle emergenti tecnologie di produzione⁵⁷.

Per la mostra in questione Mel Bochner fotocopiò 100 pagine di annotazioni, disegni preparatori e diagrammi realizzati da colleghi artisti, tra cui Eva Esse, Sol LeWitt, Donald Judd e Dan Flavin, pagine di *Scientific American*, notazioni di brani musicali seriali, calcoli matematici e altre informazioni. Questo materiale fu raccolto in quattro quaderni ad anelli identici, collocati poi su piedistalli al centro della galleria. In questo modo Bochner abbinò le tecniche sistemiche degli artisti degli anni '60 alle ricerche seriali condotte nell'ambito di altre discipline e a nuove forme di riproduzione, come la fotocopiatura⁵⁸.

Nell'opera *Senza titolo ("child's play!": Study for Seven-Part Progression)*, (1966), Bochner, come i suoi amici SolLeWitt ed Eva Hesse, interpretò i sistemi numerici sottesi alla pratica minimalista come il pretesto per sperimentare la ripetizione in modo giocoso e fine a se stesso. Mentre Donald Judd e Dan Flavin utilizzarono le formule seriali per creare forme definite, il titolo di questo disegno esplicita la visione di Bochner, che considerava la serialità come una sorta di passatempo intellettuale. Come un gioco per bambini, l'opera è una temporanea disposizione di blocchetti da costruzione che si possono montare o smontare (e poi ridisporre nuovamente). Non è un Oggetto Specifico realizzato con cura, un'opera finita, ma il progetto di un'"opera", che non ha bisogno di essere realizzata, un'idea. Invece nell'opera *Four Sets: Rotations and Reversals* (1966) Bochner ideò quest'opera mentre stava completando esperimenti con la carta da lucido numerata utilizzata dai bambini a scuola. Disegnò dei puntini su ogni foglio di carta e impilò i fogli in modo che tutti i puntini fossero visibili. In questa immagine l'artista riunisce tutti i puntini su un solo foglio di carta da lucido. In ognuno dei quattro riquadri, costituiti a loro volta da quattro rettangoli

⁵⁷ J. Meyer, *Minimalismo*, Londra, Phaidon Press Limited, 2005, pag. 32.

⁵⁸ *Ibidem*, pag. 113.

collegati, il motivo dei puntini di un rettangolo è speculare a quello del rettangolo posto sulla stessa diagonale⁵⁹.

Bohner fondò il proprio lavoro sulla serie di Fibonacci, una sequenza matematica basata sul semplice principio di addizionare i numeri precedenti : 1. 1. 2. 3. 5. 8... Nell'opera *Senza titolo (Study for Three-Way Fibonacci Progression)* (1966), prima tracciò il suo schema su carta millimetrata, collegando cinque forme in base a insiemi matematici chiamati A, B e C. In ogni insieme viene utilizzata la Serie di Fibonacci per determinare la profondità, l'altezza e la larghezza del rilievo murale che doveva essere costruito in legno e cartone. Per Bohner il procedimento matematico e il progetto schematico disegnato su carta millimetrata sono parte integrante della scultura, non semplici abbozzi preparatori. Nell'altra opera *Three Way Fibonacci Progression* (1966) derivata dalla precedente, Bohner utilizzò forme cubiche in cartone collegate tra loro e fabbricate in modo impreciso per rappresentare visivamente un sistema numerico concettuale. In contrasto con gli oggetti seriali massicci e rifiniti Judd e di altri minimalisti, Bohner creò una struttura temporanea per illustrare un concetto matematico⁶⁰.

Mentre Andy Warhol creò l'opera *Time Capsules* sia come una collezione personale che professionale, si interessò anche ad una collezione per una sede istituzionale. Nel 1970 l'artista rivoluzionò le modalità con cui si esponevano le opere con la mostra *Raid the Icebox*. Il titolo era un gioco di parole riferito alle fredde aree di deposito dei vari musei, piene di oggetti che il pubblico non vede. Partendo dalla collezione della Scuola d'Arte e di Design del Rhode Island, Warhol, come artista-curatore, creò una completa serie non convenzionale di opere esposte. I dipinti furono posizionati sul pavimento, appoggiati sulle pareti per gruppi di due/tre, mentre le scarpe furono ammassate tutte in una grande stanza per essere viste e toccate, come se si trovassero nel proprio armadio.

⁵⁹ J. Meyer, *Minimalismo*, Londra, Phaidon Press Limited, 2005, pag. 113.

⁶⁰ *Ibidem*, pag. 110.

L'espone in maniera così radicale ha rotto le regole istituzionali riguardo la visualizzazione e il valore di determinati oggetti rispetto ad altri in ambito museale⁶¹.

L'artista (insieme al suo entourage, personale del museo, e, almeno in quell'occasione, Dominique de Menil) lavorò nei depositi del Museo d'Arte presso la Rhode Island School of Design (RISD) e allegramente pronunciava "Lo prendo!" ogni volta che vedeva qualcosa che gli interessava, come un compratore eccitato e viziato ("La pop art", ha scherzato una volta in un'intervista, "significa amare le cose"). Concluse la sua scelta presentando 11 categorie di oggetti: disegni e acquerelli, dipinti, sculture, scatole e cappelliere, cesti, ceramiche, sedie, accessori (calzature), ombrelloni e ombrelli, tessuti, carta da parati, datati dal 1000 a.C. (ceramica da tumulo proveniente dall'Arkansas) al 1966, con la stragrande maggioranza risalente al diciannovesimo secolo. Tra i dipinti e i disegni, la maggior parte erano ritratti. Delle 404 opere, 44 erano anonime. Quando le fu detto che Warhol avrebbe esposto l'intera collezione di scarpe, la curatrice del museo disse, con il tono di un'insegnante di scuola: "Beh, non può volerli tutti, ci sono molti doppioni". Dopo aver sentito questa, racconta Bourdan, Warhol "sollevò le sopracciglia e batté le palpebre"⁶².

Dominique de Menil, nella premessa del catalogo della mostra, riassume le intenzioni del progetto in termini incredibilmente poetici: "Come un castello stregato nelle favole del passato, il mondo dell'arte sta dormendo. Per rompere l'incantesimo sono necessari o idee insolite o una preparazione approfondita. Una buona volontà non è sufficiente. La domenica i visitatori vagano nelle gallerie dei musei smarriti e annoiati... Se i critici e gli studiosi possono aprire molte porte, solo i veggenti e i profeti aprono le porte reali... Ciò che è bello per

⁶¹ www.wharol.org/edu

⁶² A. Huberman, *Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol (1969)*, art. in *The Artist as Curator* #7, pub. in *Mousse Magazine* #48, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 25 agosto 2015.

l'artista, diventa bello. Qual è poetico per il poeta, diventa poetico. Quindi cerchiamo di visitare musei con poeti e artisti”⁶³.

In realtà, la mostra di Warhol aveva evitato il bello e la poetica a favore del pratico e dell'inespressivo. Per la pubblicazione, richiese che ogni elemento fosse catalogato nel modo più esauriente possibile, con una didascalia completa, descrizione, numero di acquisizione, provenienza, sia che fosse un vaso antico che una tela del Velázquez. Non c'era la poesia in vista, solo le informazioni, e l'atto radicale di livellamento che questo implicava. In questo senso l'artista ha agito come un curatore che ha cercato di prendere il minor numero di decisioni possibili e si è astenuto dal presentare qualsiasi giudizio esplicito o opinioni. Semplicemente si è fatto da parte, si è posto all'esterno. Come è sempre il caso con Warhol, lavorò come una macchina, e una macchina si occupa di tutto quello che una mente soggettiva potrebbe considerare buono, cattivo, brutto o sexy, come se fosse esattamente lo stesso⁶⁴.

Naturalmente, Warhol ha fatto delle selezioni specifiche e gran parte della collezione è stata esclusa dalla sua mostra; trattando però un dipinto di Cézanne con uguale peso come le cenciose trapunte dei nativi americani ha lasciato intendere che esistono criteri qualitativi che si potrebbero eventualmente applicare e che qualsiasi altra scelta presa è stata ugualmente arbitraria. L'unica distinzione fatta è stata quantitativa, dividendo il catalogo in due categorie: oggetti singoli e oggetti in serie. Erano catalogate 193 paia di scarpe, 56 tra ombrelli e ombrelloni, 23 barattoli e vasi, 12 tipi di carta da parati, e così via. “La qualità”, come Vladimir Nabokov ha detto una volta, “non è che l'aspetto della distribuzione della quantità”, riecheggiando la lezione proprio dal lavoro di Warhol: il livello con cui un oggetto viene distribuito è l'unico modo possibile per determinare la sua qualità”⁶⁵.

⁶³ A. Huberman, *Op. cit.*, 2015.

⁶⁴ A. Huberman, *Op. cit.*, 2015.

⁶⁵ A. Huberman, *Op. cit.*, 2015.

In questo periodo gli artisti continuano ad organizzare esibizioni sia delle proprie opere che quelle dei loro studenti. Alcune di queste sviluppano uno status leggendario, come quella curata da Robert Morris nel deposito di un gallerista, la mostra “*Nine at Castelli*” nel mese di dicembre 1968 a New York.

La mostra *Nine at Castelli*, di fondamentale importanza, affianca le ricerche di Anselmo e Zorio a quelle di artisti di fama internazionale come Richard Serra e Bruce Nauman⁶⁶.

Bill Bollinger installa una lunga rete metallica, in modo che, distesa a pavimento alle due estremità e progressivamente distorta in verticale, attraversasse l'intera larghezza dell'ambiente, alterandone la percezione. Stephen Kaltenbach propone un ovale di feltro dispiegato al suolo, con due bordi ripiegati, appartenente a un gruppo di opere costituite da elementi tessili ad allestire a pavimento variando a libero piacimento le piegature a disposizione. Keith Sonnier espone due lavori distintivi della sua attività anteriore al 1970: *Mustee* (1968) è un lungo elemento orizzontale di polvere di lana mista a lattice (in un primo tempo le sostanze sono applicate a strati sulla parete a formare un impasto, che poi viene strappato come fosse un tessuto) trattenuto per metà a parete e per metà sospeso con due fili tesi al suolo; l'altro lavoro, senza titolo, vede dei ritagli di tessuto traslucido sospesi a parete e liberamente fluttuanti, abbinati a un tubo al neon incurvato che sottolinea ulteriormente la smaterializzazione dell'oggetto. Eva Hesse è presente con *Augment* (1968, riproposto più tardi da Szeemann a Berna) e *Aught* (1968): il primo, allestito al suolo, vede diciannove tele impregnate di lattice sovrapposte in ordine sfalsato a formare un'ordinata progressione, come recita il titolo, mentre *Aught* propone quattro grandi unità (doppie tele impregnate e sigillate con lattice) sospese a parete a intervalli regolari e riempite con scarti di plastica e corde, in modo da apparire rigonfie, con una superficie irregolare e indeterminata (il pronome del titolo designa “qualcosa”, “alcunché” o

⁶⁶ F. Ponzini, *Arte Povera, Op. cit.*, pag. 277.

nell'accezione avverbiale "per niente", "affatto"). Bruce Nauman espone due lavori dall'aspetto minimale che implicano un'inquietante dicotomia tra l'evidenza fisica e ciò che sfugge alla percezione o all'assimilazione cognitiva: *John Coltrane* (1968) è una lastra di acciaio con il lato inferiore, a contatto con il suolo, lucidato a specchio, mentre *Steel Channel* (1968) è costituito da un piccolo megafono collegato a un registratore e montato su una trave cava di acciaio distesa a pavimento che diffonde degli anagrammi ottenuti dalla doppia ripetizione di "lighted steel channel" (in inglese *lighted* significa sia "alleggerito" sia "illuminato"). Alan Saret è rappresentato da un lavoro a pavimento con reti metalliche incastrate a formare un fitto e inestricabile groviglio. Richard Serra esegue tre interventi: nel primo *Splashing* presentato in un luogo pubblico getta 210 chili di piombo fuso nella giuntura fra parete e pavimento su una lunghezza approssimativa di sei metri, in modo che solidificandosi aderisse alla parete, visualizzando l'azione della forza di gravità e, nell'insieme, modificando la percezione delle coordinate spaziali; nello *Scatter Piece* strappa e getta a terra dei pezzi di caucciù, fino a ottenere un disordinato ammasso di materia, mentre nel terzo lavoro costruisce una situazione di equilibrio precario con una lastra di piombo antimonio trattenuta contro il muro da un elemento cilindrico che funge da puntello (*Prop Piece*, 1968). Accanto agli americani, sono presenti anche due artisti europei, Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio⁶⁷.

Se l'assunzione del principio di determinazione è il comune denominatore di questi lavori, sostanzialmente diversi sono i metodi della sua applicazione; se il carattere processuale delle opere è una preoccupazione condivisa, la natura dei processi in gioco resta distinta. Alcuni artisti affrontano il superamento dell'oggetto statico e in sé compiuto attraverso l'integrazione dell'ambiguità, dello straniamento o della contraddizione: l'opera si presenta come situazione mutevole (Kaltenbach), percettivamente inestricabile (Saret), "assurda" nella sua

⁶⁷ M. Disch, *Process Art, Arte Povera, Op. cit.*, pp. 126-127.

serialità illogica e ambigua nel suo statuto (Hesse). Per Bruce Nauman – figura profondamente originale, che occupa un ruolo di primo piano negli sviluppi postminimalisti, con oggetti e installazioni a forte impatto esperienziale e comportamentistico, lavori video, performance, opere concettuali -, l’esperienza artistica è un’ininterrotta ed eterogenea sperimentazione della dissociazione fra percezione sensoriale e lettura cognitiva. Nei suoi lavori il carattere processuale si manifesta anzitutto attraverso l’instabilità dell’esperienza percettiva, che spinge ossessivamente le cose fino al punto imprevedibile in cui si rovesciano in qualcos’altro, relativizzando l’unità, l’univocità e la determinazione, sia sul piano formale sia su quello semantico (in modo esemplare, fra il 1966 e il 1969, nei calchi di parti del proprio corpo o di oggetti familiari, come pure nelle scritte al neon). Richard Serra, al contrario, focalizza l’attenzione sull’azione processuale e integra il principio di indeterminazione nella manipolazione non organizzata della materia grezza. Quest’approccio distingue la posizione antiformale più radicale, formulata in chiave teorica da Robert Morris in due testi pubblicati sulla rivista “Artforum”, intitolati rispettivamente *Antiform* (aprile 1968) e *Beyond Objects* (aprile 1969, parte IV delle *Notes on Sculpture*). I due influenti scritti vertono essenzialmente sulle nozioni di “inderminatezza” e di “campo”, che riassumono in modo eloquente il contesto da cui queste immagini traggono i principali impulsi: Pollock e la “situazione ampliata” dell’esperienza estetica minimalista⁶⁸.

I lavori al suolo di Barry Le Va, per esempio, sono costituiti dalla disseminazione aleatoria e discontinua, a pavimento e in scala ambientale, di scarti di feltro frammisti a biglie o altri elementi di metallo (1966-1968), oppure dallo spargimento di farina o polvere di gesso, a volte misti a olio minerale e carta. La percezione univoca è deflagrata e dispersa in un flusso incontrollabile; l’estensione dell’opera è un campo eterogeneo senza inizio né fine, limitato solo dal confine architettonico dello spazio espositivo; la sua durata è limitata al

⁶⁸ M. Disch, *Process Art, Arte Povera, Op. cit.*, pp. 127-128.

tempo della sua esposizione (la ricollocazione implica inevitabili differenze). L'appropriazione metodologica della nozione di “campo aperto” di derivazione pollockiana – anticompositiva, antistrutturale, antiformale – trova riscontro anche nei lavori di grande formato realizzati da Eva Hesse trala fine del 1968 e il 1970 (anno in cui muore prematuramente), costruiti sulla frammentazione e dispersione di ogni concetto di uni(voci)tà e fissazione. Il principio di indeterminazione prefigurato in *Repetition Nineteen III* (1968) – costituito da diciannove elementi traslucidi in fibra di vetro, a forma di bizzarri e irregolari “bicchieri”, da disporre liberamente a pavimento, a prescindere da un ordine predefinito – trova il proprio compimento negli ultimi lavori, costituiti da corde intrise nel lattice o da filamenti in fibra di vetro e resina poliestere, liberamente sospesi al soffitto, in modo da ricadere al suolo in un groviglio o da formare un'inestricabile trama oscillante a mezz'aria. Robert Morris, dal canto suo, nel 1968 realizza lavori con pezzi di feltro ammassati a pavimento o sospesi a parete in modo da ricadere liberamente, mentre nel 1969 porta alle estreme conseguenze l'approccio “antiformale” e processuale in una serie di lavori fondati sulla progressiva accumulazione, lungo l'intera durata espositiva, di vari materiali grezzi o di scarto, manipolati nei modi più diversi e distrutti l'ultimo giorno della mostra (*Continuous Project Altered Daily*, 1969)⁶⁹.

E a Torino nel 1968-69, gli artisti dell'*arte povera* allestirono un'esibizione delle loro opere in uno showroom d'automobili, “*Deposito d'Arte Presente*”, uno spazio semi abitato supportato dal collezionista Marcello Levi e anche quelli chiamati a partecipare per contribuire con fondi, tra cui il collezionista Gian Enzo Sperone⁷⁰. È fondamentale distinguere alcune mostre curate dagli artisti da esposizioni allestite dagli artisti che devono essere intese come opere d'arte in se stesse. Paradigmatico qui è la mostra “*Museo d'Arte Moderna, Dipartimento delle Aquile*”, la cui prima esposizione fu realizzata dall'artista nel

⁶⁹ M. Disch, *Process Art, Arte Povera, Op. cit.*, pp. 128-129.

⁷⁰ B. Altshuler, *Biennals and Beyond – Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, Londra, Phaidon Press Limited, 2013, pag. 17.

suo appartamento nel 1968. Questo progetto prende la forma di una serie di esibizioni, tra questa la più emozionante vede l'esposizione di più di trecento immagini di aquile nella Kunsthalle di Düsseldorf nel 1972⁷¹.

Nel 1972 apre appunto *Documenta 5* di Kassel, in Germania. Si tratta di un'esposizione collettiva internazionale periodica come la Biennale di Venezia⁷². L'esposizione *Documenta* del 1972 è stata la prima di una serie di rassegne con il fine di rompere il classico significato curatoriale presentando una vasta scelta di opere e molte di esse in relazione tra di esse e ad un tema particolare, la costruzione sociale della realtà attraverso le immagini; il suo titolo era "*Questioning Reality – Pictorial Worlds Today*" (trad. *Mettere in discussione la realtà – Mondi Pittorici Oggi*). Szeemann presentò un'elaborata struttura di esposizioni popolata sia da opere d'arte che da oggetti comuni. Organizzata intorno a sezioni e sottosezioni, la mostra presentava una barocca e a volte confusa configurazione che spingeva gli artisti a respingere l'uso strumentale delle loro opere per scopi che non li riferivano direttamente ad essi. Indagando su un ampio raggruppamento di un'avanzata produzione artistica, *Documenta 5* stabiliva il modello di un'ambiziosa mostra tematica allestita in modo da ordinata e interpretare le opere secondo un grande progetto curatoriale. Si trattava di un modello che sarebbe stato utilizzato in tutto il mondo nelle tre decenni successive nelle rassegne di ogni dimensione, organizzate da membri di una nuova professione, quella del curatore indipendente⁷³.

Creata nel 1955, *Documenta* rigettava la struttura delle rappresentazioni nazionali adottata dalle altre ricorrenti esibizioni internazionali. Riguardo a ciò, un consiglio sotto la direzione del fondatore Arnold Bode selezionava le opere. Ma le difficoltà delle decisioni del gruppo che prendeva le decisioni e le criticità legate alle mostre presentate nel precedente 1968 confluirono nella scelta di

⁷¹ B. Altshuler, *Op. cit.*, pag. 17.

⁷² G. Bertolino, *Anni Settanta* in F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2008, pag. 360.

⁷³ B. Altshuler, *Op. cit.*, pag. 14.

Harald Szeemann come segretario generale con la supervisione di tutta la manifestazione. A fianco di Bazon Brock, professore di estetica e Jean-Christophe Ammann, direttore museale, Szeemann cambiò l'idea di esibizione pensata da Brock "100 giorni al museo" in "100 giornate di eventi". In linea con i suoi interessi nell'arte processuale e nelle esibizioni, il curatore concepì una struttura a tenda dove gli artisti avrebbero potuto lavorare e realizzare performance in situ. Lo schema teoretico generale fu concepito da Bazon Brock, con Szeemann, Ammann, e presiti di opere selezionate di artisti per essere esposte nelle differenti categorie. Oltre all'arte contemporanea, erano presenti opere puramente kitsch, manifesti pubblicitari, propaganda politica, architettura utopica e opere dell'immaginario fantascientifico. Una sezione legata alle opere di tematica pornografica fu cancellata e le richieste di Szeemann di esporre opere del realismo socialista proveniente dall'Unione Sovietica, dal blocco dell'Europa Orientale e dalla Cina furono respinte. Molte opere erano esposte sotto alcune categorie tipiche come Realismo, Idee e Processuale. In tutta la rassegna Szeemann rimarcò il suo interesse di una visione creativa personale esibendo opere sotto la tematica della "mitologia individuale". Nonostante questi sforzi, *Documenta 5* fu criticata per concepire l'arte come un soggetto frutto della politica e della sociologia⁷⁴.

Documenta 5 di Kassel del 1972 segna una tappa importante nei rapporti tra artisti e istituzioni. Robert Smithson, esponente della Land Art, organizza una protesta collettiva contro l'impostazione teorica della mostra. Il museo, scrive il catalogo, è un "carcere", un luogo di "confinamento culturale" in cui le opere, "in convalida estetica", "neutralizzate" e "lobotomizzate", sono pronte per "essere consumate dalla società". Questa volta nessuna censura. Sul catalogo appare anzi il modello di contratto che il gallerista, curatore e artista statunitense Seth Siegelaub ha messo a punto nel 1971 per tutelare gli artisti dal rischio che le loro opere, una volta vendute, siano utilizzate da privati, società, istituzioni con

⁷⁴ B. Altshuler, *Op. cit.*, pag. 157.

valori opposti ai loro. Vietato, per esempio, esporre quelle opere in paesi in cui dominano, censura e tortura. Negli anni settanta emerge un processo di “democraticizzazione”, almeno apparante, di tutto il settore. Nascono nuove riviste di informazione e di teoria. Comincia a diffondersi la tipologia dello spazio alternativo, autogestito da artisti: il The Space, a Londra, in un vecchio Dock e, a New York, il Kitchen Center in un Hotel di Broadway e il Project Studios 1 nel PS1, un edificio scolastico in rovina nel Queens. Il Feminist Art Program, attivato nel 1971 dalle donne artiste Miriam Shapiro e Judy Chicago, porta all’apertura di una Womenhouse a Los Angeles. Nel 1975 apre il Woman’s Place a Londra⁷⁵.

L’arte degli anni Settanta non si dà più come pura presentazione grammaticale dei materiali, ma in un atteggiamento più sapientemente culturale. Infatti prevale una tensione verso la rappresentazione, la narrazione figurativa che riporta il riferimento della natura nell’ambito della citazione, del recupero culturalizzato e dunque filtrato dalla memoria storica dei linguaggi dell’arte (Broodthaers, De Dominicis, Pisani). In particolare Marcel Broodthaers (1924-1976), elabora un dispositivo di forme abitabili a forte carattere letterario in opposizione alla povera realtà ambientale che ci circonda: la palpabile e opulenta irrealtà dell’arte in contrapposizione all’informe quotidianità. Il recupero del modulo figurativo nasce dal bisogno di superare la soglia della pura associazione dei materiali, a favore di una rappresentazione capace di una maggiore articolazione culturale e dunque di autonomia rispetto alla parola forte del politico⁷⁶.

Il belga Marcel Broodthaers ha adottato il modello operativo del collezionismo museale in un’operazione critica la cui radicalità consisteva proprio nel mimetismo. Tra il 1968 e il 1972 ha raccolto, classificato e allestito – dapprima nella casa-studio di Bruxelles, poi in una galleria privata di Anversa, e tra il 1970 e il 1972 alla Kunsthalle di Düsseldorf e a Documenta 5 di Kassel – le

⁷⁵ G. Bertolino, *Op. cit.*, pp. 326-327.

⁷⁶ A. Bonito Oliva, *Op. cit.*, pag. 323.

diverse sezioni del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. In questo museo fittizio – inizialmente un semplice allestimento di casse da imballaggio, cartoline e scritte – Broodthaers ha riunito una vasta ed eterogenea rassegna di raffigurazioni e oggetti, da quelli archeologici a quelli industriali, accomunati dal riferimento all'aquila, animale simbolo del principio di autorità. Ogni reperto era accompagnato da una targhetta recante l'iscrizione “Questa non è un'opera d'arte”, che saldava in un nuovo sillogismo il paradosso di *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte a quello del readymade di Duchamp. Tutta l'operazione ha assunto così una duplice valenza, interna ed esterna al sistema dell'arte, “giocando il ruolo” come ha indicato l'autore “ora di parodia politica delle manifestazioni artistiche, ora di parodia artistica di avvenimenti politici”⁷⁷.

Il museo di Marcel Broodthaers è un museo di finzione, una parodia dell'istituzione che sta alla base del sistema dell'arte. La scena è un'allegoria: dell'arte non restano che le tracce. Il museo si sviluppa da questa immagine in negativo. Nel gioco di simulazione Broodthaers ha intanto cambiato ruolo: non è più artista bensì direttore del museo, conservatore della collezione. Il museo di riempie di oggetti, diventa itinerante, è visitabile in occasione di mostre in gallerie e veri musei. La collezione della multiforme raccolta dedicata a *L'Aquila dall'Oligocene al presente*, come recita il sottotitolo, è solo apparentemente ludica: l'aquila è un simbolo universale del potere e rimanda emblematicamente alla storia recente e al Nazismo. Oggetti comuni (francobolli, tappi, etichette da vino) si accompagnano a oggetti di pregio (*fibulae* romane, sculture assire), reperti da museo di storia naturale (aquile impagliate, tavole zoologiche), ottenuti in prestito da quarantatré musei europei. In questa mescolanza tra cultura alta e iconografia popolare, non ci sono distinzioni. Ogni oggetto, presentato attraverso i classici dispositivi museali (bacheche, piedistalli), è accompagnato da un'etichetta che dice che è una “figura” e che

⁷⁷ M. T. Roberto, *Arte Concettuale* in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2013, pag. 177.

recita invariabilmente: “questa non è un’opera d’arte”. Il motto, come spiega l’artista e, come è stato precedentemente descritto, allude contemporaneamente al ready-made di Duchamp e alla celebre frase di Magritte. Collocandosi nella tradizione della critica istituzionale, Broodthaers crea un corto circuito linguistico che porta in luce il potere legittimante del museo, capace di trasformare in arte ciò che arte non è⁷⁸.

Nell’America Latina, durante il periodo di dittatura militare, molte mostre di arte contemporanea eludevano la censura evitando espliciti riferimenti politici o mostrando opere le cui strategie concettuali rendevano i loro contenuti essenzialmente invisibili alle autorità. Ma c’era repressione quando la politica era trattata direttamente, come fu nel caso della mostra “*Experiencias ‘68*” all’Istituto Di Tella di Buenos Aires. L’installazione di Roberto Plate in uno spogliatoio dove i visitatori potevano scarabocchiare i graffiti contro la dittatura fu chiusa, spingendo gli altri artisti a rimuovere e distruggere le loro opere. Più esplicitamente politica fu l’esibizione “*Tucumán Arde*” (trad. “Tucumán brucia”) che documentava i risultati delle politiche economiche oppressive del governo nella provincia Tucumán, una mostra allestita da un gruppo di artisti nel novembre 1968 in un gruppo di edifici nella città di Rosario e poi chiusa a Buenos Aires dopo due giorni a causa della pressione politica⁷⁹.

In America Latina le istanze politiche costituirono il fondamento dell’uso degli strumenti dell’arte concettuale. L’obiettivo, come scrisse in Argentina nel 1968 il Grupo de Artistas de Vanguardia, era quello di “costruire oggetti artistici capaci di produrre modificazioni nella società con l’efficacia di atti politici”. Il manifesto *Tucumán Arde*, da cui sono tratte queste parole, fu il punto di partenza di una serie di mostre, interventi e manifestazioni svoltisi in diverse città argentine nel corso del 1968, tesi a documentare e a denunciare il fallimento della politica economica del governo militare nella provincia settentrionale di

⁷⁸ G. Bertolino, *Op. Cit.*, pag. 360.

⁷⁹ B. Altshuler, *Op. cit.*, pag. 19.

Tucumán, sistematicamente negato dalla stampa ufficiale. Un analogo interesse nei confronti dei sistemi di contro informazione fu sviluppato dagli artisti brasiliani Hélio Oiticica, che teorizzò la necessità di elaborare proposizioni artistiche collettive e politicamente impegnate, e Cildo Meireles. Nel 1970 questi realizzò delle vere e proprie incursioni nei meccanismi economici e pubblicitari su cui si regge e si espande l'economia delle società avanzate (*Inserções em circuitos ideológicos*, 1970). Sul vetro delle bottiglie della Coca-Cola, destinate a essere poi nuovamente riempite e messe in vendita, venivano stampigliati con vernice bianca messaggi critici nei confronti della dittatura militare o parole d'ordine antimperialiste; analoghe scritte venivano impresse con un sistema di timbri sulle banconote in circolazione, e anche in questo caso l'opera si serviva per la sua diffusione proprio di quel capillare circuito commerciale di cui intendeva sabotare la finta neutralità. Il sistema del readymade veniva così rovesciato: non era l'elemento merceologico a essere trasferito nel sistema dell'arte, ma si trattava al contrario di un intervento artistico che faceva propri i percorsi della merce⁸⁰.

2. Le mostre curate dagli artisti: gli anni '90

Nel 1996 lo spirito degli anni novanta è ormai dispiegato, si distingue già decisamente dall'epoca precedente, prelude agli sviluppi futuri. Nel 1996 Félix González-Torres muore di AIDS, e il decennio perde la sua figura più emblematica, quella che da sola basterebbe a far comprendere un rivolgimento epocale, le nuove necessità in campo culturale, sociale, di costume. González-Torres è stato un personaggio chiave per come ha saputo parlare dell'esistenza attraverso un linguaggio nuovo, o per lo meno mai tentato in arte. E la novità dipende dalla semplicità dei mezzi, dalla loro vicinanza ai luoghi e ai tempi della vita quotidiana. Un mucchio di caramelle, o di Baci Perugina, collocati in un angolo in una quantità pari al peso del proprio compagno, o di se stesso,

⁸⁰ M. T. Roberto, *Op. cit.*, pag. 178.

costituiscono un fatto scultoreo minimo, su cui lo spettatore può intervenire nel modo più diretto e gratificante che esista, mangiando le caramelle o i cioccolatini. In questo semplice atto di socializzazione c'è un pathos quasi religioso (“prendete e mangiate, questo è il mio corpo”), che appare quanto mai appropriato per accompagnare il pensiero della morte, un pensiero che si fa non tragico, ma fonte di atti di affettività verso l'altro. L'attività attraversa come una corrente psicologica fortissima tutto il lavoro di Gonzáles-Torres. L'artista è stato un maestro nel far assumere agli oggetti più comuni significati nuovi e toccanti, come la coppia di orologi da muro che, l'uno accanto all'altro, marciano in perfetto accordo, segnando la stessa ora, gli stessi minuti e secondi. Immagine della perfetta concordia amorosa. Eppure, uno dei due orologi è destinato, presto o tardi, a rallentare, a sfasare la sincronia, e poi a fermarsi, come succede a tutti i meccanismi, e a ogni esistenza⁸¹.

Gli anni novanta cominciano a metà del decennio precedente, quando nel mondo occidentale entra in crisi l'estetica postmoderna, il pensiero performativo, che teorizza l'impossibilità per il lavoro culturale di una presa diretta sul mondo poiché questo si era detto scomparso, eclissato dietro la processione dei simulacri⁸².

All'inizio degli anni novanta si fanno notare artisti come Wolfgang Tillmans e, nel 1991, con la Biennale del Whitney, David Wojnarowicz, coraggiosa figura di artista-attivista, o Robert Gober, scultore attivo in raffinate e inquietanti installazioni. Proprio una figura come Gober è molto indicativa di una particolare sensibilità nel rielaborare memorie d'infanzia con un gusto spiccato per oggetti apparentemente quotidiani che vengono trasformati e caricati di valenze sinistre e anche disturbanti, con particolari riferimenti alla religione cattolica, al senso di mortalità e alle ambiguità dell'identità sessuale⁸³.

⁸¹ G. Verzotti, *Ultime tendenze degli Anni '90*, Op. cit., pp. 321-322.

⁸² G. Verzotti, *Ultime tendenze degli Anni '90*, Op. cit., pag. 322.

⁸³ F. Bernardelli, *Anni Novanta*, Op. cit., pp. 651-652.

Anche la produzione di Félix Gonzáles-Torres, artista di origine cubana e scomparso prematuramente nel 1996, è rappresentata nella Biennale del 1991. Noto per riflessive ed elusive opere come le installazioni composte di caramelle o di cioccolatini a disposizione del pubblico, alla biennale newyorkese espone un altro esempio di una sua tipica serie di lavori, sempre a disposizione del pubblico: i poster. Sulla vasta superficie di carta bianca del poster raduna tutta una vasta folla di volti anonimi, centinaia di fotografie tratte dalla cronaca giornalistica, in cui è possibile riconoscere le facce di vittime delle sparatorie. Proprio i temi della fragilità e mortalità umana acquisiscono un rilievo quasi preminente in quell'occasione, come nei casi delle sculture di Kiki Smith, nelle foto di John Coplans e nel lavoro di altri artisti quali i collettivi di Tim Rollins+K.O.S. o di Grand Fury⁸⁴.

Un'attenzione particolare nei confronti del corpo e della vulnerabilità è al centro di larga parte delle ricerche artistiche del trascorso decennio, che spesso acquisiscono quasi lo statuto di un'autentica ossessione, forse anche in concomitanza con un certo qual spirito apocalittico emerso proprio tra fine anni ottanta e primi anni novanta. Tale ossessione è interpretata in varie maniere, dalla constatazione riguardante il progressivo distacco della natalità dalla giovane età, all'angoscia di avvicinarsi a un punto di non-ritorno (il nuovo secolo) in una sorta di neomillennarismo, fino alla profonda crisi nei costumi sessuali dopo anni di Aids. Indubbiamente, il clima ereditato all'alba dei primi anni novanta vede ancora addensarsi all'orizzonte non soltanto le faticose conseguenze sociali e politiche della trasformata carta geopolitica europea, ma anche gli effetti dell'emergenza venutasi a creare con la malattia dell'Aids, con le relative risposte e le forme di mobilitazione non soltanto fra artisti, ma più in generale nell'ambito della società civile. Le ricadute della crisi si sono estese su tempi decisamente più lunghi e su un terreno squisitamente privato, con la perdita di intere generazioni di amici, compagni e colleghi, come testimoniano i

⁸⁴ F. Bernardelli, *Anni Novanta, Op. cit.*, pag. 652.

lavori di Group Material, Annette Messanger e soprattutto Nan Goldin che, con le sue toccanti fotografie e con grande intensità, registra la portata delle strazianti conseguenze in questi anni⁸⁵.

La mostra *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America, AIDS Timeline* (trad. *Tempo lineare: una cronaca dell'intervento statunitense nell'America Centrale e nell'America Latina, Tempo AIDS*) presentata da Group Material nel 1984 è stata definita non soltanto dalla sua specificità transitoria del tempo ma anche per la sua rappresentazione critica del tempo. La linea che segna il cambiamento di data fende i muri, iniettando un asse temporale, attraverso lo spazio della mostra. Attraverso dettagli intricati e ricercati (molti di più rispetto a quelli presenti sul progetto dello stesso anno), la mostra *AIDS Timeline* diagramma un decennio di relazioni cronologiche, modelli e rotture, rappresentati in una forma di testo scritto dagli artisti lungo tutta la parete e nella raccolta di diciture cronologiche stampate sopra e sotto il conteggio del calendario⁸⁶.

La cronologia fu un pò un anatema al postmodernismo, la cui grande eccitazione all'interno del discorso artistico di New York, coincise con gli anni formativi della Carriera del Group Material dai primi anni fino a metà degli anni ottanta. Caratteristica distintiva del postmodernismi, come Jean-François Lyotard notoriamente sosteneva nel 1979, fu proprio la sua "incredulità" nei confronti della totalizzante narrativa delle spiegazioni, comprese le proiezioni lineari di teleologia e di progresso (che la forma temporale incapsula sommariamente). Nel 1978 lo storico Hayden White postulò la storiografia come una forma di narrativa "costruzione dell'intrigo" soggetto a convenzioni presenti nella fiction e Jean Baudrillard si spinse fino alla sua pericolosità alla fine della storia stessa. In un saggio marcatore di generazione del 1984

⁸⁵ F. Bernardelli, *Anni Novanta, Op. cit.*, pp. 653-658.

⁸⁶ C. Grace, *Group Material, AIDS Timeline, 1989*, art. pub. in *The Artist as Curator #4*, in *Mousse Magazine #45*, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

pubblicato sulla Rivista della Nuova Sinistra (un giornale che alcuni membri del Group Material seguiva), il critico letterario Frederic Jameson ha descritto il postmodernismo in termini di attenuazione della pratica storica, che sempre aveva lasciato il posto a forme di pastiche in cui il passato è apparso come una compensazione “in bianco”, una citazione simulacro senza un ormeggio nel corso dei tempi. L’analisi di Jameson di pastiche e simulazione era, come quella di Baudrillard, facilmente adattabile nelle discussioni di arte contemporanea⁸⁷.

Coerente con il quadro generale post-strutturalista di questi scrittori divergenti, le discussioni sulla mostra *AIDS Timeline* hanno sottolineato l’analisi dell’epidemia come “una crisi di rappresentazione”, una frase che ricalca la ricezione galvanizzante della teoria postmodernista degli anni ottanta, diffusa nel mondo dell’arte e tra gli attivisti dell’AIDS. La mostra del Group Material, infatti, mostrò specificamente come la rappresentazione ufficiale dell’AIDS tramite i mass media ha avuto un ruolo nel produrre le condizioni materiali dell’epidemia, compreso il suo effetto sproporzionato sui gay e i tossicodipendenti. Questo è stato, in altre parole, un momento storico in cui la modalità di rappresentazione era urgentemente sentita, e i membri del Group Material – che allora comprendeva Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres e Karen Ramspacher – con la mostra *AIDS Timeline*, approfondì una penetrante indagine in questo filone⁸⁸.

La mostra *AIDS Timeline* necessita di essere vista in una luce diversa. Come la mostra precedente *Timeline: A Chronicle of USA Intervention in Central and Latin America*, questa colloca i membri di Group Material all’interno di una genealogia di artisti emarginati che dal dopoguerra si occupavano di forme di una specie di contro-memoria storica. Inimmaginabile senza questo contesto più ampio, i progetti cronodati del Gruppo Material segnavano simultaneamente un intervallo al loro interno, in parte innescando un lavoro di memoria attraverso

⁸⁷ C. Grace, *Op. cit.*

⁸⁸ C. Grace, *Op. cit.*

una rappresentazione metricamente estesa del tempo storico. Per fare ciò delinearono letteralmente tramite una tipografia di scorta e il sistema enumerativo del concettualismo degli anni sessanta (si pensi a On Kowara o Hanne Darboven), non quel tipo di ermetismo lapidario, che può sembrare come divida l'evento storico dalla sua durata, ma piuttosto con la finalità di un significativo reinserimento temporale nella pratica storica. Questa mossa ha provveduto una modalità di interrogazione, nel contesto dell'Aids: quali pressioni etiche esercita il recente passato sul presente? Questa domanda non può essere ignorata, né le sfide del post-strutturalismo si erano piegate ai dettami della convenzione storiografica. Date le specifiche condizioni affrontate nella mostra, qualsiasi riabilitazione non-ambivalente della forma temporale rischierebbe di codificare una letale politica di silenzio all'interno di un modello grafico di progresso che ci farebbe ritornare all'illuminismo. Come nel 1984, gli artisti avevano arruolato il rigore del presente dispositivo solo sottoponendolo ad una serie di spostamenti⁸⁹.

Ora relativamente comuni nelle esposizioni dei musei, le linee di tempo sono rare nella storia di una forma il cui potere sinottico più spesso frutta il disincantato, formato a colpo d'occhio dalla pagina stampata. L'esibizione dei Group Material ha disperso questa visione totalizzante trasponendo la linea del tempo a livello volumetrico. Ha attraversato i fili di un registro di mantenimento diacronico con uno sincronico, un campo della memoria cinesteticamente condizionato in cui la delineazione del passato, del presente e del futuro dipendeva in ogni caso dalla posizione e dallo spostamento dello spettatore nello spazio e nel tempo, una posizione a sua volta definita nel processo di tali interpretazioni. La prima e l'ultima versione della mostra ha ulteriormente afflitto le meccaniche teleologiche del tempo lineare iniziando in un angolo a destra della mostra, invertendo l'orientamento della lettura (in inglese) in modo che gli anni fossero contati "a ritroso" nello spazio. Questa mossa ha anche

⁸⁹ C. Grace, *Op. cit.*

posto l'osservatore in una situazione analoga a quella di Walter Benjamin spesso citata dalla storia, la cui accentuata acuità delle critiche deriva, soprattutto, da uno specifico ri-orientamento spazio-temporale: si gira verso il relitto del passato, guidato verso il futuro (molto più al di sotto dell'ambivalente rapporto della mostra che alla teoria della storia di Benjamin)⁹⁰.

Nella mostra "*Se vivessi qui...*", Martha Rosler, che evitava il titolo di curatrice, lega la pratica di un'auto-organizzazione degli spazi deliberatamente "de-professionalizzante", tipicamente locale degli anni Sessanta e Settanta ad approcci curatoriali che sarebbero stati considerati più tardi i pilastri del cosiddetto "Nuovo Istituzionalismo". Il "Nuovo Istituzionalismo" sorto tra la fine del ventesimo e gli inizi del ventunesimo secolo ha esplicitamente cercato di indagare criticamente la natura delle istituzioni al loro interno. La decisione della Rosler di situare il suo progetto ricco di tensione all'interno di un'istituzione consolidata, insieme con il suo ripensamento circa l'utilizzo di format espositivi affermati, ha anticipato le pratiche curatoriali che saranno in seguito largamente utilizzate. Mentre coloro che esponevano in spazi alternativi spesso evitando deliberatamente di esporre in istituzioni e gallerie, sceglievano di esporre rigorosamente alle periferie del mondo dell'arte, con il Nuovo Istituzionalismo inizia una critica interiorizzata all'interno delle istituzioni stesse. Questa critica non è più vista come un'attività condotta esclusivamente da artisti all'interno e nei confronti di un'istituzione (limitatamente al format espositivo), ma è stata invece allargata alla programmazione e all'organizzazione degli stessi curatori che hanno delineato una condotta indirizzata ad una critica e ad un cambiamento strutturale insieme con gli artisti⁹¹.

⁹⁰ C. Grace, *Op. cit.*

⁹¹ N. Möntmann, *Martha Rosler, If you lived here...*, 1989, art. pub. in *The Artist as Curator* #3, Mousse Magazine #44, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

La struttura della mostra “*Se vivessi qui...*” è mutevole e in continua evoluzione. Questo è dato dai suoi forum, dal posizionamento delle sale di lettura, dalla pubblicazione (quest’ultima concepita come una componente critica e ulteriore piattaforma per il progetto, non come un catalogo o una documentazione), dalla sua multisetorialità. I suoi componenti espositivi tematici focalizzati, la sua enfasi sulla partecipazione locale nel guardare al di là del solito pubblico dell’arte e la collaborazione tra architetti e teorici provenienti da altre discipline attraverso le tavole rotonde sono altri elementi chiave fondamentali a cui si aggiungono la “dissoluzione dell’autorità dell’artista” e l’inclusione del pubblico nei processi comunicativi. Una volta scoperti gli elementi chiave, con questi ultimi alcuni curatori focalizzeranno la loro attenzione su come “ripensare le istituzioni”. Sebbene per realizzare questo progetto multisetoriale la Rosler ha dovuto mettere in secondo piano la sua qualità artistica per interpretare il ruolo di curatore indipendente, nel ventennio successivo, queste modalità sarebbero state interamente legittimate attraverso le collaborazioni tra i rappresentanti delle istituzioni, i curatori e gli artisti⁹².

Le strategie spaziali della Rosler richiamano alla mente anche le strategie d’arte che producono uno spazio sia sociale – dovuto all’interazione diretta come con Rirkrit Tiravanija, che all’interesse verso la creazione di spazi sociali astratti (inteso come spazio culturale), come con Fred Wilson o i primi lavori di Renée Verde. Con Tiravanija, il fondamentale spazio-edificio riguarda la partecipazione dei beneficiari del processo artistico, piuttosto che essere inquadrato in termini di condizioni di vita politicizzate. La gente proviene da vari settori, un pubblico regolare dell’arte, che comunica e consuma nell’ambito delle strategie dispositive messe in scena da Tiravanija. Lo spazio culturale contestualizzato dalla Green nei suoi primi lavori emergono, al contrario, in relazione alle costellazioni transculturali presenti presso la stessa sede espositiva. Opere come *Import/Export Funk Office* (1992-1994) sono state

⁹² N. Möntmann, *Op. cit.*

ricontesualizzate rispetto alle istituzioni e alle specifiche città che hanno ospitato i lavori. Il suo modello di cubo bianco inteso come “posto di lavoro” all’interno di catene successive di attività locali pone un nomadismo internazionale per essere considerato in contrapposizione ad uno sfondo di identità in diaspora e transcoloniali⁹³.

Prendendo in considerazione questi sviluppi, la mostra della Rosler “*Se tu vivessi qui...*” ha delineato la diretta politicizzazione degli anni settanta e delle epoche successive e la più ermetica politica del Nuovo Isituzionalismo, una delle prime esplorazioni artistiche che si occupa della produzione di calcestruzzo e di spazi sociali astratti, una pratica che sarebbe poi diventata di gran lunga più importante negli anni novanta. Yvonne Rainer l’ha forse espresso con una migliore terminologia quando ha definito il progetto “una chiara dimostrazione di come una mostra d’arte possa costituire un approccio radicalmente diverso, che può offrire non solo una diversità di oggetti, ma è in grado di contestualizzare un campo sociale nel quale gli oggetti prodotti derivano dallo stesso significato”. In altre parole, una mostra d’arte non ha bisogno di separare o di isolare i suoi oggetti dalle condizioni nelle quali sono state prodotte. Rosler ha focalizzato l’intera sua produzione rendendo tali modalità di produzione visibili. Esplorando oggi questi temi della mostra emerge un ritratto ancora più concreto della sua pratica che nessuno fu in grado di notare ai suoi tempi. La mostra “*Se tu vivessi qui...*” espone una nuova e duratura modalità di pensare ad una mostra in modo critico⁹⁴.

Rikrit Tiravanija, thailandese, concepisce le mostre come luoghi dove si beve il tè, si consente un momento di pausa su una pedana o una tenda, si offrono bevande, cibi e un ambiente tale per cui l’opera diventa la relazione tra chi vi partecipa⁹⁵. Nel suo caso, l’opera spesso non sussiste neppure, piuttosto consiste

⁹³ N. Möntmann, *Op. cit.*

⁹⁴ N. Möntmann, *Op. cit.*

⁹⁵ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, *Op. cit.*, pag. 219.

in un evento collettivo, una cena, o un “servizio” offerto (la minestra liofilizzata, in occasione di Aperto '93 alla Biennale di Venezia). In questi casi, gli artisti sembrano adattarsi perfettamente a quella “estetica relazionale” di cui ha parlato il critico Nicolas Burriaud come tessuto connettivo delle esperienze artistiche del decennio. Se gli anni settanta hanno visto gli artisti operare al rapporto fra arte e socialità sul piano ideologico della “denuncia” o del diretto coinvolgimento nell’attività politica, la generazione degli anni novanta trova un rapporto organico col sociale intervenendo sul piano della sfera esistenziale e dei rapporti interumani, alla luce di una sorta di politica dell’esperienza. La mostra diventa allora il momento in cui determinati comportamenti collettivi hanno modo di esplicitarsi, e l’opera un processo aperto a cui partecipa una moltitudine anonima di soggetti diversi. Fare dell’opera una fonte di esperienza è un modo precipuo per contrastare il regime della pura virtualità, la precessione dei simulacri indotta dal sistema delle informazioni e l’alienazione dall’esperienza del reale cui conduce un’accettazione acritica della tecnologia digitale, e questo senza indurre alcun rifiuto pregiudiziale di tale tecnologia⁹⁶.

Negli anni novanta, il ricorso alle immagini è spesso accompagnato da una consapevolezza autoanalitica, che però invece di volgere l’attenzione all’opera d’arte nel suo statuto teorico riflette piuttosto sul sistema dell’arte in relazione al più generale sistema delle informazioni, di cui si trova a essere un’articolazione. Thomas Locher, Philippe Thomas, Liam Gillick, Luca Vitone, Cesare Viel, Paul Devatour non sono che alcuni esponenti di queste tendenze⁹⁷.

Con lo pseudonimo *Readymade Belongs to Everybody*, Philippe Thomas, prematuramente scomparso, ha creato opere (fotografie, installazioni) in cui gli agenti del sistema dell’arte, in primis quelli più implicati con l’aspetto

⁹⁶ G. Verzotti, *Ultime tendenze degli anni '90*, *Op. cit.*, pag. 338.

⁹⁷ G. Verzotti, *Op. cit.*, pp. 343-344.

economico – gallerista e collezionista –, entrano nel processo artistico al pari dell'artista stesso, e vi compaiono con le loro effigi o con il loro nome⁹⁸.

L'artista Philippe Thomas riassume perfettamente la situazione caratterizzata da una storia ipotecata – in quanto ne siamo già parte. Dal 1987 in poi, Thomas si era occultato dietro una sua “persona morale”, un'agenzia chiamata significativamente “*i ready made appartengono a tutti*”. Quando, in occasione delle manifestazioni di questa agenzia, qualcuno si faceva avanti per acquistare un'opera, ne diventava automaticamente il firmatario. Cosicché oggi non il nome di Philippe Thomas, ma quello dei vari collezionisti compare sui cartellini delle opere esposte nei musei o in calce alle loro immagini riprodotte su libri e riviste. Nel 1988 l'agenzia pubblicò un manifesto che proponeva la seguente formula: “*Storia dell'arte cerca personaggi... Non aspettare domani per entrare nella storia*”. L'immagine rappresentava una fila incompleta di voluminosi libri d'arte, invitando chiunque a immaginare il proprio nome sul dorso di una nuova opera, accanto a quelle su cui comparivano già le parole pop art e Warhol⁹⁹.

La mostra “*Faux Pâles*”, curata dall'artista francese Philippe Thomas, ha avuto luogo dal 7 dicembre 1990 al 3 marzo 1991 nelle gallerie espositive del CAPC / Museo di arte contemporanea di Bordeaux, un ex-magazzino per i prodotti alimentari coloniali, un grandioso antico palazzo, dall'aspetto piranesiano, costruito alla fine del diciottesimo secolo e convertito inizialmente in Centro Moderno di Arti Visive (CAPC), poi in museo di arte contemporanea¹⁰⁰. A prima vista, la mostra *Feux Pâles* sarebbe potuta sembrare come una collettiva piuttosto ordinaria, sotto molti aspetti convenzionale. Ma, come anche il titolo

⁹⁸ G. Verzotti, *Op. cit.*, pag. 344.

⁹⁹ C. Millet, *L'arte contemporanea. Storia e geografia*, Milano, Libri Scheiwiller, 2007, pag. 63.

¹⁰⁰ Fondato nel 1973 da un allora giovane insegnante di arte, Jean-Louis Froment, il CAPC divenne famoso come spazio per progetti sperimentali monumentali e una delle prime sedi in Francia dedicato esclusivamente all'arte contemporanea. Ha anche ospitato mostre personali di Sol LeWitt, Mario Merz, Jannis Kounellis, Robert Combas e Keith Haring e presentato la collezione di Ileana e Michael Sonnabend. Prima lo studio di architettura Valode&Pistre, poi l'interior designer Andrée Putman, hanno ristrutturato l'edificio fino al suo completamento come museo nel 1990, lo stesso anno della mostra “*Faux pâles*”. E. Lebovici, *Philippe Thomas, Feux pâles, 1990*, art. pub. in *The Artist as Curator #5*, Mousse Magazine #46, Milano, Mousse Magazine and Publicizing, 2015.

suggerisce, si deve guardare più da vicino l'evidenza, in quest'ottica l'intera mostra rappresenta un piccolo pezzo di un puzzle molto più grande¹⁰¹.

Il resto di ciò che segue è la parte più difficile da raccontare. Cosa viene scritto nel ventunesimo secolo, quella che Daniel Soutif ha giustamente definito “la mostra più sorprendente del tardo ventesimo secolo”, non è riferito al passato, come qualcuno potrebbe definire questo progetto datato, facilmente categorizzabile, ben definibile e il suo autore delineato. Invece, l'autore usa il tempo presente, sia per tenere vivo il funzionamento teatrale della mostra sia per segnalare che qualcosa rimane ancora irrisolto, come un caso di polizia che non può essere archiviato. Prendendo il museo come teatro, le camere di presentazione come palcoscenico e la mostra come trama, si tratta della continuazione di un processo di abnegazione avviato dall'artista nei primi anni ottanta, in cui ogni passo è stato sviluppato con straordinaria precisione. La mostra “*Sujet à discrétion*” (“*Salvo Discrezione*”, 1985) segna un significativo momento di cesura del rapporto dell'artista con le sue opere in quanto firmatario di un pezzo e la sostituzione con quella del compratore (una pratica che ha caratterizzato tutto il suo lavoro futuro). In questi stessi anni l'artista segue il “*Fictionalism*” (un movimento artistico simulato dal 1985) e quindi la crea l'agenzia chiamata *readymadebelongstoeveryone*® (“i readymade appartengono a tutti”) che ha offerto i suoi servizi dal 1988 al 1993. L'artista in questione ha costruito gli elementi per una fiction che vanno oltre la denominazione dell'autore e permeano le materie e il momento della presentazione. Si tratta, in sintesi, di una finzione che coglie le stesse condizioni di produzione e si interroga su che cosa potrebbe succedere se, come premessa, la relazione, la nascosta legge che identifica l'artista sovrano attraverso la fabbricazione dei suoi doppi simbolici dovessero essere diffuse a un cast di personaggi

¹⁰¹ E. Lebovici, *Philippe Thomas, Feux pâles, 1990, Op. cit.*

appartenenti a numerose identità e agli stessi assegnare un posizione (figurata) in un testo, in un'opera d'arte o nella stessa storia¹⁰².

La mostra *Feux Pâles* si presenta come una normale esposizione. È composta da oggetti affissi alle pareti, esposti in teche o sul pavimento secondo una logica che viene annunciata da dei “crediti” (questi includono l'autore, il titolo, la collezione di provenienza, eccetera). Questa rappresentazione è accompagnata da una lista degli oggetti e da un catalogo in cui si possono trovare un elenco di opere d'arte, alcuni testi critici, delle riproduzioni fotografiche e un indice dei nomi propri e altri termini. Come la maggior parte delle imprese curatoriali, questa ha mobilitato un certo numero di soggetti interessati a produrla, dai primi finanziatori e i contratti, tutto questo materiale è stato esposto per dare un'idea dell'iter della progettazione dalle forme di finanziamento fino all'allestimento finale, insieme alla segnaletica, ai pannelli espositivi e all'apparato critico. Così, tutta una serie di firme saranno inevitabilmente integrate all'interno di ciascuna delle sue fasi, fino alla firma del manifesto da parte della persona a cui la mostra può essere attribuita e ai quali bisognerà rendere omaggio, in breve, il suo “autore”¹⁰³.

La stessa banalità dei processi espositivi, tuttavia, nasconde i soggetti che hanno partecipato, respingendo l'esperienza di ciò che, in realtà, è un esperimento di offuscamento. In effetti, non si trova nessuna traccia di un curatore specifico che nella mostra assume il ruolo di “autore”. Sembrerebbe, pur non essendo presente, che l'istituzione che lo ospita rappresenti chi l'ha “curata”, ciò implica una riflessione, una rappresentazione di quello che potrebbe essere anche un auto rappresentazione¹⁰⁴.

Il passaggio dalle arti visive alla strategia letteraria è rappresentato nelle 11 sezioni che costituiscono la mostra pensati come fossero dei capitoli, 12 se si

¹⁰² E. Lebovici, *Philippe Thomas, Feux pâles, 1990, Op. cit.*

¹⁰³ E. Lebovici, *Philippe Thomas, Feux pâles, 1990, Op. cit.*

¹⁰⁴ E. Lebovici, *Philippe Thomas, Feux pâles, 1990, Op. cit.*

considera anche la parte introduttiva, pensata come un “sommario”. Il titolo appare per primo, “*Feux Pâles*”, scritto con i caratteri Letraset. Sotto l’insegna c’è un dipinto con un codice a barre in blu su uno sfondo bianco, soffiato fino al punto da coprire l’intera area. Il vocabolario della mostra e dei suoi “quadri” è quindi immediatamente dotato di una diffrazione, una scorciatoia, che paragona il linguaggio ai simboli di oggetti commerciali e alle relative etichette. Il codice a barre permette ai prodotti la registrazione (codificata) e la lettura (decodificata). Ci si interroga su quale sia lo scopo di questo tipo di etichetta trasposto ad un dipinto, posto nelle gallerie (non commerciali) di un museo d’arte contemporanea, dando l’impressione che il prodotto in vendita sia la mostra stessa¹⁰⁵.

Prima della mostra *Rolywholyover*, Cage aveva sperimentato il museo come *medium* in numerose mostre più piccole, includendo un ambiente di luce e suono, come è descritto sul manoscritto “*Scrivere attraverso un saggio, sul dovere della disobbedienza civile*” (1985-1991), commissionato per Documenta 8 di Kassel del 1987, che implicò periodicamente cambiamenti negli elementi d’esposizione. Questo cambiamento nell’allestimento fu ulteriormente sviluppato con l’aggiunta di opere di artisti invitati in “*Cambiando l’installazione*” allestita alla fabbrica di materassi in occasione del Carnegie International di Philadelphia nel 1991. E la mostra *Kunst als Grenzbeschreitung: John Cage und die Moderne* (“*L’arte come attraversamento dei confini: John Cage e la modernità*”) presso la Neue Pinakothek di Monaco di Baviera (1991) nella quale introdusse gli oggetti presi in prestito da altri musei della regione che potevano essere visualizzati lì storicamente secondo operazioni casuali. *Rolywholyover* comprendeva queste modalità precedentemente testate di possibilità della composizione nelle quattro “sezioni” della composizione: “*Museumcircle*”, composta da oggetti decontestualizzati prestati da musei locali; “*Circus*”, una mostra in cui si alternavano opere degli artisti del circolo di Cage;

¹⁰⁵ E. Lebovici, *Philippe Thomas, Feux pâles, 1990, Op. cit.*

“Cage Gallery”, dedicata alle sue opere di arte visiva e “Media space”, dedicato ai media e alle opere di performance¹⁰⁶.

Per la sezione della mostra *Rolywholyover* intitolata “Museumcircle”, John Cage e Julie Lazar considerando una richiesta fatta a musei di tutto il mondo di presentare liste di oggetti che potrebbero essere presi in prestito; da questo elenco, oggetti per la mostra furono selezionati da operazioni casuali. Questa idea non poteva che essere realizzata nei primi anni novanta quando la maggior parte delle collezioni del museo erano state digitalizzate e accessibili via Internet. Pertanto, invece di globalizzare (è importante notare tale intenzione, soprattutto in vista della successiva globalizzazione della cultura del museo), si è deciso di localizzare invece, cioè, di avvicinarsi ai musei che nel raggio dai trenta ai sessanta chilometri partecipavano al tour, in base alla densità museale nella determinata area (il “Museumcircle” era ricomposto di nuovo in ogni sede). I criteri di selezione non sono stati specificati nella richiesta di prestito. Tutto ciò che è stato chiesto consisteva in un elenco di dieci oggetti che sarebbero potuti essere prestati per la mostra. Un oggetto su dieci presentato da ogni istituzione che rispose a questa richiesta fu selezionato a caso, risultante in una raccolta da trenta a sessanta oggetti, a seconda della capacità di spazio di ogni sede. Il titolo della mostra può aver spinto “John Cage” ad essere scelto come tema, la cui interpretazione non era comunque chiara. La matrice risultante degli oggetti nel “Museumcircle” incluso (per esempio, al Museo Guggenheim di New York), un dipinto di Mark Tobey, *New Life (Resurrezione)* (1957), prestato dal Whitney Museum of American Art, insieme a una teiera di porcellana realizzata da un anonimo artigiano americano dal Tenement Museum del Lower East Side. Gli organizzatori affrontarono sfide nel tentativo di convincere i potenziali finanziatori per consentire che gli oggetti preziosi fossero tolti dal contesto storico e sottoposti ad una diversa possibilità di fruizione.

¹⁰⁶ S. Skurvida, «*Rolywholyover A Circus*» for Museum by John Cage, 1993, art. pub. in *The Artist as Curator* #1, Mousse Magazine #42, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Tutto sommato, questa atomizzazione produsse infinite caleidoscopiche configurazioni di informazioni, come se l'apparizione dello stesso giocattolo di un bambino, nuovamente esposto di fronte ai suoi occhi, avrebbe prodotto un altro meraviglioso aspetto dell'universo dato da questo nuovo contesto¹⁰⁷.

Le gallerie del “Museumcircle” sono state progettate per assomigliare ad un salone; le parole di Lazar a proposito affermano “uno spazio di vita (...). Nello spirito, si tratta di uso”. Quattro semi-armadi di ciliegio su misura stile shaker erano disposti su entrambi i lati lunghi dei tavoli collocati con diverse scacchiere. I libri sugli scaffali corrispondevano ai titoli della biblioteca personale di Cage; alcuni testi selezionati sono stati fotocopiati e messi nei cassettei affinché fossero presi dalle persone. I visitatori hanno potuto sedersi e leggere un libro della biblioteca o giocare una partita a scacchi. Piante e rocce, come nella gabbia del loft di Cunningham a New York, erano disposte attorno allo spazio tra i pezzi da museo. I piani iniziali per questa zona relax includevano un cuoco che doveva preparare il cibo in galleria e una vasca idromassaggio per i visitatori del museo, entrambi, comunque, considerati poco pratici. Il “Museumcircle” “addomesticava” i pezzi da museo al suo interno, privandoli di significanti museografici – furono soltanto contrassegnati con i codici digitati che facevano riferimento a quelli stampati sulla guida della galleria. L'arredamento e il design della “Museumcircle” ricordava complessivamente una collezione privata all'origine di un museo o di un gabinetto di curiosità, piena di tesori casuali di valore incerto. D'altra parte, gli oggetti per il museo sono stati presentati come readymade, scelti dal curatore e messe insieme casualmente. È stato fatto uno sforzo significativo per riallineare tempo e spazio alla vita e al lavoro, in modo da andare contro la funzione tradizionale del museo nell'arrestare il flusso del tempo tra le sue quattro mura. Le azioni critiche degli artisti che hanno preso in consegna il museo negli anni sessanta per abitarlo nella metà degli anni novanta negli impianti più benigni

¹⁰⁷ S. Skurvida, *Op. cit.*

associati all'estetica relazionale, rappresentano secondo il filosofo e talvolta curatore Boris Groys, un chiaro tentativo per "risincronizzare il destino del corpo umano con la sua storica propensione ad abbracciare la precarietà, l'instabilità e la finitezza della nostra esistenza materiale". La filosofia pratica di Cage è stata influente per entrambi i movimenti e il conseguente richiamo al quotidiano nell'istituzione artistica. La non-linearità e la multivalenza del tempo nella mostra *Rolywholyover*, data dal modificare costantemente l'esposizione, ricalibrando il precedente rapporto impari tra creatore e spettatore, è emblema di ciò¹⁰⁸.

"Circus" è stata la sezione più visitata della rassegna. Come un indice della vita e dell'opera di Cage, gli oggetti sono stati selezionati in base a tutte le solite considerazioni tipiche per la realizzazione di un'esposizione, dalle preferenze personali ed estetiche alla loro disponibilità. Nella composizione Cage tratta l'insieme delle opere d'arte come note o quote di una valenza piuttosto che oggetti unici al di sotto di un'aura, quindi quando gli originali non fu possibile ottenerli accettò riproduzioni; copie di opere di Nam June Paik e Jackson MacLow sono state esposte con il permesso degli artisti e seguendo le loro istruzioni. Quando un oggetto è stato rimosso dal "gioco", non ha lasciato il palco ma è stato spostato nel "serbatoio" una sorta di deposito adiacente visibile dalle gallerie, ma non aperto al pubblico per la lettura. A volte, le opere più importanti sono rimaste lì, aggiungendo un'altra sfida per l'istituzione, vale a dire i costi di prestito inevitabili per lavori che, a seconda dei casi, avrebbero potuto o no essere esposti in mostra¹⁰⁹.

L'ingresso di Kippenberger nel 1993 rappresenta una delle carriere più durature, l'artista inizia *"rivedendo l'agenda con gli indirizzi, facendo una lista degli amici. È sempre più convinto che il mondo della musica sia defunto e il teatro isolato. D'ora in poi, si concentrerà sulle raccomandazioni date da persone*

¹⁰⁸ S. Skurvida, *Op. cit.*

¹⁰⁹ S. Skurvida, *Op. cit.*

sconosciute nei suoi confronti". Tra gli eventi a cui diede maggiore rilevanza c'è la presentazione del documento per "la candidatura ad una retrospettiva" al Georges Pompidou di Parigi, esposto presso la sua galleria sempre a Parigi. L'attuale esibizione per la candidatura fu presentata lo stesso anno e i fotografi dell'esibizione rivelarono la sperimentale esperienza di curatore di Kippenberger – le opere erano esposte su saliscendi a file ravvicinate, una grande vetrina contenente libri, riproduzioni e oggetti comuni fu oscurata da una tendina "Business class" ideata dall'artista con al di sopra l'opera *Tankstelle Martin Bormann* ("La stazione di servizio di Martin Bormann") del 1986¹¹⁰.

Nessun'opera singola domina l'installazione e lo spazio tra le opere è concepito allo stesso modo. In aggiunta a questa prova per un'installazione, Kippenberger inaugurò nello stesso anno l'apertura della prima stazione metropolitana METRO-Net a Syros, in Grecia (collegata a quella di Dawson City nello Yukon in Canada nel 1995; nel 1997 a un ingresso a Lipsia e nello stesso anno a un'entrata amovibile che apparve a Documenta X includendo un pozzo per la ventilazione trasportabile mostrati allo stesso tempo come parte dei Progetti di Scultura di Münster). Questa metropolitana mondiale porta insieme il fascino architettonico/scultoreo per i "Psico-palazzi" (come li chiamò nel libro edito nel 1988), il ruolo dell'artista come consumatore viaggiatore dotato di una mente allargata, e naturalmente incorporando un commentario sulle ambizioni dei progetti fuoriporta inclusi quelli di Robert Smithson e, in particolare, giocando con la nozione di quest'artista dei concetti di luogo/non luogo nella natura trasportabile dei due elementi ultimi del METRO-Net¹¹¹.

Nello stesso anno in cui Kippenberger divenne direttore generale di questo sistema di trasporto, assunse anche il ruolo di direttore di museo, aprendo MOMAS, il Museo di Arte Moderna di Syros, dichiarando come l'antica

¹¹⁰ D. Krystof, J. Morgan (a cura di), *The Exhibitionist. Martin Kippenberger*, Londra, Tate Publishing, 2006, pag. 21.

¹¹¹ D. Krystof, J. Morgan (a cura di), *Op. cit.*, pag. 21.

struttura in rovina di un macello costituiva la base della costruzione per il nuovo museo. Un allargamento della lunga attività di Kippenberger come curatore di entrambi i suoi lavori, il MOMAS rappresentò anche una nuova piega per la critica istituzionale del nuovo brand di Kippenberger. Le preoccupazioni dovute all'esposizione e all'allestimento della mostra continuano finché Kippenberger nel 1994 presenta il suo capolavoro "*The Happy End of Franz Kafka's Amerika*" ("*La fine felice dell'America di Franz Kafka*"), una mostra che fu accompagnata da non meno di nove libri e consisteva in una vasta accumulazione di tavoli e sedie incorporando il lavoro di altri artisti come residui della sua produzione personale, tutto mostrato per riproporre lo scenario di un'intervista di massa come descritto nell'opera di Franz Kafka pubblicata postuma, *America*. L'ultima opera di Kippenberger è realizzata per l'anno della sua morte il 1997, nello stesso anno sarà presentata la mostra *Respektive 1997-1976* al museo d'Arte Moderna e Contemporanea (MAMCO) di Ginevra. Questa retrospettiva, che tratta nuovamente un'installazione concepita concettualmente, mostra un'ampia selezione di quadri tutti ridotti alla dimensione di 180x150 cm, una minicostruzione delle sculture di *Peter* così come una selezione di molte delle serie menzionate in precedenza¹¹².

3. Le mostre curate dagli artisti: gli anni 2000

Nel 2003 presso la Haus der Kulturen der Welt di Berlino, gli artisti Waalid Raad e Akram Zaatari hanno presentato la mostra itinerante *Mapping Sitting* come parte della mostra *DisORIENTATION* da loro curata.

In un certo senso, la mostra "*Mapping Sitting*" ("*Mappare sedute*") ha proposto una sfida quattro volte superiore ad una normale mostra, preoccupandosi durante la progettazione della condizione degli artisti, delle opere d'arte, dei curatori e delle istituzioni. A livello tecnico lo spettacolo è stato

¹¹² D. Krystof, J. Morgan (a cura di), *Op. cit.*, pp. 21-22.

facile, ovvio e poco costoso, sia da realizzare che da installare. Si è trattato di un'esposizione altamente mobile, dotata di moduli comprimibili e di fogli stampati in loco che possono essere adattati praticamente a qualsiasi luogo.

La mostra ha rispettato tutte le solite convenzioni rispetto alle peculiarità del museo contemporaneo: le immagini appese alle pareti, gli oggetti posti dietro una teca, i video proiettati sugli schermi o visualizzati su dei monitor e la struttura di supporto delle etichette esplicative e dei testi introduttivi, tutti facilmente rispondenti alla finalità di informazione e di sensibilizzazione del pubblico. In alcune occasioni come nel contesto delle grandi rassegne, durante *Mapping Sitting* sono stati esposti solo i video di Raad e Zaatari prodotti per il progetto che mostravano il montaggio di ritratti di gruppo e fotografie sovrapposte e alternate. Ma Raad e Zaatari non hanno mai affermato che i contenuti di *Mapping Sitting* si riferissero a delle opere d'arte. Al contrario, hanno sempre descritto i contenuti – oggetti e immagini fatte in Libano, Egitto, Palestina, Giordania e Iraq tra gli anni venti e gli anni settanta – come “specifici lavori fotografici geografici e culturali che sollevano domande sulla ritrattistica, sulla performance, sulla fotografia e sull'identità in generale”¹¹³.

Allo stesso modo, gli artisti non hanno mai sostenuto che i sei fotografi più importanti le cui immagini sono state incluse nella mostra e nel libro – Antranik Anouchian, Agop Kuyumjian, Hashem El Madani, Sarkis Restikian, Anis El Soussi e Chafic El Soussi – potessero essere considerati come artisti. Raad e Zaatari hanno invece affermato il loro ruolo, quello di autori della mostra. Gli artisti hanno così trasformato in curatela il fare arte e hanno recepito la costruzione di impianti, di mostre, di collezioni e di istituzioni come fare artistico. In tal modo, hanno protetto i fotografi dai capricci del mercato

¹¹³ La mostra e il catalogo hanno un costo di circa 15.000 dollari ciascuno per la produzione. Per i luoghi che ospitano la mostra il costo della locazione dei locali è stato di circa 2.000 dollari pagati all'Arab Image Foundation e un costo di installazione (tra i mille e duemila dollari circa) pagati agli artisti Raad e/o Zaatari per montare la mostra. K. Wilson-Goldie, *Waalid Raad and Akram Zaatari, Mapping Sitting: On Portraiture and Photography, 2002*, art. pub. in *The Artist as Curator #3*, Mousse Magazine #44, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

dell'arte, anche se una figura come il defunto Van Leo, il fotografo in studio armeno-egiziano, che è il soggetto dell'ultimo progetto editoriale dell'Arab Image Foundation è chiaramente e credibilmente un grande artista come Samuel Fosso, il quale ha trascorso un anno intero a scattare autoritratti di se stesso sotto mentite spoglie, con la finalità di mostrare ai clienti quello che poteva fare in studio ma realizzando anche un esperimento artistico a sé stante¹¹⁴.

Nello specifico, Raad e Zaatari mantengono lo studio dei fotografi criptico, il che significa che le immagini prodotte dai fotografi sono state raramente separate dal contesto in cui sono state fatte. Le finalità per cui sono state scattate sono quasi sempre chiare e possibili di indagini di approfondimento. In questo modo, il materiale consultato per approfondimento, divulga pochi dettagli dei rapporti tra lo studio, i clienti e la reputazione del fotografo nella comunità. *Mapping Sitting*, come mostra fotografica, non concerneva più la bellezza delle sole stampe (bellezza intesa come malleabile e facilmente manipolabile, come lo era stato nella dimensione e nel contrasto, per esempio, le immagini di Keita quando erano in mostra nelle gallerie di New York). Si tratta di tutto ciò che circonda l'atto, del lavoro, degli affari e la cultura materiale nel rendere immagini e la loro vendita in cambio di un piccolo prezzo, di solito in un paese che, a livello politico, è qualificato come uno stato fallito o con una precaria stabilità politica: per esempio il Libano sull'orlo della guerra civile (non solo nel 1975 ma anche nel 1958), la Palestina sull'orlo della dissoluzione o l'Egitto, la Siria, l'Iraq all'ombra di un altro colpo di stato. Lo spettacolo si riferisce all'identità solo in parte. Si può osservare come la fotografia – una pratica attraverso cui interpretare le immagini può anche essere considerata da alcuni blasfema e diabolica – è stata capace di delineare i sentimenti di individualismo, di marginalità, di appartenenza e anche la cittadinanza, il consumismo, la famiglia, la religione, la vocazione e lo stato

¹¹⁴ K. Wilson-Goldie, *Op. cit.*

nelle città e nei paesi in tutto il mondo arabo nel lungo tratto del ventesimo secolo¹¹⁵.

Nel 2003 l'artista polacca Goshka Macuga presenta la mostra "*Picture Room*", da lei curata, presso la Gasworks Gallery di Londra.

In questi anni, Macuga è già in grado di destreggiarsi tra complicate pratiche artistiche e curatoriali. Allestendo mostre con i suoi amici nel suo appartamento di Londra nel 1998 e nel 1999 ha sperimentato componenti di installazione basate su delle opere selezionate da alcuni degli stessi artisti, tra i più importanti esposti in occasione della mostra *Cave* (1999) a Sali Gia, sempre a Londra. Per questa mostra, Macuga e il suo collaboratore, l'artista-collega Matthew Leahy, ha creato una grotta in stile Aladdin con le opere di oltre 30 artisti coetanei immersi in un ambiente semi-sotterraneo ricreato con della carta marrone accartocciata. In quest'occasione lo spazio in cui era installata la mostra è la casa di Michael Klega, un altro artista-collega¹¹⁶.

Come questo debutto indica, Macuga faceva parte di una scena artistica che già nel 1990 traboccava di artisti e di opportunità espositive realizzate da questi ultimi. Negli anni in cui frequentava il liceo artistico a Londra, il collettivo BANK, che realizza irriverenti mostre itineranti e il *City Racing*, uno spazio gestito dagli artisti allocato in un ex-negoziolo di scommesse vicino a Gasworks, rappresentano due delle iniziative di più alto profilo artistico. Nonostante ciò, verso la fine del decennio questo quadro rimaneva ancora precario, non essendoci finanziatori interessati, le mostre continuavano ad essere presentate nelle case degli artisti, come negli esempi sopra citati e anche in altri contesti, come ad esempio *Info Centre*, mostra che mantenne apertamente una posizione politicizzata¹¹⁷.

¹¹⁵ K. Wilson-Goldie, *Op. cit.*

¹¹⁶ L. Steeds, *Goshka Macuga, Picture Room, 2003*. Art. pub. in *The Artist As Curator* #7, Mousse Magazine #48, Milano, Mousse Publishing and Magazine, 2015.

¹¹⁷ L. Steeds, *Goshka Macuga, Op. cit.*, 2015.

A cavallo del nuovo secolo, un gruppo di articoli pubblicati sulla stampa inglese che trattano d'arte contemporanea tentano di affrontare il significato degli artisti locali che esplorano strategie identificate come curatoriali. In questo contesto Macuga rappresenta perfettamente questa categoria, nonostante la posizione di leader da lei rivestita – realizzando mostre collettive con il suo nome, intese come mostre monografiche, espone una posizione apertamente contraria alle mostre collettive o alle iniziative istituzionalizzate. Mentre all'inizio della sua carriera, negli anni novanta, è curatrice di mostre che comprendevano le sue opere con quelle dei suoi amici, negli anni duemila afferma, in un'espansiva presa di posizione più artisticamente impegnata: “Fornisco un ambiente totale e unificante per l'esposizione delle opere di altri artisti, in cui il loro lavoro diventa il mio lavoro e il mio lavoro il loro”. La reciprocità dello scambio qui sostenuto potrebbe essere messo in discussione, ma una dinamica del potere non è molto in gioco in quegli anni, poiché Macuga si è sicuramente già affermata come artista, o è comunque all'inizio di questo percorso, mentre alcuni dei suoi amici il cui lavoro si stava esibendo erano ancora molto lontani, gli altri appena agli inizi¹¹⁸.

Ben oltre John Soane, peculiare punto di riferimento storico britannico, l'emergente pratica artistica di Macuga è anche confermata da alcune esposizioni presentate nell'Europa continentale il secolo precedente. La mostra *Cave* è formalmente legata al contributo di Marcel Duchamp del 1938 in occasione dell'Esposizione Internazionale del Surrealismo di Parigi, o forse alla sua trasformazione ambientale di questa mostra – usando carta da imballaggio al posto di sacchi di carbone e una lampada da tavolo di Enrico David, al posto di un braciere. La mostra *Kabinett der Abstrakten* del 2003 mostra un chiaro interesse per i progetti dell'artista pittore e grafico russo El Lissitzky in occasione dell'esposizione permanente di arte astratta al Provinzialmuseum di Hannover nel 1927 e 1928. Eppure, come influenti sul suo lavoro in occasione

¹¹⁸ L. Steeds, *Gosbka Macuga, Op. cit.*, 2015.

della mostra *Picture Room* sono stati i souvenir della dinastia Ming e Qing acquistati a Taipei nel 2002. Questi contenitori sono stati realizzati singolarmente con più scomparti e cassette per l'archiviazione portatile e la visualizzazione di miniature di oggetti d'arte. Significativamente, prima di frequentare la scuola di arte, Macuga lavora a Varsavia in occasione di alcune mostre di design, questo background formativo permette all'artista di mantenersi a Londra finanziariamente, l'artista completa la sua carriera artistica lavorando come addetta all'allestimento delle vetrine dei negozi¹¹⁹.

I progetti più importanti di Macuga, dopo il 2003, l'avrebbero portata lontano dal fare arte attraverso l'esposizione di opere della gruppo dei suoi amici artisti. Nonostante il massimo culmine dei suoi sforzi in quel campo, *Picture Room* ha anche rappresentato una nuova direzione per la sua pratica, verso esposizioni derivanti da una dedicata ricerca storica e dall'evocazione. Per quanto fugace come lo sono la maggior parte delle mostre, le sue elaborate e composte installazioni richiedono una storiografia specifica al fine di rendere loro giustizia: un'esplorazione della loro efficacia come assemblaggi di altre opere d'arte, dato un ambiente specifico realizzato in un luogo e in un tempo specifico. Forse in modo univoco, una considerazione di *Picture Room* favorisce sia il curiosare che l'effettuare un passo indietro, o meglio, un susseguirsi di tali azioni di implicazione¹²⁰.

Nel 2008 Urs Fischer presenta una mostra, da lui curata, intitolata "*Who's Afraid of Jasper Johns?*" (trad. "*Chi ha paura di Jasper Johns?*") presso la Toni Shafrazi Gallery di New York. In questa mostra Fischer cerca chiaramente di confondere la distinzione tra il simbolico e il reale, l'artista ha ricoperto le pareti

¹¹⁹ L. Steeds, *Goshka Macuga, Op. cit.*, 2015.

¹²⁰ L. Steeds, *Goshka Macuga, Op. cit.*, 2015.

della galleria con delle riproduzioni delle opere esposte nella mostra precedente, prima di appendere le opere su di esse¹²¹.

Il titolo della mostra si riferisce al famoso quadro di Barnett Newman “*Chi ha paura del rosso, del giallo e del blu?*”. Avendo appena completato il dipinto il pittore Newman voleva chiamarlo “*Chi ha paura di Jasper Johns?*” ma presumibilmente Johns ha chiesto che non fosse usata quella frase come titolo, successivamente il dipinto è stato intitolato come lo conosciamo oggi. Partendo da questa storia, insieme con la storia della galleria e di come la definisce lo stesso gallerista Shafrazi la “preistoria” come creazione o genesi di un quadro, la mostra giustappone e dimostra come ogni opera d’arte ha molti sé nascosti all’interno e come le forze esterne all’opera puntualmente ne limitano l’interpretazione. La mostra tenta di creare intuitivamente una “comunità” di oggetti e di immagini le cui collisioni e le libere associazioni aprono e liberano le interpretazioni nascoste in queste opere¹²².

In occasione della mostra “*Chi ha paura di Jasper Johns?*” allestita presso la galleria Shafrazi di New York, Fischer ha prodotto un completo album fotografico della precedente mostra allestita all’interno della galleria e l’ha riprodotta su carta da parati. In questo modo, una grande riproduzione di Keith Haring ha costituito il riquadro di un’opera di Malcom Morley, un’opera di Donald Baechler è stata affissa su una riproduzione di Francis Picabia, e, la più stridente di tutte, un’opera di Francis Bacon ha costituito la base di un’opera di Kenny Scharf, la quale è stata essa stessa parzialmente riprodotta da una dell’artista Lily van der Stokker¹²³.

Alla 53° Esposizione internazionale d’Arte della Biennale di Venezia, il Padiglione nordico e il Padiglione Danese si presentano in collaborazione con un progetto curato dal duo di artisti Elmgreen & Dragset. Il progetto è stato

¹²¹ B. Curiger, *Spaces generated by vision, or, basements save windows* in B. Curiger, J. Morgan, M. Gioni, “*Urs Fischer. Shovel in a Hole?*”, Zurigo, JRP|Rigier, 2009, pag. 14.

¹²² www.thonyshafrazigallery.com

¹²³ B. Curiger, *Spaces generated by vision, or, basements save windows*, *Op. cit.*, pag. 15.

promosso dall'Office for Contemporary Art Norway, l'organizzazione ospitante del Padiglione nordico nel 2009, e del danese Arts Council's Committee for International Visual Arts, commissari dei rispettivi Padiglioni, con l'intento di creare un "quartiere transnazionale" all'interno dei Giardini, un contesto espositivo tradizionalmente dedicato alla rappresentanza nazionale. La nomina di Michael Elmgreen e Ingar Dragset come curatori è stata la logica conseguenza di questo tentativo di costruire uno spazio comune dentro ai Giardini dato che il lavoro svolto in collaborazione degli artisti è stato fino a oggi contraddistinto da un'analisi dello spazio sia pubblico sia privato e delle consuetudini, scenografie e relazioni di potere in atto al loro interno. A questa idea i curatori hanno risposto con una mostra dal titolo *The Collectors*, la quale propone un palcoscenico allegorico in cui vengono presentati due ritratti immaginari interconnessi, ciascuno collegato a uno dei due padiglioni. Mediante tale ambientazione, l'elemento particolare e personale degli individui raffigurati viene messo in contrasto con il più ampio e aperto paesaggio della Biennale di Venezia, nell'intento di indagare le sfere sempre più permeabili del pubblico e del privato¹²⁴.

Elmgreen & Dragset si sono accostati ai territori tradizionalmente sovrani del Padiglione nordico e del Padiglione danese utilizzando una metafora unica, mai sfruttata prima, che propone i due edifici come ambienti domestici abitabili in termini sia di design sia di dimensioni. L'architettura e l'interno di ogni Padiglione, radicalmente modificati dai curatori in collaborazione con gli artisti e designer invitati, trasformano gli edifici da un lato in ritratti dei loro precedenti abitanti, dall'altro in significanti dell'intero concetto espositivo, superando l'idea del Padiglione come piattaforma d'esposizione della rappresentanza

¹²⁴ M. Kuzma, C. Buhl Andersen, *Danimarca e Paesi Nordici (Finlandia, Norvegia e Svezia). The Collectors. Partecipazioni nazionali in Fare Mondi*, catalogo 53° Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, 2009, pag. 26.

nazionale e rispecchiando invece le problematiche socio-culturali, sessuali e spirituali da un punto di vista individuale¹²⁵.

L'anima di *The Collectors* è, come suggerisce il titolo, un'indagine del collezionismo, pratica che associa la sfera intima, la dimensione pubblica, l'ossessione e l'autoespressione. Partendo dall'affermazione contenuta nel saggio *Unpacking My Library: A Talk about Collecting* di Walter Benjamin, secondo cui "la proprietà e il possesso appartengono alla sfera tattile", i due edifici così come gli oggetti e le opere d'arte presenti al loro interno riflettono una varietà di strutture psicologiche basate sulla devozione, sul desiderio, sulla proprietà, sull'ambizione culturale, sulla noia e sulla vanità. Queste sono tematiche che Elmgreen & Dragset hanno esplorato nel loro lavoro precedente, ma che nel contesto della Biennale di Venezia e con la collaborazione degli artisti e designer invitati vengono trasportate in un'altra dimensione mai affrontata in precedenza¹²⁶.

¹²⁵ M. Kuzma, C. Buhl Andersen, *Danimarca e Paesi Nordici (Finlandia, Norvegia e Svezia)*. Op. cit., pp. 26-27.

¹²⁶ M. Kuzma, C. Buhl Andersen, *Danimarca e Paesi Nordici (Finlandia, Norvegia e Svezia)*. Op. cit., pag. 27.

Capitolo 2. La ricerca artistica di Danh Vo: il «frammento» tra storie di antichità, collezionismo, conflitti e guerre di religione

Introduzione

La mostra *Slip of the tongue* presentata a Punta della Dogana da aprile 2015 a gennaio 2016, co-curata dall'artista vietnamita Danh Vo e da Caroline Burgeois, è un progetto della Fondazione Pinault.

In questa mostra l'artista ha pensato, progettato e messo in opera un'esposizione, attraverso cui ha potuto esporre la sua idea di arte, la sua ricerca artistica attraverso le opere realizzate e la sua considerazione degli attori del sistema dell'arte (istituzioni, artisti, critici e committenti).

Le numerose tematiche presenti nella mostra (il passato personale dell'artista, il passato storico legato alla sua terra d'origine, il Vietnam, l'emigrazione da quest'ultima a causa della guerra, l'emigrazione, l'integrazione, la famiglia, la condizione sociale dell'artista, la denuncia dei conflitti, la rivendicazione dell'artista donna, ecc.) sono raccontate attraverso la scelta e la presentazione di numerose opere d'arte (più di duecento), di più di quaranta artisti, tra cui eminenti artisti del panorama dell'arte moderna e contemporanea (Giovanni Bellini, Pablo Picasso, Piero Manzoni, Luciano Fabro, Costantin Brancusi, Auguste Rodin). Per Danh Vo le opere d'arte hanno la capacità di “dialogare” tra loro, quindi, accostate le une alle altre, da una parte conservano il loro valore storico e artistico, dall'altra hanno la capacità di “riappropriarsi” di significato e di raccontare nuove storie.

Nel corso della storia, soprattutto con le opere antiche, può accadere che vari accadimenti (eventi sociali, rivolte, guerre, eventi climatici o anche voluti dallo stesso artista, distruzione delle opere realizzate) fanno in modo che l'opera sia oggetto di modifiche, spostamenti, restauri, o nel peggiore dei casi distruzione. A questo proposito, una delle tematiche più interessanti in Danh Vo è quella del «frammento» dell'opera d'arte.

Tenendo conto delle opere esposte nella mostra *Slip of the tongue*, con questo termine si intendono principalmente due significati. Il primo riguarda la presentazione di opere d'arte che sono frammenti di opere che sono state modificate o distrutte e che conservando un alto valore storico artistico devono essere conservate, restaurate ed esposte in istituzioni museali. Il secondo, caratteristico delle opere di Danh Vo, riguarda la realizzazione di opere d'arte assemblando parti di altre opere d'arte (statue in marmo dell'epoca romana, in legno del periodo gotico) che sono state acquistate da collezionisti privati o case d'asta, sezionati e assemblati. Opere che senza la “mano” dell'artista contemporaneo, sarebbero dimenticate negli archivi o nei depositi, o, nel peggiore dei casi, addirittura distrutte, visti gli alti costi dovuti al restauro.

Due opere di Danh Vo presenti nella mostra, *Shove it up your ass, you faggot* (2015) e *Your mother sucks cock in hell* (2015), con due titoli altrettanto provocatori (si tratta di due frasi gergali tratti dal film *L'esorcista* di William Friedkin del 1973).

A questo proposito, il secondo capitolo tratta la tematica del «frammento», elencando e analizzando tutte le opere esposte in mostra scelte dall'artista curatore della mostra.

Per la mostra *Slip of the tongue*, la Fondazione Pinault ha siglato un accordo di prestito di opere con due grandi istituzioni veneziane, le Gallerie dell'Accademia e la Fondazione Giorgio Cini. La fondazione Pinault ha ottenuto il prestito impegnandosi nel restauro delle opere prestate.

Per la mostra, le Gallerie dell'Accademia hanno concesso il prestito di tre «frammenti» di opere d'arte dei più importanti artisti veneziani del XVI secolo, i dipinti rappresentanti il volto del *Redentore* e il cartiglio con la firma attribuiti a Giovanni Bellini (fig. 24), il frammento della pala della Chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca rappresentante i *Santi Benedetto, Tecla e Damiano* di Giovanni Buonconsiglio detto Il Marescalco (fig. 25), e un frammento di *Satiro* della Scuola di Tiziano, realizzati dalla bottega del celebre maestro per la Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista verso la metà degli anni quaranta del XVI secolo.

Queste tre opere sono state esposte con una cadenza di novanta giorni ciascuna, nell'ordine così come sono state precedentemente elencate. Danh Vo ha deciso di esporle nella teca che si trova nella prima sala, quindi le prime opere ad essere osservate per chi entra nel museo, unendole ad un'opera di Hubert Duprat, *Corail Costa Brava* (1994-1998), realizzata con frammenti di corallo uniti con colla e mollica di pane. Un accostamento interessante che chiaramente è riferito alla città che ospita la mostra, Venezia appunto, e al periodo di maggiore prestigio, il Cinquecento, secolo in cui la Serenissima dominava incontrastata il Mediterraneo, fiorente repubblica con un vastissimo *dominio da mar* (fig. 26).

L'opera di Duprat, *Corail Costa Brava* (1994-1998), fa eco al grande ramo di corallo rosso pescato sul fondo del Mediterraneo che orna la Dafne (1570-1575) dell'artista orafo Wenzel Jamnitzer, esposta al Musée National de la Renaissance, a Château d'Ecouen. Con la sua corona di corallo, la scultura materializza la metamorfosi mitologica della ninfa Dafne (una bella fanciulla trasformata in alloro) nell'istante stesso della sua trasformazione vegetale. L'argento della statuetta muta in corallo, considerato nel Rinascimento una specie strana, né del tutto vegetale né del tutto minerale. I rami del corallo sono stati fascettati in argento. Il volume rizomico e cespuglioso di *Corail Costa*

Brava è strettamente subordinato alla struttura articolata dei rami vermigli. La sua irregolarità originale è stata forzata. Il corallo forma un intreccio punteggiato da anelli di palline di mollica, materia collegata alla ruminazione, che dissimulano il collage di frammenti minuziosamente giuntati. Il titolo indica l'origine mediterranea del materiale, in contrasto con un precedente lavoro di Duprat che utilizza l'ambra ed è chiamato *Nord*¹²⁷.

Per la mostra *Slip of the tongue*, la Fondazione Giorgio Cini ha prestato undici miniature provenienti da libri di coro o da manoscritti giuridici ritagliati, foglietti e capolettera che coprono un periodo che va dall'XI al XVI secolo e testimoniano di differenti scuole, geografie e stili di miniatura. Le miniature, che facevano parte della collezione di Ulrico Hoepli, sono state riacquistate dal conte Vittorio Cini negli anni quaranta.

Anche le miniature provenienti dalla Fondazione Giorgio Cini sono esposte nella mostra *Slip of the tongue* accostate a opere di altri artisti, sia di Huber Duprat, in particolare alle *Larve di tricottero che costruiscono il fodero* (1980-2015) (fig. 27) che dello stesso Danh Vo, *Untitled (Capelli biondi di una bambina)*, 2012) e *Untitled (Anello d'oro, lettera scritta)*, 2009).

L'opera *Larve di tricottero che costruiscono il fodero* (1980-2015) è costituita da larve acquatiche, raccolte nei corsi d'acqua di mezza montagna (Cevenne e Pirenei), sono trasportate vive nello studio, messe in un acquario con acqua ossigenata alla temperatura di 4°C, estratte dal vecchio fodero di sabbia e sassolini e depositate su un letto di pagliuzze d'oro e pietre preziose, dove gli organismi si mettono subito al lavoro per costruire un nuovo fodero. Alle pagliuzze d'oro utilizzate nel 1979 sono stati gradualmente aggiunti cabochon di turchesi, opali, lapislazzuli, corallo, rubini, zaffiri, diamanti, perle semisferiche e barocche e piccoli steli d'oro. Se si rompe il fodero in un punto qualsiasi, l'animale lo riparerà accumulando materiale nel punto esatto della rottura. Così

¹²⁷ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, catalogo della mostra, Venezia, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Marsilio Editori, 2015, pag. 8.

è nata l'impressionante, ossessiva "tricopteroteca", presentata per la prima volta al pubblico da Hubert Duprat con il titolo di *Dernière Bibliothèque* nel giugno 2012 al LiveInYourHead, spazio espositivo della HEAD-Ginevra¹²⁸.

L'opera di Danh Vo *Untitled (Capelli biondi di una bambina, 2012)* mostra la capigliatura appartenente a una compagna di classe dei nipoti dell'artista ai quali Vo aveva chiesto di recuperare capelli biondi di una bambina (con il consenso dei genitori), pagati al centimetro. Questo materiale, specie se proveniente da bambine, è uno dei più efficaci per prevedere il grado di umidità in un ambiente chiuso. Gli igrotermografi contemporanei impiegano fibre sintetiche (con risultati meno precisi), ma vengono preferiti i capelli di giovani donne bionde, perché sono in grado di espandersi e allungarsi in presenza di livelli di umidità anche minimi¹²⁹. Mentre l'opera *Untitled (Anello d'oro, lettera scritta, 2009)* racconta la storia di Hao Thi Nguyen, nonna dell'artista, che scrive una lettera a suo marito per farsi perdonare il fatto di aver giocato, circa due decenni prima, le due fedeli nunziali con la speranza di guadagnare del denaro ma con il risultato di perderle tutte e due. La scelta di questi oggetti mostra come la storia personale dell'artista o di uno dei componenti della sua famiglia diventa parte della sua ricerca artistica, oggetto di un'interpretazione sia ironica ma anche un mezzo per raccontare la difficile storia personale di immigrato e di conseguente integrazione.

La seconda parte del capitolo analizza la tematica del frammento nelle opere di Danh Vo e il confronto con alcune opere costituite da «frammenti» dell'artista greco Jannis Kounellis, uno dei maggiori esponenti della corrente dell'Arte Povera, riguardo il valore storico-artistico delle opere, seppur frammentate o ridotte in piccoli pezzi e il legame di queste ultime al passato personale dell'artista (nel caso di Jannis Kounellis, alla sua terra d'origine, il porto del Pireo e la sua adolescenza vissuta in Grecia).

¹²⁸ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 8.

¹²⁹ *Ibidem*, pag. 41.

1. I prestiti dalle Gallerie dell'Accademia nella mostra Slip of the Tongue a Punta della Dogana

Lo statuto di fondazione di Santa Maria della Carità, tradizionalmente considerata la più vecchia Scuola dei Battuti di Venezia, è datata dicembre 1260. Nei secoli che seguirono, le Scuole dei Battuti, originariamente quelle della Carità, di San Marco, di San Giovanni Evangelista e di Santa Maria della Misericordia, non obbligavano tutti i membri a fare uso della frusta e riconoscevano entro la loro base associativa ordini di persone eminenti o benestanti che non erano tenute a questa disciplina¹³⁰.

Compito principale della Scuola, oltre alla normale attività caritatevole nei confronti dei poveri e al consueto intervento di mutuo soccorso in favore dei confratelli, era quello di fornire ogni anno la dote a venti fanciulle povere in età da marito¹³¹.

Nel 1756, l'Accademia veneziana di pittura e scultura sorse qui non per iniziativa e protezione di principe o di mecenate. La creò spontaneo il desiderio degli artisti, nel fervore di studi che il Piazzetta aveva iniziato preparando il Tiepolo. Quelle pitture [di Pittoni, Gian Domenico Tiepolo, i due Longhi, Canaletto e altri artisti minori] formavano un organico gruppo d'arte settecentesca: il primo, ma non molto pregiato allora, che entrò a costituire le nostre Gallerie, quando nel 1807 la vera Accademia, fondata da Napoleone con tutto l'apparato di scuole e di professori che ancor dura, ebbe la sua nuova sede qui alla Carità¹³².

Dal 1806 al 1810, un numero cospicuo di monasteri, chiese, conventi, palazzi pubblici, scuole grandi e piccole di devozione, confraternite comprese quelle di arti e mestieri vengono soppressi, e molti di questi successivamente

¹³⁰ T. Pignatti, *Le Scuole di Venezia*, Milano, Gruppo Editoriale Electa, 1981, pag. 10.

¹³¹ E. Martinelli Pedrocchi, *Vicende della Scuola. Scuola della Carità* in *Le Scuole di Venezia* (a cura di T. Pignatti), Milano, Gruppo Editoriale Electa, 1981, pag. 30.

¹³² G. Fogolari, *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il fiore dei musei e monumenti d'Italia*, Milano, Garzanti Editore, 1949, pp. VII-IX.

demoliti. Il decreto prevedeva che una apposita commissione scegliesse i dipinti di maggior pregio da inviare a Milano, alle Gallerie di Brera che doveva costituire la pinacoteca centrale del Regno d'Italia lasciando così alla costituenda Galleria dell'Accademia di Venezia la seconda scelta con le opere "scartate". I quadri selezionati per le pinacoteche di Milano e Venezia erano sicuramente quelli giudicati di maggior interesse artistico all'epoca, e rispecchiavano criteri estetici frutto di un particolare e specifico momento nella storia del gusto improntato a un certo classicismo e al rifiuto delle opere più "moderne"¹³³.

Con decreto n. 77 del 25 aprile 1810 si attuò la «soppressione delle compagnie, congregazioni, comunie ed associazioni ecclesiastiche». Tutto il sistema del clero regolare veniva così azzerato e, in pratica, cancellato dall'ordinamento ecclesiastico¹³⁴.

Ci furono, a questo punto, le conseguenze gravissime tra cui distruzioni, demolizioni, dispersioni e così via (tra l'altro, a voler guardare questo aspetto della vicenda da altro punto di vista, va detto che talora quel patrimonio andò a formare nuclei assai importanti delle pubbliche raccolte d'arte, tanto che non di rado le opere stesse furono 'salvate' in forza dei decreti napoleonici): ci furono, furono gravissime, determineranno in termini drastici la storia degli ordini, delle chiese locali, delle stesse città; ma i decreti napoleonici non furono *solo* questo, né ce ne dobbiamo scordare, soprattutto in prospettiva storica: si pensi alle manimorte e alla vastità ed entità dei patrimoni fondiari e immobiliari congelati, alle sostanze culturali trascurate o dissipate; al ruolo frenante non di rado giocato da una Chiesa locale così organizzata rispetto al rinnovamento sociale in atto nel resto d'Europa¹³⁵.

¹³³ F. Lugato *Le vicende del patrimonio artistico: dispersioni e ritorni*, in G. Romanelli (a cura di), *Dai Dogi agli Imperatori. La fine della Repubblica tra storia e mito*, Milano, Electa, 1997, pp. 140-141.

¹³⁴ G. Romanelli, *Venezia e la sua chiesa nell'età napoleonica* in *La chiesa veneziana dal tramonto della Serenissima al 1848* (a cura di Maria Leonardi), Cittadella (Pd), Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1986, pp. 64-66.

¹³⁵ *Ibidem*, pag. 66.

Dal 12 febbraio 1807, fu organizzata la nuova Accademia delle Belle Arti di Venezia, con sede nel complesso di Santa Maria della Carità, applicando lo statuto di quelle di Milano e Bologna, il quale prevedeva, oltre alle scuole, la sala per le statue e una pinacoteca¹³⁶.

Dopo la soppressione (1806), il complesso della Carità fu destinato a sede dell'Accademia delle belle Arti, che dal Fonteghetto della Farina trasferì qui la propria sede il 5 novembre 1807. Nel 1808 il Selva modificò la struttura dell'edificio della Scuola, per adattarlo alle nuove esigenze e renderlo omogeneo al resto del complesso. Anche la facciata, che doveva ora servire d'ingresso alle Gallerie, subì così un nuovo cambiamento: il Lazzari, infatti, subentrato al Selva, modificò le due finestre laterali, dando loro una forma rettangolare, eliminò la nicchia sopra il portale e la relativa statua e sostituì il coronamento curvilineo con un alto attico. Al posto dei bassorilievi con i simboli della Scuola si misero quelli con gli emblemi accademici e alla sommità dell'edificio venne posto un gruppo simbolico, rappresentante *Minerva che cavalca un leone*, scolpito dal Giaccarelli, che venne poi rimosso nel 1938 e collocato nei Giardini di Castello¹³⁷.

La fine a Parigi del Musée Napoléon coincise con la caduta dell'Impero e il ritorno di Luigi XVIII nel maggio 1814, è infatti da questo momento che inizia la graduale restituzione dei “trofei di guerra”. I capolavori d'Italia furono in parte recuperati grazie all'opera di mediazione dello scultore Antonio Canova, mandato a Parigi da Pio VII. Fu così recuperata e nel 1815 poté ritornare a Venezia la maggior parte delle opere d'arte, dei codici e dei libri portati via dai francesi nel 1797. Non furono restituite a quella data *Le nozze di Cana* di San Giorgio Maggiore; *Giove che fulmina i Vizi* del soffitto della Sala del Consiglio dei Dieci, *San Marco che incorona le Virtù Teologali* della Sala della Bussola di Palazzo Ducale, che sono tuttora conservate al Museo del

¹³⁶ F. Lugato, *Op. cit.*, pag. 140.

¹³⁷ G. Romanelli, *Op. cit.*, pag. 32.

Louvre. La splendida tela di Paolo raffigurante *Giunone che distribuisce doni a Venezia* del soffitto del Consiglio dei Dieci, rimaneva a Bruxelles, dove l'aveva mandata Napoleone, per far ritorno a Palazzo solamente nel 1919¹³⁸.

a) Il *Redentore* di Giovanni Bellini dalle Gallerie dell'Accademia

Giovanni Bellini (1433–1516) è uno dei più celebri pittori del Rinascimento veneziano. L'artista – ammirato a livello nazionale, ambito da principi e mecenati di ogni regione – si dimostrò risoluto a non muoversi dalle lagune, preferendo far viaggiare le opere e allestendo *ad hoc* un'officina in grado di “serializzare” composizioni che sapeva particolarmente richieste dal mercato¹³⁹. Ciò consentì un fenomeno di “impollinazione” feconda di un territorio in cui pervennero, progressivamente e quasi capillarmente, seppur a maglie larghe, i prodotti di un officina che era fra le più attive nella Serenissima¹⁴⁰.

La maggior parte degli studiosi di Giovanni Bellini è concorde nel fatto che il maestro abbia realizzato tre *Trasfigurazioni*: il primo dipinto è al Museo Capodimonte di Napoli. Per C. Gamba il “più bello tra essi per complesso scenografico e per disposizione cromatica e luministica è la *Trasfigurazione* della Pinacoteca di Napoli, pala di modeste dimensioni, da cappella privata, ma che per la solennità drammatica e religiosa, che la informa, resta impressa in mente, come se fosse assai più vasta¹⁴¹”. Lo storico dell'arte descrive dettagliatamente il dipinto dove “la scena, dato il formato della tavola, non avviene sopra una vetta, ma su una lieve altura erbosa dominante un borro roccioso nei cui anfratti nascono erbe e fiori di ogni sorta. A destra l'angolo è

¹³⁸ F. Lugato, *Op. cit.*, pag. 141.

¹³⁹ Cfr. E. M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bellini a Vicenza* in *Bellini e Vicenza. Capolavori che ritornano*, catalogo della mostra *Bellini e Vicenza* a cura di Fernando Rigon e Enrico Maria Dal Pozzolo, Vicenza, Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003 – 25 gennaio 2004 / Venezia, Gallerie dell'Accademia 1 – 29 febbraio 2004, Vicenza, Ed. Biblos Banca Popolare di Vicenza, 2003, pag. 13.

¹⁴⁰ E. M. Dal Pozzolo, *Op. cit.*, pag. 13.

¹⁴¹ Cit. C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Spoleto, Ed. Arti Grafiche Panetto & Petrelli, 1937, pag. 97.

tagliato nel solito modo bellinesco da una palizzata in diagonale. Tutta questa parte di paese con prati e casamenti e monti lontani è fortemente investita dal chiarore del mattino, mentre la parte opposta della vallata con uno stagno scuro dominato da un castello, rimane in ombra lasciando in luce delle stele sepolcrali, e degli animali condotti al pascolo. Il cielo è stupendo per l'accavallarsi delle nubi fugate dall'aurora, che indora il bellissimo scenario. In mezzo ad esso sorge la ieratica, candida figura di Gesù, che accoglie e irradia la luce tra Enoc in giallo con manto roseo vivamente rilevato in chiaro, ed Elia in scarlatta con manto grigiastro cangiante violaceo. Ai loro piedi si destano abbagliati dalla splendida visione S. Pietro in violaceo e manto giallo bruciato, S. Giacomo in verde scuro e manto azzurro, S. Giovanni in rosa con manto verde – giallastro. I loro tipi corrispondono a quelli dei quadri precedenti; i loro panni sono ancora taglienti, ma raddolciti da delicati passaggi di toni caldi e freddi sotto l'azione diffusa della luce. La quale artisticamente parlando è il tema dominante del quadro, concorrendo per gran parte insieme con l'ambiente paesistico a determinare il senso del miracolo, che si sta compiendo¹⁴²». Lo storico conclude la descrizione parlando di un'ipotesi di realizzazione, forse per un committente romagnolo e del passaggio di proprietà fino al suo arrivo a Napoli “questo capolavoro pittorico e morale di G. Bellini non si sa per dove fosse stato dipinto, né come fosse entrato in possesso di casa Farnese, con la cui eredità passò alla corona di Napoli. Il riconoscervi tra gli edifici riprodotti nel fondo monumenti di Ravenna quali il Mausoleo di Teodorico ancora completo e qualche torre campanaria cilindrica, può lasciar supporre una sua origine romagnola¹⁴³».

La seconda rappresentazione della *Trasfigurazione di Cristo* è al Museo Correr di Venezia. Per lo storico dell'arte Anchise Tempestini la provenienza è la Chiesa di San Salvatore (vulgo San Salvador) già portella della pala d'argento dell'altare maggiore della chiesa veneziana di San Salvatore, era ancora in quel

¹⁴² Cit. C. Gamba, *Op. cit.*, pag. 98.

¹⁴³ Cit. C. Gamba, *Op. cit.*, pag. 98.

convento al tempo di A. M. Zanetti (1733)¹⁴⁴. Tradizionalmente assegnata ad Andrea Mantegna, fu giustamente attribuita a Giovanni Bellini da Crowe e Cavalcaselle (1871), opinione accettata da tutti gli studiosi successivi. Decurtata in alto prima del 1780, era in origine centinata e mostrava un Padre Eterno sorretto da cherubini rossi, uno dei quali è ancora in parte visibile¹⁴⁵. Collocata intorno alla seconda metà del XV secolo dalla maggior parte degli studiosi (Dussler (1935 e 1949), Degenhart e Schmitt (1990), Bottari (1963), Lucco (1990) deve essere spostato intorno alla metà del settimo decennio, per l'affinità con l'*Orazione nell'orto* di Londra e con la *Pietà* di Brera: notiamo in particolare l'acconciatura a boccoli dei due profeti e del San Giovanni Evangelista, che si ritrova nei due dipinti succitati ; come in quelli, rileviamo nella *Trasfigurazione* una sicurezza e una solidità unite ad un rovello nelle pieghe dei panneggi che potrebbe apparire 'neocrivellesco' o 'ferrarese', se non fosse chiara in esso, attraverso il Mantegna, la lezione del Donatello di Padova: il tormentato plasticismo delle vesti non ha niente di capzioso, risultando invece perfettamente funzionale alla resa espressiva¹⁴⁶.

Secondo E. M Dal Pozzolo l'episodio della *Trasfigurazione* – riferito nei Vangeli di Matteo (17, 1-21), Marco (9, 2-29) e Luca (9, 28-42) – è affrontato dal maestro in modo molto diverso da quanto fatto nel giovanile esemplare del Museo Correr, laddove si applicò a un'interpretazione sostanzialmente narrativa. Impostato in verticale secondo uno schema ascendente, quest'ultimo s'impenna infatti sul dialogo gestuale tra Gesù, Mosè ed Elia e culminava nella figura perduta, di Dio Padre tra i cherubini rossi. A Napoli invece la scena è meditativa, come sospesa, e si caratterizza per una quantità di dettagli non previsti dai racconti evangelici: a partire dall'inserimento alle spalle di Gesù di due importanti monumenti ravennati, il Mausoleo di Teodorico e il Campanile di Sant'Apollinare in Classe (citati precedentemente da C. Gamba). Nel paesaggio

¹⁴⁴ Cit. A. Tempestini, *Giovanni Bellini, Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Ed. Cantini, 1992, pag. 34.

¹⁴⁵ Cit. A. Tempestini, *Giovanni Bellini, Op. cit.*, pag. 34.

¹⁴⁶ Cit. A. Tempestini, *Giovanni Bellini, Op. cit.*, pag. 34.

poi un'incredibile varietà di piante e vegetali viene minutamente ritratta dal primo all'ultimo piano, secondo quella che sembra essere una caratteristica delle opere vicentine del maestro¹⁴⁷.

Una delle tre rappresentazioni della *Trasfigurazione* di Cristo dipinte da Giovanni Bellini esiste solo sotto forma di due frammenti, uno dei quali raffigura il busto del Cristo, l'altro la firma dell'artista, contenuta in un cartiglio in *trompe l'œil*, con la seguente formulazione: «IOANNES BELLINUS MEPINXIT»¹⁴⁸.

La composizione che riunisce i due frammenti, così come l'identificazione del soggetto e dell'autore, sono il risultato di un certo numero di operazioni che un documento permette in parte di circoscrivere: si tratta di una lettera del settembre 1899 scritta da Giulio Cantalamessa, direttore dell'Accademia, al suo ministro di competenza. Cantalamessa racconta che dopo aver staccato dal muro un quadro del Cristo Redentore attribuito alla «scuola di Giovanni Bellini», danneggiato e ritoccato del corso dei secoli, scopre sul retro «il disegno di un piccolo cartiglio, sospeso ad un alberello senza foglie, con un iscrizione» contenente la firma dell'artista. Scopre anche che il piano del quadro è formato da due spessori di legno incollati insieme e ne conclude che si tratta di due frammenti della stessa tavola così come era stata conservata nella collezione Contarini di Venezia prima di approdare al museo dell'Accademia. Gli elementi iconografici, cioè il vestito bianco del Cristo, l'espressione del volto e le gemme sull'albero, consentono al direttore del museo di avanzare anche l'ipotesi di una Trasfigurazione (in cui il Cristo si presenta come *lux mundi*, luce del mondo). È lui stesso a proporre di incorniciare («in stile rinascimentale») i due frammenti

¹⁴⁷ E. M. Dal Pozzolo, *Op. cit.*, pag. 18.

¹⁴⁸ E. Lebovici, *Slip of the Tongue*, catalogo della mostra *Slip of the Tongue* a cura di Danh Vo, Venezia - Punta della Dogana, 12 aprile 2015 – 10 gennaio 2016, Fondazione Pinault, Venezia, Marsilio Editori, 2015, pag. 4.

costituiti dalla faccia anteriore e posteriore del vecchio quadro in una struttura a scatola, scelta mantenuta dal 1902 a oggi¹⁴⁹.

A riguardo Anchise Tempestini afferma come non sia facile esprimere un giudizio sicuro di fronte a due lacerti così ridotti: tuttavia, il modo ancora piuttosto lenticolare con cui sono eseguiti tutti gli elementi naturali nel frammento con la firma, unitamente alla pittura molto fusa, a leggere velature, della figura divina, così come ci fa credere di essere davanti alle reliquie di un capolavoro, mi induce ad optare per una datazione abbastanza tarda, ma non oltre i primi anni dell'ultimo decennio¹⁵⁰. Concorde con l'identificazione e attribuzione del Cantalamessa, conferma che tutti gli storici ne hanno riconosciuto l'autenticità, considerandoli quasi unanimemente parti di una *Trasfigurazione*, a causa della veste bianca e dello sguardo trasumanato di Cristo. Solo il Berenson, in un primo tempo (1916), pensava che potessero riferirsi alla *Cena in Emmaus* del 1490, che conosciamo solo attraverso copie, la più importante delle quali nella stessa chiesa di Venezia. Il Bottari (1963) li riferiva genericamente ad una pala, mentre lo Huse (1972) parla di una testa di Cristo che egli confronta con i Santi Francesco, Giovanni Battista e Sebastiano della *Pala di San Giobbe*, dai quali si distingue per la sua ieraticità; evidentemente egli considera le due opere contemporanee, come poi la Goffen (1989), che ritiene la pala di cui rimangono queste due tavolette coeva della *Trasfigurazione* di Napoli¹⁵¹.

Bellini, evidentemente, ha rappresentato la *Trasfigurazione* una terza e ultima volta, in un dipinto contemporaneo alla tavola di Napoli; ma di questo sopravvivono solo due frammenti, un busto di Cristo e la firma dell'artista, IOANNES BELLI / NUS ME PINXIT. Il bianco irradiante della veste di Cristo e l'espressione elevata del volto ispirato sono chiari indizi del soggetto trattato.

¹⁴⁹ E. Lebovici, *Slip of the Tongue*, *Op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁵⁰ Cfr. A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, *Op. cit.*, pag. 206.

¹⁵¹ *Ibidem*, pag. 206.

Anche se i frammenti sono stati spesso datati intorno al 1500, la impostazione geometrica della testa di Cristo e le pieghe del drappeggio ricordano lo stile di pittura di opere molto precedenti¹⁵².

b) I Santi Benedetto, Tecla e Damiano di Giovanni Buonconsiglio detto “Il Marescalco”

Il secondo prestito delle Gallerie dell'Accademia è un dipinto, olio su tavola, intitolato *I santi Benedetto, Tecla e Damiano* di Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco datato 1497. Qui di seguito una breve descrizione della storia dell'opera dalla sua realizzazione a fine Quattrocento fino alla sua collocazione attuale nelle Gallerie dell'Accademia.

Nel 1497 Gabriele Morosini dona un quadro di Giovanni Buonconsiglio per la chiesetta di San Cosmo e finanzia la costruzione di una parte del monastero. Il racconto del Petrelli nella *Chronologica narratione*, cap. 13: “Tra le monache che «apportarono qualche utile di consideratione et alla chiesa et al monasterio, vi fu una tal suor Cecilia Morosini, figliola del nobiluomo ser Gabriel; il di cui il padre (et ciò seguì circa l'anno 1497) fece far in chiesa la pala su l'altar che a quel tempo era il maggiore, con l'immagine della beata Vergine nel mezo, et alle bande l'imagini delli santi martiri Cosmo et Damiano, opera di mano di Giovanni Buonconsiglio mariscalco di Vicenza; et oltre a ciò fece fare nel monasterio sedeci celle in dormitorio vecchio, con le sue divisioni di muro di meza pietra; fece far anco parte delli parlatorii et delle camere per servizio delle donne quando venivano in prova per monacarsi. La pala predetta, che all'hora serviva per altar maggiore, hora è ripposta nella cappella ch'è a

¹⁵² R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Milano, Federico Motta Editore, 1990, pp. 139-140.

mano destra nell'ingresso della Chiesa, nella quale vi è anco la sepoltura da chà Morosini¹⁵³».

Il primo quadro ad essere collocato in chiesa fu quello dell'altar maggiore, la pala di Giovanni Buonconsiglio che Gabriele dei Morosini dalla Sbarra di San Cassiano, padre di Cecilia, monaca a San Cosmo, commissionò al pittore per la comunità religiosa da poco fondata. In principio era posto sull'altare della *giesetta*, la piccola chiesa interiore alla clausura, che già, nel volgere di breve tempo, resterà ad uso esclusivo delle monache. La tavola con la *Vergine, Gesù e i Santi Cosma e Damiano, Benedetto, Eufemia, Dorotea e Tecla*, fu completata il 22 dicembre 1497, tre giorni prima di Natale, come si legge nel cartiglio, accanto alla firma. Dono di rilevante bellezza, imponente e solenne nell'impianto, ispirato alla pala dipinta da Antonello da Messina per la chiesa di San Cassiano¹⁵⁴.

Nella tavola vennero raffigurati i pilastri dell'iconografia sacra rappresentativi della chiesa, e le sante, martiri di Aquileia cui l'antica parrocchiale di Sant'Eufemia era dedicata, che si festeggiavano il 3 settembre. Doveva mancare sant'Erasma che era congiunta a loro nel raccordo agiografico. Santi cui Marina Celsi era particolarmente devota. Nell'invocazione in apertura del proprio testamento spirituale si rivolgerà a Gesù Cristo, alla Madonna e ai Santi Cosma e Damiano, Maffio (Matteo) «apostolo et evangelista», Eufemia, Dorotea, Tecla, Erasma e a Santa Marina «della quale porto il suo nome»¹⁵⁵.

Nell'*Additione* del 1663 il Martinioni corregge l'affermazione: «La palla, che scrive il Sansovino esser di mano de i Vivarini, fu dipinta da Giovanni Buonconsiglio; lo dimostra la sottoscrizione posta nella sede della Vergine, che dice IOANNES BONCONSILIUS MARISCHALCUS DE VICENTIA 1497».

¹⁵³ Cit. P. Petrelli, *Chronologica narratione...*, c. 13, in C. Spagnol, *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia. Un tempio benedettino «ritrovato» alla Giudecca. Storia, trasformazioni e conservazione*, Venezia, Marsilio Editori, 2008, pag. 288.

¹⁵⁴ C. Spagnol, *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia, Op. cit.*, pag. 177.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pag. 177.

Petrelli ricorda la collocazione del dipinto sull'altare maggiore, da dove fu trasferito su quello della cappella *lucente*, dei Morosini, perché, nel 1605, era stato posto in opera il quadro di Jacopo Palma il Giovane con la *Vergine, san Benedetto, san Sebastiano e san Francesco*¹⁵⁶.

Nel 1648 il pittore e scrittore Carlo Ridolfi descrive il dipinto presente nella Chiesa alla Giudecca: “In san Cosimo della Giudecca fece una singolar tavola con Nostra Donna sedente in alto con Gesù Bambino in braccio sotto ad una volta lavorata con belli intagli, dalle parti sono li santi Cosimo e Damiano in veste ducale, Benedetto, Tecla ed Erasma, pittura gentile in vero e con buono stile condotta, e che molto s'accosta alla maniera che poi fu posta in uso da' migliori pittori, e maggiormente è degna di lode essendo l'arte ancora giovinetta; e nel sedile della Vergine scrisse: *Joannes Bonconsilius marescalcus de Vicentia 1497*”¹⁵⁷. A. M. Zanetti così descrive l'opera: “Appesa al muro evvi un'altra tavola con la Madonna sedente con bella architettura, e li SS. Cosmo, e Damiano, Benedetto, Eufemia, Dorotea, e Tecla, opera distinta di Gio: Buonconsiglio col nome dell'autore fatta nel 1497¹⁵⁸”. B. Berenson inserisce Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco tra i pittori della scuola veneziana del Rinascimento, l'artista, nato a Vicenza, è documentato a Venezia dal 1495 al 1535-37. Allievo e seguace del Montagna, influenzato dopo da Giorgione. Nelle Gallerie dell'Accademia è presente un frammento con i Ss. Benedetto, Tecla e Cosma, opera datata 1497¹⁵⁹.

La pala del Marescalco vi rimase almeno fino al 1773 quando Anton Maria Zanetti ne segnala il trasferimento sul muro laterale. Il fatto lascia supporre che un qualche «accidente» potesse aver danneggiato la tavola al punto da determinare una collocazione più defilata. Verrà rimossa da lì tra il 1765,

¹⁵⁶ *Ibidem*, pag. 177.

¹⁵⁷ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, volume I* [1648], Sala Bolognese (Bo), Arnoldo Forni Editore, 2002, pag. 60.

¹⁵⁸ A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia* [1773], Sala bolognese (Bo), Arnoldo Forni Editore, 1980, pp. 373-374.

¹⁵⁹ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, vol. I*, London, Phaidon Press, 1957, pag. 50.

data in cui viene ricordata nel *Forestiero Illuminato*, e il 1771 quando lo Zanetti la descrive «sfortunatamente» sparita¹⁶⁰.

Alla metà del XVIII secolo si rileva che il retablo è scomparso dalla chiesa: è probabile che sia stato rimosso in seguito ai danni provocati da un incendio nel 1700. Ma dato che l'opera non è andata interamente distrutta è possibile salvarne due frammenti che, ritagliati, vengono messi in vendita. I suddetti frammenti figurano nel catalogo della collezione veneziana del conte Algarotti (dopo il 1776). Uno, che raffigura «la Vergine Maria fino alle ginocchia con il Bambino Gesù in braccio» fa oggi parte della collezione della Banca Popolare Vicentina. L'altro, dopo essere entrato a far parte della collezione Manfrini, viene acquistato dall'arciduca Ferdinando Massimiliano d'Austria per l'Accademia nel 1856. Gli viene aggiunta una firma simile a quella descritta dal Ridolfi¹⁶¹.

Nel corso dell'Ottocento la chiesa viene spogliata di tutto ciò che poteva essere asportato; è menzionata nel 1859 da Carlo Emanuele Cicogna in occasione di un sopralluogo per accertare lo stato conservativo dei dipinti murali ancora presenti. Egli poté constatare come «nella chiesa [utilizzata allora come] caserma le pitture a fresco che circondano tutta la cupola, e le pareti dell'abside sono in gran parte deperite. Nondimeno non essendo prezzo dell'opera lo trasportarle in tela, si lasciano come stanno. Pittori ne furono Paolo Farinato e Gerolamo Pellegrini» [E. A. Cicogna, *Intorno alla visita artistica antiquaria ...*, Atti dell'I.R. Istituto Veneto, IV, Venezia, 1859, pag. 7]¹⁶². Per ultimo la vide Cottin, allo scadere del XIX secolo, in uno stato di struggente decadenza, senza apparire toccato [A. Cottin, *Marina Celsi ed il monastero dei Ss. Cosma e Damiano alla Giudecca*, «*La Scintilla*», XI, n 2, 10 gennaio 1897, pag. 7]¹⁶³.

¹⁶⁰ C. Spagnol, *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia*, Op. cit., pag. 177.

¹⁶¹ E. Lebovici, *Slip of the Tongue*, Op. cit., pag. 7.

¹⁶² C. Spagnol, *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia*, Op. cit., pag. 192.

¹⁶³ *Ibidem*, pag. 192.

c) Frammento di *Satiro* della Scuola di Tiziano

Il terzo prestito delle Gallerie dell'Accademia è un *Mascherone di Satiro* della Scuola di Tiziano, olio su tavola datato metà anni quaranta del XVI secolo, realizzato per la Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Qui di seguito una breve descrizione dell'opera dalla realizzazione fino al suo collocamento attuale nei depositi delle Gallerie dell'Accademia.

È interessante notare come la scelta dei tre prestiti dalle Gallerie dell'Accademia di tre artisti G. Bellini, Marescalco e Tiziano che comunque hanno un legame tra di loro in quanto gli ultimi due furono entrambi discepoli del Bellini seppur con due risvolti completamente diversi.

Riguardo a Tiziano, molti grandi scrittori hanno raccontato della sua prima formazione nella bottega di Giovanni Bellini, qui citiamo G. Vasari e C. Ridolfi. C. Ridolfi descrive l'apprendistato di Tiziano, discepolo del Bellini “Indi appresso fu mandato dal padre a Venezia in casa d'uno zio materno, ed acciò egli ponesse ad effetto il naturale talento, l'accomodo' con Giovanni Bellino pittore di chiara fama in quella città, nella cui casa per qualche tempo si trattenne, ove apprese con molta facilità il modo del dipingere, avanzandosi in guisa da quello che restarono disgombrate in lui quelle difficoltà, che si videro interposte fra il Bellino, e' l naturale, appressandosi al verisimile con modo migliore¹⁶⁴. G. Vasari parla del suo apprendistato e della sua formazione sotto G. Bellini “e perché in quel tempo Gianbellino e gli altri pittori di quel paese, per non avere studio di cose antiche , usavano molto, anzi non altro, che il ritrarre qualunque cosa facevano dal vivo, ma con maniera secca, cruda e stentata, imparò' anco Tiziano per allora quel modo¹⁶⁵”.

Soffermandoci sulla committenza per il soffitto della Sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista sempre C. Ridolfi scrive “per

¹⁶⁴ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Op. cit., pag. 197.

¹⁶⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* (a cura di Rosanna Bettarini), Firenze, Sansoni S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, 1984, pag. 156.

lo soffitto della Confraternita di san Giovanni, nella parte dell'albergo, fece una delle visioni dell'Apocalisse, ed intorno in più partimenti alcuni fanciulli e grottesche¹⁶⁶.

La Scuola di San Giovanni Evangelista fu fondata nel marzo del 1261 ed ebbe la sua prima sede nella Chiesa di Sant'Aponal (Apollinare). Nel 1307 essa si trasferì nella chiesa di San Giovanni Evangelista, presso i Frari, che era allora giuspatronato della famiglia Badoer¹⁶⁷.

L'anno 1369 segnò un momento fondamentale per la Scuola: infatti a tal data Philippe de Meizières, Gran Cancelliere del Regno di Cipro, donò ad Andrea Vendramin, allora Guardian Grande della Confraternita, la Reliquia della Croce, a lui pervenuta per ordine del Patriarca di Costantinopoli Pietro Tommaso, al quale era stata affidata da alcuni frati che fuggivano dalla Siria, nel 1360. Alla miracolosa reliquia vennero attribuiti molti prodigi e ad alcuni di questi sono ispirati i teleri, opera di Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Giovanni Mansueti, Benedetto Diana e Lazzaro Bastiani, che, posti in origine nella Sala (o Oratorio) della Croce, si trovano ora alle Gallerie dell'Accademia¹⁶⁸.

All'inizio del XVI secolo, le Scuole Grandi erano particolarmente famose per le scene bibliche che presentavano, combinandole a volte con dimostrazioni di reverenza verso il santo patrono¹⁶⁹.

Per il soffitto dell'Albergo della Scuola di S. Giovanni Evangelista Tiziano dipinse la «Visione del Santo a Patmos», oggi esposta alla National Gallery of Art di Washington (fondazione Kress); mentre lasciò alla bottega il compito di realizzare le tavole con i «Simboli degli Evangelisti» e quelle con «Teste di angeli e mascheroni», formanti un fregio, oggi nei depositi delle Gallerie dell'Accademia. La possente e caricata figura dell'Evangelista,

¹⁶⁶ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Op. cit., pag. 267.

¹⁶⁷ F. Pedrocco, *Vicende della Scuola. Scuola di San Giovanni Evangelista* in *Le Scuole di Venezia* (a cura di T. Pignatti), Milano, Gruppo Editoriale Electa, 1981, pag. 48.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pag. 48.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pag. 22.

articolata di scorcio contro il cielo, presenta strette affinità con le tele della Salute, tanto da pensare ad un consimile momento di esecuzione. Mentre il Suida (1956) era d'opinione che la «Visione di S. Giovanni Evangelista», precedesse l'esecuzione dei soffitti della Salute (1542-44), lo Schulz (1966) ha provato che era messa in lavoro solo nel 1544, ritenendola quindi portata a compimento nel 1548 almeno¹⁷⁰. Nelle *Vicende della Scuola* F. Pedrocco descrive i lavori che fervevano all'interno: intorno ai primi anni Quaranta si completò l'Albergo nuovo con dossali di legno intagliato e bassorilievi: negli stessi anni (e certo prima del 1544) Tiziano e la sua bottega completarono la serie di dipinti per il soffitto della stessa sala. Di questi, l'unico autografo del Cadorino, la *Visione di San Giovanni Evangelista*, è ora a Washington, mentre le opere di bottega, raffiguranti i simboli degli Evangelisti, grottesche e teste di putti, sono conservati alle Gallerie dell'Accademia¹⁷¹.

Nel 1809, per decreto di Napoleone, la Scuola è soppressa e il patrimonio in parte è venduto. Cinquant'anni dopo viene ricomprato da un gruppo di cittadini veneziani. I grandi dipinti di Gentile Bellini, Vittore Carpaccio e altri, che erano stati smontati, sono rimasti a Venezia e figurano tra le collezioni delle Gallerie dell'Accademia. L'elemento centrale del soffitto della Sala dell'Albergo, la *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos* di Tiziano si trova oggi alla National Gallery of Arts di Washington, mentre i frammenti rimanenti del soffitto, caratterizzati come «opere di bottega» (putti, grottesche, simboli di evangelisti e questo mascherone di satiro) sono conservati alle Gallerie dell'Accademia¹⁷².

Nel Catalogo delle opere della *Sala dell'Albergo Nuovo* della Scuola di San Giovanni, A. Scarpa Sonnino elenca le opere della bottega di Tiziano (i *Simboli dei quattro Evangelisti, quattro mascheroni, quattro cherubini, quattro*

¹⁷⁰ R. Pallucchini, *Tiziano, vol. II*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1969, pag. 95.

¹⁷¹ F. Pedrocco, *Vicende della Scuola, San Giovanni Evangelista, Op. cit.*, pag. 49.

¹⁷² E. Lebovici, *Slip of the Tongue, Op. cit.*, pag. 39.

maschere femminili e tre coppie di cherubini), pannelli laterali che se anche ideati dal maestro sono certamente opera della sua bottega¹⁷³.

Alla soppressione della Scuola, l'intero soffitto venne scelto dall'Edwards per essere consegnato alle Gallerie (1812); ma ben presto il pannello centrale giudicato «rovinatissimo e corroso dagli anni», venne ceduto con altri tre dipinti in cambio di una *Deposizione* dello Schedoni, e acquistato nel 1818 da un collezionista torinese. Nel 1885 il Cadorin lo segnalava nella collezione del conte d'Arache; persane poi ogni traccia, fu individuato dal Suida nella Kress Foundation e si trova ora alla National Gallery di Washington. Le tavolette laterali invece rimasero all'Accademia dove, nonostante i numerosi restauri (1817-1903-1935), presentano uno stato di conservazione certamente non buono, con spaccature e cadute di colore, tanto che sono esposte solo le quattro con i *Simboli*. Delle venti originarie una, con una coppia di cherubini, è andata perduta¹⁷⁴.

¹⁷³ Cfr. A. Scarpa Sonnino, *Catalogo delle opere della Sala dell'Albergo Nuovo* in T. Pignatti, *Le Scuole di Venezia*, *Op. cit.*, pag. 66.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pag. 66.

2. Le miniature dalla Fondazione Giorgio Cini

I prestiti della Fondazione Giorgio Cini riguardano una serie di miniature, provenienti da libri di coro o da manoscritti giuridici ritagliati, foglietti e capoleggera che coprono un periodo che va dall'XI al XVI secolo e testimoniano di differenti scuole, geografie e stili di miniatura¹⁷⁵.

I frammenti derivano dalla trasformazione della funzione del manoscritto miniato dopo il 1810, quando Napoleone I, reduce dalla vittoriosa campagna d'Italia e dal conseguente vandalismo e saccheggio, sopprime gli ordini monastici. Privati della loro utilità, antifonari, gradualia e salteri vengono smantellati e sono razziate le biblioteche ecclesiastiche in cui si trovano, come accade alla Biblioteca Vaticana nel 1798, i cui frutti del saccheggio saranno venduti da Christie's nel 1825¹⁷⁶.

Miniature ritagliate, fogli staccati dai volumi manoscritti, sono purtroppo la testimonianza di una pratica tanto incivile quanto dannosa (lo stesso Ruskin "elogiava" la sua arte di collezionare ritagli di miniature) che, attraverso i secoli, ha colpito mutilandoli, tanti e tanti codici, a volte limitandosi ad asportare dal contesto per cui erano nate iniziali e altre decorazioni, altre volte arrivando a smembrarli completamente. È compito dello studioso cercare di arrivare a ricomporre questi frammenti che, quando siano poi riuniti in serie così ricche come nel caso presente, e con criterio storico, hanno l'indubbia attrattiva di offrire una rapida antologia di una ben più vasta vicenda anche per l'osservatore non particolarmente dedito allo studio dei manoscritti¹⁷⁷.

La vastissima collezione appartenente alla Fondazione Giorgio Cini, di cui nella mostra sono mostrati otto frammenti miniati, proviene in massima parte dal collezionista e mercante svizzero Ulrico Hoepli (1847-1935), che nel 1870

¹⁷⁵ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 2.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pag. 2.

¹⁷⁷ I. Toesca, *Miniature italiane della Fondazione Giorgio Cini, dal Medioevo al Rinascimento*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1968, pag. 11.

apre a Milano l'omonima casa editrice e una libreria antiquaria dove, nel 1939 e 1940, il conte Vittorio Cini effettua due acquisti di gruppi di miniature, di cui farà poi dono alla Fondazione¹⁷⁸.

Nella raccolta di Ulrico Hoepli il periodo più antico della miniatura italiana, del quale non sono ancora abbastanza conosciute le varietà di tendenze e di forme è presente con saggi importanti e svariati, alcuni dei quali molto accrescono le nostre conoscenze, e sono elette opere d'arte. In fogli e frammenti della fine del secolo XI e del secolo successivo la miniatura ha modi del tutto primitivi, or ristretta a semplice decorazione quasi calligrafica, ora già rivolta ad emulare la pittura: e sempre riesce a ornare brillantemente le carte. Fogli e frammenti da attribuire al Duecento riflettono in vario grado, e con diverse deformazioni, le forme gotiche d'oltralpe; altri mostrano la miniatura emiliana in tutte le fasi, nonché in diverse sue diramazioni anche nell'Italia centrale o nelle autonome risposdenze nei codici di Siena, di Firenze e di altri centri. Un'importante varietà si aggiunge alle scuole già note, impersonata dal miniatore Neri da Rimini – finora conosciuto soltanto per documenti – che tra il secolo XIII e XIV all'antica maniera mescolò elementi derivati dall'arte giottesca¹⁷⁹.

Nel secolo XIII la miniatura seguì a risentire i differenti e contrastanti influssi d'Oriente e d'oltralpe; e se riguardò esemplari bizantini, informandone sue varietà che integrano largamente l'aspetto della pittura in quel secolo, assai più della pittura essa fu soggetta all'azione dello stile gotico propagato dai codici ornati oltralpe dall'arte "ch'alluminare chiamasi a Parigi". I modelli ultramontani furono imitati nelle iniziali – di forma gotica: con sottili filigrane di rosso e di azzurro, le più comuni e piccole; con foglie acute, a gocciole d'oro, le più adorne – e negli ornati sul margine delle pagine, con steli piatti, con figure

¹⁷⁸ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 2.

¹⁷⁹ P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, Hoepli Editore, 1930, pag. 12.

grottesche o “drôleries”, accompagnando la scrittura anch’essa mutatasi in forma gotica. Le rappresentazioni figurate, spesso racchiuse dentro il campo delle iniziali, nei manoscritti esemplati più immediatamente sullo stile gotico francese, ebbero sfondi quadrettati e figure appiattite entro sottili contorni neri: un po’ per tutto, e perfino Roma, come si vede in un messale ornato nel monastero di Santa Sabina, nel 1252, appunto quando la pittura romana bizantineggiante affermava il valore plastico del colore in contrasto con quello stile oltramontano che trasponeva tutto in superficie piane colorate. E si danno codici, di chiara scrittura italiana, che si potrebbero credere francesi nelle miniature¹⁸⁰.

- a) Maestro delle Decretali di Lucca (Bologna), *L’elevazione dell’ostia. Iniziale*, Italia settentrionale, 1270-1275 ca.

Frammento (0,10 x 0,08 cm) di un codice di scrittura italiana che una scritta posteriore, del secolo XVII (“*Officium B.M. Virginis*”), indica aver fatto parte di un uffiziolo della Madonna, o “libro d’ore”. La scrittura originaria abrasa, che ancora s’intravede sotto un ghirigoro calligrafico del secolo XVII, faceva seguito alla piccola iniziale miniata. Sotto il fregio, di uno stelo con corvi, la miniatura rappresenta la messa, all’elevazione dell’ostia, nell’interno di una chiesa, indicata da tre archi lobati: sullo sfondo d’oltremare, nel gruppo dei fedeli sono distintamente ritratte le diverse fogge di vestiario, il paramento dell’altare, la croce e l’alto calice del corporale. Mentre il sacerdote innalza l’ostia e i devoti protendono le mani, un chierico sembra ammonire uno dei presenti volgendosi a lui e posandogli la mano sulla spalla¹⁸¹.

- b) Nerio (Bologna), iniziale ritagliata da graduale con *Resurrezione di Cristo* (Iniziale *Resurrexi*), inizi del XV secolo.

¹⁸⁰ P. Toesca, *Op. cit.*, pag. 8.

¹⁸¹ P. Toesca, *Op. cit.*, pag. 24.

Nell'iniziale [R] ritagliata (0,28 x 0,18 cm), campita d'oltremare orlato di rosso, in alto, è il Cristo che risorge fuori del sarcofago; in basso, le tre Marie ascoltano con moti diversi il rosso angelo seduto sul sarcofago in atto d'indicare il coperchio rovesciato presso cui stanno tramortite le guardie, come nella rappresentazione superiore. La miniatura riunisce, in modo raro, i due tipi iconografici della Resurrezione: il primo – non ignoto, in altra forma, all'arte del primo del Medioevo – che doveva avere poi fortuna per sempre e soppiantare del tutto il più antico; questo, ancora mantenuto da Giotto negli affreschi dell'Arena, derivato dalla iconografia bizantina e imperante in Italia per tutto il Medioevo. Notevole ne è anche lo stile: la più tarda maniera bolognese del secolo XIII, rapida e impressionistica, tutta colore, vi è adoperata come in alcuni dei manoscritti miniati di San Michele in Bosco (Modena, Biblioteca Estense), oppure in quelli del San Francesco di Zara, con tanta abilità da richiamare immediatamente quella di miniature bizantine classicheggianti dei secoli IX e X sebbene ne sia in tutto distinta per la gamma cromatica e per il disegno¹⁸².

- c) Miniatore anonimo dell'Italia centrale, foglio di corale – *Martirio di Santo Stefano* (Iniziale *E[t enim] sederunt*), ultimo quarto del XIII secolo.

Foglio intero (0,46 x 0,34 cm). Nell'iniziale [E], su fondo purpureo a filigrana bianca, S. Stefano inginocchiato prega verso la mano divina benedicente mentre viene lapidato; nel fondo è accennata un'architettura¹⁸³.

- d) Maestro del Seneca (Bologna), foglio proveniente da corale con *Cristo e le Vergini* (Iniziale *Veni sponsa Christi*), primi anni del XIV secolo.

¹⁸² *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁸³ *Ibidem*, pag. 31.

Foglio intero (0,60 x 0,42 cm) di corale. Nell'iniziale [V (*eni...*)], campita d'oltremare, il Cristo è in atto di accogliere e benedire alcune sante. Nel margine inferiore, entro la voluta dei fogliami dello stelo che inquadra il foglio, un orso e un leone¹⁸⁴.

- e) Miniature perugine dell'Atelier del Maestro dei Corali di San Lorenzo, ritagliate da una Matricola di un'Arte di Perugia con *Porta San Michele Arcangelo, Porta Santa Susanna, Porta Sole*, secondo quarto del XIV secolo.

Tre miniature ritagliate. La prima (0,085 x 0,07 cm), come le altre campite di oltremare con orlo rosso, rappresenta su fondo azzurro quadrettato, e sotto un arco di porta, in campo quadrettato, una santa martire: per certo la patrona del rione di porta S. Susanna, uno dei cinque rioni di Perugia. Nella seconda (0,085 x 0,07 cm), su fondo azzurro a filigrana bianca, e sotto un arco di porta, sta il disco del sole raggianti: l'insegna del rione di Porta del Sole. Nella terza (0,085 x 0,07 cm), sotto un arco di porta e dinanzi a fondo quadrettato, S. Michele, il santo protettore del rione di porta S. Angelo, calpesta e trafigge il drago. Altre matricole dei collegi delle "arti" di Perugia, conservate integralmente, mostrano che si soleva raffigurare a capo degli elenchi degli iscritti all'arte, in ciascun rione, la relativa porta con il suo protettore o col suo segnacolo¹⁸⁵.

- f) Miniatura abruzzese, iniziale ritagliata da Antifonario Proprio del Tempo con *Cristo in Maestà con santi e profeti* (Iniziale *Aspiciens a longe*), fine del XIII secolo.

Frammento di foglio (0,37 x 0,28 cm) di corale a grande fregio formato da un'iniziale su fondo azzurro con cornice ornata variamente. Il campo dell'iniziale, spartito orizzontalmente, rappresenta in alto il

¹⁸⁴ *Ibidem*, pag. 51.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pag. 80.

Cristo seduto in trono entro un'aureola portata da angeli mentre uno di questi, con la spada, è in atto di indicarlo al profeta e ai santi che dal basso contemplano con vari atti e sono designati dalla scritta: Amos, S. Stefano, S. Paolo, S. Giovanni Evangelista, S. Domenico. Nei girali formati da uno stelo intorno all'iniziale stanno un santo domenicano, un santo profeta e, in basso, un devoto inginocchiato. Il disegno e il colorito, alquanto confusi, dimostrano che il miniatore appartiene ad una regione d'arte molto secondaria, e si può credere che egli fosse dell'Abruzzo osservando i suoi rapporti con Bernardo da Teramo soprattutto negli alterati riflessi dei modi oltramontani. Pure, ponderando la prima impressione, è da riconoscere all'artista un senso rude ma deciso di decoratore¹⁸⁶.

g) Maestro olivetano (Lombardia), iniziale ritagliata da corale con *La comunione degli Apostoli* (Iniziale *Cibavit eos*), 1439.

Si tratta di una delle più rare pagine miniate da artista lombardo nella prima metà del Quattrocento. Singolarissima per l'iconografia poiché tratta di un soggetto noto nell'arte medievale, specialmente bizantina, ma poi assai raro in Occidente (dove pur lo riprese il Beato Angelico, in uno degli affreschi del convento di S. Marco, inserendolo nella successione storica dei fatti della Vita di Cristo), più ancora che nell'arte bizantina, la rappresentazione vuol realizzare una scena ultraterrena: una messa celeste assistita dagli angeli, col Redentore celebrante, in abito pontificale. L'opera dell'anonimo olivetano milanese si ritrova in molti altri codici della prima metà del Quattrocento, tra i quali occorre ricordare l'“*Inferno*” di Dante, della biblioteca di Filippo Maria Visconti, posseduto in parte dalla

¹⁸⁶ *Ibidem*, pag. 89.

Bibliothèque nationale di Parigi, in parte dalla Biblioteca Comunale di Imola¹⁸⁷.

- h) Maniera di Francesco d'Antonio del Chierico, iniziale ritagliata da graduale con *La Resurrezione di Cristo* (Iniziale *Resurrexi*), 1460-1465.

Nell'iniziale ritagliata (0,27 x 0,22 cm), su fondo d'oro a rilievo, il Cristo esce benedicendo dal sepolcro intorno al quale sono tramortite le guardie. La figurazione, consueta nelle miniature iniziali di quel salmo, è come rianimata dall'artista; nel quale è da riconoscere il celebre Francesco d'Antonio del Chierico – il più operoso tra i miniatori della bibbia di Federico di Montefeltro, e di altri codici miniati fiorentini – non tanto al bizzarro estro della rappresentazione, quanto alla fattura pittorica, quasi a macchia nello sfondo di nuvole e di cielo, e vaga nel modellato con lievi ombre e luci pur dentro i netti contorni. Anche gli ornati dell'iniziale corrispondono a quelli usati dal maestro¹⁸⁸.

Al diffondersi della stampa, nella seconda metà del Quattrocento, mentre ancora l'opera degli amanuensi contrastava quella dei tipografi, e si formavano di manoscritti, in Italia, le grandi raccolte dei Medici, di Federico di Montefeltro, di Mattia Corvino; poi, fino al Cinquecento inoltrato, nei libri membranacei scritti a penna perché fossero più preziosi, i miniatori avevano proseguito la loro arte: essi erano stati chiamati a ornare anche i nuovi prodotti della stampa, nelle pagine iniziali sovente impresse su pergamena. Ma, abbandonato sempre l'uso dei manoscritti, mentre la stampa si giovava di altri modi di illustrazione appropriati alla sua tecnica, la miniatura perdette ogni utilità e ogni lavoro, non ebbe più né tradizioni né artefici: adoperata in fogli staccati, o in particolari rare occasioni, non fu che oggetto di curiosità, o

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 109-110.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 136-137.

arbitraria costrizione di artisti che si affaticavano coi loro ristretti mezzi a imitare gli effetti della più complessa pittura. Soltanto i ritratti miniati, già di uso antico, ebbero fortuna sempre maggiore; ma presto differirono in tutto dalle miniature dei manoscritti¹⁸⁹.

La collezione di miniature italiane posseduta da Ulrico Hoepli è stata composta con lunga selezione, con gusto rigoroso e così avveduto da apprezzare non soltanto la finezza di fattura e di stile ma anche quelle qualità di effetto generale e di adattamento della pittura alla decorazione che sono essenziali nell'opera del miniatore. È formata di fogli staccati, ritagliati: e se lascia però il rammarico dei codici a cui i suoi frammenti appartennero, ci pone dinanzi le miniature, staccate dai codici, più nettamente con le loro qualità, e con quelle rapide diversissime impressioni, di stile, di epoche, di colori¹⁹⁰.

Le parti illustrate, immagini o capolettera, spesso oggetto di un "collage" che ricompone le pagine, finiscono allora sul mercato. Nella separazione dal testo acquistano un valore nuovo. Ci sono altre ragioni a questa «dignità figurativa» del frammento. La storica dell'arte Ada Labriola ha mostrato che il fascino per il libro stampato, la passione per le rovine e la rifioritura della storiografia nel XVIII secolo sono il cuore pulsante della collezione dello storico dell'arte britannico William Young Ottley, iniziatore della moda del *cutting* nella cultura anglosassone. I ritagli "su misura" vengono ricomposti secondo uno schema determinato dalle scelte e dai gusti dei collezionisti¹⁹¹.

Di certo nessuna lode, e nessun incoraggiamento, si può dare alla pratica di mutilare i codici miniati, già tanto frequente in passato; né cresciuto il rispetto per l'integrità dei manoscritti, è da credere o da augurare che altra raccolta pari a questa (rif. alla Collezione Heopli) possa mai essere formata in avvenire: ma conviene ammettere che l'opera del miniatore, così staccata, acquista quasi

¹⁸⁹ *Ibidem*, pag. 103.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pag. 2.

¹⁹¹ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 2.

nuovo rilievo e, non collegata all'insieme del codice, si presenta più schiettamente all'osservazione e al giudizio¹⁹².

3. Il tema del “frammento” nelle opere di Danh Vo

Molte delle opere dell'artista vietnamita Danh Vo hanno come *leit motiv* il frammento. Si tratta del frammento di un oggetto personale, il cui valore è stato attribuito dall'artista, o di un'opera d'arte, che ha già valore in sé dato dalla storia, entrambi vengono “acquisiti” nell'esposizione di opere voluta dall'artista e possono dialogare con le altre opere esposte.

Le prime due opere sono state realizzate sezionando la statua di una Madonna con Bambino del XIII secolo, a questi frammenti sono stati aggiunti frammenti di statue romane del I e II sec. d.C. Tutte le opere sono state acquistate dall'artista durante aste o da collezionisti privati.

Your mother sucks cocks in Hell (fig.28) consiste in un frammento marmoreo di bambino, artigiano romano, I e II secolo d.C.; una Madonna con Bambino in legno di quercia policromo, primo gotico francese 1280-1380; compensato (2015, misure 53,3 x 39,6 x 35,1 cm). L'altra opera *Shove it up your ass, you faggot* (fig. 29) è stata realizzata con la Madonna col Bambino in legno di quercia policromo (il busto, mentre la testa fa parte dell'opera precedente), primo gotico francese 1280-1380; il busto marmoreo proviene da una statua di Apollo, scuola romana del I-II secolo d.C. assemblato al busto precedente su una base di acciaio (2015, misure 154,2 x 50 x 50 cm). I titoli provengono da due battute pronunciate dal demonio nel film *L'esorcista*, sceneggiatura di William Peter Blatty, con Mercedes Mc Cambridge e Linda Blair, un film prodotto dalla Warner Bros nel 1973¹⁹³.

Nella sala espositiva che rappresenta la parte più estrema di Punta della Dogana, Danh Vo ha esposto *Beauty Queen* (fig. 30), una scatola d'epoca che

¹⁹² P. Toesca, *Op. cit.*, pag. 3.

¹⁹³ E. Lebovici, *Op. cit.*, pp. 43-44.

conteneva il latte in polvere della ditta *Carnation Milk* contiene una scultura lignea del XVII secolo raffigurante Cristo; precedentemente in legno policromo, realizzata in Francia, nella zona dello Champagne nelle Ardenne, tagliata o collocata in una confezione in legno di latte condensato, come appena descritto. Prodotta presso il Porto Culturgest, in Portogallo, per la mostra *Gustav's Wing*, nel 2013. Gli altri elementi della stessa scultura raffigurante Gesù appaiono nell'opera *Log Dog*¹⁹⁴ (fig.31). Quest'opera, realizzata come la precedente nel 2013, è costituita da rami raccolti a Città del Messico e nei dintorni, su cui si innestano sculture lignee a tema religioso provenienti da diverse zone d'Europa. Installati con "piantole" – strumenti costituiti da catene e uncini, reperiti nel Nord Est degli Stati Uniti e usati per trascinare i pesanti tronchi d'albero – e frammenti di una figura di Cristo in quercia realizzata in Francia nel XVII secolo¹⁹⁵.

Altre opere, tra cui tre *Senza titolo* del 2007 mostrano gruppi di oggetti collezionati dall'artista, successivamente acquistati da collezionisti privati, da gallerie e da istituzioni museali. Il primo gruppo, della Galleria Johann e Lena Köning di Berlino, è costituito da un arco e frecce Montagnard, un'ascia di cacciatori Rhade di elefanti, un poggiatesta pieghevole di bambù Montagnard, una spada di guerriero Rhade con moneta tardo ottocentesca montata sull'elsa, una scatola di cartone, 14 documenti e un certificato. Il secondo gruppo da quattro sculture tombali di Jarai del 1954 circa: *Legionnaire*, *Crying/Angry Woman*, *Monkey*, *Man* (legionario, donna piangente/arrabbiata, scimmia, uomo). Un paio di guanti bianchi, carta da pacchi e quattro casse. L'opera è stata acquisita dal Fonds National d'Art Contemporain di Parigi. Il terzo gruppo, della Collezione Pinault, è rappresentato da un insieme di scatole di cartone americane che illustrano il motivo di brand utilizzati nella vita quotidiana, come: il dentrificio Kolgate, i cereali Kellog's, la candeggina Clorox, l'acqua Poland

¹⁹⁴ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 41.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pag. 42.

Spring, altri brand come la Nestlé, la Panasonic, l'LG. Tutta la parte grafica stampata sui cartoni (loghi e stelle) è stata ricoperta da uno strato di foglia d'oro puro. All'interno di ciascuna scatola è disegnato lo schema originale della bandiera americana a 13 stelle, che rappresenta ciascuna delle tredici colonie fondatrici. L'installazione conta ventisette bandiere in totale, una per ciascun cambiamento subito dalla bandiera nel corso dei decenni (è stata aggiunta una stella per ogni nuovo membro)¹⁹⁶.

L'opera *Bye Bye* (fig.32) è una fotoincisione in bianco e nero su carta (62 x 62 cm). La fotografia rappresenta i missionari T. Vénard, G. Goulon, J. Perrier, J. Lavigne e J. Theurel in partenza da Parigi alla volta dell'Asia il 19 settembre 1852. In seguito, Théophane Vénard – decapitato in Indocina nel 1861 – fu canonizzato. Il missionario è autore della lettera di addio ricopiata da Phung Vo, *02.02.1861* (2009-) sempre inserita nella mostra¹⁹⁷.

L'ultima lettera scritta da san Giovanni Teofane Venard (Théophane Vénard) (fig.33) al padre prima di essere decapitato e copiata dal padre di Danh Vo, Phung Vo. Ciascun testo manoscritto viene recapitato per posta, in busta chiusa, direttamente dal padre dell'artista al compratore. Questo è il primo testo che l'artista fece scrivere al padre per quella che divenne una serie continuativa di progetti calligrafici¹⁹⁸.

Un'altra lettera manoscritta dal padre di Danh Vo, Pung Vo, è esposta nel Padiglione Danimarca della 56° Esposizione Internazionale d'Arte de la Biennale di Venezia. Qui di seguito la traduzione della lettera:

J.M.J.

20 gennaio, 1861.

Caro, onorato e amato Padre,

Poiché la mia esecuzione deve ancora giungere, voglio porgerti un nuovo saluto, probabilmente l'ultimo. I miei giorni in prigione continuano nella pace. Sono circondato dal rispetto e, forse, anche dall'amore. Dal grande Mandarino fino all'ultimo dei soldati, tutti lamentano che la legge

¹⁹⁶ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 44.

¹⁹⁷ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 42.

¹⁹⁸ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 41.

del regno mi condanni a morte. Non sono stato sottoposto ad alcuna tortura, com'è capitato a molti dei miei fratelli. Un colpo netto di spada mi decapiterà come un fiore di primavera raccolto per diletto al giardino del padrone. Siamo tutti fiori che crescono nella terra e vengono raccolti da Dio: qualcuno prima, più tardi altri. Qualcuno è un rosa cremisi, un altro un lillà virginale e un altro ancora è l'umile violetta. Proviamo dunque a dare gioia al signore con il profumo e con i colori che ci sono concessi.

Ti auguro, caro Padre, una lunga, pacifica e virtuosa vecchiaia. Svela il percorso della tua vita gentilmente, seguendo il sentiero di Gesù, giungendo a una morte cavalleresca e felice. Il padre e il figlio s'incontreranno nuovamente in cielo. Io, piccolo essere transitorio sarò il primo ad andare. Addio.

Il tuo devoto e rispettoso figlio.

J. Théophane Vénard

m.s.¹⁹⁹

Per comprendere meglio la ricerca artistica e filologica compiuta dall'artista nel pensare prima e produrre poi le sue opere, con in questo caso l'aiuto di un'altra persona che è suo padre, riportiamo i testi scritti di sua mano per la mostra *mothertongue* del Padiglione Danimarca de la Biennale di Venezia.

L'artista stesso afferma che suo padre scriverà questa lettera ripetutamente finché vivrà. Mi piace che la calligrafia possa diventare un atto di puro lavoro manuale. Le prime tracce dell'alfabeto latino furono trovate in una miniera di rame egiziana che risale a circa 4000 anni fa. La scoperta indica che all'epoca, i lavoratori che non erano abili nel decifrare i geroglifici inventarono un nuovo alfabeto fonetico più semplice da leggere e usare. Nel XVII secolo, il vietnamita fu trascritto foneticamente dai missionari portoghesi per motivi evangelici. Durante l'occupazione francese nel primo XX secolo, il vietnamita in caratteri latini divenne lingua ufficiale. Il sistema trascritto foneticamente è più semplice da imparare per i contadini e fu quindi adottato anche dai socialisti vietnamiti per combattere l'analfabetismo. Oggi, i parlanti della lingua vietnamita hanno universalmente accettato questo sistema e solamente gli studiosi conoscono i

¹⁹⁹ A. Zion, D. Vo, *Mothertongue*, booklet della mostra (trad. it. di Francesco Tenaglia), Padiglione Danimarca, 56° Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia, Venezia, M+B Studio, 2015, pag. 9.

vecchi caratteri di derivazione cinese. Danh Vo racconta come il padre abbia imparato a malapena a parlare il francese, figurarsi scriverlo. Tutte le lingue occidentali gli sono sconosciute. Tra le tante cose disposte sulla scrivania dove trascrive la lettera, ci sono una piccola bandiera danese e un'immagine di Giovanni Paolo II²⁰⁰.

Danh Vo afferma come la sua famiglia non sia stata sempre cattolica. Egli appartiene alla seconda generazione di cattolici. Suo padre si convertì segretamente dal confucianesimo al cattolicesimo per protesta contro l'uccisione di Diêm, ed è tuttora devoto. Negli ultimi trent'anni, l'artista ha acquistato familiarità con la grafia di suo padre per via di tutti i carrelli e i menù che gli ha visto scrivere per i vari chioschi alimentari che ha gestito in Danimarca. Scrivere a mano può diventare qualcosa di simile a fare un hamburger; la scrittura può diventare un atto di puro lavoro manuale²⁰¹.

La mente dell'artista, come da egli affermato, è stata “stuprata” dal film di Jean-Pierre Dardenne e di suo fratello Luc. Rosetta e il suo desiderio fallico per un lavoro sicuro (e quindi per un posto nella società) sono marchiati a fuoco nella mia mente. Gli immigrati di classe bassa hanno una maggiore difficoltà a integrarsi. Quando il padre di Danh Vo scrive quelle lettere, riconosce l'alfabeto, ma non riesce a decifrare il suo significato. L'artista lo immagina come un ritorno a un alfabeto amputato, la trasformazione di suoni comprensibili in mera immagine, come i geroglifici per i lavoratori nella miniera di rame circa 4000 anni fa²⁰².

La storia, per Danh Vo, è volutamente rappresentata sia da un punto di vista personale che da un punto di vista storico, le due rappresentazioni si intrecciano fino a fondersi in una matrice unica. Le opere riescono a trasmettere questo connubio dal quale emerge lo stato d'animo dell'artista nel corso delle

²⁰⁰ A. Zion, D. Vo, *Op. cit.*, pag. 10.

²⁰¹ A. Zion, D. Vo, *Op. cit.*, pag. 12.

²⁰² *Ibidem*, pag. 12.

esperienze vissute e come queste abbiano condizionato l'attività di ricerca e di produzione artistica.

L'opera intitolata *08:03, 28.05* del 2009 è costituita da un lampadario del tardo XIX secolo proveniente dalla sala da ballo dell'ex Hotel Majestic su Avenue Kleber a Parigi (fig.34). L'opera fa parte oggi della collezione dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen. Durante l'occupazione tedesca della Francia nella seconda guerra mondiale, l'hotel era il quartier generale dell'alto comando militare del Reich. In seguito ospitò gli uffici dell'UNESCO, prima di diventare la sede del Ministero francese degli Affari Esteri. Nelle sue stanze vennero siglati i trattati di Parigi e il piano in nove punti finalizzato a garantire la pace in Vietnam nel 1973. L'edificio ha ospitato anche i negoziati di pace sul Kosovo, sulla Costa d'Avorio e su diversi altri conflitti internazionali. L'hotel venne poi venduto e oggi è la sede del primo Peninsula Hotel in Europa²⁰³.

Nel 1954, alla Convenzione di Ginevra, fu decisa la divisione del Vietnam: H'ô Chí Minh avrebbe guidato il nord comunista, mentre il sud sarebbe stato affidato a Ngo Đình Diêm, un vietnamita cattolico appoggiato dal governo degli Stati Uniti. La divisione sarebbe dovuta essere momentanea, ma le elezioni proposte furono cancellate dagli Stati Uniti una volta che ci si rese conto che avrebbero prodotto un Vietnam unito guidato da H'ô Chí Minh. Ad un primo incontro a Potsdam dopo la seconda guerra mondiale, gli Stati Uniti si opposero all'idea che le vecchie potenze imperiali riprendessero controllo delle antiche colonie. Il fatto che H'ô Chí Minh avesse copiato parzialmente la sua dichiarazione d'indipendenza da quella americana si perse nella memoria collettiva²⁰⁴.

Diêm sarebbe riuscito a unificare il Vietnam? Durante il suo regime i media internazionali fecero circolare immagini di monaci buddisti che si uccidevano lasciandosi bruciare per protesta. Nel 1963, un colpo di stato

²⁰³ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 42.

²⁰⁴ A. Zion, D. Vo, *Op. cit.*, pag. 11.

appoggiato dagli Stati Uniti terminò con il corpo di Diêm crivellato da proiettili e poi colpito ripetutamente con un coltello. Il padre dell'artista conserva un ritratto di Diêm a casa sua, lo stesso è convinto che Diêm avrebbe migliorato le cose se fosse rimasto in vita²⁰⁵.

Un'altra opera d'arte simbolica che rappresenta il passato dell'artista rifugiato a causa dei problemi politici in Vietnam è *Oma Totem* (fig.35), un *ready made* costituito da un televisore Philips da 26", una lavatrice Gorenje, un crocifisso Bomann, un crocifisso di legno e il pass d'ingresso a un casinò, l'opera è stata realizzata nel 2009. Un frigorifero, una lavatrice e un televisore: questi oggetti fanno parte di un dono ricevuto dalla nonna materna dell'artista, Nguyen Thi Ty, dall'Immigrant Relief Program (Programma di sostegno agli immigrati) quando la donna arrivò in Germania negli anni settanta. Il crocifisso è un dono della chiesa cattolica. Il pass per l'ingresso a un casinò è un acquisto personale. Nguyen emigrò in Germania e trascorse il resto della vita ad Amburgo (anziché in Danimarca come l'artista), perché non si trovava a bordo dell'imbarcazione capitanata da Pung Vo, ma di un altro natante intercettato in mare. La famiglia aveva infatti deciso di separarsi nella convinzione che questo avrebbe dato alla stirpe maggiori possibilità di sopravvivenza. *Oma Totem* venne esposto per la prima volta alla Galleria Zero di Milano nell'ambito della mostra *Last Fuck* (2009)²⁰⁶.

Nel Padiglione Danimarca ai Giardini della Biennale di Venezia è esposta *Lick me Lick me* (2015) (fig.36), un'opera *site specific* realizzata espressamente per la rassegna veneziana. L'opera consiste in un torso bianco cristallino di marmo greco raffigurante Apollo, una copia romana del I-II secolo d.C. all'interno di una scatola dell'azienda *Carnation Milk*, ditta americana che produceva latte in polvere, un'altra scatola della stessa collezione è stata utilizzata per l'opera *Beauty Queen* (2013) descritta precedentemente²⁰⁷.

²⁰⁵ A. Zion, D. Vo, *Op. cit.*, pag. 11.

²⁰⁶ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 40.

²⁰⁷ A. Zion, D. Vo, *Op. Cit.*, pag. 3.

Una sala del Padiglione Danimarca ospita un'altra opera realizzata espressamente per la rassegna internazionale costituita da due frammenti, intitolata *O Θεός μαύρο* (trad. dal greco Dio Nero), è costituita da un frammento di un sarcofago romano di marmo greco bianco e cristallino della fine del II secolo e da una vergine dell'annunciazione incisa nel legno di pioppo con tracce policrome, Italia, Scuola di Nino Pisano, del 1350 circa; le pareti sono state ricoperte interamente con la seta tinta RAL 3020 con reazioni chimiche, cocciniglia (*Dactylopius coccus*) fissato con allume e un mordente sconosciuto. La cocciniglia americana è un insetto usato dalle colture indigene in Messico e Perù come tintura e pigmento da almeno duemila anni. Esportato in Spagna per la prima volta nel 1526 circa, dal 1600 era diventato uno dei prodotti più ricercati nel commercio dell'Impero, insieme all'argento. La legge spagnola ha protetto la cocciniglia come monopolio messicano fino alla fine del diciottesimo secolo. Dal 1858, l'introduzione di tinture artificiali ha segnato il declino di quelle naturali. Il RAL 3020 è anche il codice usato dalle sartorie ufficiali del Vaticano per indicare il colore degli abiti cardinalizi. Il titolo dell'opera è un estratto dai dialoghi del demone in *L'Esorcista* (1973)²⁰⁸.

Un'opera presentata nel Padiglione Danimarca ha lo stesso titolo di quella presentata nella mostra *Slip of the Tongue* a Punta della Dogana, *Your mother sucks cocks in the Hell*, anche questa *site specific* (2015), costituita dalla testa di un cherubino del diciassettesimo secolo in quercia e policromo, sezionata e posta all'interno di una scatola d'epoca della ditta Johnnie Walker, al cui interno erano spedite le bottiglie quadrate. La bottiglia Johnnie Walker quadrata è stata progettata da Alexander Walker in questa particolare forma per consentire che più bottiglie potessero essere sistemate su una mensola e nei contenitori per un trasporto più agevole. Anche in questo caso il titolo è un estratto dai dialoghi del demone in *L'Esorcista* (1973)²⁰⁹.

²⁰⁸ A. Zion, D. Vo, *Op. cit.*, pag. 7.

²⁰⁹ A. Zion, D. Vo, *Op. cit.*, pag. 8.

4. Storie di «frammenti»: Danh Vo e Jannis Kounellis

Il tema del “frammento” è ricorrente anche nelle opere di Jannis Kounellis, artista greco, uno dei massimi esponenti dell’*arte povera*, corrente artistica negli anni sessanta e settanta in Italia.

Nel contesto europeo, l’*arte povera*, per quanto accostabile alla sensibilità beusyiana, al suo coinvolgimento con l’energia intrinseca ai materiali e al suo concetto ampliato di scultura come strumento di attivazione del pensiero, si distingue per un processo vitalistico e per un’intuitiva naturalezza, intimamente radicati nella cultura italiana e nella tradizione umanistica. La designazione di “*arte povera*” interessa peraltro attitudini plastiche e modi operativi che si distinguono ognuno per la propria individuale originalità²¹⁰.

Jannis Kounellis costruisce i suoi lavori, con forti valenze visuali e simboliche, a partire dalla dialettica che contrappone una struttura rigida, chiusa e fredda a una sensibilità calda, mutevole, errante; in senso lato, ponendo a contrasto l’inerzia della moderna *conditio humana* dell’era industriale al potenziale energetico di una forza naturale, primordiale, antica. La contrapposizione è formulata, per esempio, attraverso il contrasto fra un supporto rigido (carrello di ferro, lastre o contenitori di acciaio, telaio di legno) e una materia “antiformale” o addirittura viva (carbone, cotone, lana, fuoco, pappagallo, cactus). Nel 1969, a titolo indicativo, la medesima dicotomia è messa in atto attraverso l’esposizione in una galleria d’arte di dodici cavalli vivi (nel mese di gennaio all’Attico di Roma) oppure di sacchi di iuta riempiti con patate, caffè, fagioli e granaglie nello spazio istituzionale del museo (nella mostra di Szeemann a Berna)²¹¹.

Le *performances* di Kounellis raggiungono spesso una straordinaria forza suggestiva, situandosi come singolari eventi nel contesto della nostra

²¹⁰ M. Disch, *Arte Povera* in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2013, pag. 137.

²¹¹ M. Disch, *Op. cit.*, pag. 139.

esistenza²¹². Gli animali dell'artista greco, pappagalli o cavalli (1967), sono una sorta di *ready made* vivente, la natura messa in relazione con la struttura chiusa e culturalizzata rappresentata dalla galleria, museo o altro contenitore architettonico²¹³.

Il fenomeno che va, globalmente, sotto il nome di *arte povera* è un aspetto del ben più vasto fenomeno della contestazione giovanile. Gli assunti sono radicali. Non si deve fare l'opera d'arte, perché l'opera d'arte è oggetto; in una società neo-capitalistica o "dei consumi" l'oggetto è merce, la merce ricchezza, la ricchezza potere. Anche un'opera d'arte violentemente aggressiva e ideologicamente intenzionata sarebbe immediatamente assorbita e utilizzata dal sistema; la stessa ideologia, del resto, è condannata perché si riduce sempre a un progetto di trasferimento del potere. Nessuna tecnica organizzata deve essere messa in opera, tutte sono strumenti del potere; e nemmeno nessun tipo di linguaggio, perché anche il linguaggio è genere di consumo, merce nonché strumento di potere. Nessuna esperienza del passato può essere evocata o ripresa: tutta l'arte del passato è da respingere perché, essendo sempre il prodotto di tecniche organizzate, non ha realizzato la pienezza dell'esperienza estetica del mondo, ma l'ha sistematicamente repressa. Il fatto estetico, infine, vuole essere soltanto un *evento* in un mondo in cui, tutto dovendo accadere secondo i programmi prestabiliti, si sta perdendo il senso dell'evento, e gli stessi prodigi debbono ridursi nell'ambito di una mitologia della tecnica²¹⁴.

Sebbene tutte le opere di J. Kounellis siano implicate con la storia, quindi con un senso politico, è all'interno di essa che si focalizza la politica delle sue opere. Rappresentando i sentimenti di frammentazione della vita e della cultura europea fin dalle guerre mondiali, J. Kounellis ha fatto del frammento la quintessenza del suo tema e della propria materia. Il più importante,

²¹² G. C. Argan, *L'Arte moderna 1770-1970*, Milano, Sansoni Editore, 2002, pag. 285.

²¹³ A. B. Oliva, *L'Arte oltre il Duemila*, *Op. cit.*, pag. 318.

²¹⁴ G. C. Argan, *Op. cit.*, pag. 284.

naturalmente, è l'uso del frammento della scultura classica che, insieme a porte e finestre murate e oggetti infiammati, è diventato qualcosa tipo la sua firma²¹⁵.

J. Kounellis considera il frammento come tale e ha chiamato la sua opera l'“*iconografia dell'iconoclastia*”. Si tratta dell'iconografia dell'immagine frammentata, di una totalità perduta, di una visione abbandonata, del buio – ma anche di una nuova visione che nasce in uno spazio oscuro, dove ora è unito a incendi e a frammenti. Nella sua opera il frammento non ha senso in se stesso – ma solo in una totalità. Ha significato solo come un promemoria muto di una totalità perduta e come una persona bendata in atto di indicare la totalità prossima a venire. L'orientamento dell'opera di Kounellis risiede nel suo costante evidenziare la perdita di una socialità totale e il bisogno di riconquistarla all'interno della storia – temi che sono avvolti ad un sottile seme nell'uso dei frammenti²¹⁶.

Per l'artista la figura di Apollo rappresenta “la richiesta di identità, un tentativo per recuperare il divino, il sacro, in un senso storico non religioso”. Si tratta del ruolo dell'artista in una sorta di recupero del sacro senza sentimentalità che, nell'ottica di J. Kounellis (fig.37), “è uno dei poteri dell'artista”. Apollo è la conseguenza della guerra: il dio osserva con uno sguardo fisso apollineo i disastri umani. I più bei prodotti della nostra civiltà giacciono rotti, quindi Apollo – archetipo della collettività – ne contempla le rovine. Ancora, possiede il futuro in esso sia come domanda che come potenzialità. L'accumulo di frammenti di sculture suggerisce sempre la possibilità di metterli di nuovo insieme, e l'artista è seduto lì pronto a farlo, o prova a farlo, sotto la guida di Apollo²¹⁷.

Nelle culture tradizionali l'arte offriva definizioni della cultura prevalente e della dimensione filosofica. Ma nel momento in cui questa visione è scissa in

²¹⁵ T. Mc Evilly, *Jannis Kounellis*, Milano, Arnoldo Mondadori Milano, 1986, pag. 118.

²¹⁶ T. Mc Evilly, *Op. cit.*, pp. 118-119.

²¹⁷ T. Mc Evilly, *Op. cit.*, pag. 138.

frammenti contraddittori, il ruolo dell'artista, nell'ottica di Kounellis, resta plasmato dalla contraddizione. L'artista deve essere nello stesso momento sociale e politico da una parte, personalmente creativo e auto espressivo dall'altra. Quando questa dimensione comincia ad evolvere, l'arte può funzionare sia come avversaria distruggendo il credo persistente del passato o positivamente per definire o delinearne uno nuovo. Questo è il grande potere dell'arte e il grande e l'autorevole ruolo dell'artista. L'artista esegue un'interruzione nel flusso della misura, o della falsa misura come nel nostro tempo; questa interruzione rappresenta un atto creativo/distruttivo attraverso cui il persistente richiamo alla vecchia regola potrebbe essere distrutto e una nuova norma trovata. Per J. Kounellis, l'artista che sperimenta qualcosa di distante rispetto alla storia in cui è realizzata l'opera non comprende la solennità della verità che appartiene in essa. La sua arte non lavora come reale. Entra nel mondo del mercato o dell'intrattenimento o dei mass media ma non lavora realmente con le radici della cultura e non affronta il problema della natura umana²¹⁸.

In una sua recente mostra personale, nel 2013 *mothertongue* presso la Galleria Marian Goodman di Londra e nel 2015 presso il Padiglione Danimarca di cui è stato nominato l'artista rappresentate (tra l'altro le due mostre hanno lo stesso titolo), Danh Vo ha incluso l'opera intitolata *Lick me lick me* (2015), un busto in marmo di Apollo, frammento datato I-II secolo d.C., una copia romana inserita all'interno di una scatola di legno vintage della ditta di latte in polvere *Carnation Milk*²¹⁹. La scatola diventa uno strumento che invita a fissare lo sguardo in modo erotico e crudele allo stesso tempo, dato che quello che si vede è un'antica opera mutilata. Inoltre il busto, rivolto verso il basso, è inserito nella maniera sbagliata. Un taglio verticale che avrebbe dovuto rendere la bellezza del fondoschiena e dei glutei di Apollo all'interno della scatola, è invece inserito al

²¹⁸ T. Mc Evilly, *Op. cit.*, pag. 173.

²¹⁹ N.b. l'opera è stata descritta precedentemente.

contrario: noi vediamo il taglio nitido latteo dell'incisione. In una recente mail di Danh Vo a Jörg Heiser, che aveva come oggetto la frase 'lick me lick me', erano allegate un gruppo di fotografie del laboratorio dove la statua di marmo è stata tagliata, con numerosi scatti, inclusa la possente lama che sezionato la statua di Apollo – uno spettacolo stranamente necrofilo – come se fosse burro, mentre un'acqua lattiginosa fuoriusciva dalla macchina²²⁰.

Sempre nella mostra presso la galleria Marian Goodman di Londra di qualche anno fa, Vo ha incluso numerosi frammenti di sculture, uno dei quali era stato posto su un davanzale. Questo comprendeva un antico frammento di una statua gotica francese rappresentante una Vergine incoronata in bilico su un foglio di compensato e sottostante una sezione di gambe di una statua romana del I-II secolo d.C. rappresentante un bambino. Una miriade di scrittori nel corso dei secoli hanno descritto di frammenti di antiche statue come sorprendenti data la loro natura frammentata, e si potrebbe pensare all'assemblaggio dei due artefatti qui come una riflessione contemporanea su ciò. Ma una volta che sono stati osservati come reali parti di corpo sezionate piuttosto che come frammenti di sculture, l'opera evoca anche le oscenità date nell'osservare un cranio vichingo utilizzato come bicchiere – il crudele 'misuso' di resti umani. E, in caso ci si stia domandando in che modo Vo sia venuto a conoscenza di tale oscenità, si dovrebbe essere interessati a conoscere da dove deriva il titolo dell'opera *Your mother sucks cocks in hell* (2015). Una delle ragioni per le quali Vo ha scelto la frase più famosa del film *L'Esorcista* riguarda, ha realmente ammesso, il piacere malizioso che gli procura sentirlo pronunciare dai professionisti della galleria. Si tratta di "un piacere dell'ascolto" portato avanti in occasione della Biennale di Venezia 2015 dove ha rappresentato il Padiglione Danimarca, quando le figure istituzionali hanno pronunciato il nome dell'opera nei discorsi ufficiali d'apertura della rassegna. Ma si riflette anche l'interesse di

²²⁰ J. Heiser, *Exorcisms of the self. Connections across time and place in the work of Danh Vo*, articolo, *Frieze Magazine* n°171, Londra, maggio 2015, pag. 196.

Danh Vo nell'idea che nel momento in cui si è posseduti da un demone ciò implica il pronunciare delle parole che non si possono controllare. Significa come essere discolpati per il peccato commesso – o dal compito di rappresentare la Danimarca in una maniera istituzionale (Vo ha lasciato la nazione dieci anni fa, prima di trasferirsi a Berlino; mentre ora vive a Città del Messico, sebbene abbia ancora uno studio nella capitale tedesca)²²¹.

Un'altra scultura esposta alla rassegna di Londra era *Dimmy, why you do this to me?* (2015), anche questo titolo proveniente dal film *L'Esorcista* pronunciato in un inglese stentato dalla defunta madre greca del prete. Il demone riflette i profondi sensi di colpa del sacerdote per non essersi preso cura di lei adeguatamente. Quindi, l'opera di Vo potrebbe voler parlare di verità? Il busto della statua logora e consumata della Madonna, la cui testa fa parte dell'opera *Your mother sucks cocks in hell*, è costituito dalla parte inferiore della statua di un satiro a cui gli manca la parte fallica ma ancora in possesso dei vellutati glutei marmorei. La scultura di Vo si potrebbe interpretare come l'allegoria della strana unione tra il piacere e il peccato che pervade il mondo dell'arte, dai suoi luoghi serrati di discorsi scolastici ai vari disseminati bazar. Ma si potrebbe anche leggere dell'altro all'interno: le opere riflettono anche le esperienze di Vo dovute ad una formazione cattolica, al vivere la sua identità sessuale e, più generalmente, al modo in cui la soggettività è una lunga battaglia tra impulsi contrastanti; l'opera non è altro che un ritratto, della tela delle relazioni che formano il nostro "io"²²².

L'opera di Danh Vo *Untitled* (fig.38) realizzata nel 2008 consiste in una valigia contenente una porzione di sei sezioni di una scultura medievale tedesca che ritrae San Giuseppe, acquisita intera nel 2008. L'artista ha tagliato la scultura in sei parti e ha sistemato la ciascun pezzo in una valigia scelta in base

²²¹ J. Heiser, *Op. cit.*, pag. 196.

²²² J. Heiser, *Op. cit.*, pag. 196.

alle norme della compagnia aerea europea low-cost Easyjet sulle dimensioni del bagaglio ammesso in cabina²²³.

“L’ho segata così da poter soddisfare i criteri legati al peso del bagaglio a mano imposti dalla compagnia aerea Easyjet”, ha affermato Danh Vo nel 2007, dando una spiegazione razionale riguardo i frammenti di una statua cattolica che stava usando per questa opera. L’artista ha sezionato una statua medievale rappresentante San Giuseppe in sei porzioni da inserire in una valigia (*Senza titolo*, 2008). La metà del volto del santo e alcune dita si adattano perfettamente nel vano cerniera di una borsa in pelle. Cosa inizialmente avrebbe potuto essere qualcosa di ironico sul pragmatismo dell’economia, così come uno sfrontato eco riguardo il sequestro coloniale di manufatti esteri, si è evoluto in un registro estetico ed elaborato feticcio a sé stante²²⁴.

La lunga storia della diaspora greca, l’infanzia di Kounellis nel porto del Pireo e la sua fuga dallo storico *cul de sac* della Grecia moderna, costituiscono le maggiori tematiche usate dall’artista a partire dal 1967 piene di immagini di viaggio²²⁵.

Alla tematica del viaggio è unita quella del caffè. Kounellis nota che i porti – specialmente quello del Pireo – profuma di caffè. “Il caffè per me è qualcosa legata ai porti” afferma l’artista. Il caffè rappresenta il processo di import ed export, dell’andare e del venire, dell’influenza e della diffusione. Come le barche e i sacchi, segna il percorso della civiltà. L’opera di Kounellis contiene un’implicita rappresentazione dell’intero processo del commercio e del viaggio. I sacchi in cui i beni sono caricati e poi gli stessi caricati sono completati da immagini di veicoli e parti di essi. Nel 1979 alcuni pezzi antichi rappresentanti l’albero e le vele di una nave sono stati esposti appoggiati a un muro di fumo colorato. Nel 1978 il modello di una barca è stato esposto sulla

²²³ E. Lebovici, *Op. cit.*, pag. 40.

²²⁴ J. Heiser, *Op. cit.*, pag. 196.

²²⁵ T. Mc Evilly, *Op. cit.*, pag. 110.

sommità di una pila di sacchi di juta, prima che su una tela gialla. Quest'opera appena menzionata (e molte altre delle ultime decadi degli anni settanta introducono riferimenti alla pittura da cavalletto) aggiunge un ulteriore livello semantico implicando profezie dell'imminente ritorno della pittura da cavalletto alla ribalta dell'opera d'arte²²⁶.

²²⁶ T. Mc Evilly, *Op. cit.*, pag. 110.

Capitolo 3. La donna artista: storie di identità e di dissidio interiore

Introduzione

Il terzo capitolo analizzerà la difficile situazione della donna nel coniugare pratica artistica e libertà d'espressione sottolineando il condizionamento che la società esercita sulla sua attività e di come le esperienze di vita e i vissuti condizionano la creazione di opere d'arte.

La prima parte del capitolo tratterà lo studio di alcune opere d'arte di artiste, in particolare Martha Rosler, Adrian Piper e Nancy Spero, che hanno fatto della loro ricerca artistica un mezzo per denunciare le terribili vicende della guerra civile in Vietnam negli anni settanta, stimolando il dibattito nella società in cui vivevano, provocando il pubblico e sensibilizzando l'opinione pubblica affinché si innescasse un acceso dibattito su determinate questioni. Il secondo paragrafo, intitolato "Il Codice Artaud di Nancy Spero", analizza la celebre opera dell'artista americana che sperimenta una particolare e personale ricerca artistica sempre incentrata sulla denuncia dei conflitti bellici e della drammatica preponderanza del governo americano in molte situazioni politiche di quegli anni unendo a ciò la poetica del poeta e commediografo francese Antonin Artaud. La terza parte del capitolo focalizza l'attenzione sul modo in cui il dissidio interiore e lo stato d'animo condizionino la produzione artistica di molte artiste, sull'importanza del corpo nella produzione artistica (Lee Lozano) e l'analisi di alcune opere che le artiste realizzano per esprimere la loro interiorità e per rispondere a eventi che segnano particolarmente le loro vite personali (Roni Horn).

Il femminismo ha investito anche il campo dell'arte, sollevando il problema di una oggettiva emarginazione delle donne nell'arte e nella storia dell'arte. Il discorso è naturalmente politico, in quanto presuppone un'analisi del

sistema sociale entro il quale le donne svolgono il lavoro artistico. In America le artiste femministe tendono a privilegiare l'arte come campo di manifestazione di un'identità, e dunque di differenza, di una sensibilità specifica (dagli spari di protesta della Solanas contro Warhol alle opere di Louise Bourgeois, Lynda Benglis, Nancy Groves, Alice Aycock e Nancy Spero, fino ai comportamenti del gruppo Guerrilla Girls). In particolare l'artista franco-americana Louise Bourgeois sviluppa un linguaggio che testimonia in maniera complessa e con diverse forme espressive la condizione femminile intrisa di clima diurno e notturno, erotismo e morte, tra scultura e installazione. In Europa il loro discorso non punta soltanto sul ritrovamento della soggettività al femminile, ma tenta di affermare la donna come soggetto di trasformazione della storia dell'arte e della storia in generale (Rebecca Horn, Marisa Merz, Annette Messager, Vallie Export, Yayoi Kusama, Zoe Leonard)²²⁷.

²²⁷ A. Bonito Oliva, *Op. cit.*, pag. 321.

1. L'arte come denuncia degli eventi bellici

Nel 1970 le sale del MoMA furono teatro di una diretta manifestazione di protesta contro la guerra in Vietnam, organizzata dal gruppo Art Workers Coalition (Carl Andre, Mel Bochner, Robert Morris e altri), che espose davanti a *Guernica* un manifesto con la fotografia di una strage di civili vietnamiti²²⁸.

Martha Rosler porta la guerra in Vietnam nelle abitazioni. Nell'opera *Bringing the War Home, House beautiful* (1967-1972), grazie al fotomontaggio l'artista inserisce negli interni delle case americane immagini della guerra in Vietnam. Le opere denunciano la guerra e mettono in crisi la veridicità della fotografia²²⁹.

Nella serie di fotografie *Bringing the War Home (Portando la guerra in casa)* di Martha Rosler scattate tra il 1967 e il 1972 (fig.39), l'artista presenta delle foto che documentano la guerra da celebri riviste statunitensi e le riadatta a fotografie di interni della classe media, segnando l'inizio della logica decostruttivista della rappresentazione che dominerà la teoria e l'arte pratica femminista negli anni ottanta²³⁰.

Adrian Piper, artista concettuale, si oppone fermamente alla campagna militare in Vietnam, iniziando nel 1970 una serie di performance in strada che ha chiamato *Catalysis*. Nella serie *Catalysis III*, dipinse i suoi abiti con vernice bianca appiccicosa indossando un cartello con la scritta "vernice fresca" su di essi. Poi si recò da Macy's, negozio di guanti e occhiali da sole. Alludendo in un'occasione all'uso di Klein del bianco su una donna nuda e dei suoi pennelli umidi e un commento sull'amnesia provocata dal consumismo, l'arte di Piper è sia abile che incisiva²³¹. Le performance della Piper, che vengono rappresentate in strada, nella metropolitana, nei musei, negozi di libri e altri luoghi pubblici, dimostrano un desiderio di interrogarsi e di rompere le attitudini sociali generali

²²⁸ M. T. Roberto, *Arte Concettuale*, in *Arte Contemporanea*, Op. cit., 177.

²²⁹ G. Bertolino, *Anni Settanta*, in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Op. cit., pp. 323-324.

²³⁰ H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Londra, Phaidon Press Limited, 2001, pp. 27-28.

²³¹ H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Op. cit., pag. 28.

verso le differenze. Nella serie *Catalysis* la sua presenza, o “attività personali stravaganti”, sono veramente dirompenti. Per esempio, appare nella metropolitana con abiti aderenti nelle ore di punta o con palloncini attaccati alle orecchie, al naso, ai capelli e ai denti. Fa shopping in un elegante negozio indossando abiti aderenti con su scritto “vernice fresca” o in una libreria indossando un registratore che emetteva suoni di forti rutti. In questo modo provoca un confronto diretto con il pubblico²³².

Nancy Spero (1926-2009), artista statunitense, nelle sue opere indaga il modo in cui le immagini del corpo femminile sono state usate da una cultura dominante maschile giustapponendo e riorganizzando immagini esistenti di donne provenienti da diverse fonti storiche, evolvendo nuove associazioni simboliche e messaggi. Nel 1969 l’artista diventa membro del W.A.R. (Donne Artiste in Rivoluzione) ed è membro fondatore di A.I.R. (Artiste In Residenza), la prima galleria per sole donne nella città di New York²³³.

Infuriata per la guerra in Vietnam, Nancy Spero ha realizzato una serie di disegni con inchiostro su *gouache* tra il 1966 e il 1969 con il fine di denunciare le atrocità della guerra. I disegni come *Female Bomb* (fig. 40) e *Sperm Bomb* (realizzate nello stesso anno) evidenziano le metafore scatologiche e sessuali dietro il linguaggio della guerra moderna. In tutte queste opere le macchine della guerra sono personificate, di genere e sessualizzate²³⁴.

Il “dismembramento” è un motivo ricorrente nell’opera di Nancy Spero. In un’intervista Nancy Spero afferma: “l’interesse per Antonin Artaud nasce quando Jack Hirshman, professore all’Indiana University, scrive un’antologia sulla traduzione degli scritti di Artaud, diventato un esperto di Artaud. Era alto e scuro ed è diventato ancora più scarno e più somigliante ad Artaud lavorando sul suo libro. Ha fatto conoscere molti poeti americani a Parigi affinché traducessero dal francese Artaud. Erano brillanti, quindi il primo anno degli

²³² H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Op. cit., pag. 89.

²³³ H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Op. cit., pag. 293.

²³⁴ H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Op. cit., pag. 52.

Artaud Paintings, ho usato l'inglese. Poi ho deciso che, così come era bella nella lingua originale, non era giusto, che era giusto utilizzare il francese”²³⁵.

Nella mostra *Slip of the tongue* a Punta della Dogana sono presenti otto opere che compongono gli *Artaud Paintings*. Queste gouache utilizzano brevi citazioni estrapolate dal loro contesto. Alla fine degli anni sessanta, Nancy Spero ha adottato gli scritti arrabbiati del teorico del teatro e “letterato” francese Antonin Artaud nel momento in cui negli Stati Uniti era un fenomeno culturale al culmine. Nel 1969 compra un'antologia in inglese curata da Jack Hirschman e pubblicata da City Lights (1965), che il figlio Philip Golub legge in inglese e traduce in francese. Tra il 1969 e il 1970 vengono prodotte circa novanta opere dipinte su carta, di formato più o meno simile. Alle citazioni di Artaud, trascritte con la mano sinistra (e passando dall'inglese al francese nel corso della serie) si aggiungono collage di figure e simboli dipinti a gouache su carta fatta a mano e incollati su carta giapponese, che ingiallisce e si piega. Tutte le citazioni sono firmate Artaud, tranne una. Gli *Artaud Paintings* sono precedenti al *Codex Artaud*²³⁶.

Il *Codex Artaud* è una serie di trentasette collage su tavola composti da fogli di carta incollati uno accanto all'altro in modo da formare strisce orizzontali o verticali conservate dall'artista in rotoli. I collage, realizzati in due anni, tra il 1971 e il 1972, sono numerati da I a XXXIII C; tre sono dittici. La scelta dei formati – lunghe strisce irregolari o verticali – contrasta fortemente con il consueto rettangolo in cornice che caratterizza la tradizione pittorica occidentale. Anche se oggi è incorniciato, ogni rotolo invita a una “visione periferica” come ha spiegato l'artista nel 2004²³⁷.

Altrettanto notevoli sono il materiale – carta giapponese – e il processo di materializzazione di ognuno degli elementi dei “rotoli”. Le strisce di carta, in

²³⁵ J. A. Isaak, N. Spero in AA.VV., *PressPLAY, contemporary artists in conversation*, Londra, Phaidon Press Limited, 2005, pag. 574.

²³⁶ E. Lebovici, *Slip of the Tongue, Op. cit.*, pag. 34.

²³⁷ E. Lebovici, *Slip of the Tongue, Op. cit.*, pag. 35.

realtà, servono da supporto a elementi aggiuntivi a collage. La parte testuale e le immagini di tipo figurativo danno vita a un confronto e a uno scambio costante tra il verbale e il visivo. I testi sono battuti a macchina in lettere minuscole e strappate o ritagliate prima di essere incollate sulla fragile base di carta. Le figure dipinte a *gouache* – a volte con l’aggiunta di altri *media* – sono state anch’esse ritagliate e incollate sullo stesso supporto. Così, in ogni sua occorrenza, il *Codex Artaud* è fatto di tre diversi tipi di carta. Ciascun pannello scardina il rapporto eroico con la pittura intesa come espressione diretta, come corpo a corpo con la tela, affermando allo stesso tempo il carattere manuale, artigianale e non meccanico di tutti gli elementi a gouache e inchiostro (comprese le increspature provocate dalla colla nel processo di applicazione e asciugatura). I testi dattiloscritti sono tutti costituiti da citazioni dello scrittore, teorico, performer e artista francese Antonin Artaud. Sono state trascritte da Nancy Spero nel francese originale e tratte dalla sua opera completa (*Œuvres Complètes d’Antonin Artaud*, voll. 1, 4, 8, 9, Paris, Gallimard, 1971)²³⁸.

Nel video girato da Patsy Scala nel 1973 (presente nella mostra, nella sala dove è esposto il *Codex Artaud*) in cui Spero srotola alcune parti del *Codex Artaud* sul pavimento del suo studio di New York a La Guardia Place, si sente il figlio dell’artista, Philip Golub, che legge una lettera di Artaud a Jacques Rivière mentre la madre, al suo tavolo, ascolta e scrive a mano su fogli di carta. È Golub l’autore della traduzione inglese dei testi per la prima esposizione del *Codex Artaud* alla A.I.R. Gallery nel 1973. Le citazioni presenti sui diversi pannelli del *Codex* non seguono la sequenza cronologica della produzione scritta di Artaud e creano, attraverso la frammentazione linguistica, una geografia relazionale autonoma²³⁹.

Nel 1966 Nancy Spero afferma che il linguaggio della pittura è “troppo convenzionale, troppo rigido” e decide che, da quel momento in poi, avrebbe

²³⁸ E. Lebovici, *Slip of the Tongue*, *Op. cit.*, pag. 36.

²³⁹ E. Lebovici, *Slip of the Tongue*, *Op. cit.*, pag. 36.

lavorato esclusivamente la carta. Per l'artista, la scelta dei materiali, della forma, del metodo e del soggetto è sempre politica. Considera la decisione di interrompere la creazione di opere su tela "una rivolta personale" a dispetto di preferenze sanzionate e facilmente collezionabili²⁴⁰.

Essendo recentemente ritornata negli Stati Uniti dopo un numero di anni trascorso a Parigi, Nancy Spero è profondamente afflitta dalle atrocità che i militari americani stavano commettendo in Vietnam, crea il suo primo significativo progetto su carta, *Serie di Guerra*, che consiste in 150 disegni a inchiostro su gouache per esprimere le oscenità della guerra. L'artista guarda le opere del Vietnam come un manifesto da dare via gratuitamente. Ma nessuno li vuole. Oltre al dialogo essenziale condiviso tra l'artista e suo marito, Leon Golub, l'artista non ha pubblico con cui dialogare; nessuno li osserva, si impegna a esibirli o a iniziare una discussione sul suo lavoro. Dagli anni sessanta Nancy Spero fa esperienza di un forte isolamento e rabbia a causa dell'invisibilità di un'artista donna che realizza un'opera figurativa aggressiva. La sua rabbia prodotta dall'essere una persona non accettata nel mondo dell'arte aumenta finché una sofferenza psichica sottolinea la congiuntura artistica raggiunta col terminare i dipinti di guerra. Nell'estate del 1969, Nancy Spero scopre gli scritti di Antonin Artaud (1896-1948). Sentendo un'immediata e intensa affinità, trascrive i suoi testi su un libretto così gli scritti "sarebbero passati attraverso il suo corpo". In Artaud, l'artista scopre una voce singolare, brillante, conflittuale, estrema, angosciata e subito inizia una serie di opere su carta in formato verticale, gli Artaud Paintings. I lavori a scala ridotta sono realizzati con frammenti degli scritti di Artaud che l'artista ha rapidamente scarabocchiato con la sua mano sinistra per raggiungere un sentimento fuori controllo e ha incollato immagini dipinte di figure androgine, teste senza corpo, forme astratte e geometriche e lingue falliche²⁴¹.

²⁴⁰ J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud*, Venezia, Grafiche Veneziane, 2015, pag. 1.

²⁴¹ *Ibidem*, pag. 1.

“Dopo due anni di lavoro, ho deciso che avrei voluto espandere nello spazio” afferma l’artista che crea una rottura ancora più decisiva con i codici del formato pittorico, facendo esplodere i fondamentali parametri spaziali in modo da “spostare lo svolgimento degli avvenimenti per le immagini sul muro”. L’artista ha raccolto un misto di documenti provenienti da tutto il suo studio e li ha incollati prima di avvolgerli intorno ad un rullo, modalità che è poi evoluta nel *Codex Artaud* (1971-1972), un lavoro di “monumentalità effimera” e grandezza ideativa. Per un’artista che non aveva pubblico, la decisione di creare un’opera spazialmente e concettualmente strutturata in questo modo ha rappresentato una scelta audace²⁴².

Forzando una collaborazione involontaria, Nancy Spero ha incontrato lo scrittore Artaud, attivando le sue parole per definire la propria esperienza di negazione. Il *Codex Artaud* è un’opera centrale di auto liberazione dove l’artista abbraccia la potenza del collage liberandosi da una composizione centralizzata e contenuta a favore di un linguaggio visuale decentralizzato che si dispiega e si estende – nel processo di trasformazione della sua pratica pittorica in una pratica di scrittura. Rifacendosi alle modalità precoci di cronaca – della pergamena e del codice – le forme adottate dall’artista le permettono di proiettare da e verso un tempo storico all’infinito. Il *Codice Artaud* è la chiave che apre il futuro metodologico di Nancy Spero²⁴³.

²⁴² *Ibidem*, pag. 1.

²⁴³ *Ibidem*, pag. 1.

2. Il Codice Artaud di Nancy Spero

Il *Codex Artaud* fu esposto per la prima volta nel 1973 per la mostra inaugurale della galleria cooperativa A.I.R. Gallery in Wooster Street, a SoHo (New York), aperta nel 1972 da un collettivo di artiste. Nancy Spero era tra le socie fondatrici. Il *Codex Artaud* fu esposto anche al Douglass College, Rutgers University, New Brunswick (New Jersey) nel 1974. Benché le due mostre fossero intitolate *Codex Artaud*, presentavano in realtà solo parti dell'opera. Non ci sono prove che il *Codex Artaud* sia mai stato esposto in pubblico nella sua totalità²⁴⁴.

Il *Codice Artaud* è senza dubbio il progetto in cui Nancy Spero scopre la “sua voce” in termini formali. Lo chiama il primo “lavoro a rullo” e introduce cosa sarebbe diventato in seguito il suo tipo di firma per opere mobili, i suoi lunghissimi rulli sia in orizzontale che in verticale. È vero che è difficile comprendere le opere se uno prova a considerarle nel complesso come una composizione unica. La sua intenzione non è creare una singola e suggestiva immagine, ma proporre nel suo lavoro, e per la prima volta nella sua opera, un modo alternativo di sperimentare un'opera visuale, basata sulla lettura sequenziale. L'artista afferma che nel momento in cui ha iniziato a incollare insieme la carta per il Codice pensa ai geroglifici egiziani e al loro metodo di realizzazione sulle pareti e sui papiri. In aggiunta al suo interesse per l'arte egiziana, con suo marito Leon Golub si sono a lungo interessati ai libri illustrati medievali e ai manoscritti in cui gli elementi figurativi sono subordinati al testo²⁴⁵.

Il suo approccio compositivo non è consistente in questo punto, ma l'artista inizia a sviluppare la sequenza da destra verso sinistra che diventa caratteristica del suo stile nei tardi anni settanta, culminando nell'opera *Notes in*

²⁴⁴ E. Lebovici, *Slip of the Tongue*, Op. cit., pag. 36.

²⁴⁵ C. Lyon in J. Ault, *Spero's Subversive Code: An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, J. Ault, Nancy Spero *Codex Artaud*, Op. cit., pag. 59.

Time on Women (1979). Il *Codex Artaud VI* è un buon esempio per questo tipo di composizione: le figure hanno tutte il volto rivolto a sinistra, c'è una specie di culmine processionale con le figure inginocchiate per due terzi sul lato lungo e la composizione termina con una immagine rossa a forma di bara posta all'estrema sinistra. La descrizione dell'opera della Spero come "un rotolo" non può essere presa alla lettera (le opere non sono destinate ad essere rotolate o srotolate), ma come un'allusione ad uno stile di lettura, la composizione invita l'osservatore ad avvicinarsi all'opera gradualmente, aumentando i significati man mano che si riduce la distanza con l'opera. Un tipo di distanza ideale di osservazione è suggerita dall'uso della Spero della tipologia del bollettino per la maggior parte delle citazioni di Artaud. Le citazioni sono scritte utilizzando il carattere tipico dei notiziari da bollettino, un mezzo una volta utilizzato per gli avvisi esposti all'interno delle bacheche. Il carattere utilizzato è facilmente leggibile da una distanza di un metro e mezzo/due metri, forse di più. L'ampio uso dello spazio bianco, come lo utilizzerebbe un grafico, contribuisce ad enfatizzare ogni racconto, gli spazi vuoti rappresentano, tra le altre cose, pause temporali, distese spaziali e vuoti esistenziali²⁴⁶. Qui la trascrizione di un paragrafo del *Codice Artaud VI* (fig. 41) così come appare sull'opera di Nancy Spero, di seguito la mia traduzione in italiano:

Je sens entre mes cuisses l'église m'arrêter, se plaindre. Artaud

*La lumière parfaite et douce où l'on ne souffre plus de son âme,
pendant infestée de mal. Artaud*

*Je ne voyais plus qu'un grand espace placide
où se dissolvaient les ténèbres de mon destin Artaud*

*Un magnifique absolu. J'avais sans doute appris à me rapprocher de la
mort Artaud*

*Je savais à l'avance ma mort comme l'achèvement d'une vie enfin plane,
et plus douce que mes souvenirs les meilleurs. Artaud*

²⁴⁶ C. Lyon in J. Ault, *Spero's Subversive Code: An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, *Op. cit.*, pp. 59-61.

Vous devez être beaucoup trop légère pour l'espace Artaud

*Aux yeux de mon esprit, vous êtes sans limites et sans bords,
absolument, profondément incompréhensible. Artaud²⁴⁷*

Sento tra le mie gambe la chiesa fermarmi, lamentarsi. Artaud

La luce perfetta e dolce in cui non vi è più sofferenza della sua anima,
tuttavia infestata dal male. Artaud

Non riesco a vedere più di grande spazio placido
dove le tenebre del mio destino si dissolvevano Artaud

Un magnifico assoluto.

Avevo senza dubbio appreso come avvicinarmi alla morte Artaud

Sapevo in anticipo della mia morte come il completamento di una vita alla
fine piatta, e più dolce rispetto ai miei ricordi più belli. Artaud

Dovete essere assai più leggeri per lo spazio Artaud

Agli occhi della mia mente, siete senza limiti o confini,
assolutamente, profondamente incomprensibili. Artaud²⁴⁸

L'intero corpo delle opere è impegnato criticamente con la questione della presenza dell'artista nell'opera. Già nei dipinti parigini, le figure sono oscurate, scorrono in un'oscurità fangosa in modo che la relazione tra le figure e il piano crolla. Questi dipinti (gli ultimi oli su tela), molti dedicati al tema degli amanti, apparentemente implicano intimità, inevitabilmente suggeriscono qualcosa che l'artista sta rivelando, e allo stesso tempo chiudono ogni possibilità di interpretazione. Il *Codice Artaud* utilizza un sistema di affermazioni della presenza dell'artista molto più complesso e nello stesso momento distoglie da esso la nostra attenzione. Nancy Spero ha adottato il personaggio di Antonin Artaud negli *Artaud Paintings*, iniziati nella seconda parte dell'anno 1969. Queste sono opere individuali su carta che uniscono elementi incollati e lettere direttamente sulla carta. La maggior parte dei testi sono firmati "Artaud" ma uno di essi è indirizzato allo stesso artista: "Non posso sopportare di sapere che la

²⁴⁷ N. Spero, *Codex Artaud VI* in J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud, Op. cit.*, pp. 6-7.

²⁴⁸ N. Spero, *Codex Artaud VI*, 1971, collage di carte ritagliate, pittura e testo dattiloscritto su carta, 52,1 x 316,2 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, (traduzione dei testi in italiano).

sua disperazione è ancora viva – SPERO”. Queste parole indicano l’inizio di una specie di dialogo tra l’artista e il poeta, ma nel *Codice Artaud*, lei va oltre, facendo del pazzo poeta francese il suo portavoce²⁴⁹.

Nancy Spero mantiene una relazione dinamica nei confronti dello spazio compositivo tutto l’arco della sua vita, dispensando dai formati “amici dei collezionisti” (per citare un termine che Leon Golub ha usato in alcune delle sue ultime opere) e allargare le sue forme a rullo verso un’altezza e larghezza eccessiva in modo da oltrepassare le barriere della carta e acquisire quelle delle pareti-inscrivendo lo spazio architettonico con il suo “cast di personaggi” fuori dei confini della storia. Nancy Spero ha oltrepassato ogni limite che ha incontrato, anche quelli istituiti da lei stessa. La trasformazione è stata la modalità della Spero, un imperativo interno. Sembra mantenesse la posizione in cui le barriere erano confini cui andare contro, per un piacevole disaccordo o altrimenti, più che regole da cui tenere distanza. Un contatto costante, un attrito costante, eventualmente realizzato esso stesso come essere desensibilizzante o claustrofobico²⁵⁰.

Il concetto di spazio in Nancy Spero è quasi metafisico, certamente non è eccessivamente vincolato da un’idea realistica di come e dove avrebbe esposto la sua opera. Nancy Spero dovrebbe essere intesa come un’artista centrifuga, nel senso che è sempre protesa verso l’esterno, espandendo gli spazi e le figure della sua arte. Questo è parte del suo orientamento verso il futuro più che verso il passato. La trasformazione è centrale nella sua opera. La narrativa simbolica della trasfigurazione, intesa come trasformazione da uno stato fisico ad uno stato spirituale, costituisce le strutture narrative del *Codice I, II, III*, come del *Codice IX*. Il *Codice III* per esempio, contiene un elemento centrale a forma di H, con linee simmetriche diagonali che passano dal centro, come se fossero una lente. Uno potrebbe immaginare che la testa sottile sulla destra, sospesa come un

²⁴⁹ C. Lyon in J. Ault, *Spero’s Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, Op. cit., pag. 61.

²⁵⁰ J. Ault, *Spero’s Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, Op. cit., pp. 61-62.

burattino su un filo da un braccio disincarnato e appesantito da un blocco di testo, si trasforma nel fiammeggiante ritratto di una donna mantenuta nella parte superiore da una figura trionfante all'estrema sinistra²⁵¹.

Viande à saigner sous le marteau, qu'on extirpe à coups de couteau

Artaud

Et surtout qu'on ne me passe plus à l'électro-choc pour des défaillances dont on sait fort bien qu'elles ne sont pas hors du contrôle de ma volonté, de ma lucidité, de mon intelligence propres. Assez, assez et assez avec ce traumatisme de punition. Artaud

Chaque application d'électro-choc m'a plongé dans une terreur qui durait chaque fois plusieurs heures. Et je ne voyais pas venir chaque nouvelle application sans désespoir, car je savais qu'une fois de plus je perdrais conscience et que je me verrais pendant une journée entière étouffer au milieu de moi sans parvenir à me reconnaître, sachant parfaitement que j'étais quelque part mais le diable sait où et comme si j'étais mort. Artaud

Ce siècle ne comprend plus la poésie fécale, l'intestine malheur, de celle, Madame Morte, qui depuis le siècle des siècles sonde sa colonne de morte, sa colonne anale de morte, dans l'excrément d'une survie abolie, cadavre aussi de ses moi abolis. Artaud²⁵²

Carne che sanguina sotto il martello, che si estirpa a colpi di coltello

Artaud

E soprattutto che non sia più sottoposto a elettrochoc per disfunzioni che sappiamo molto bene che non sono al di là del controllo della mia volontà, della mia lucidità, della mia intelligenza. Tanto, tanto e tanto con questo trauma di punizione. Artaud

Ogni applicazione di elettrochoc mi ha gettato in un terrore che durava ogni volta diverse ore. E io non vedevo arrivare ogni nuovo trattamento senza disperazione, perché sapevo che una volta di più avrei perso coscienza e che mi sarei visto soffocare per una giornata intera dentro me stesso senza giungere a riconoscermi, sapendo perfettamente di essere da qualche parte ma il diavolo sa dove e come se fossi morto. Artaud

Questo secolo non comprende più la poesia fecale, l'intestino malato, di quella, Signora Morte, che dai secoli dei secoli sonda la sua colonna di morte, la

²⁵¹ C. Lyon, *Spero's Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, Op. cit., pag. 62.

²⁵² N. Spero, *Codex Artaud III* in J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud*, Op. cit., pag. 5.

sua colonna anale di morte, negli escrementi di una sopravvivenza abolita, anche cadavere dei suoi me aboliti. Artaud²⁵³

Nel *Codice Artaud III* (fig. 42) c'è una figura con in mano uno striscione con una testa su di esso. L'intera figura riguarda il gesto. Si tratta di un'immagine araldica, che regge con orgoglio uno scudo. Queste braccia provengono dalle pose delle statue in bronzo romane nella città di Pompei. L'altra sta reggendo un segno come il cinese ha per le vittime che stanno per essere giustiziate o torturate per i crimini commessi appesi per il collo. Tutto è tratto da una vecchia fonte. Ma tutto è riferito alla morte. Nelle *War Series* è inserita una figura femminile con quattro seni sdraiati e un neonato. Il riferimento è a Romolo e Remo e agli dei egizi. Nel *Codice Artaud VI* la figura ha quattro seni e un pene, ciò che si rivela essere androgino perché risponde all'ambiguità legata alla sessualità di Artaud²⁵⁴.

L'opera provoca l'osservatore nel guardare in modo diverso ciò che l'artista poi avrebbe rapportato ad un lavoro unitario "da galleria". Il termine performativo non ricorre nel momento in cui Nancy Spero sta realizzando il *Codice Artaud*, ma sembra importante che l'artista sia stata affascinata per lungo tempo dal mondo teatrale; nei suoi ultimi anni osserva la sua opera come "teatrale" e come uno "spettacolo", e si riferisce esplicitamente a se stessa riguardo le sue figure dipinte come la sua "società per azioni"; lei le definisce anche "società di repertorio". Ha alcune "stelle", come Artemis e Sheela-na-gig, che appaiono frequentemente²⁵⁵.

Spostandoci per un attimo sulla figura del poeta-commediografo francese, su alcune pagine del diario che Anaïs Nin (donna che per un breve periodo frequenterà Artaud) scrive a marzo 1933 troviamo un vivido ritratto di Artaud in quel periodo: «Artaud. Magro, tirato. Una faccia emaciata con occhi visionari.

²⁵³ N. Spero, *Codex Artaud III*, 1971, Collage di carte ritagliate, pittura e testo dattiloscritto su carta, 50,8 x 193,1 cm, Collezione Peter Schjeldahl e Brooke Alderson, New York in in E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 34, (traduzione dei testi in italiano).

²⁵⁴ J. A. Isaak, N. Spero in AA.VV., *PressPLAY, contemporary artists in conversation*, Londra, Phaidon Press Limited, 2005, pag. 575.

²⁵⁵ C. Lyon, *Spero's Subversive Code: An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, *Op. cit.*, pag. 63.

Un'aria sardonica. Ora stanco, ora ardente e malizioso. Il teatro, per lui, è il posto dove gridare il dolore, la rabbia, l'odio per rappresentare la violenza che è in noi... Egli è l'essere drogato, contratto che cammina sempre da solo, che sta cercando di produrre commedie che sono come scene di tortura²⁵⁶».

Le idee di Artaud circa una nuova tecnica e pratica del teatro sono perciò fondamentalmente un tentativo di comunicare di comunicare la pienezza dell'esperienza e dell'emozione umana, superando l'uso discorsivo del linguaggio e stabilendo un contatto tra l'artista e il pubblico ad un livello al di sopra – o forse al di sotto – del richiamo meramente celebrato della dimensione verbale. Il nuovo linguaggio del teatro, strumento supremo di comunicazione al di sopra dell'uso meramente discorsivo dei concetti, del linguaggio e delle parole, dovrebbe stabilire un legame attraverso il quale la totalità dell'esperienza emotiva possa liberamente fluire da un corpo all'altro, dall'attore allo spettatore²⁵⁷.

Artaud è naturalmente attore, direttore e anche autore dell'opera *The Theatre and Its Double* (tr. *Il teatro e il suo doppio*) del 1938, la cui prima pubblicazione in inglese risale al 1958, probabilmente il più influente libro sul teatro del ventesimo secolo. Insieme al fatto di essere un rullo, che ha principalmente a che fare nel modo in cui il Codex Artaud è letto, orizzontale, o formato paesaggio, frammenti nelle serie possono facilmente essere immaginati come scene successive in un tipologia di dramma teatrale esistenziale. Visto da una certa distanza, le immagini sono piccole e generiche, come lettere dell'alfabeto, o forse come le attenuate figure di Giacometti, importante artista per Nancy Spero. Alcuni critici hanno osservato i lunghi disegni come se possedessero un aspetto cinematografico, anche se è più utile immaginarli come scenografie ridotte. Questo ci aiuta a capire la scala delle figure che in molti casi appare come se uno li stesse osservando su un ampio palco dal balcone di un

²⁵⁶ M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Edizioni Abete, 1980, pag. 66.

²⁵⁷ M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, *Op. cit.*, pp. 107-109.

teatro. L'aspetto focalizzante dall'interno verso l'esterno e la dimensione dei testi invitano l'osservatore all'avvicinarsi quanto basta per poterli leggere, forzando, forse, un inquietante intimità. Non è permesso giudicare stando distanti²⁵⁸.

Grazie alla narrazione della Spero, il Codex Artaud è largamente visto attraverso le lenti della sua discordante relazione con le strutture autoritarie dell'arte e del suo esilio dall'arena quando l'arte diventa pubblica, il suo stato denigratorio come una donna artista che rispecchia il dissenso dell'essere Artaud un artista in una società borghese. Quando il Codice è stato esposto per la prima volta presso la A.I.R. Gallery nel 1973, Corinne Robins ha affermato, riferendosi ad esso, "un'opera magistrale di ricatto letterario con il suo scrittore torturato che a sua volta recita il ruolo di carnefice"²⁵⁹.

Potrebbe essere d'aiuto ricordare il titolo degli ultimi progetti di Artaud, l'opera radiofonica *To Have Done with the Judgement of God (Per finire con il giudizio di Dio)* del 1947. In un certo senso questa frase riassume il significato di Artaud – e della Spero – della corrispondenza Artaud-Rivière. Cosa il Codice Artaud le ha permesso di espellere è stato il dio (uomo) del giudizio. Nel 1924 Jacques Rivière rappresentava per Artaud questo dio. Artaud prostra esso stesso prima di Rivière, provocandolo e sfidandolo simultaneamente. Rigettare il giudizio è un tema consistente del *Codice Artaud*²⁶⁰.

Avant de me suicider je demande qu'on m'assure de l'être Artaud

Je voudrais être sûr de la mort. Artaud

Toute la science hasardeuse des hommes n'est pas supérieure à la connaissance immédiate que je puis avoir de mon être. Je suis seul juge de ce qui est en moi. Artaud

Rentrez dans vos greniers, médicales punaises, et toi aussi, monsieur le législateur moutonnier, ce n'est pas par amour des hommes que tu déliras, c'est par tradition d'imbécillité. Ton ignorance de ce que c'est qu'un homme n'a

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 63-64.

²⁵⁹ J. Ault, *Spero's Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, *Op. cit.*, pag. 64.

²⁶⁰ C. Lyon, *Spero's Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, *Op. cit.*, pag. 65.

d'égale que ta sottise à le limiter. Je te souhaite que ta loi retombe sur ton père, ta mère, ta femme, tes enfants, et toute ta postérité. Et maintenant avale ta loi.
Artaud²⁶¹

Prima di suicidarmi, chiedo di essere sicuro di essere Artaud

Vorrei essere sicuro della morte. Artaud

Tutta la scienza pericolosa degli uomini non è superiore alla conoscenza immediata che io possa avere del mio essere. Sono solo giudice di quello che è in me. Artaud

Rientrate nei vostri granai, puntine medicali, e anche lei, signor legislatore gregario, non è per amore degli uomini che lei delira, è per tradizione di imbecillità. La tua ignoranza rispetto a ciò che è un uomo è pari solo alla tua stupidità nel limitarla. Ti auguro che la tua legge ricada su tuo padre, tua madre, ma tua donna, i tuoi bambini e tutti i tuoi discendenti. E ora ingoi il tuo diritto.
Artaud²⁶²

Nella serie *Codice Artaud* Nancy Spero ha lavorato con il collage, pannelli e fregi non uniformi, usando qualsiasi tipo di carta che è immediatamente disponibile. Questo ha marcato un'ulteriore partenza nel suo lavoro dalle eroiche monumentali associazioni di scala e materiali che in quegli anni prevalgono nell'arte degli Stati Uniti. Le sezioni dattiloscritte dei testi che si riferiscono ad Artaud sono poste in relazione a immagini, figure animali e umane frammentate, parole e lettere provenienti da differenti culture. Il lavoro esplora gli estremi limiti del linguaggio, accanto alla dissoluzione e alla riunione delle connessioni culturali e corporee. I disturbi mentali di Artaud e il suo confinamento in un istituto per malati di mente sono strettamente legati ai suoi tentativi di liberarsi dalle costrizioni sia corporee che linguistiche, che egli vede come intimamente collegate. I suoi scritti sono stati discussi dalla linguista e filosofa bulgara Julia Kristeva in relazione al discorso sul femminismo, come espressione del dolore e della rabbia delle donne emarginate, quelle che sono fuori delle dominanti forme del linguaggio. In mezzo alla fusione ambigua dei

²⁶¹ N. Spero, *Codex Artaud I* in J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud*, *Op. cit.*, pag. 2.

²⁶² N. Spero, *Codex Artaud I*, 1971, collage di carte ritagliate, pittura sintetica e testo dattiloscritto su carta, 58,4 x 226,1 cm, Centre national des arts plastiques (CNAP), in deposito al Musée national d'art moderne – Centre Pompidou (MNAM-CCI), Parigi), in E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 34 (traduzione dei testi in italiano).

simboli rappresentativi nel *Codice Artaud*, le lingue delle donne appaiono trasformarsi in forme falliche, evocando la base patriarcale di un simbolico ordine del linguaggio e della continua alterità della voce delle donne²⁶³.

La relazione tra Nancy Spero e Artaud non si può capire solo da un punto di vista di prospettiva femminista. Si tratta della rabbia e della frustrazione della Spero come artista, primariamente, espressione ricercata nel Codice Artaud, più che della discriminazione contro di lei come donna. Da questo punto in avanti, il femminismo e il posto delle donne nel mondo, specialmente nella storia, acquistano un importante e crescente ruolo nella sua opera. La relazione con Artaud è un ponte di cosa uno potrebbe pensare a come le sue opere classiche del 1974 e in seguito, al cui fondamento c'è il concetto di donna come protagonista²⁶⁴.

Il rifiuto di Nancy Spero di parafrasare o di semplificare la complessità sembra, ora più che mai, una dimensione persistente e radicale della sua opera²⁶⁵.

Nel Codice Artaud l'approccio della Spero mostra un'apparente complessità, se non altro per le identità stratificate dell'artista e del suo alter ego, e le ironie che mettono le sue parole (del poeta) sulla sua bocca artistica necessariamente prodotte. Ma l'interazione immagine-testo punta nella direzione di una semplicità trascendente, possibilmente irraggiungibile. Nei suoi scritti Artaud persistentemente parla circa il bisogno di colmare il vuoto tra le parole e le cose, tra noi stessi e le nostre idee (“Possiedo tutta la distanza che separa me da me stesso”); accusa di essere più in errore con la vita moderna riguardo questa scissione psichica e il suo Teatro della Crudeltà è essenzialmente disegnato per sanare questa frattura. Nancy Spero sta anche tentando di superare questa spaccatura tra la sua identità sociale e il suo essere artistico.

²⁶³ H. Reckitt, P. Phelan, *Nancy Spero, Codex Artaud I* (1971), in *Personalizing the political, Art and Feminism*, Op. cit., pag. 70.

²⁶⁴ C. Lyon, *Spero's Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, Op. cit., pag. 65.

²⁶⁵ J. Ault, *Spero's Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, Op. cit., pag. 65.

Intuitivamente, forse, comprende che si ottiene la semplicità non fingendo l'immediatezza ma riconoscendo la complessità. Artaud sovverte effettivamente le radicate gerarchie della cultura francese, della poesia circa le comunicazioni personali, come le lettere, che diventano il suo mezzo letterario più efficace. Similmente, la Spero è una ribelle culturale molto più di un politico; qualche volta i due si combinano, come nel suo progetto di usare dei tessuti per le sue opere War Series realizzate su carta (1966-1970), che lei chiama dipinti. Negli anni settanta, decidendo di focalizzarsi esclusivamente sulle donne come sue "protagoniste", immagina una realtà alternativa nella quale le donne artiste sono la norma e gli uomini l'eccezione. Di nuovo genera complessità da un semplice strumento, ma il suo scopo è lineare: ottenere il riconoscimento. L'artista vuole la sua voce e, estendendo le voci delle donne, essere ascoltata. Convergere i suoi pensieri nelle parole di Artaud rappresenta un passo intermedio per raggiungere questo obiettivo²⁶⁶.

La questione della mancanza di temporalità nel Codice Artaud è veramente interessante. L'artista utilizza il termine "presente continuo", preso in prestito da Gertrude Stein, per focalizzare la nostra attenzione sull'attimo, piuttosto che sull'eterno. Il suo lavoro come una totalità potrebbe essere descritto come *perennemente tempestivo*, da quando i problemi a cui faceva riferimento mezzo secolo fa non sono andati via e forse mai lo saranno. Come l'arte di Leon Golub, la sua è costantemente rilevante verso i problemi politici e sociali contemporanei. I dipinti di Golub degli anni ottanta che rappresentano la tortura sembrano sorprendentemente predire gli scandali di Abu Ghraib scoppiati nel 2003, poco prima la morte dell'artista. Le opere su carta della Spero degli anni sessanta che ritraggono elicotteri e vittime, attacchi dall'aria, figure decapitate e corpi bruciati rappresentano notizie eclatanti. I problemi personali ed esistenziali espressi nel Codice Artaud e la tematica femminista che oggi possiamo leggere al suo interno, presentano il lavoro successivo

²⁶⁶ C. Lyon, *Spero's Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, Op. cit., pp. 65-66.

dell'artista, rimane anche tristemente attuale anche quando le artiste donne, avendo definitivamente cambiato direzione nell'arte contemporanea negli anni settanta e ottanta, sono ancora inadeguatamente rappresentate nelle mostre, nelle pubblicazioni e nel mercato dell'arte. Come il suo argomento, il suo approccio è inciso nel tempo, ma il tempo stesso è inteso come ricorrente e circolare, più che lineare. Una frase utilizzata è “storie attive”, come nel sottotitolo del suo capolavoro, *Notes in Time on Women*, ora nella collezione del Museo d'Arte Moderna di New York: *Women: Appraisals, Dance, and Active Stories*. Le ventiquattro sezioni corrispondono alle ore del giorno e sebbene lei non ha avuto modo di vederle installate con tale modalità, ha concepito l'opera come un grande panorama circolare lungo circa settanta metri. L'opera inizia con una linea da un antico poema azteco con la voce di una donna e finisce con una lettera mandata all'artista da un amico residente nell'Illinois recentemente divorziato. All'interno di esso si compie un viaggio dall'antica Grecia a eventi ricorrenti, esplorando lo stato della donna. Come con il Codice Artaud, c'è un pronunciato aspetto teatrale dell'opera, con alcuni pannelli che consistono solamente di sequenze con figure danzanti dipinte²⁶⁷.

Il Codice non è mai stato esposto o visto in tutta la sua interezza, nemmeno da Nancy, quindi non c'è nessun immagine di referenza di un “opera unificata”. Nancy Spero ha esposto i frammenti e parlato del funzionamento Codice sia come un intero che in sezioni. Le passate installazioni dell'opera variano enormemente; alcune sono fatte da Nancy, una è stata fatta dal poeta e artista David Antin, e molte sono state determinate dai curatori che li esibivano. Non ci sono istruzioni per l'installazione. La configurazione, la sequenza e la distanza sono senza limiti precisi. Samm Kuncce, che ha lavorato con Nancy e Leon per molti anni e ha spesso viaggiato con Nancy per installare le sue opere, ha affermato che “Nancy era molto in sintonia con la successione ritmica degli

²⁶⁷ *Ibidem*, pp. 67-68.

elementi visivi. Questo rappresenta qualcosa su cui noi abbiamo spesso discusso”²⁶⁸.

Per la prima mostra del Codice presso la A.I.R. Gallery nel 1973, la Spero ha fissato le fragili opere di carta al muro insieme alle traduzioni in inglese delle frasi di Artaud che suo figlio Philip aveva tradotto. Ora, invece, i termini di esposizione sono totalmente diversi-le opere sono necessariamente frammentate per far sì che siano protette; esporre il Codice richiede ingenti risorse spaziali ed economiche. Per indicare la distanza contestuale tra l’esposizione di allora e quella attuale è importante sottolineare l’esposizione del Codice Artaud nella mostra *Slip of the tongue* con il suggestivo e interessante video realizzato da Patsy Scala nel 1973, con la narrazione della Spero, che mostra l’artista mentre avvolge e srotola il Codice sul pavimento del suo studio durante la realizzazione. In questa occasione afferma, “Ho sempre esposto i fogli sul pavimento. In qualsiasi luogo li esponessi, li srotolo e dopo averli distesi sul pavimento spiego la cornice iconografica all’interno della quale ho realizzato questi dipinti tipo rulli... come li arrotolo e li srotolo e li metto in mostra, si increspa, sento come fosse un procedimento organico”. Sento che in un modo questo tipo di ribellione minore così lontana dall’idea di esibizione o di una mostra contemporanea che un’opera potrebbe avere, ho scoperto che potrebbe essere davvero difficile mostrarlo in una galleria commerciale²⁶⁹”.

Un tema-chiave del Codice Artaud è la libertà: libertà dal giudizio, libertà dalla tirannia della cultura passata e dei preconcetti culturali (come leggere da sinistra a destra). Nelle ultime opere, come *Hours of the Night*, e specialmente *Notes in Time*, l’osservatore è libero di approcciarsi da qualsiasi direzione o cominciare dal centro. Le opere della Spero resistono ad un pensiero lineare ma non impongono un’alternativa ugualmente prestabilita²⁷⁰.

²⁶⁸ J. Ault, *Spero's Subversive Code*, Op. cit., pag. 69.

²⁶⁹ J. Ault, *Spero's Subversive Code : An Exchange between Julie Ault and Christopher Lyon*, Op. cit., pag. 70.

²⁷⁰ C. Lyon, *Spero's Subversive Code*, Op. cit., pag. 71.

The Hours of the Night è un'altra grande opera. Nancy Spero afferma "il titolo, egiziano, si riferisce al passaggio del Dio Sole Ra sulla terra per dodici ore, nonostante l'opera ne mostri undici. Questo ha a che fare con il terrore della notte e della guerra. Ho utilizzato tutti i tipi di strumenti che avevo usato in precedenza, realmente tormentosi del mio lavoro. "Body Count" è stato dipinto direttamente sulla carta, come 'The Hours of the Night". Tutto il resto è costituito da inserti incollati. Nel 1974 mi occupavo di ogni sorta di strane cose utilizzando la sperimentazione del linguaggio e del testo²⁷¹.

Il primato del testo nell'opera *Hours of the Night* allinea il lavoro con l'arte concettuale, infatti l'artista descrive il suo formato come la rappresentazione piatta sulle pareti di un manoscritto visivo. Leggere il collage non è un processo semplice e lineare. Nancy Spero è interessata sia alle associazioni metaforiche che alla qualità visiva dell'opera scritta. L'artista enfatizza l'estetica e la materialità del testo attraverso tecniche specifiche come la variazione della forma e l'aspetto dei caratteri e delle parole di stampa dalle lettere dell'alfabeto formate da matrici in legno²⁷².

Il "dialogo" tra Artaud e Nancy Spero assume una forma esplicita letteralmente e metaforicamente come un accoppiamento, un intreccio di enunciati, divenuti multilingue. Julie Ault afferma: "Considero l'impegno della Spero nei confronti di Artaud come fosse un'unione profonda, estesa, pienamente sentita, indagatrice, abbondante, empatica, violenta ed esistenziale. La sua lingua esplora l'essere disincarnato di Artaud, allo stesso tempo riflessione filosofica e specchio dell'amore. Artaud è lo specchio della rivelazione dell'artista (a se stessa) e la sua più estrema riflessione e scoperta, il suo non avere luoghi, la sua angoscia e la sua rabbia. Mostrando l'immagine di uno specchio, o dello specchio stesso che frammenta e che ancora misura

²⁷¹ J. A. Isaak, N. Spero in AA.VV., *PressPLAY, contemporary artists in conversation*, Op. cit., pag. 577.

²⁷² www.whitney.org // <http://collection.whitney.org/object/29486>

qualcosa di indefinito— inghiottendo e lasciandosi andare —Nancy Spero nasconde e rivela se stessa. Il Codice rivela l'intimità di una profonda affinità²⁷³.

Il Codice rappresenta un'arena per l'immersione della Spero, che combatte e si confronta con Artaud, il quale domanda all'artista una forma nuova, una nuova concezione dello spazio, un'arena dove rappresentare tali azioni e linguaggio, per affermare e inserire la sua voce²⁷⁴.

Nancy Spero afferma: “Mi sono avvicinata ad Artaud perché volevo un veicolo per mostrare la mia rabbia ed egli era il poeta più arrabbiato che c'era²⁷⁵”.

L'immagine del “fidanzamento” della Spero con Artaud è rappresentato come un bacio violento esistenziale, con la sua lingua che esplora l'essere smembrato di Artaud. Un'esplicita immagine di specchio sessuale nel *Codice Artaud VII* è essenzialmente un geroglifico inventato (o “speroglifico”, per usare il delizioso conio di Hélène Cixous) significa “doppio” e appare di nuovo nei codici successivi. La figura rinforza il tema della penetrazione doppia e ci sono molte più o meno immagini esplicite che fanno riferimento alla fellatio. La più ovvia è la figura maschile che appare all'estrema destra del *Codice Artaud I*. In direzione del suo inguine è rappresentata una testa di donna, con la lingua allungata²⁷⁶.

Un magnifique absolu. Artaud

J'avais sans doute appris à me rapprocher de la mort. Artaud

J'ai une imagination stupéfiée. Artaud

HOMMAGE À LEONARDO DA VINCI

Mais j'y bouge plus que vous en réalité, barbes d'ânes, cochons pertinents, maîtres du faux verbe, trousseurs de portraits, feuilletonistes, rez-de-chaussée, herbagistes, entomologistes, plaie de ma langue. Artaud²⁷⁷

²⁷³ J. Ault, *Spero's Subversive Code*, *Op. cit.*, pp. 71-72.

²⁷⁴ *Ibidem*, pag. 72.

²⁷⁵ J. A. Isaak, N. Spero in AA.VV., *PressPLAY, contemporary artists in conversation*, *Op. cit.*, pag. 574.

²⁷⁶ J. Ault, *Spero's Subversive Code*, *Op. cit.*, pp. 73-74.

²⁷⁷ N. Spero, *Codex Artaud VII* in J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud*, *Op. cit.*, pag. 8.

Un magnifico assoluto. Artaud
Probabilmente ho appreso come essere più vicino alla morte. Artaud
Ho un'immaginazione stupefatta. Artaud

OMAGGIO A LEONARDO DA VINCI

Ma io, in realtà, mi muovo più di voi, barba d'asini, maiali pertinenti, maestri della falsa parola, portatori di ritratti, scrittori seriali, piani terra, erbagisti, entomologi, piaga della mia lingua. Artaud²⁷⁸

Infine, seguendo il paradigma cristiano, l'amore è redenzione. I morti sono salvati dall'oblio, a loro viene data vita eterna. Dal suo amore, Nancy Spero riscatta Artaud. In questo stato di riscatto, i confini sono oblitterati: gli uomini diventano donne e le donne diventano uomini. La primitiva incarnazione della Dea del Cielo, che successivamente diventa la firma della Spero sulle figura stampate (in numerose versioni), è rappresentato nel Codice Artaud XXV come la combinazione di figure maschili e femminili. Esse sono simmetricamente inclinate, con la parte superiore dei corpi unita, in modo da forare una U invertita con entrambe le caratteristiche dell'uomo e della donna. Questa caratteristica creatura è resa in un profilo in stile "egiziano", la gamba dell'uomo a destra, con un pene sotto l'inguine, e la gamba della donna a destra (apparentemente con i tacchi alti!), con quattro seni pendenti appesi dal suo tronco inferiore²⁷⁹. Qui di seguito la trascrizione di una parte del *Codice Artaud XXV*:

*Je n'admets pas d'avoir la pensée de tous les hommes de la terre dans
mes testicules et dans mon sexe. Artaud*

*Et j'admets encore moins que mon sperme, non quand je dors mais quand
je veille. Artaud*

*Outre, outre, esprit, esprit, feu, langues de feu, feu, feu, mange ta langue,
vieux chien, j'arrache ma langue. Artaud*

²⁷⁸ N. Spero, *Codex Artaud VII*, 1971, collage e pittura su carta: testo dattiloscritto, pittura, stampa su carta, 52 x 381 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, in E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 34 (traduzione dei testi in italiano).

²⁷⁹ C. Lyon, *Spero's Subversive Code*, *Op. cit.*, pag. 74.

Io non ammetto di avere il pensiero di tutti gli uomini della terra nei miei testicoli e nel mio sesso. Artaud

E ammetto ancora meno del mio sperma, non quando dormo ma quando veglio. Artaud

Inoltre, oltre alla mente, mente, fuoco, lingue di fuoco, fuoco, fuoco, mangia la tua lingua, vecchio cane, strappo la mia lingua. Artaud

Je m'opiomane comme je suis moi sans guérir de moi. Cesser de me droguer, c'est mourir. Je veux dire que seule la mort peut me guérir du palliatif infernal des drogues dont seule une absence raisonnée, et pas trop fréquente, me permet d'être ce que je suis.

Je ne peux rien avec de l'opium qui est bien la plus abominable tromperie, la plus redoutable invention de néant qui ait fécondé des sensibilités humaines. Mais je ne peux rien sans à un moment donné en moi-même cette culture de néant. Ce n'est pas l'opium qui me fait travailler mais son absence, et pour en sentir l'absence il faut qu'il passe de temps en temps par là.

Ceci d'ailleurs n'est ni une défense de la désintoxication par un opiomane, ni une attaque de l'opiomane par un désintoxiqué. C'est le mémoire véridique d'un état qui ne sera admis et compris que par les anges ; et qui n'est destiné qu'à ceux qui l'auront compris et admis. Artaud²⁸⁰

Assumo droghe come io sono senza guarirmi. Smettere di drogarmi, significa morire. Voglio dire che solo la morte può guarirmi dal palliativo infernale delle droghe di cui solo un'assenza motivata, e non troppo frequente, mi permette di essere quello che sono.

Non posso fare nulla con l'oppio che è l'inganno più abominevole, la più temibile invenzione del nulla che abbia fecondato delle sensibilità umane. Ma non posso far niente senza questa cultura del nulla in un preciso momento in me stesso. Non è l'oppio che mi fa lavorare ma la sua assenza, e, per sentirne l'assenza occorre che sia disponibile di tempo in tempo.

Questa non è né una difesa di disintossicazione da parte di un tossicodipendente, né un attacco a un drogato da parte di un disintossicato. Si tratta della memoria veritiera di uno stato che non sarà ammesso e compreso che dagli angeli; e che non è destinato solo a chi l'avrà compreso e ammesso. Artaud²⁸¹

²⁸⁰ N. Spero, *Codex Artaud XXV* in J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud, Op. cit.*, pp. 38-40.

²⁸¹ N. Spero, *Codex Artaud XXV*, 1972, Inchiostro, pittura e collage su carta, 61 x 487,7 cm, Williams College Museum of Art, Williamstown (MA). Acquistato grazie al sostegno del Kathryn Hurd Fund, in E. Lebovici, *Slip of the tongue, Op. cit.*, pag. 35 (traduzione dei testi in italiano).

La ricchezza del Codice Artaud è dovuta all'illimitata possibilità delle sue interpretazioni. Per suggerirne una: Nancy Spero ha ripetutamente scelto versi in francese che includono la parola *langue*, ciò potrebbe significare “lingua”, “discorso”, o entrambi. Nel *Codice Artaud VIII*, l'artista ripete, “*Toutes les langues de l'ombres*”.

Cette douleur plantée en moi comme un coin, au centre de ma réalité la plus pure, à cet emplacement de la sensibilité où les deux mondes du corps et de l'esprit se rejoignent, je me suis appris à m'en distraire par l'effet d'une fausse suggestion. Artaud

Que l'église catholique romaine soit maudite avec vous, Lucifer, Jésus-Christ, et l'esprit inique de la Vierge qui fomenta la sueur Saint-Esprit. Artaud

Toutes les langues de l'ombres. Artaud

Et enfin plus de crainte que ma langue, ma grande langue trop grosse, ma langue minuscule ne fourche, j'avais à peine besoin de remuer ma pensée.

Mon cœur est cette rose éternelle venue de la force magique de l'initiale croix. Celui qui s'est mis en croix en lui-même et pour lui-même n'est jamais revenu sur lui-même. Jamais, car ce lui-même par lequel il s'est sacrifié lui-même, celui-là aussi il l'a donné à la vie après l'avoir forcé en lui-même à devenir l'être de sa propre vie. Artaud²⁸²

Questo dolore piantato in me come un punzone, al centro della mia realtà più pura, in questa ubicazione della sensibilità dove i due mondi del corpo e dello spirito si uniscono, ho appreso a distrarmi per effetto di una falsa suggestione. Artaud

Che la Chiesa Cattolica Romana sia maledetta con voi, Lucifero, Gesù, e lo spirito ingiusto della Vergine che fomentò il sudore dello Spirito Santo.
Artaud

Tutte le lingue dell'ombra. Artaud

E infine più paura della mia lingua, la mia grande lingua troppo grossa, la mia piccola lingua non infilza, avevo appena bisogno di suscitare il mio pensiero.

Il mio cuore è questa rosa eterna venuta della forza magica della croce iniziale. Quello che si è fatto crocifiggere in sé e per sé non è più tornato su sé

²⁸² N. Spero, *Codex Artaud VIII* in J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud, Op. cit.*, pp. 8-13.

stesso. Mai, perché questo stesso per cui egli si è sacrificato, lui gli ha anche donato la vita dopo averlo forzato a diventare l'essere della propria vita.²⁸³

La frase proviene dal saggio di Artaud « Arte e Morte » del 1920, che riguarda la storia degli amanti condannati Abélard e Héloïse. Nella concatenazione di testo e immagini, la castrazione di Abélard è equiparata con il taglio della lingua, che significa, la perdita del linguaggio; di perdita dell'abilità di penetrare un altro (con la lingua fallica, cioè il linguaggio) significa morire, come leggiamo nel *Codice Artaud XXII*.

Abélard, devenu comme un mort, et sentant craquer et se vitrifier son squelette. Artaud

On voit Dieu quand on le veut bien, et voir Dieu c'est ne pas être satisfait de la petite enclave des sensations terrestres qui n'ont jamais fait que d'un peu plus ouvrir la faim d'un moi et d'une conscience entière, que ce monde ne cesse pas d'assassiner et de tromper. Artaud

Moi je renie le baptême. Artaud

Le feu de langues. Le feu tissé en torsades de langues. Artaud²⁸⁴

Abélard, diventato come un morto, sentendo scricchiolare e vetrificare il suo scheletro Artaud

Dio è visto quando lo si desidera, e vedere Dio non significa essere soddisfatti della piccola enclave delle sensazioni terrestri che non hanno mai fatto che aprire un pò più la fame di un io e di una coscienza intera, che questo mondo non cessi di uccidere e di ingannare. Artaud

Io rinnego il battesimo. Artaud

Il fuoco delle lingue. Il fuoco tessuto in nastri di lingue. Artaud²⁸⁵

Nancy Spero ha completato la creazione di un tipo di poesia concreta e “speroglifica”, questo, ad ogni modo, non rappresenta più il suo lavoro. Come

²⁸³ N. Spero, *Codex Artaud VIII*, 1971, Collage di carte ritagliate, pittura e testo dattiloscritto su carta, 39,4 x 251,5 cm, Fondation Louis Vuitton, Parigi, in E. Lebovici, *Slip of the tongue, Op. cit.*, pag. 34 (traduzione dei testi in italiano).

²⁸⁴ N. Spero, *Codex Artaud XXII* in J. Ault, *Nancy Spero Codex Artaud, Op. cit.*, pp. 34-37.

²⁸⁵ N. Spero, *Codex Artaud XXII*, 1972, collage di carte ritagliate, pittura sintetica e testo dattiloscritto su carta, 76,2 x 307,3 cm, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley, MA, in E. Lebovici, *Slip of the tongue, Op. cit.*, pag. 35 (traduzione dei testi in italiano).

un bambino concepito con un altro, lei ha dato alla luce qualcosa di completamente nuovo da se stessa²⁸⁶.

Nancy Spero afferma: “nel 1972 ne avevo abbastanza di Artaud. Pensavo ci fosse vero dolore e vera tortura nel continuare, non importa Artaud. La sua sofferenza è reale ma è anche espressione di uno stato interiore. Quindi questo era un passo importante, di allontanarmi me stessa da Artaud e esternare questa rabbia. Ho deciso di indirizzare i problemi in cui ero impegnata attivamente in problemi di donna. Volevo investigare le realtà più tangibili della tortura e del dolore. Il cambiamento ebbe a che fare con le mie attività all’interno delle quali il movimento delle donne riguardavano la mia propria esistenza. Ho iniziato frequentando gli incontri del gruppo AWC (Art Workers Coalition). AWC esponeva ogni tipo di proteste. Gli uomini erano veramente schietti nelle loro proteste, ma le artiste donne stavano trattando argomenti sempre più scottanti. Avevo tre bambini a casa. Poi ho saputo di qualcosa di veramente interessante: il gruppo W.A.R. (Donne Artiste in Rivoluzione). Si trattava di un gruppo radicale di donne artiste che si era separato dal gruppo AWC per focalizzarsi sulle tematiche delle donne artiste. Erano davvero tempi vivaci, abbiamo scritto manifesti e intrapreso azioni e proteste. Una volta eravamo fuori dal Museo d’Arte Moderna, otto di noi, di cui una con un bambino di sei anni, protestando. Abbiamo marciato fino nell’ufficio di John Hightower (poi diventato direttore) chiedendo parità per le donne artiste. Ci chiese di sederci e noi non ci sedemmo. Domandammo per la parità e poi ci lasciò. In seguito, ho fatto parte del Ad Hoc Committee of Women Artists. Abbiamo eseguito ogni tipo di attività, sit-in e picchettaggio. Una buona parte del nostro gruppo ha invaso un vernissage al Museo Whitney. Siamo entrate e ci siamo sedute al centro del museo. Era davvero divertente. Ero davvero irrequieta a quei tempi, molto arrabbiata e frustrata per la mia carriera. Successivamente Barbara Zucker ha avuto l’idea che noi avremmo potuto costituire una galleria. All’interno del gruppo c’erano

²⁸⁶ C. Lyon, *Spero's Subversive Code*, Op. cit., pag. 75.

molte forti donne artiste non rappresentate. Sei noi ne fecero parte: Barbara Zucker, Dotty Attie, Susan Williams, Mary Grigoriadis e Maude Boltz. Insieme abbiamo discusso l'idea di aprire una galleria di sole donne e tutte eravamo d'accordo che fosse una buona idea. La AIR, prima galleria per donne artiste nella città di New York, ha aperto a settembre 1972 con una mostra collettiva delle opere dei suoi membri fondatori²⁸⁷.

A New York, l'inaugurazione della cooperativa di donne artiste A.I.R. (Artiste In Residenza) nel 1972 permise di ottenere uno spazio espositivo per i lavori delle donne nella tumultuosa scena dell'arte. In aggiunta alle opere esposte, l'A.I.R. ospitava anche una serie di importanti dibattiti che hanno aiutato a forgiare un linguaggio dell'arte femminista che rifletteva l'influenza dell'accademia, del mercato e dello studio. Insieme tutti questi sforzi istituzionali hanno aiutato a creare un nuovo spazio per lo sviluppo dell'arte e del femminismo²⁸⁸.

²⁸⁷ J. A. Isaak, N. Spero in AA.VV., *PressPLAY, contemporary artists in conversation*, Op. cit., pag. 576.

²⁸⁸ H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Op. cit., pag. 21.

3. Il dissidio interiore, la corporeità e l'interiorità

Nella mostra *Slip of the tongue* è presente anche un'altra importante opera di Nancy Spero intitolata *Cri du cœur* (fig. 43) del 2005. L'opera è un fregio orizzontale di carta dalle dimensioni che sfiorano i 50 metri di lunghezza in cui si sviluppa una processione che scorre lungo la parte bassa del muro, a livello del pavimento. Colorata e stampata a mano, a segmenti, nello studio dell'artista, l'opera è stata montata per la prima volta lungo le pareti della galleria Lelong di New York. Raffigura la stessa immagine stampata e talvolta ritagliata un numero incalcolabile di volte su fogli di carta dipinti, macchiati, multicolori: il profilo di una profetessa egiziana che si lamenta. La Spero si è ispirata a una scena dipinta proveniente dalla tomba di Ramose, visir di Tebe intorno al 1370 a.C., che rappresenta la processione funebre di una comunità femminile verso il sarcofago del defunto, situato più in alto, per accompagnare il passaggio dalla vita all'immortalità. L'immagine apparteneva già al lessico che formava l'enciclopedia visiva da cui Nancy Spero attingeva per i suoi disegni. La ripetizione di quell'unico motivo riprodotto e ricorrente forma una folla, un coro che non è omogeneo. Le sagome appaiono in modo più o meno denso, la loro processione è guidata da ritmi diversi. Le forme sono variamente circoscritte, certe volte si sovrappongono in uno "staccato" o spiccano intatte. Si stagliano, impongono il proprio formato irregolare alla carta o si fondono nell'ambiente colorato. Adottando un senso di lettura, da destra a sinistra, vediamo come il fregio ci invita a percepire i cambiamenti di tinta, densità e colori, che vanno dal chiaro allo scuro, dal vivido al terreo, dal pallido all'esplosivo fino al limite, il monocromo, in cui le sagome diventano ombre in un ambiente di ceneri e inchiostro²⁸⁹.

Questo movimento, questa forma di lettura dell'opera che obbliga lo spettatore ad avvicinarsi fisicamente, è frutto di un lento processo che comincia con la stampa manuale del disegno, tratto da un motivo fotocopiato in studio,

²⁸⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 33.

alterato e fatto suo dalla Spero e poi mandato ad una ditta. Ottenuto il trasferimento dell'immagine su una lastra di zinco, l'artista può stampare la figura variando la quantità di inchiostro, l'attrezzo, la pressione, l'angolo, il supporto e la resistenza. Oltre al processo di stampa, anche l'applicazione dei colori su carta, la scelta degli stessi e la loro organizzazione sequenziale e orizzontale hanno richiesto molto tempo, tanto più che la Spero, date le esigue dimensioni del suo studio, non ha mai potuto vedere l'opera nella sua interezza fino a che non è stata esposta. L'artista aveva preso l'abitudine di lavorare di notte, rendendo indistinti i limiti del diurno e del notturno, come tra la vita e la morte. Leon Golub, marito di Nancy Spero, artista e suo partner nell'attivismo per cinquantatré anni, è morto mentre lei lavorava a quest'ultima monumentale installazione: il lutto intimo e privato si fonde con la consapevolezza del dolore degli altri, funestati dai disastri delle guerre americane in Afghanistan e Iraq e dalle devastazioni dell'uragano Katrina a New Orleans²⁹⁰.

I metodi di applicazione al muro sembrano avere conosciuto un'evoluzione. Un anno prima della mostra alla galleria Lelong, il Centro Galego de Arte Contemporanea (Santiago de Compostela, Spagna), con il titolo *Weighing the Hearth Against a Feather of Truth*, aveva esposto una diversa versione del *Cri de Cœur* stampata su velo. Nella prima installazione di *Cri de Cœur* alla galleria Lelong, nel 2005, pare che il fregio sia stato fissato al muro con l'aiuto di un ferro da stiro passato su minuscoli e numerosi punti d'attacco muniti di biadesivo la cui colla agisce con il calore. La difficoltà di maneggiare carta incollata direttamente al muro ha portato a inserire gli adesivi in diciotto pannelli intermedi che sono stati utilizzati per l'installazione dell'opera oltre che per la sua conservazione²⁹¹.

Nella mostra sono esposte tre opere di Nairy Baghramian, artista iraniana, tutte e tre legate alla tematica femminile, come impossibilità di esprimersi e

²⁹⁰ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 33.

²⁹¹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 33.

esercitare liberamente l'attività artistica perché donna che è dovuta emigrare da un regime in cui ogni forma di libertà è negata o ridotta ai minimi termini.

La prima è intitolata *Slip of the tongue* (fig. 44), opera da cui Danh Vo ha tratto il titolo stesso della mostra. Gli elementi di *Slip of the tongue* sono stati presentati per la prima volta nel ristorante dell'Art Institute di Chicago adiacente alla terrazza su cui era contemporaneamente esposto *French Curve*. Il luogo ospitava una vetrina con alcuni oggetti in vetro appartenenti alla collezione di arti decorative del museo. Nairy Baghramian ha deciso di poterne disporre temporaneamente. L'artista ha affermato: "Ho collocato le sculture che compongono *Slip of the tongue* come oggetti che evocano la mancanza di verticalità di cui soffrono. Le sculture hanno bisogno del muro, della vetrina, altrimenti non stanno in piedi". Inoltre ha aggiunto: "Io concedo loro un momento di riposo". In questo modo le sculture flaccide, dalla verticalità incerta, evocano in negativo questioni di potere che sarebbero legate alla scultura in quanto elemento "eretto". Sormontate da fusioni di silicone, le otto sculture di *Slip of the tongue* sono fatte dello stesso materiale di *French Curve*, con le prime che riutilizzano il cemento al polistirolo scavato dagli elementi della seconda²⁹².

L'altra opera intitolata *Retainer* (il cui titolo tradotto in italiano significa apparecchio per i denti) (fig. 45), 2013, è stata prodotta per un vasto spazio espositivo, lo Sculpture Center di Long Island City, a New York. Si compone di sedici elementi di silicone colorato, pressato su una "schiena" in policarbonato. Ogni pannello è montato per mezzo di placche cromate su un sottile treppiede di alluminio anch'esso cromato che tiene in posizione verticale queste forme, più o meno rosa e più o meno traslucide, proprio come un cavalletto mantiene dritti i quadri. I pannelli, di cui alcuni collegati tra loro da uno stelo cromato, sono disposti uno accanto all'altro secondo una curva che mostra il lato convesso. Parallelamente alla costruzione dei pannelli è stato realizzato un modellino, che

²⁹² E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 4.

serviva all'artista per pensare a ciò che si stava producendo nella realtà dello spazio espositivo. *Retainer* non vuole evocare una bocca munita di dentiera, ma piuttosto indagare l'interno della bocca "come spazio", o piuttosto come spazi, al plurale, di estensione diversa a seconda che la mascella sia aperta o chiusa e che la bocca parli o ascolti²⁹³.

Dopo un primo sopralluogo allo Sculpture Center, Nairy Baghramian è tornata a Berlino, dove vive e ha il suo studio, per costruire le forme e i rispettivi cavalletti metallici. La gamma di colorazione del silicone va dal rosa al glauco. Le forme di policarbonato e il supporto in alluminio cromato sono stati prodotti in una piccola fabbrica e curvati a mano secondo un processo produttivo che fonde l'industriale e il manuale. Ciascuna delle placche che consentono di fissare le forme al supporto metallico è stata realizzata *ad hoc* in sostituzione di viti e bulloni. L'artista ha assistito a tutto il processo di fabbricazione. La bocca nella sua organicità appare come uno strumento che "piega lo spazio" e la struttura cromata come una protesi "correttrice" dell'edificio: non perché diventi più bello – secondo la funzione di un apparecchio dentistico -, ma per rendere visibile il momento di "bruttezza" che precede il compimento della correzione, con tutto il potenziale immaginario che ne consegue²⁹⁴.

La terza opera di Nairy Baghramian, *French Curve* (2014) (fig. 46) è allineata simmetricamente ad un'opera di Auguste Rodin, *Iris Messagère des Dieux* (1890-1891) (fig. 47) , la loro forma curvilinea rappresenta l'universo femminile con le sue forme e sinuosità.

Il termine inglese *French curve* indica lo strumento tecnico di cui si servono i disegnatori per ottenere una curva netta, che non può essere eseguita a mano libera. La linea elegante così prodotta acquista spessore in quest'opera tridimensionale, orizzontale e curva. L'orizzontalità ci ricorda anzitutto che il suo primo contesto espositivo, la vasta terrazza dell'Art Institute di Chicago, con

²⁹³ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 3.

²⁹⁴ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 3.

la spettacolare vista dello *skyline*, in realtà ha sempre ispirato agli artisti sculture verticali. Ma la curva vuole anche porsi come elemento collegato al corpo femminile: in questo senso, si tratta di un elemento esterno alla narrazione canonica dell'arte minimalista, introdotto da un'artista proveniente a sua volta dall'esterno degli Stati Uniti. Con il suo profilo basso (arriva circa all'altezza del ginocchio), a formare una curva a gomito di 17 metri di lunghezza, *French Curve* è una metafora, una presenza che mette in evidenza le assenze in seno al movimento minimalista²⁹⁵.

L'opera è costituita da una serie di segmenti disposti uno accanto all'altro. Dapprima l'artista li ha costruiti in studio scala 1:1, poi gli stessi elementi sono serviti a fabbricare industrialmente i calchi d'alluminio che ne costituiscono il guscio. Di nuovo in studio, l'artista ha colato a mano cemento al polistirolo (un materiale di riempimento). A seconda che si guardi il lato convesso o il lato concavo della curva, le superfici rivelano materiali e consistenze differenti: l'alluminio fuso e la resina epossidica suscitano sensazioni opposte, "come il midollo e le vertebre". Sul lato in resina infatti lo spessore del cemento è cavo, come se fosse stato svuotato del midollo spinale. La relazione più personale, più intima, che instauriamo sempre con ciò che si presenta come un elemento viscerale, è sottolineata dal materiale lucido e livido che riveste la scultura nella sua convessità. Il lato concavo invece, quello che guarda verso la città, verso l'esterno, presenta una pelle di alluminio opaco e grigio, unico materiale visibilmente prodotto in fabbrica²⁹⁶.

L'opera *Iris Messagère des Dieux* di Auguste Rodin (1890-1891) rappresenta una figura senza testa e con il braccio sinistro mancante, probabilmente ispirata a Rodin da una ballerina di cancan che avrebbe posato per lui²⁹⁷.

²⁹⁵ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pp. 3-4.

²⁹⁶ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pp. 3-4.

²⁹⁷ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 30.

Quanto meno è l'ipotesi di Albert Elsen, storico dell'arte specializzato in Rodin, quando la associa alla ginnastica viscerale della posa, lacerata, che denuncia la persona abituata a praticare un'attività fisica e a esporre un corpo sessuato. Il dinamismo atletico della figura che con un braccio si prende un piede suggerisce inoltre i movimenti del cancan. Numerosi schizzi e disegni di Rodin attestano il suo modo di collocare i modelli in pose inconsuete, considerate più erotiche che accademiche. Nella fattispecie, per questa Iris la modella era probabilmente sdraiata sulla schiena con le gambe ampiamente divaricate. La schiena è appena modellata. Rodin l'ha raffigurata senza testa, come una rappresentazione interamente assorta nel proprio movimento, senza la consapevolezza di essere guardata. È probabile del resto che mentre posava nello studio l'artista l'abbia protetta dalla vista di visitatori inopportuni. In sostegno a queste ipotesi il deposito dei gessi di Auguste Rodin a Meudon mostra una serie di variazioni e di ingrandimenti sul motivo della ballerina di cancan, forse anch'esse ispirate alla *Iris Messagère des Dieux* che ne costituirebbe la figura originaria. La prima concezione dell'opera si situa verso il 1890-1891 e pare che Rodin vi abbia lavorato per fare da corona al *Monument à Victor Hugo*. Dotato di ali, quasi in volo sullo scrittore commemorato, figura anche nella seconda versione del *Monument à Victor Hugo*, detta anche *Apothéose de Victor Hugo*, del 1897. Ne esistono quindi due versioni, una senza testa e un'altra più piccola con la testa²⁹⁸.

Dal 1894, tuttavia, ingrandita da Henri Labossé che lavorava per Rodin, la figura viene sbarazzata dei connotati mitologici, almeno nel titolo, diventato semplicemente *Étude de femme aux jambes ouvertes*. La troviamo fotografata verso il 1896-1898 davanti a *La Porte de l'Enfer*: la statua è di nuovo priva di ali, di testa e di un braccio, e tende l'altro braccio verso l'alto. Nel 1900, quando Rodin monta una propria retrospettiva di sculture e disegni nel padiglione di sua proprietà in place de l'Alma a Parigi, presenta la figura di Iris come *Autre voix*

²⁹⁸ *Ibidem*, pag. 30.

dite Iris. Come spesso capita con Rodin, questo gesso originale è un intermediario, una fabbricazione postuma realizzata per procedere alla fusione dei bronzi sotto la supervisione del Musée Rodin (tra il 1902 e il 1965). Undici di essi sono stati prodotti tra il 1935 e il 1951 dal fonditore Eugène Rudier sotto l'etichetta delle fonderie parigine del padre Alexis Rudier, poi da George Rudier tra il 1951 e il 1965. Questo gesso, realizzato probabilmente al tempo della seconda guerra mondiale, secondo gli esperti sembra essere stato ottenuto da uno stampo per esemplari, tecnica utilizzata già nell'ottocento per riprodurre i gessi a partire dai modelli in creta dell'artista. Così sulla schiena del gesso c'è scritto "grande Iris Tanguy, gesso originale, altezza 90 centimetri (circa), provenienza Eugène Rudier". L'opera è in effetti passata per le mani di Eugène Rudier e poi di Jean Mayodon, ceramista ed esecutore testamentario di Rodin. Il reimpiego delle pose, delle posture, addirittura dei frammenti di corpo – piedi, mani, ecc. – è tipico del modo di fare di Rodin, il cui metodo di lavoro procedeva anche per delega. All'apice della sua celebrità l'artista aveva infatti una cinquantina di collaboratori, uomini e donne, alcuni dei quali specialisti. Alcuni facevano i calchi in gesso, altri tagliavano il marmo, assistevano al margottare, lavoravano con le fonderie (Rodin non ci andava mai di persona), facevano la patina, e altri ancora, soprattutto, creavano gli ingrandimenti e le riduzioni necessarie al mantenimento finanziario di uno studio di quelle dimensioni²⁹⁹.

Anche un'opera di Lee Lozano, *No title (Toilet Lid)*, 1962-1963 circa, ha un chiaro riferimento alla bocca, infatti l'artista ha dipinto una bocca con dei denti anneriti, mentre fuma un sigaro (fig. 48).

La tavoletta da gabinetto è stata probabilmente trovata da Lee Lozano sulle bancarelle della zona di Canal Street, a New York, in cui si recava spesso con gli amici artisti Carl Andre e Hollis Frampton. Oltre alla bocca sorridente con un sigaro al posto di un dente (l'altro canino è aguzzo come quello di un

²⁹⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pp. 30-31.

vampiro) disegnata nel 1962, tra i disegni della Lozano intorno al 1963 figurano molti altri sorrisi sdentati. Nei suoi taccuini Lee Lozano annota:

18 maggio 1969: “Lo smalto dei miei denti va disintegrando (quando avevo dodici anni ero una bocca di metallo). I punti in cui lo smalto se ne va diventano marroni. Forse un giorno riuscirò a realizzare un desiderio segreto: platino davanti, con un diamante ficcato in ogni dente. I diamanti li ho, ma non posso permettermi il lavoro dei dentisti”.

29 maggio 1969: “Da Paola Cooper mi sono accorta che molta gente ha i denti scoloriti e marci (“dente di New York”), (anch’io), e ho tirato fuori la questione dell’incastonare pietre preziose nei denti o dipingerli di vari colori eccetera”³⁰⁰.

Nella sala dove è esposta l’opera di Nairy Baghramian *French Curve* sono esposte due opere di Lee Lozano, *No title* (1965) e *Crook* (1968).

No title (1965) avrebbe dovuto essere esposto alla Green Gallery di New York, una delle più importanti gallerie d’avanguardia in cui la Lozano aveva già esposto da sola nel 1964 e insieme ad artisti minimalisti. La galleria organizza una nuova mostra nel settembre 1965 e commissiona un testo alla critica Jill Johnston (*Lee Lozano, Green Gallery, 1965*). Lo spazio tuttavia chiude improvvisamente, la mostra salta, resta solo il testo di Jill Johnston, che sarà pubblicato qualche decennio più tardi. Un anno dopo Lozano espone alla Bianchini Gallery di New York. Il cartoncino d’invito, una fotografia in bianco e nero scattata da Hollis Frampton, amica dell’artista e cineasta sperimentale, mostra una “veduta del tavolo da lavoro nello studio di Lee Lozano, la cui opera sarà esposta alla Bianchini Gallery dal 5 al 30 novembre 1966”. Sul tavolo, visti dall’alto, sono posati molti utensili (tenaglie, forbici, bulloni, materiale d’artista), una targhetta di una delle sue opere con il nome Green Gallery, una scultura di Carl Andre del 1961 intitolata *Cock* (trad. “cazzo”) e una scatola di fiammiferi del bar Max’s Kansas City. Su uno sgabello ci sono delle sigarette e

³⁰⁰ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 21.

una tazza di caffè, mentre un po' più in là si vedono una cellula fotoelettrica e quattro prove Polaroid della seduta fotografica da cui è scaturita l'immagine. In questa vertigine autoreferenziale le procedure che hanno condotto l'artista alle pitture astratte allora esposte sono tutte rese visibili, dai disegni in bianco e nero fino agli attrezzi, metafore sessuali di cui essi sono le rappresentazioni³⁰¹.

Lee Lozano si è volontariamente ritirata dalla scena artistica nel 1972, optando anche per un boicottaggio generale delle donne, ma secondo il suo complice ed esecutore testamentario Barry Rosen “non ha smesso di fare arte, ha smesso di fare dell'arte un mercato”. Anche se ci sono parecchi momenti oscuri nella sua biografia, è oggi assodato che abbia continuato a vivere a New York per una decina d'anni frequentando una libreria d'arte e alcuni spazi alternativi. È stata anche invitata a Documenta 6 (1977), ma ha declinato. Dieci anni dopo il suo ritiro si è stabilita a Dallas, dove ha cambiato il suo nome nella semplice lettera “E”. Lozano, forse per la sua decisione di ritirarsi dal mondo dell'arte, è stata quasi completamente dimenticata per vent'anni. Ritrovata tuttavia “all'ultimo anno” un anno prima della sua morte, avvenuta nel 1999, nel corso del 2006-2007 è apparsa come la riscoperta del XXI secolo, come testimoniano le numerose retrospettive, ultima quella al Moderna Museet di Stoccolma (2010). Nel 2017 le sarà dedicata una mostra dal centro de Arte Reina Sofia di Madrid³⁰².

Oggi, invece di dividere in fasi o in periodi il lavoro di Lee Lozano, tendiamo piuttosto a considerare il fluire dei suoi diversi aspetti, il suo passare dal personale all'artistico e parallelamente da una pratica all'altra, per esempio dalla pittura ai “lavori testuali”. Così il titolo *Crook* (curvare), associato al quadro a olio in due parti del 1968, è da mettere in relazione con una lista di verbi provenienti da uno dei suoi taccuini: “Elenco di titoli dipinti 1964-67 (maggio)”. L'elenco comincia con i verbi “fresare”, “girare”, “lasciar filare”(la

³⁰¹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pp. 23-24.

³⁰² E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 24.

corda di un'imbarcazione), scritti in maiuscole come la maggior parte dei suoi testi, che si rifanno chiaramente al vocabolario degli operai e all'uso di attrezzi e macchine specifiche. La compilazione di verbi applicabili a se stesso fatta dall'artista Richard Serra nel 1967-1968, leggermente posteriore ma molto più famosa di quella della Lozano, verrà definita in un programma che raggruppa le mansioni dello scultore ("rotolare, tagliare, lacerare..."). In Lozano i verbi, non privi di connotazioni sadomasochistiche, non descrivono il progetto ma le forme, in questo modo ricondotte al corpo pur essendo astratte. In pittura è l'epoca del confronto tra pittore e operaio, come affermano i contemporanei Frank Stella e Donald Judd. Lee Lozano utilizza pannelli da imbianchino da sette centimetri. L'applicazione di una vernice a ossidi metallici – i suoi colori hanno la qualifica di "forniture da ufficio" – concorre a costruire una superficie striata e leggermente riflettente, con una corporeità pienamente sottomessa alla spinta direzionale delle pennellate. Ma la posizione della Lozano nei confronti del lavoro artistico è più ambigua. Per una pubblicazione del 1970 dichiarerà: "Non mi definirei tanto una lavoratrice dell'arte quanto una sognatrice dell'arte e parteciperò soltanto a una rivoluzione totale che sia al tempo stesso personale e pubblica"³⁰³.

Il 22 gennaio 1971 (l'artista precisa che è un venerdì) Lee Lozano manda a Charlotte Townsend, direttrice della Mezzanine Gallery all'interno della Nova Scotia College of Art di Halifax (Canada), dieci fogli, "disegni" che comprendono nove lavori (dato che *No grass* si sviluppa su due fogli), nonché lo schema di come vanno attaccati. Si raccomanda di distanziare bene i lavori perché si ripromette di inviarne altri da inserire negli interstizi lasciati vuoti. *Infofiction* è una miniretrospectiva dei lavori testuali ("language pieces") dell'artista, ed è la sola presentazione che abbia fatto in vita. Il titolo si avvicina a un'altra istruzione proveniente dai taccuini dell'artista: "l'informazione è contenuto. Il contenuto è finzione. Il contenuto è un casino". Le sue parole

³⁰³ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 22.

sembrano un commento critico sia del titolo sia del contenuto della celebre mostra d'arte concettuale organizzata al Museo d'arte moderna di New York (MoMA) dal conservatore Kyneston Mc Shine, *Information*, nell'estate del 1970. Poche donne erano state selezionate per parteciparvi (Hanne Darboven, Adrian Piper e Christine Koslov, oltre a Yvonne Rainer e Marta Minujin, ma soltanto in catalogo) e la Lozano non era tra quelle³⁰⁴.

Lee Lozano è precisa a fornire le istruzioni per appendere l'insieme costituito da due pezzi: prima *Grass*, poi, a distanza di 7,6 centimetri, *No-Grass* (i cui due fogli devono essere contigui). I lavori sono destinati al muro opposto all'entrata della galleria. La "MAST.INV." (*Masturbation Investigation*) viene invece posta sul muro dell'entrata. L'insieme dev'essere appeso in modo che la linea mediana delle opere allineate si trovi a un'altezza di circa 1,45 metri dal pavimento, per renderne confortevole la visione. Data la fragilità dei fogli, che sono talvolta copie carbone, la Lozano si raccomanda anche di utilizzare una cartellina di plastica fissata al muro con nastro adesivo. Ognuno di questi lavori testuali produce il paradosso di essere sia prescrittivo (sono istruzioni) sia retrospettivo (Lee Lozano ha seguito quelle istruzioni alla lettera e ne ha annotato gli effetti). Così *No-Grass* deve venire immediatamente dopo *Grass*, cioè l'inalazione di una marijuana eccellente in modo da rimanere "stonati" il più velocemente possibile per tutta la giornata e vedere cosa succede, il tutto per sei settimane, dal primo aprile del 1969 al 3 maggio dello stesso anno. Poi viene *No-Grass*, datato 4 maggio 1969. Il lavoro è durato trenta giorni. Gli effetti della privazione vengono annotati e datati, così come le interruzioni del digiuno. Queste interruzioni sono collegate a un altro lavoro testuale che ha luogo nello stesso periodo: si chiama *Dialogue* e l'artista vi annota le sue conversazioni con John Torreano, La Monte Young, Marian Zazeela e Alan Saret, a partire dalle quali riprende a consumare erba. *Grass* e *No-Grass* sono già stati esposti insieme alla galleria Paula Cooper di New York durante la mostra del gruppo

³⁰⁴ *Ibidem*, pag. 22.

Number 7 del maggio 1969, e pubblicati in “End Moments”, la rivista autoprodotta dal compagno della Lozano, l’artista Dan Graham. *Masturbation Investigation*, il “lavoro più difficile che abbia mai fatto”, è datato dal 3 al 5 aprile 1969 e dura tre giorni trascorsi a comparare gli effetti delle fantasticherie e delle immagini, con o senza oggetti. Nel frattempo è in corso il lavoro *Grass*, e anche altri, come ad esempio *Grève Générale* (che consiste nell’evitare di presenziare a riunioni ufficiali o pubbliche legate al mondo dell’arte). La nozione di simultaneità è importante, il lavoro è sempre “ora”. “Tutta l’arte che ho fatto è sempre il mio lavoro in corso” scrive la Lozano. *Thinking offer*, opera testuale in cui la Lozano propone “di pensare a qualcosa per qualcuno”, non faceva parte di *Infofiction* e non è datato³⁰⁵.

I disegni di utensili o parti di utensili costituiscono la serie di grafite su carta *No Title*, che intorno al 1964-1965 si trasformano drasticamente per diventare primi piani particolareggiati e iperrealisti, rappresentano gli attrezzi adoperati da chi lavora con le mani: succhielli, trapani, tubi di gomma. Secondo Barry Rosen, l’esecutore testamentario dell’artista, gli oggetti rappresentati, o le parti di essi, potevano provenire dalle passeggiate che la Lozano faceva con gli amici artisti Carl Andre e Hollis Frampton alla ricerca di materiali lungo Canal Street, nella parte sud di Manhattan, le cui strade erano piene di rivenditori di tutti i tipi, in particolare dei suddetti utensili o di pezzi d’acciaio e ferraglie varie. Paradiso degli ambulanti, negli anni sessanta Canal Street ospitava anche un fiorente commercio di rottami provenienti dallo smantellamento delle navi e dei cantieri navali, in particolare quelli che, sovvenzionati dalla marina militare durante la seconda guerra mondiale e poi durante la guerra in Corea, erano stati successivamente lasciati ai rottamatori che ne vendevano i materiali a peso. Dato che si trattava di un periodo in cui nell’industria degli armamenti erano chiamate a lavorare le donne (“We Can Do It!”), è allettante pensare che Lee

³⁰⁵ *Ibidem*, pag. 22.

Lozano abbia in qualche modo riciclato quella ferraglia prodotta da una forza industriale femminile³⁰⁶.

Nell'opera *No Title* del 1962 i simboli della civiltà giudaico-cristiana, la croce e la stella di David, sono oggetto di una serie di pitture in cui questi elementi sono incastonati in un corpo femminile, spesso martoriandolo. In un caso la stella di David è schiacciata tra i denti. In un altro è compressa in una mano dopo che è avvenuta una specie di sanguinosa mutilazione. In un altro ancora due seni sono cancellati dietro due stelle di David, mentre intorno al collo è sospeso un occhio a forma di capezzolo. La stessa cosa con la croce. Un dipinto illustra "l'ultima stazione della croce" in un'apertura vaginale. In questo caso la croce appesa al collo occupa talmente tanto spazio sul petto da divaricare i seni verso l'esterno e ferirli, come sembrano testimoniare i segni dipinti. Questi segni, di colore vermiglio diventato scuro come sangue coagulato, indicano anche che "il confine tra la superficie che protegge la pelle e le profondità senza fine dell'interno della ferita presentano una sfida per il bisogno perverso che ha il pittore di penetrarla e godere della dissezione" come sostiene Sabine Folle, un'esegeta della Lozano³⁰⁷.

Nella sala dove è esposta l'opera *Masturbation Investigation* di Lee Lozano altre opere completano quella che a detta del curatore-artista Danh Vo sembrerebbe la parodia della società borghese contemporanea.

La prima opera è *Baigneuse au Ballon* realizzata da Pablo Picasso a metà settembre del 1929. Durante l'estate del 1929 a Dinard, in Francia, dove Picasso conduce la moglie Olga en, clandestinamente, la giovanissima amante Marie-Thérèse Walther, l'artista realizza molti disegni su un taccuino e su un foglio piegato in quattro che raffigurano bagnanti con la palla. *Baigneuse au ballon*, una grande tela a olio alta circa 2 metri, è stata probabilmente dipinta a Parigi tra la fine di settembre e l'ottobre 1929, subito prima del crac delle Borse. È un

³⁰⁶ *Ibidem*, pag. 23.

³⁰⁷ *Ibidem*, pag. 23.

quadro oscuro, un velo uniforme di grigi scuri con qualche tocco di bianco, bruno, beige e nero passato indistintamente sulla figura e sullo sfondo, così ciò che distingue la figura di fondo non è il colore, ma una spessa linea di contorno nera. Picasso circoscrive la testa sollevata della bagnante, la cui bocca spalancata è incisa da piccoli tratti come denti, all'altezza degli occhi. Situata nell'angolo superiore sinistro del quadro, la testa è raddoppiata in contrappunto a una forma che si slancia sulla destra, con un braccio teso come uno stelo e l'altro che raccoglie una palla da terra. Il gioco di lanciare e ricevere la palla è forse un'allusione a un gioco sessuale. In senso più ampio, il gioco è anche la costante di un lavoro che, spesso sotto forma di scommessa rivolta all'altro, impegna ad avanzare i propri pezzi. Ciò che qui viene anticipato è il passaggio dalla pittura alla scultura, dalla tela al metallo da tagliare³⁰⁸.

Il proposito scultoreo di quest'opera pittorica è molto marcato in ognuno dei disegni, evocatore di un volume tramite striature o ombre ingrigite o annerite a matita. La monocromia grigia vuole forse evocare lo scuro granito bretone, materiale dei tetti, dolmen o menhir visti a Quimper in occasione di un soggiorno presso l'amico Max Jacob? Comunque sia, sotto alle gambe e alla palla è tracciata una linea del suolo che corrobora la verticalità della figura, aggiustata grazie al triangolo ritagliato al livello del sesso, che spezza la frontalità e produce l'illusione di un rilievo, ancora una volta, in uno spazio che non è più pittorico. Due altri dipinti, molto vicini, precedono l'installazione di Picasso al Château de Boisgeloup e l'esplosione scultorea che vi si svolge. Nate quindi dalla pittura, le sculture del 1929-1930 segneranno "un'altra svolta nella storia della scultura" e informeranno a loro volta tutti gli ulteriori dipinti del 1932. L'amico e collega Julio Gonzalez non si fa ingannare. Secondo lui "pittura, disegno e scultura diventano una sola cosa in Picasso" che, scrive

³⁰⁸ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 28.

anche, “vede tutto da scultore” anche se immagina da pittore la plasticità delle sue figure³⁰⁹.

Sebbene il crac borsistico non lo danneggi minimamente (ha già una fortuna considerevole) Picasso è probabilmente sensibile all’assurdità del mondo del denaro. Il mercante Rosenberg deciderà di annullare la sua mostra monografica prevista per il 1930 e, per tutta la durata della crisi, Kahnweiler non vedrà nessuno nella sua galleria. Eppure nel 1929 si pare il museo di Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan e Lillie P. Bliss, il Museo d’arte moderna di New York, il cui direttore, Alfred Barr, ha come primo progetto una mostra di Picasso. Picasso tiene questa *Baigneuse au ballon* per sé. Viene ritrovata nell’inventario delle opere fatto dopo la sua morte, nel 1973³¹⁰.

Le altre due opere presenti nella sala sono *Gabriel Gaveau* del 1981 (fig. 49) e *Manubelge* del 1982 (fig. 50), entrambe di Bertrand Lavier.

Gabriel Gaveau è il primo pianoforte dipinto da Bertrand Lavier per la mostra *5 pièces faciles* alla galleria Éric Fabre, nel 1981 a Parigi. L’artista, non avendo uno studio proprio, ha utilizzato il locale della vecchia galleria Éric Fabre al 34 di rue de la Seine, e sempre il gallerista ha pagato per l’acquisto dello strumento musicale effettuato in un negozio specializzato del mercato delle pulci. “Gabriel Gaveau” è una “pianola”, cioè un pianoforte tradizionale con l’aggiunta di un meccanismo integrato che gli consente di suonare da solo. Dopo l’intervento dell’artista, lo strumento continua a funzionare, come tutti gli oggetti dipinti da Bertrand Lavier: il mantenimento della funzionalità differenzia il piano da una replica. La pittura che lo ricopre non è gel trasparente né catrame, ma uno strato dello stesso colore dell’oggetto: così sono stati dipinti il rivestimento esterno del pianoforte, i tasti bianchi, i pedali color argento e la targhetta dorata con il nome *Gabriel Gaveau*. Lavier all’epoca ha intitolato il suo gesto ostentato e manifesto, quasi un cliché di pittura moderna, “il tocco di

³⁰⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 29.

³¹⁰ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 29.

Van Gogh”: la materia come forza sia attrattiva sia dimostrativa. Alla mostra di Éric Fabre il *Gabriel Gaveau* è stato acquistato da Herman Daled, che con la moglie Nicole, in Belgio, aveva cominciato a riunire una delle più famose collezioni di arte concettuale degli anni sessanta e settanta. Derogando per un certo tempo alla regola che si era dato di non esporre niente a casa propria, Daled ha collocato il *Gabriel Gaveau* nella sala da musica disegnata da Henry Van De Welde, al posto del pianoforte che figura nelle foto degli anni trenta. In seguito l’ha prestato al Centre Pompidou, poi al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, e infine l’opera è andata a integrare la Pinault Collection³¹¹.

Per la sua personale alla galleria Michèle Lachowsky di Anversa, Bertrand Lavier ha comprato un armadio da farmacia da un rigattiere di Bruxelles e l’ha presentato insieme a una serie di oggetti dipinti (un punching-ball, una scala, un classificatore). L’armadio è stato dipinto in galleria, per l’occasione usata come studio. Forse è stato l’aspetto “paramedico” dell’oggetto a colpire particolarmente il collezionista Herman Daled, medico radiologo, che l’ha acquistato. Si nota per la prima volta l’utilizzo di un “gel médium transparent” che viene adoperato per i vetri o sugli specchi (nonché sulle finestre del Friedericianum a Kassel in occasione della mostra Documenta 7, nel 1982, per la quale, come testo critico sull’artista, è stata pubblicata la scheda tecnica della Liquitex, ditta produttrice del gel)³¹².

Nella mostra *Slip of the tongue* sono presenti altre opere di artiste importanti tra cui Zoe Leonard, Leonor Antunes, Alina Szapocznikow e Roni Horn.

Le opere di Zoe Leonard sono intitolare *Untitled* (1990-1992) e *Carnivores* (1992-1997) entrambe appartenenti alla Collezione Pinault.

Queste due fotografie in bianco e nero sono state scattate in un museo: *Carnivores*, al museo di storia naturale di New York, dove Zoe Leonard

³¹¹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 19.

³¹² E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 19.

comincia a fotografare nel 1979-1980; *Untitled* in un museo di storia naturale europeo. Al netto di ogni sensazionalismo, queste fotografie di musei affrontano le questioni della presentazione e della soggettivazione dell'opera nelle istituzioni museali. Tanto il contrasto tra la materialità fisica delle due pellicce animali appese e la loro categorizzazione come “carnivore” quanto la violenza naturalistica dello spettacolo di gatto e topo ci mostrano che le due fotografie parlano di come le cose vengono ordinate, classificate, conservate, descritte e destinate ad “apparire belle”. Zoe Leonard ha utilizzato pellicole 35 mm in bianco e nero e ha realizzato le stampe alla gelatina d'argento nella sua camera oscura. La doppia datazione indica il tempo di latenza tra la cattura dell'immagine e la stampa su carta – un lasso che serve all'artista per pensare al motivo che sta alla base delle immagini. In genere i due processi – l'editing, cioè la scelta di un'immagine da un corpus più vasto, e la stampa – derivano da numerose sperimentazioni, che possono durare mesi o anni. L'artista li ha spesso paragonati al processo di scrittura – una produzione su carta come per le immagini, che necessitano anch'esse di una ricerca editoriale. “Abbiamo una massa di immagini che dobbiamo ricondurre all'immagine che riteniamo più importante. Poi dobbiamo fare le stampe, e rifarle, e rifarle, fino a liberarci degli eccessi, trovando la densità giusta, la carta giusta ecc”. Quali che siano le fotografie, non vengono mai tagliate o riquadrate (tranne quelle legate a una “messinscena” teatrale, tipo la costruzione degli archivi dell'attrice fittizia Fae Richards), come indica il filetto nero del perimetro. I bordi dell'immagine diventano così l'indice della posizione che occupa l'artista al momento in cui inquadra. Questa etica fotografica, che non nasconde né il luogo né la soggettività della fotografia, necessita spesso di una grossa quantità di pellicola per arrivare a scegliere un'immagine e poi renderla visibile pur rivelando il riferimento della cornice. Senza questo riferimento, spiega l'artista, si tratterebbe di un campo visivo che non rende conto del processo fotografico né del fotografo. Le fotografie sono esposte senza cornice, appese direttamente al

muro, e sono protette da una semplice lastra di vetro che espone alla vista la materia fragile della stampa³¹³.

Leonor Antunes ha iniziato la sua serie di opere nel 2007 (fig. 51), quando stava lavorando a una mostra intitolata *Dwelling place* per lo spazio dell'Associazione Barriera di Torino. Durante la pianificazione di quella mostra, Antunes condusse alcune ricerche sulle opere dell'architetto Carlo Mollino, a cui si deve la ristrutturazione degli interni del famoso Teatro Regio di Torino. L'artista racconta di avere scoperto che Mollino era stato invitato a intraprendere il progetto non solo in virtù delle sue competenze (che all'epoca non avevano ottenuto molto riconoscimento), ma anche perché un altro suo progetto, la Società Ippica Torinese, era stato demolito poco tempo prima. Esaminando la documentazione relativa alla Società Ippica, Antunes scoprì alcuni collage prodotti da Mollino, in cui i cavalli – bardati con i finimenti completi – galoppavano nei terreni della scuola di equitazione. Antunes trasse ispirazione in particolare dalle briglie dei cavalli e decise di replicare le diverse versioni che aveva trovato nei documenti dell'architetto, pur non ricorrendo al metallo e non necessariamente in scala 1:1. Dal 2007, l'artista ha raccolto finimenti prodotti in diverse nazioni e ne ha realizzate delle repliche, ognuna delle quali con caratteristiche uniche, pur appartenendo alla stessa serie. Di recente Antunes ha trascorso un periodo a Città del Messico, dove in precedenza aveva prodotto *random intersections #6* per una mostra tenutasi nel 2011, e si è imbattuta in un finimento nuovo e particolarmente vistoso, che ha riprodotto per questa mostra, intitolandolo *#14*; si tratta della sola versione intrecciata presentata qui. *Random intersection #4* è stato modellato sulla scorta di una briglia che l'artista ha trovato in Portogallo. Le altre due in mostra sono repliche di finimenti in diversi stili occidentali, che secondo l'artista si possono ricondurre a origini francesi, spagnole o portoghesi. In assenza di cavalli che ne mantengono la forma, le briglie restano illusori contorni di corpi assenti. I

³¹³ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 20.

finimenti vengono appesi insieme verticalmente, in modo tale che il loro peso e materiale ne determini la forma e ne incrementi il grado di astrazione³¹⁴.

L'opera di Alina Szapocznikow, *Sculture-Lamp IX* realizzata nel 1970 in resina di poliestere colorata, filo elettrico e metallo è una via di mezzo tra un'opera d'arte, una scultura e un pezzo di design.

“È un calco della mia bocca” spiega Alina Szapocznikow al regista Jean-Marie Dro, che gira *Journal de Voyage. En Pologne* (1969) per la televisione francese. Partita da un calco della propria gamba, l'artista si dedica a una consistente produzione di fiori-bocche, seni e pance. Queste impronte parziali del corpo si incastrano in figure costituite di materiali industriali, cemento o cemento plastico, e si incarnano nei colori vivi del poliestere, una materia sintetica il cui uso innovativo permette effetti di traslucidità e luce. La Szapocznikow realizza nel 1966 una prima serie di “seni illuminati” e di “lampade-bocca” in resina di poliestere. Le impronte di bocche carnose che vi sono incastrate sono la sua, quella di Ariane Raoul-Duval – compagna dello scrittore Roland Topor con cui la Szapocznikow ha stretto amicizia – e quella dell'attrice inglese Julie Christie³¹⁵.

Filiformi e policrome, le lampade-bocca si aprono come fiori sul loro gambo slanciato dentro cui passa un filo elettrico collegato a una lampadina che, accesa, rende la forma delle labbra quasi fosforescente. Due lampade-bocca scure figurano sulla copertina del catalogo ideato dal critico francese Pierre Restany e realizzato nel 1967 dal grafico Roman Cieslewicz (che è anche il suo secondo marito) per la galleria parigina Florence Houston-Brown. Nel 1970 la Szapocznikow continua a produrre e vendere lampade-bocca e anche gioielli, ad esempio anelli con calchi di labbra incastonati e cuscini-pancia. Queste sculture-oggetti-corpi sono pensate secondo una strategia di moltiplicazione, nel rispetto della loro funzionalità. Convertiti in “gadget”, come si diceva negli anni

³¹⁴ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 2.

³¹⁵ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 37.

sessanta, tradiscono la volontà dell'artista di “declassificare” e “degradare” la scultura. È anche l'effetto che l'artista ricerca nelle *Photo-sculptures di chewing-gum masticato*, quindi ancora una volta fabbricate con la bocca (1971-2007). Celebrate in Polonia finché Szapocznikow era viva (muore nel 1973, anno della sua prima mostra monografica al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) e coronate nel 1975 con una retrospettiva che ha girato otto città della Polonia, le sue opere sono state esposte sempre meno. Il purgatorio dura fino agli anni Duemila, in cui dalla Polonia parte un'azione di riscoperta che passa per Documenta 12 a Kassel (2007) e varie gallerie (Gisela Capitain, Broadway 1602, e la Galerie Loevenbruck, a cui il figlio dell'artista affida la successione) prima di arrivare alla mostra monografica che ha luogo tra il 2011 e il 2013 al WEILS di Bruxelles, all'Hammer Museum di Los Angeles, al Wexner Arts Center di Columbus e al Museo d'arte moderna (MoMA) di New York³¹⁶.

La mostra *Slip of the tongue* presenta un'opera di Roni Horn *Gold Field* (1980-1982) (fig. 52).

Sono stati prodotti tre *Gold Field*, il primo nel 1980-1982 e gli altri due nel 1994. Ognuno di essi è un tappeto d'oro di 122 x 152 cm con uno spessore più sottile di un capello. Il primo, esposto qui, è stato messo a punto insieme a un ingegnere della compagnia Engelhard Precious Metals (la più grande compagnia americana specializzata in metalli preziosi). Questa collaborazione ha consentito di produrre una foglia d'oro puro al 99,999%, con un peso che non supera i 13 grammi, che può essere collocata a terra e restare in posizione senza bisogno di colle, cornici o protezioni. L'oro è stato lavorato mediante un processo di riscaldamento che ha permesso di ammorbidire il metallo in modo da poterlo plasmare più facilmente. La FedEx l'ha recapitato allo studio dell'artista in forma di rotolo, e lì è stato fabbricato il tappeto d'oro. L'artista ha impiegato due anni a trovare i mezzi per produrlo. Alla voce “Gold Field”, che figura tre volte, con quattro fotografie, nell'indice del catalogo della sua

³¹⁶ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 37.

retrospettiva (*Roni Horn aka Roni Horn*, Tate Publishing, 2009), l'artista, a proposito dei materiali di riferimento del suo lavoro, specifica di avere conosciuto l'oro in forma di monete o gioielli nella bottega di pegni del padre. Horn dice di aver voluto semplicemente "riportare l'oro alla sua essenza". Tra le sue motivazioni cita anche il desiderio di un rapporto più stretto col sole. Le pieghe e le increspature del piano d'oro, sempre più rugoso a ogni mostra, producono ulteriori effetti solari, e anche il modo di presentazione del *Gold Field*, con un'estremità ripiegata, è dovuto alla volontà di ottenere "ancora più luce". Nel 1990 l'incontro tra *Gold Field*, Felix González-Torres e l'amante di quest'ultimo, Ross Laycock, mentre l'opera di Roni Horn era esposta, per la prima volta negli Stati Uniti, al MOCA di Los Angeles, ha sprigionato una nuova luce. González-Torres ha scritto un testo magnifico a proposito di quell'incontro, avvenuto nel periodo in cui Laycock stava morendo di AIDS. Poi ha conosciuto Roni Horn ed è nata un'amicizia. «Associava sempre Ross e la sua esperienza del *Gold Field*. Ho subito sentito la forza di quel triangolo. Non ho mai conosciuto Ross. Era morto. Poi Felix ha realizzato "*Untitled*" (*Placebo – Landscape – For Roni*) nel 1993: un tappeto di centinaia di caramelle con l'involucro dorato. Nel 1994 gli ho risposto con *Paired Gold Mats. For Ross and Felix*». Due tappeti d'oro, uno sopra l'altro. La storia di queste opere ha dato luogo a varie mostre collettive. *Gold Field* e "*Untitled*" (*Placebo – Landscape – For Roni*) sono stati esposti insieme nel 2005 nella galleria Andrea Rosen di New York, e *Gold Field* è stato anche esposto con una tenda d'oro di Felix González-Torres ("*Untitled*" [*Golden*]) al Solomon R. Guggenheim Museum di New York (2009-2010)³¹⁷.

³¹⁷ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pp. 14-15.

Capitolo 4. L'identità dell'artista: tra genere, alterità e diversità

Introduzione

Il quarto capitolo analizza la figura dell'artista attraverso l'importanza dell'identità, focalizzando l'attenzione sull'analisi di alcune opere esposte nella mostra *Slip of the tongue*, scelte da Danh Vo, per comprendere la riflessione di molti artisti sul ruolo dell'alterità e della diversità nella loro produzione artistica e nell'arte contemporanea.

Il primo paragrafo, intitolato “La produzione artistica condizionata dall'esperienza personale”, si concentra sull'analisi della produzione artistica di Felix Gonzáles-Torres, omosessuale, uno dei più grandi artisti degli anni Novanta, morto di AIDS. La seconda parte riguarda l'empatia degli artisti attraverso storie di condivisione, di vissuti ed emozioni, sentimenti che vengono trasmessi nelle opere d'arte e che si percepiscono da un'attenta osservazione e contemplazione. Legata alle condizioni sociali, la pratica artistica come denuncia dello stato sociale dell'artista è l'argomento principale del terzo paragrafo, mentre, il capitolo si conclude con un'analisi sul rapporto tra opera d'arte e l'estetica dell'“inespressione”, termine, quest'ultimo, coniato dal grande critico d'arte e curatore italiano Germano Celant.

Negli anni Novanta, la nuova attenzione dedicata ai problemi di identità e di genere che i lavori e gli artisti emergenti delineano è presente anche in un forte movimento di dissenso e di correnti critiche e sociologiche già a partire dagli anni settanta: esse sottolineano l'importanza dell'identità sessuale, di natura biologica ma profondamente dipendente dall'ambiente di crescita, in cui ogni persona si ritrova e desidera farsi percepire dagli altri, sia esse maschile, femminile, etero oppure omosessuale, o ancora in qualche modo differente. Gli

artisti intendono dare spazio alla possibilità che il genere non si esaurisca nelle polarità uomo-donna, ma optano per le molte sfaccettature e le diverse sfumature che le nuove categorie di omosessualità dell'individuo implicano³¹⁸.

1. La produzione artistica condizionata dall'esperienza personale

La scoperta dell'epidemia dell'Aids e l'indifferenza da parte del Governo, che individua negli omosessuali il capro espiatorio del problema, sono i principali motivi che hanno spinto gli artisti a perseguire una precisa linea di denuncia: elevare le identità sociali e politiche colpevolizzate a contenuti da comunicare al pubblico il più direttamente possibile. Félix González-Torres, artista di nascita cubana ma attivo a New York, è il simbolo di questa nuova sensibilità, in grado di comunicare con grande immaginazione e decisione messaggi legati al problema dell'omosessualità, del razzismo e dell'Aids, di cui morirà nel 1996 lasciando così un grande vuoto nel capovolgimento culturale e storico in atto. Félix González-Torres racconta della sua condizione di artista omosessuale tramite un linguaggio caratterizzato da riferimenti semplici ed anonimi, ma profondamente vicini ai luoghi e ai tempi contemporanei: l'amore, il senso di transitorietà, la morte e la malattia³¹⁹.

Nel 1991, l'artista fa ricorso al pathos di un letto vuoto in *Untitled*, evocazione del gran numero di morti per Aids (fig. 53). La collocazione dell'opera nello spazio pubblico, senza alcuna spiegazione, potrebbe dare adito a interpretazioni soggettive, ma l'immagine di quegli incavi nei cuscini, lasciati da una testa che non si poserà più lì, è struggente quanto le mostruose immagini di sofferenza corporale³²⁰.

³¹⁸ V. Zanetti, *Genere e identità*, in F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Op. cit., pag. 692.

³¹⁹ V. Zanetti, *Genere e identità*, Op. cit., pag. 692.

³²⁰ S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, pag. 193.

L'artista afferma: "Non c'è più uno spazio privato. I nostri desideri intimi, le nostre fantasie sono governate e gestite dalla sfera pubblica". Nel 1991 ventiquattro tabelloni nel quartiere di Manhattan e nei sobborghi intorno a New York esponevano una fotografia in bianco e nero di un letto vuoto ma di recente utilizzato dove sono ancora presenti due forme di teste sui cuscini. L'immagine aveva uno specifico significato personale per l'artista, come il testamento del lutto dovuto alla perdita del suo amato morto nello stesso anno, e anche l'allusione all'invasione nella vita privata delle persone affette dall'Aids. Comunque il potere sovversivo delle immagini giace, come l'artista intendeva, nel suo rifiuto di aderire ad una rappresentazione singolarmente codificata. Come in molte delle altre sue opere fotografiche un segno visuale di assenza, così come una traccia fisica o un'ombra, produce un significato, significativamente differente dai differenti osservatori³²¹.

Conformemente alle intenzioni dell'artista, "*Untitled*" (*Portrait of Julie Ault*) (fig. 54) può essere diverso a seconda della manifestazione e del luogo in cui si svolge, non solo in base al contesto espositivo, ma anche secondo l'interpretazione che viene attribuita. Questa opera è costituita da parole e date scelte tra eventi pubblici e privati e ricordi che Julie Ault ha proposto a Félix González-Torres nel processo di creazione del suo ritratto. L'artista ha preso in esame le informazioni fornite e ha stabilito parole e date da includere nel ritratto. Ha scelto inoltre la sequenza della versione originale del testo. Questa composizione "comune", realizzata al tempo stesso dall'autore e dal soggetto del ritratto, affronta la questione della paternità dell'opera, interrogando aspetti come la natura dell'individualità e della soggettività. Le parole e le date incarnano eventi determinanti che articolano un racconto sviluppato nel tempo, da considerare contemporaneamente personale e collettivo, misterioso e pubblico. Secondo le intenzioni dell'artista, "*Untitled*" (*Portrait of Julie Ault*) può variare da un allestimento all'altro. La sua prima installazione, stabilita da

³²¹ P. Osborne, *Conceptual Art*, Londra, Phaidon Press Limited, 2002, pag. 185.

Gonzalez-Torres, recitava: *David 1989 Aunt Jo's Kitchen 1963 Tier 3 1980 Tootsie Pop 1973 Democracy 1988 Skunk 1967 Some Love 1978*. I ritratti di González-Torres superano le tradizionali considerazioni sul ritratto e sulla persona, sconfinando nella vita del soggetto e del futuro proprietario dell'opera³²².

Julie Ault, come altri proprietari di ritratti simili, può decidere se aggiungere o eliminare parole e date in occasione di una mostra e il proprietario può estendere temporaneamente questo diritto a una terza persona, per esempio il curatore della mostra (o qualsiasi potenziale proprietario). Dal 1991 “*Untitled*” (*Portrait of Julie Ault*) ha subito numerose trasformazioni, tra cui una che lo ha completamente ristrutturato. In un'altra occasione Julie Ault ha chiesto alla propria madre, telepatica, di scegliere gli elementi per mezzo di un pendolo. Per l'allestimento a Punta della Dogana, è Roni Horn, amica di Ault, che li ha selezionati e organizzati. Invitando Roni Horn a diventare “autrice” del ritratto, Ault ha fatto sì che l'opera ripercorresse le tappe del loro dialogo e della loro rispettiva amicizia con Gonzalez-Torres. Il ritratto – come un tutto e in ogni presentazione pubblica – assolve al tempo stesso la funzione di immagine e di didascalia, di processo e di oggetto. L'archiviazione di ogni presentazione è un elemento essenziale per preservare la storia delle trasformazioni del ritratto, al fine di rappresentare la natura mutevole dell'opera nell'opera³²³.

L'altra opera di Félix González-Torres, presente nella mostra *Slip of the tongue* a Punta della Dogana, intitolata “*Untitled*” *Blood* (fig. 55) del 1992 cambia configurazione a seconda dell'esposizione in cui è presentata. Secondo le intenzioni dell'artista, deve coprire completamente il vano di una porta o estendersi da una parete all'altra di una sala espositiva, in modo tale da costituire una soglia visiva, una membrana, che i visitatori sono costretti ad attraversare fisicamente. Poco importa la forma o la dimensione dello spazio che la ospita, la

³²² E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 11.

³²³ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 11.

tenda deve occupare tutta l'altezza, dal pavimento al soffitto, e tutta la larghezza dell'ambiente in cui è appesa, creando un piano ininterrotto. Il passaggio attraverso l'opera, fisica e concettuale, cancella il confine tra questi due registri di esperienza. “*Untitled*” (*Blood*) è un pezzo unico, ma la sua unicità non è definita dai materiali di cui è costituito. È definita dalla proprietà, nel senso che può esistere in diversi luoghi contemporaneamente senza che questa unicità (o i diritti di proprietà) venga compromessa. Come in altri lavori dell'artista, “*Untitled*” (*Blood*) sviluppa e approfondisce il dibattito sui concetti di originalità, di proprietà e di materialità dell'opera d'arte. Qui l'opera è accompagnata da un certificato d'autenticità e di proprietà che elenca nel dettaglio i parametri specifici e tuttavia aperti del lavoro e del ruolo svolto dai proprietari o dai curatori nella sua presentazione al pubblico. I materiali specifici che costituiscono l'opera possono cambiare nel tempo per favorirne l'esposizione³²⁴.

González-Torres ha spesso intitolato le sue opere “*Untitled*”, e in molti casi il titolo prevede anche un'aggiunta tra parentesi. Le parole all'interno delle parentesi – è il caso di “*Untitled*” (*Blood*) – mettono l'accento sulla variabilità dell'esperienza personale e del vissuto individuale. L'artista sperava che i suoi titoli chiamassero in causa e sottolineassero la dimensione autoritaria del linguaggio come noi la percepiamo. Per lui l'esperienza delle sue opere da parte di ciascun osservatore rappresentava la fonte primaria del loro significato³²⁵.

Nel corso della purtroppo breve e fulminante carriera di Félix Gonzalez-Torres, in una pur vasta e variegata produzione, ricorrono con una certa insistenza alcune serie di lavori che a prima vista appaiono come più simili alla tradizione formalmente molto disciplinata dell'arte minimalista e concettuale, ma anche – a un'osservazione più ravvicinata – rivelano invece un approccio di lavoro impegnato politicamente e allo stesso tempo quasi mimetizzato nel pieno

³²⁴ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 11.

³²⁵ *Ibidem*, pag. 11.

controllo formale e nella particolare attenzione raccolta agli specifici contesti di esposizione. Dalla serie di grandi poster (simil-pubblicitari) esposti in luoghi pubblici, alle pile di poster più piccoli, disposti – a prima vista – compatti come vere e proprie sculture minimaliste, ma in realtà destinati a disperdersi, in quanto a disposizione del pubblico che può servirsene a piacimento, gli esempi offrono una straordinaria continuità di intenti e di risultati. Affini proprio a questi ultimi sono le multicolori installazioni costituite da precisi quantitativi di caramelle disposte in modo da equivalere a un peso determinato. Come nel caso specifico di *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (fig. 56), l'installazione ambientale è determinata da un peso preciso (in omaggio al dedicatario del pezzo, in questo caso 79 kg circa) e dalle dimensioni dello spazio in cui sono esposte le caramelle. È importante che le dimensioni possano restare invariate fintantoché le caramelle sono esposte e che soprattutto possano restare a disposizione del pubblico che può così prenderne. Simili suggestive installazioni sembrano diventare immagine e corpo di un'idea di arte da condividere, un invito a portare con sé una traccia, meditando allo stesso tempo sulla provvisorietà e la fugacità della nostra esistenza³²⁶.

L'altra linea di lavoro si ispira all'ambito affettivo: i suoi oggetti, sempre presentati a coppie, sono infatti pervasi da forti sentimenti nostalgici, come accade in *Untitled (Perfect Lovers)* del 1991 (fig. 57), dove una coppia orologi da muro, collocati l'uno accanto all'altro, segnano la medesima ora. Pur apparendo tale immagine, a prima vista, l'emblema della perfetta concordia amorosa, resta pur sempre un lato più malinconico: prima o poi, come accade in ogni meccanismo della vita, uno dei due orologi perderà il ritmo, sfalsando per sempre l'armonia. Le sensazioni più intime vengono così trasposte in un ambito pubblico che diventa l'anima di molti suoi lavori³²⁷.

³²⁶ F. Bernardelli, *Genere e identità*, in F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Op. cit., pag. 704.

³²⁷ *Ibidem*, pag. 694.

Anche Leigh Bowery, artista performer australiano trasferito a Londra, focalizza la sua ricerca artistica su varie tematiche, personali e sociali, per l'artista il corpo mascherato, trasformato o dotato di accessori è una forma di superficie pittorica. L'artista australiano si gonfia la pancia trasformandola in una bizzarra protuberanza, si riempie il petto con il nastro da pacco ottenendo seni non disprezzabili, si forgia un piede equino e si dipinge la faccia con personaggi dei fumetti. Quest'opera di astrazione del corpo vuole essere una sfida nei confronti del conservatorismo tatcheriano e un provocatorio strumento di autopromozione in un'epoca in cui ci si aspettava che le persone come Bowery, sieropositive all'HIV, scomparissero in silenzio e chiedendo scusa³²⁸.

L'abito, e il corpo che lo indossa, sono uno strumento di proclamazione e di riconoscimento di diversità o solidarietà. Una persona appartiene senza scampo all'epoca e al luogo in cui vive, e i codici culturali sono impressi sul corpo in vario modo: magari sotto forma di dieta, di esercizio fisico o di comportamenti, o di qualcosa di meno concreto – la gentilezza, o la concezione della bellezza o della moda³²⁹.

Nel 2005 Ron Athey realizza una performance intitolata *The Judas Cradle* in collaborazione con la musicologa e soprano Juliana Snapper, evoca il rapporto difficile dell'artista con la religione. Da giovane Athey aveva studiato per diventare un pastore della chiesa evangelica pentecostale e traduce questa sua esperienza di glossolalia e di ricerca del profetismo in uno spettacolo lirico che mescola bellezza e tortura, scontro e sacrificio mentre l'artista si abbassa sulla punta di una piramide. Ron Athey trasferisce in galleria l'atmosfera di trasgressione dionisiaca con la iperbolica performance *The Judas Cradle*. Attingendo alla sua storia personale in cui cattolicesimo e cultura gay sono stati imbarazzanti compagni di letto, Athey costruisce un evento audiovisivo di grandioso misticismo che mescola i motivi della tortura e del sadomasochismo

³²⁸ S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Op. cit., pag. 75.

³²⁹ S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Op. cit., pag. 75.

con le immagini estatiche della ritualità religiosa. Sangue e paillettes celebrano l'ano come arma dell'omosessualità, riconoscendo nello stesso tempo la sofferenza associata alla pandemia dell'HIV³³⁰.

2. L'empatia tra gli artisti: storie di condivisione, vissuti ed emozioni

In una sala della mostra *Slip of the tongue* sono esposte opere di artisti scelti da Danh Vo per esprimere la tematica della condivisione dei vissuti, delle esperienze e delle emozioni tra gli artisti. Le opere scelte sono di Martin Wong, David Hammons, di Luciano Fabro e dello stesso Danh Vo.

La prima opera è una foto incisione a colori su carta di Danh Vo, intitolata *IMUUR 2* datata 2012 (fig. 59). Questa incisione prodotta da una stampa cromogenica dell'artista Martin Wong (1946-1999) e unico documento superstite di un'installazione realizzata con i dipinti eseguiti durante la detenzione a Riker's Island. La figura principale di queste opere trae ispirazione dall'amico di Wong, l'artista di graffiti Aaron "Sharp" Goodstone. Dopo aver trovato questo fotogramma nel fondo "Martin Wong Papers" della Fales Library di New York, Vo è andato alla ricerca dei vari elementi dell'installazione, scoprendo che un dipinto appartiene al curatore Adam Putnam, un altro era coperto da un'altra opera in una galleria. Nel 2013, in occasione della Hugo Boss Prize Exhibition del Guggenheim, Vo ha presentato la raccolta dei cimeli prodotti da Wong con la madre Florence. Goodstone ha incontrato Vo grazie a questo progetto (realizzato dopo che Vo aveva prodotto l'incisione), e ha spiegato di aver preso i due dipinti che lo ritraevano nudo e di averli distrutti conservandone solo un brandello³³¹.

³³⁰ S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Op. cit., pp. 175-176.

³³¹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 40.

Nell'estratto di un'e-mail datata 31 marzo 2013 Aaron Goodstone si rivolge a Danh Vo dicendo: «Sono stato fortunato a trovare un brandello della tela in questione, della famigerata serie di Riker's Island di Martin. Sai, quando il dipinto è comparso sullo schermo al Guggenheim mentre conversavi con Julie Ault e Peter Broda, è stato sconvolgente, perché non lo vedevo da quando l'avevo distrutto. A posteriori, era un dipinto stupendo dal punto di vista della creatività artistica [...] curioso come, all'epoca, non sia stato capace di apprezzarne il merito artistico, dato che si trattava di una qualche oscura e abissale fantasia di Martin [...] è stata dura, per me, assorbire questa serie. Ripensandoci è come una lettera d'amore, è una straordinaria resa dell'espressione creativa. Le cose del cuore sono tutte pure. Forse l'amore non corrisposto e non ricambiato è il più puro, perché non comporta alcun contatto umano. Ad ogni modo, ripensavo a quando mi chiedesti perché ho conservato quel brandello del dipinto: capisco di averlo tenuto perché era la parte in cui non mi mostravo "nudo", ma suppongo di averlo fatto anche perché quel dipinto mi piaceva, quindi non aveva senso distruggerlo tutto. In fin dei conti, questo fa parte del contorto lessico del rapporto artista-confidente-collezionista-amico...»³³².

Nella stessa sala sono presenti tre dipinti di Martin Wong. La prima è intitolata *Voices* datata 1981 (fig. 60). I *tenements* sono case popolari in mattoni, abbastanza strette e generalmente poco elevate (da cinque a sette piani), costruite su piccoli lotti di terreno nel quartiere del Lower East Side, che hanno costituito i primi alloggi degli immigrati affluiti nell'Ottocento. Nel 1900 i due terzi degli abitanti di New York City vivevano in edifici di questo genere. L'allineamento serrato, l'assenza di aria e luce, l'esiguità degli spazi e la densità delle condizioni d'esistenza sono state fotografate dal giornalista Jacob Riis nel 1900. A partire dagli anni sessanta e settanta, una parte del Lower East Side diventa luogo d'affermazione dell'esistenza di una cultura portoricano-

³³² *Ibidem*, pag. 40.

newyorchese, da cui il termine *Loisada*, derivato dalla pronuncia anglo-ispanica di Lower East Side, per designare il quartiere decrepito in cui all'inizio degli anni ottanta si sono trasferite famiglie latinoamericane e afroamericane nonché artisti, poeti, musicisti, *writers*, *b-boys*, *rappers* e anche spacciatori e “brutti ceffi”. È in questo quartiere, nell'appartamento 9 del 141 di Ridge Street, all'angolo di Stanton Street, che Martin Wong, residente dal 1978 a New York, dipinge senza requie appoggiando le tele sul pavimento e usando pennelli pieni di incrostazioni e di vernice. Le finestre a saliscendi, di cui sono generalmente dotati questi stabili popolari, è allo stesso tempo l'oggetto dipinto e la sua cornice, come testimonia la scritta “Voices” (voci) dipinta in trompe-l'œil che decora la cornice della finestra semiaperta come decorerebbe quella di un quadro. Il vetro è dipinto di bianco: “La vista dalla finestra è anche una vista della finestra” (catalogo della mostra Martin Wong a Exit Art, dal 5 novembre al 23 dicembre 1988). Questa vista affaccia su un muro di mattoni, gli stessi “fottuti” mattoncini che Martin Wong dipinge uno per uno nei diciotto anni in cui vive nel Lower East Side³³³.

L'opera *Untitled (with brick in brick)* del 1988 figura nella mostra *Vertigo* del 1989, in cui Martin Wong occupa un'intera sala all'interno dello spazio alternative Exit Art. Presentato senza cornice, si avvale tuttavia di due cornici antiche interne alla composizione, che circoscrivono due ulteriori zone di mattoni. L'artista spiega di avere immaginato questi mattoni comprando un giocattolo raffigurante una stazione a Canal Street, da una di quelle bancarelle di oggetti vari situate nella stessa via di Pearl Street, il famoso negozio di forniture per artisti in cui Wong lavorava durante il giorno (nel reparto tele e telai). «Ognuno delle centinaia o addirittura migliaia di mattoni di un dipinto di Wong è realizzato individualmente, non ci sono scorciatoie impressioniste, nessun trucco di prospettiva aerea per ovviare all'esigenza del dettaglio. Se aggiungiamo il contenuto di ossido di ferro rosso all'intensità manuale che

³³³ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 46.

comporta un compito del genere, cominceremo a vedere il progetto di Wong come un'opera muraria. Wong costruisce i quadri così come dipinge gli edifici» scrive Barry Blinderman nel 1998³³⁴.

L'armatura di ferro (poi d'acciaio) di cui è composto lo scheletro della Statua della Libertà e le placche di rame che la rivestono sono sostituite, nei numerosi quadri che Martin Wong le dedica, né più né meno che da mattoni dipinti. Il trasferimento del materiale scultoreo alla pittura di mattoni propone una concezione letteralmente “murale” della Statua della Libertà. Che si tratti di scoprirne l'interno o la superficie esterna, di comprimerne un frammento nel formato circolare di un tondo, di variarne i punti di vista o di farla scoppiare in lacrime dopo la repressione del 1989 in Piazza Tienammen, Martin Wong si pone sotto lo sguardo di “Miss Liberty”. Questo tipo di dipinto della Statua della Libertà aperta in due, contenente al proprio interno un'architettura immaginaria, è stata una delle fonti di ispirazione al progetto di Danh Vo *We the People* esposta in questa stessa mostra³³⁵.

Nella grande sala dove è esposta l'opera *Slip of the tongue* di Nairy Baghramian è esposta anche un'opera di Martin Wong, intitolata *Inri* del 1984 (fig. 61).

Esistono due dipinti che rappresentano lo stesso personaggio maschile di schiena, con le spalle muscolose messe in risalto da una canottiera sotto cui si intravede un tatuaggio dorsale che rappresenta allo stesso tempo un calvario e una crocifissione corredati da nome e cognome: Pepe Turcel. *Inri*, del 1984, dipinto ad acrilico e olio, ha un formato quadrato. Schiena e nuca del personaggio sono visti frontalmente. In *Sacred Shroud of Pepe Turcel* (1990), anch'esso ad acrilico, lo spesso collo lascia vedere una piccola parte del viso, un po' girato verso sinistra, e le sbarre di prigione verso cui è rivolto il personaggio. L'ortogonalità dell'inferriata, quella della prigione, ha probabilmente spronato

³³⁴ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 47.

³³⁵ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 47.

l'artista a inventare un formato ottagonale per il suo quadro (questioni che Martin Wong probabilmente conosceva, visto che aveva avuto tra le mani un disegno di Mondrian, venduto nel 1989 per finanziare il suo museo di Graffiti Art). Il personaggio, fantasia omoerotica che evoca quelle letterarie di Jean Genet, sembra essergli stato ispirato dai racconti, scritti e recitati, del poeta portoricano-newyorchese Miguel Piñero sulle proprie esperienze di carcere. Miguel Piñero era il cantastorie adorato, il poeta fuorilegge di Loisada. Martin Wong lo conosce nel 1982 all'inaugurazione della mostra *The Crime Show* alla galleria ABC No Rio, nel Lower East Side. Passano insieme un anno e mezzo e collaborano a opere verbali e pittoriche attingendo dal linguaggio ibrido della strada e rivolgendosi alla strada. La passione di Martin Wong per i codici di comunicazione minoritari (lingua dei segni, simboli astrologici, graffiti, calligrafia, tatuaggi, codici di riconoscimento sessuale) si sposa con le sue inclinazioni erotiche, che si leggono anche nella raffigurazione di uomini forti (carcerati, poliziotti, pompieri) trasformati in supereroi della propria cultura visiva³³⁶.

Nella sala è esposta l'opera intitolata *Tamerlano* maschera in bronzo dorato di Luciano Fabro, datato 1968, oggi appartenente alla Collezione Pinault (fig. 62).

«Tamerlano. Né un volto né una maschera: l'esterno di un calco, il rimando a ciò che è dietro, come se il calco fosse un po' trasparente. I due steli di bambù che escono sono stati lasciati per accentuare il legame tra esterno e interno: sono loro che permettono al modello di respirare. Se respira vuol dire che è vivo. Anche la corona dorata è determinante in questo senso. L'immagine stessa mi ha invitato a chiamarlo Tamerlano. Tamerlano è lo stesso che ha distrutto intere città, intere civiltà, e che ha trasformato Samarcanda in un

³³⁶ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 47.

paradiso dell'arte» (L. Fabro, *Vade-mecum*, trad. Machet, *Luciano Fabro, 1963-86*, Paris, art édition, 1987, p. 178)³³⁷.

Nel 1968, tra le mostre collettive dell'Arte Povera alla Triennale di Milano, c'è il *Nuovo Paesaggio*. Lo scultore italiano Luciano Fabro, invitato, ha proposto ad alcuni giovani artisti di realizzare ambienti all'aria aperta sul territorio italiano. Tuttavia i luoghi della Triennale, come del resto quelli della Biennale di Venezia dello stesso anno, subiscono l'occupazione dei movimenti di contestazione studentesca. Fabro, insieme alla critica d'arte Carla Lonzi, scrive un testo contro l'occupazione, co-firmato dall'artista e amico Giulio Paolini, in cui traccia i limiti dell'impegno politico dell'artista. «In questo periodo ho rimesso in discussione la forma, con un nuovo significato. La forma non è più una categoria estetica, ma la conseguenza di un'azione». Quando Luciano Fabro realizza *Tamerlano*, una fusione in bronzo dorato della parte esterna del calco in gesso di un viso, nonché i primi modelli in gesso di vari progetti che troveranno attuazione negli anni successivi³³⁸.

Questi lavori sono una «celebrazione della ricchezza materiale e tecnica delle arti decorative, una rivisitazione meravigliata del Barocco e del Rinascimento» in cui l'artista, come spiega Carla Lonzi, attinge alla «mobilità di tutti i valori di elasticità e leggerezza». Così le prime *Italie*, in cui si profila la morfologia delle carte stradali, o i primi *Piedi*, sculture in cui a una gamba di tessuto è associato un piede di marmo, cristallo o bronzo. Fabro progetta anche di realizzare un'opera intitolata *Aspettando la pioggia*: l'impronta del suo corpo nudo col sesso in erezione e i palmi delle mani tesi verso il cielo... La maschera di bronzo è un'impronta sulla carne viva. Ma, contrariamente alle impronte dei calchi che in genere non svelano niente del processo di contatto attraverso cui sono state portate a somigliare per esempio a un viso, questa conserva il momento critico del contatto, quello in cui il gesso si inspessisce, si indurisce, si

³³⁷ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 10.

³³⁸ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 10.

chiude come un involucro intorno a un corpo che continua a vivere, con il cuore che batte e i polmoni che funzionano. Nel processo i movimenti organici producono leggeri scarti in cui la somiglianza prende le forme della vita e in cui la vita cerca di mantenere il proprio ritmo opponendosi al soffocamento. Qui il conflitto è messo a nudo fino alla superficie del metallo indurito che orienta il respiro: inspirazione ed espirazione vitali che continuano così ad animarlo. Il fare e la vita sono qui due “qualità” della catena tecnica che permette la materializzazione della forma e rimpiazzano l’identificazione, cioè la somiglianza della maschera a una persona precisa³³⁹.

Nella stessa sala sono presenti due opere di David Hammons *Central Park West* (fig. 63) e *Cigarette Holder* (fig. 64) entrambe realizzate nel 1990 e appartenenti alla Collezione Pinault.

David Hammons traendo ispirazione dai grandi maestri del Novecento, come Marcel Duchamp, è oggi conosciuto come artista che mira più al messaggio che alla sua presentazione. Presa coscienza della sua identità afroamericana, la elegge a soggetto esclusivo del suo lavoro, facendo diventare la questione razziale il tema portante della sua arte³⁴⁰.

Debitore dell’Arte Povera, egli accumula materiali trovati, riciclati, abbandonati e li eleva a oggetti d’arte, come metafora delle minoranze etniche. Raccoglie dalla strada detriti di metallo e legno, capelli, sigarette, canestri da basket, pietre e ne assorbe odori, ritmi, rumori, colori rompendo le barriere sociali per trasmettere, scandalizzando, le condizioni del razzismo. Nei titoli utilizza la tecnica del gioco di parole scendendo in tal modo alle radici più profonde della sua cultura d’origine e rendendo qualche volta inafferrabile il significato del lavoro stesso. L’opera *Smoke Screen*, 1990-1995, richiama la definizione che l’artista ha dato della sua definizione “tragica magica”, la tenda,

³³⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 10.

³⁴⁰ E. Mazzonis, *La collezione François Pinault. Una selezione Post-Pop*, Milano, Skira Editore, 2006, pag. 46.

con i mozziconi di sigaretta accuratamente applicati sopra, ricorda l'entrata delle camere di un bordello la cui atmosfera triste ed effimera è riecheggiata con estrema e struggente raffinatezza³⁴¹.

La figura di Hammons (nato nel 1943) è un esempio quasi unico di creatore e artista che ha lavorato con grande originalità dalla fine degli anni sessanta-primi settanta, ma in sostanziale isolamento. Personalità autonoma, si è fatto notare con il passare degli anni attraverso una serie di pratiche di matrice concettuale, ambientale e scultorea, non temendo di impiegare oggetti ed elementi fortemente legati a tradizioni popolari e quasi vernacolari della società afro-americana. Concentratosi anzi con crescente forza su esempi concreti tratti da esperienze di vita urbana della comunità nera, e così utilizzando grasso, capelli, pezzi di carne cotti al barbecue, bottiglie di vino, polvere e sporcizia accumulata, fra le molte sue scelte Hammons ha realizzato lavori che utilizzano scarti e rifiuti della vita di tutti i giorni della società afro-americana³⁴².

Il riaffiorante sarcasmo e le ironie in codice presenti in quasi tutti i suoi lavori invitano il pubblico a confrontarsi con scottanti tematiche razziali e con l'insieme degli stereotipi culturali così spesso ancora presenti nella nostra moderna società. Assiduo camminatore ed esploratore della dimensione reale dell'esperienza urbana, negli anni Hammons ha spesso alternato interventi concepiti per le strade o negli spazi abbandonati di una città piuttosto che in galleria d'arte³⁴³.

Due elementi scandiscono lo stesso frammento di uno dei paesaggi urbani più significativi di Manhattan. Il cartello «Central Park West» con tanto di palo, segnale stradale recuperato, è attaccato a fianco di una bicicletta con la ruota davanti bucata. Il palo è a terra e la bicicletta sembra tenerlo come una lancia puntata verso il basso o, più strutturalmente, utilizzarlo come bilanciante.

³⁴¹ E. Mazzonis, *La collezione François Pinault. Una selezione Post-Pop*, Op. cit., pag. 46

³⁴² F. Ponzini, *Multiculturalismo e arte post-coloniale* in F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Op.cit., pag. 676.

³⁴³ F. Ponzini, *Multiculturalismo e arte post-coloniale*, Op.cit., pag. 676.

Originariamente l'installazione prevedeva anche un elemento sonoro: il classico *Central Park West* del sassofonista Jonh Coltrane. Una *Jambox* ne permetteva la diffusione continua durante l'esposizione. Il *Central Park West* affaccia sia su luoghi di passeggiate e spostamenti, sia su quartieri storici come Harlem in cui risiedevano le popolazioni nere e ispaniche e la segregazione razziale era molto sentita. Gli indumenti appesi all'attaccapanni, composto da bicicletta, palo e autoparlanti portatili, sono neri, in differenti sfumature. Nel 1990 *Central Park West* fa parte della prima mostra di David Hammons nel cubo bianco della galleria di Jack Tilton, a Manhattan. Con il cartello a terra e la ruota della bicicletta bucata, l'installazione concretizza l'interruzione del movimento operata dalla sosta in galleria. A poca distanza viene presentata l'opera *Death Fashion*, un sostegno a cui sono appesi vestiti neri, il colore del lutto indossato dalla popolazione del mondo dell'arte. In questo modo David Hammons include tra i suoi materiali la specificità del sito in cui espone³⁴⁴.

L'altra opera di David Hammons si intitola *Cigarette Holder* del 1990, costituita da filo metallico e sigarette Lucky Strike fumate a metà.

La capigliatura dei neri "preparata, tagliata e pettinata da mani umane", la bottiglia di vino economico marca Night Train o Thunderbird, le sigarette Lucky Strike che hanno toccato "labbra nere": sono questi gli oggetti da cui parte David Hammons per rendere tangibile lo stile di vita di un afroamericano che vive in città. Si tratta di elementi che "reincarnano" le impronte corporee (*body prints*) che negli anni settanta l'artista, spalmandosi di margarina parti del corpo, capelli e vestiti, stampava premendosi addosso fogli di cartoncino. Allo stesso modo, questi "bocchini" dai fili metallici flessibili e dalle ombre intricate costituiscono con i mozziconi di sigaretta altrettanti blasoni del corpo afroamericano³⁴⁵.

³⁴⁴ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 13.

³⁴⁵ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 13.

Altre due opere di David Hammons esposte della mostra *Slip of the tongue* a Punta della Dogana sono *Flies in a Jar* del 1994 e *Untitled* del 2007 (fig. 65), quest'ultima esposta nella sala principale a fianco di una fotografia di Peter Hujar, *Draped Male Nude* del 1979 (fig. 66).

Chiuso in un vaso di vetro, il rebus visivo dell'artista gioca sul doppio senso della parola "flies", plurale di "fly", termine che indica sia la mosca che si cerca di acchiappare, sia la chiusura lampo della patta dei pantaloni. Qui il materiale di base è il linguaggio, racchiuso e isolato in un vaso di vetro e reso concreto dall'associazione delle zip e dei rametti che servono da sostegno e da sistema di presentazione. *Fragile?*, la mostra collettiva nello spazio Le Stanze del Vetro, sull'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, nel 2013, ha associato *Flies in a Jar* a *Air de Paris* (1919-1939), l'aria parigina incapsulata in una provetta farmaceutica da Marcel Duchamp, nonché a *Dust to Dust* (2009) dell'artista cinese Ai Weiwei, che imprigiona in un'urna di vetro la polvere di un vaso neolitico³⁴⁶.

Costituita da un telone di plastica bucato, quest'opera senza titolo è stata esposta nel 2011 nello spazio *uptown* di L&M Arts (galleria specializzata nell'espressionismo astratto storico, quello di Willem de Kooning, Jackson Pollock e Franz Kline), in cui David Hammons ha la sua seconda mostra. Vi espone un insieme di pitture composte da sacchi della spazzatura disfatti, teloni di plastica, vecchie coperte o tovaglioli usati che coprono parzialmente o completamente le tracce astratte dipinte sulla tela. L'utilizzo di elementi industriali o di cantiere corrisponde a un gesto che è insieme protettivo (i teloni si usano per proteggere, le coperte per riscaldare) e violento (la copertura impedisce di vedere; la contemplazione degli elementi pittorici sottostanti è possibile solo ai margini, attraverso i buchi e gli interstizi). Il sipario di plastica appeso, che attraverso i buchi lascia apparire il muro dietro, non nasconde un

³⁴⁶ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pp. 13-14.

altro dipinto. Nella mostra di New York, questo *readymade* drappeggiato sulla parete operava una conflagrazione tra il pubblico della galleria e quello dei senza fissa dimora ospitati in un centro d'accoglienza poco lontano³⁴⁷.

3. La pratica artistica come denuncia dello stato sociale

In una sala della mostra *Slip of the tongue* è esposta la serie di fotografie di Peter Hujar intitolata *Palermo Catacombs #2, #4, #5, #8 e #10*, stampe alla gelatina d'argento datate 1963 (fig. 67).

«Con la fotografia entriamo nella morte piatta» scrive l'intellettuale francese Roland Barthes. Durante un viaggio in Italia nell'estate del 1963 Peter Hujar raggiunge a Roma Paul Thek, suo compagno e amante. Trascorrono i mesi d'estate e autunno del 1963 a Palermo su invito di Topazia Alliata, la responsabile della galleria Trastevere. Durante quel soggiorno Hujar e Thek visitano le catacombe dei Cappuccini a Palermo, dove il primo fotografa il secondo in mezzo ai cadaveri che lo attorniano in ranghi serrati. Costruite nel XVI secolo per l'inumazione dei frati, le catacombe ospitano circa ottomila corpi sepolti soprattutto durante l'Ottocento, quando la cripta venne aperta alla borghesia siciliana, e fino al 1920, data in cui ebbe luogo l'ultima inumazione, quella di una giovane donna, Rosalia Lombardo. Dopo un lungo processo di disidratazione i corpi venivano imbalsamati e lasciati all'aria, in piedi, o deposti in bare talvolta munite di vetrine laterali, prima di essere allineati lungo i muri per categorie di genere, età ecc. durante la sua visita Hujar scatta con la Rolleiflex numerose fotografie di formato quadrato, poi è lui stesso a seguire le stampe, che sono il frutto di numerosi tentativi e presentano tutte le stesse piccole imperfezioni (un angolo inferiore destro che non è perfettamente ad angolo retto ecc.). Quindici anni dopo, nel 1976, per la pubblicazione del suo libro *Portraits in Life and Death* Hujar limita la serie a dodici fotografie inclusa

³⁴⁷ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 13.

la copertina, uno scatto delle catacombe che raffigura parzialmente tre corpi in piedi contro un muro su cui la luce proietta ombre vegetali³⁴⁸.

Le dodici immagini non mostrano mai una panoramica delle catacombe, ma si concentrano sui corpi, sulle diverse forme in cui si presentano – in una bara aperta dotata lateralmente di griglie o vetri, su vari livelli, in piedi o stesi – e sulle indicazioni scritte che li accompagnano, in particolare l’etichetta che ogni mummia porta al polso con il nome e le date di nascita e di morte. La presenza teatrale, la bellezza della disintegrazione e la forza ornamentale dei corpi sono individualizzate e dettagliate. In *Portraits in Life and Death* i ventinove ritratti di amici in vita e dei corpi delle catacombe sono messi sullo stesso piano per indicare l’interdipendenza e l’entropia tra uno stato e l’altro³⁴⁹.

Nella mostra sono esposte sparse nelle sale le fotografie di Peter Hujar intitolate *Andrew’s Back* (1973); *Paul’s Legs* (1979); *Draped Male Nude (I)* (1979); *Pascal: Scarred Abdomen* (1980); *Draped Male Nude (III)* (1979); *Chuck Gretsche (IV)* (1981), stampe vintage alla gelatina d’argento di proprietà del The Estate of Peter Hujar, concesse dalla Fraenkel Gallery di San Francisco e la Pace/MacGill Gallery di New York.

Che si tratti di esseri umani o animali, la maggior parte dei ritratti fatti dopo il 1975 è stata realizzata nel loft di Peter Hujar al 189 di Second Avenue, a Manhattan. Il luogo, che gli è stato lasciato dalla “superstar” trans gender Jackie Curtis, traslocata altrove, è allo stesso tempo intimo e professionale. Hujar vi crea il vuoto, in linea con la storia della pratica fotografica classica del ritratto in studio, tradizione che nel frattempo si è sbarazzata di tutte le quinte e scenografie che nell’Ottocento erano in uso da Parigi a Johannesburg. Il loft è praticamente vuoto, ammobiliato solo con un letto, un tavolo e alcune sedie che all’occorrenza servono da accessori. Sebbene Hujar, formatosi nella fotografia di moda, sembri qui aver optato per una forma classica – nella composizione,

³⁴⁸ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 14.

³⁴⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 14.

nell'inquadratura, nell'illuminazione, nel contrasto – il suo rapporto con i corpi di fronte all'obiettivo non ha niente di canonico. Anche quando è Caravaggio a ispirarlo, come nel *Nu Drapé (I)* che dorme svelando il sesso, il modello, lasciato libero di muoversi a suo piacere, è dotato di autonomia. «Per Peter Hujar non c'erano mostri e non c'era possesso», osserva uno dei suoi amici, il critico di fotografia Vince Aletti³⁵⁰.

Nella retorica della politica sessuale, il sesso è definito come differenziazione biologica e il genere come condizione sociale o culturale. La filosofa Judith Butler sostiene che il genere è una rappresentazione in divenire e non una qualità essenziale del corpo. Nello stesso tempo però il genere non è un qualcosa che l'individuo costruisce, ma un modello persistente di comportamento al quale aderiamo. Da questa distinzione scaturisce un'ambiguità – una spaccatura in cui la natura sessuale e la formazione dell'identità di genere non devono necessariamente corrispondere³⁵¹.

La produzione artistica di Peter Hujar prende ispirazione, forse, da quella di Robert Mapplethorpe³⁵², il più grande fotografo americano del Novecento.

A prescindere dai temi delle composizioni, le sue immagini sono caratterizzate da una perizia impeccabile e da un'impostazione classica; in particolar modo nel nudo maschile in bianco e nero, che viene presentato come una sorta di figura scolpita nella carne di un uomo umano. Nell'atmosfera di conservatorismo politico e culturale degli anni Ottanta, pervasa dal senso di panico intorno al problema dell'Aids, l'aggressiva derisione di Mapplethorpe dei tabù della nudità maschile, così come certe immagini a sfondo erotico omosessuale dal contenuto esplicito, ne fecero una figura controversa, insieme

³⁵⁰ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 15.

³⁵¹ S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, *Op. cit.*, pag. 81.

³⁵² Fotografo americano, nato e attivo principalmente a New York. Studiò pittura e scultura; verso la fine degli anni Sessanta si interessò alla cinematografia underground prima di dedicarsi alla fotografia, che apprese da autodidatta negli anni Settanta. Lo stimolo essenziale fu per lui l'accesso alla collezione fotografica del Metropolitan Museum of Art tramite l'amico John McKandry, che era il curatore delle stampe fotografiche in G. D'Autilia (a cura di), *Dizionario della fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008, pag. 670.

ad altri artisti «trasgressivi» come Andres Serrano. La sua morte prematura per Aids non fece che accrescere la sua notorietà in questo senso³⁵³.

Attraverso le sue fotografie, Mapplethorpe cristallizza il massimo investimento pulsionale su persone o cose, compie un viaggio nella vertigine dei sensi, dallo sguardo ai genitali, che ammette soltanto l'unione libera e circolare degli esseri, atta ad ampliare e superare l'ultimo concetto di erotismo. Quanto ritrae è l'esuberanza di un'arte amatoriale che, rivolta al piacere di sé, prescinde dalla differenza tra amore e perversione, tra attivo e passivo, tra dominante e dominato, tra bene e male. Va oltre gli opposti e supera le distinzioni, perché interessato a muoversi negli intervalli o negli iati che, nel separare, attraggono le individualità, producendo quelle straordinarie sorprese di eventi personali e sensuali che si definiscono erotiche³⁵⁴.

L'investimento immaginario e libidinale che Mapplethorpe veicola attraverso l'esperienza dei collage e degli assemblage di matrice artistica, fissa immediatamente il soggetto dominante della sua opera: la ricerca di un pensiero "selvaggio" e altro, come quello omosessuale, da opporre a un linguaggio "civilizzato" e comune, quello eterofilo. La sua posizione sin dall'inizio è "ideologica", aspira a introdurre la differenza e la sembianza diverse in una cultura che le esclude. Quanto lo interessa è immettere, nell'arte del vedere, che include la pittura, la scultura e la fotografia, lo scorrere parallelo alle norme e ai modelli. Vuole inscrivere nel suo spazio la cultura visiva omofila, le sue differenti apparenze e raffigurazioni, simboliche e metaforiche. Intende muoversi sulla soglia dei sessi, nell'intervallo che scorre tra il maschile e il femminile, per raccontarne non l'eccezionalità, ma la normalità. Aspira a mostrare che la natura eretica e l'irrapresentabilità della figurazione omofila ed omosessuale hanno un luogo nella storia dell'arte e della fotografia, passare e

³⁵³ G. D'Autilia (a cura di), *Dizionario della fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008, pag. 671.

³⁵⁴ G. Celant, *Il satiro Mapplethorpe e la ninfa Fotografia* in G. Celant, *Mapplethorpe*, catalogo della mostra Mapplethorpe, Venezia, Palazzo Fortuny, 30 agosto – 13 dicembre 1992, Milano, Electa, 1992, pag. 11.

presenti. Rifiuto quindi della delimitazione per un ampliamento della norma, così da cancellare l'idea di perversione, una definizione che tende a segregare e a misconoscere la pluralità dei sessi fuori del modello produttivo³⁵⁵.

L'esaltazione del momento eroico del corpo, nudo e vestito, appartiene alla tradizione dell'arte, che si afferma nella sua immobile esemplarità disturbando il linguaggio corrente, con la vigorosa esaltazione dell'eros. Nella concezione di Mapplethorpe la relazione con il soggetto o il modello assume connotazioni interpersonali. Tra fotografo e fotografato egli ricerca un fluire emotivo e decisamente libidico. Non si considera un *voyeur*, ma un partner. Rifiuta dunque la funzione del protagonista dell'azione, intento a proiettarsi e imporsi nell'immagine, per aspirare a uno scambio e a un passaggio energetico che è creativo ed erotico³⁵⁶.

Nel 1988 in occasione di una mostra su Robert Mapplethorpe presso il Whitney Museum of American Art, Arthur C. Danto visita la mostra e decide di non scrivere nessun commento critico pur rimanendo profondamente influenzato dalle foto del grande fotografo. Secondo il filosofo e critico d'arte americano, il fotografo pareva esprimere quell'interrogativo generale che ogni visitatore avrebbe dovuto porsi una volta fuori dalla mostra, ma al quale, in fondo alludono già le tre immagini iniziali, e cioè nel trovare una relazione tra l'arte, la morte, il sesso e il dilemma morale della carne³⁵⁷.

La sensibilità espressa da quelle immagini penetrava ogni cosa, persino le opere apparentemente più inoffensive come le nature morte e gli studi dei fiori. Mapplethorpe ha "fallicizzato" l'estetica, trasformando ogni cosa attraverso l'archetipo del potere maschile carico di energia sessuale. È il sesso, infatti, la forza motrice dell'universo di Mapplethorpe, proprio come la volontà cieca faceva girare il mondo nella filosofia di Schopenhauer. L'intera mostra,

³⁵⁵ G. Celant, *Il satiro Mapplethorpe e la ninfa Fotografia* in G. Celant, *Mapplethorpe, Op.cit.*, pag. 14.

³⁵⁶ G. Celant, *Il satiro Mapplethorpe e la ninfa Fotografia* in G. Celant, *Mapplethorpe, Op.cit.*, pag. 24.

³⁵⁷ Cfr. A. C. Danto in *Censura e Sovvenzione nelle arti, Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della sua storia*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010, pag. 184.

insomma, è parsa in un certo senso codificata dalle sue immagini più “critiche” che, oltre a costituire il testamento artistico di Mapplethorpe, ne rappresentano la chiave interpretativa, suscitando peraltro ancora oggi un gran trambusto. Gli uomini al termine della loro esistenza possiedono senza dubbio un’ autorità speciale. Mapplethorpe ha voluto provocare una nostra reazione di fronte a quanto ha dato senso alla sua vita, a ciò che, persino al cospetto di una morte generata proprio dalla ricerca di quel senso, difficilmente avrebbe rimpianto³⁵⁸.

L’altra serie di fotografie di Peter Hujar include una stampa al pigmento, *Will: Char-Pei* (1985, stampa 2014), tre stampe alla gelatina d’argento *Great Dane* (1981) e *Bouche Walker (Reggie’s Dog)* (1981), *Beauregard’s Dog* (1983), e tre stampe vintage alle gelatine d’argento *Dog Held by Peter’s Hand* (1980), *Snake on a Branch, Baxter-Foreman Farm, Germantown, New York* (1985) e *Skippy on a Chair (I)* (1985).

A 13 anni, quando riceve la sua prima macchina fotografica, Peter Hujar ha vissuto la maggior parte della vita nella fattoria dei nonni. Pare che abbia sviluppato lì un forte legame con gli animali, che si tratti dei cani degli amici, di vacche o di serpenti. Spesso disponendo solo dell’indicazione spaziale della linea che separa il suolo dal muro, i ritratti in bianco e nero, di formato quadrato, sono centrati sull’animale come lo sono sulla persona. Le immagini molto contrastate sottolineano la materialità dei corpi, le loro pieghe, le loro rughe, i loro peli, i loro anelli. La profondità di campo è ridotta. L’inquadratura crea una prossimità fisica con il modello. Più ancora dell’umano, l’animale deve nutrire fiducia per lasciarsi avvicinare tanto. La leggenda vuole che Peter Hujar abbia regalato una stampa di *Will: Char-Pei* a ciascuno dei sette medici che lo curarono dopo che gli venne comunicata la diagnosi di pneumocisti (malattia legata all’AIDS) la notte di Capodanno del 1986³⁵⁹.

³⁵⁸ Cfr. A. C. Danto in *Censura e Sovvenzione nelle arti*, Op. cit., pag. 184.

³⁵⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pp. 15-16.

Nella mostra sono esposte tre opere di Paul Thek *Towards an Abstract Icon* del 1980 (fig. 68), *Untitled* della serie *Technological Reliquaries* del 1964-1965 e *Untitled (Meat Cables)* del 1969.

Nel 1980, mentre è a New York impiegato come uomo delle pulizie in un ospedale, Paul Thek scrive a Franz Deckwitz che sta lavorando «a piccole tele, molto piccole, 9 x 12”, tutte di stili e soggetti diversi, anche se penso molto a Kandinsky, Klee, Moreau e Niki de Saint Phalle». Diciotto di questi dipinti, tutti provvisti di cornici dorate su cui è stato incollato il titolo, e di una lampada a collo di cigno, vengono esposti con il titolo *Small Paintings* alla Brooks Jackson Iolas Gallery di New York nel 1980 (poi con il nome di *Petites Peintures* da Samy Kinge a Parigi, nel 1982). La luce delle lampade a collo di cigno che ornano ogni cornice conferisce all’allestimento una dimensione drammatica. Qualche sedia dorata è collocata davanti all’uno o all’altro quadro, oltre che in messo alla sala, al centro della quale troneggia una composizione di orchidee. Richard Flood, che nel maggio 1980 commenta la mostra su “Artforum”, descrive quanto questi quadri, che convogliano molti luoghi comuni, siano in realtà un attacco alla «figura avvelenata della scuola artistica postmodernista». I quadri fanno parte dell’installazione *Where Are We Going*, presentata da Paul Thek alla Biennale di Venezia nel 1980. Al centro della sala si trova una torre di Babele di sabbia, con terra o sabbia e giornali sospesi intorno, mentre sulle pareti è attaccato un gran numero di dipinti³⁶⁰.

Non ci sono *installation views* di questo quadro, ma è probabile che sia stato esposto alla galleria Samy Kinge di Parigi nel 1982. La cornice è originale e il quadro ha conservato la striscia composta con Dymo che ne costituisce la targhetta. La sedia non fa parte dell’opera, ma costituisce semmai una caratteristica del modo di esposizione, così come l’altezza a cui è attaccata al muro: piuttosto in basso, come se i quadri fossero o potessero essere visti da una

³⁶⁰ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 38.

sedia. Nell'ultima mostra che ha montato nel 1988 alla galleria Brooke Alexander Inc. di New York, Paul Thek si è servito di una sedia di scuola, elemento ripreso anche nella mostra postuma *Diver* organizzata dal Whitney Museum e dal Carnegie Museum of Art di Pittsburgh³⁶¹.

Il titolo *Meat Pieces* (pezzi di carne) sta a indicare tre gruppi di lavori di Paul Thek. Il primo, che comprende *Untitled* del 1964-1965, è più crudo, in particolare per l'uso di peli, tesi a produrre repliche convincenti di pezzi di pelle e di carne fresca e fibrosa, inseriti in scatole in vetro di cui molte con motivi serigrafati e giunture di metallo. Secondo una restauratrice che per motivi di servizio ha aperto un (altro) reliquiario, la carne è costituita da più strati successivi di cera d'api e modellata in maniera tradizionale. A caldo, la cera è stata mescolata con colori a olio in modo da evocare il sangue e le fibre, oltre che il grasso giallastro e incartapecorito. Il contrasto tra l'aspetto deperibile della carne e la vetrina continua nel secondo gruppo di pezzi di carne, che per i contenitori si serve di plexiglass colorato e formica³⁶².

Il terzo gruppo comprende parti anatomiche in vetrine di plexiglass trasparente, con alcune indentazioni sul coperchio. Questi lavori sono concomitanti a *The Tomb* (la tomba), il primo dei lavori di Thek in cui l'artista, con l'aiuto dell'assistente Neil Jenney, crea un calco integrale del proprio corpo. Tra i materiali visivi generalmente citati come punti di riferimento ci sono le fotografie delle catacombe dei Cappuccini a Palermo scattate dal suo compagno Peter Hujar durante un viaggio insieme in Sicilia nell'estate del 1963, opere già citate precedentemente. Secondo Paul Thek "l'innocenza delle cripte barocche in Sicilia, [...] ottomila cadaveri – non scheletri, corpi – che arredano i muri, e corridoi pieni di bare vetrate [...]. Trovavo delizioso che dei corpi potessero essere utilizzati per decorare una stanza, come i fiori"³⁶³.

³⁶¹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 38.

³⁶² E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

³⁶³ *Ibidem*, pp. 38-39.

Tutti i pezzi di carne sono stati fatti a New York. Come confermerà Paul Thek nel 1969: «C'era la tendenza al minimale, al non-emozionale, addirittura all'anti-emozionale. Tanto che volevo dire qualcosa di nuovo sull'emozione, sul lato brutto delle cose. Volevo restituire l'arte alle caratteristiche crude della carne umana. La gente ha pensato che fosse una cosa sadomasochista. A me non è neanche venuto in mente, ma se vogliono vederla così per me è okay: il sadomasochismo, almeno, è una caratteristica umana, non è fatto da una macchina. Quando mi sono accorto che la gente mi vedeva come "l'uomo della carne" ho smesso». Il primo gruppo è stato esposto alla Stable Gallery di New York, la galleria di Eleanor Ward in cui esponevano anche Robert Indiana, Cy Twombly e Andy Warhol. È il gruppo di cui fa parte *Untitled*. La scatola di vetro e metallo, percorsa da linee gialle, è un chiaro riferimento a *Hommages au Carré* del pittore Josef Albers. Nell'intervista di Gene Swenson per "Artnews" nell'aprile del 1966 Thek spiega: «Mi piace la dissonanza tra le due superfici, il vetro e la cera. Una è trasparente, brillante e dura. L'altra è tenera e vischiosa. Cerco di armonizzarle senza congiungerle, o il contrario. Da un principio la vulnerabilità fisica della cera esige le scatole. Ora le scatole sono sviluppate in modo da aver bisogno della cera. Sono scatole serene. La loro precisione è come quella dei numeri, ragionevole». Molte opere esporranno i pezzi di carne, in particolare quella organizzata da Gene Swenson nel 1966, *The Other Tradition*, a Philadelphia, nell'università della Pennsylvania, e Documenta 9 di Kassel (Germania) nel 1968. Tuttavia il termine *Technological Reliquaries* sotto cui appaiono oggi le opere viene utilizzato solo dopo il 1977³⁶⁴.

La terza opera di Paul Thek *Untitled (Meat Cables)* del 1969 è costituita da cera su cavi d'acciaio agganciati alle pareti tramite ganci.

Nel gennaio del 1969 Paul Thek partecipa a una mostra di gruppo alla Galerie 20 di Amsterdam con gli artisti olandesi Woody van Amen, Daan vann

³⁶⁴ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

Golden e Wim T. Schippers. Per la sua prima apparizione sulla scena artistica di Amsterdam installa un certo numero di cavi d'acciaio che incorporano pezzi di carne in cera e resina. I cavi, su cui sono sospesi anche fogli di giornale, sono tesi con la loro "carne" da una parete all'altra della galleria, esattamente come nel suo studio³⁶⁵.

4. L'opera d'arte e l'estetica dell'"inespressione"

L'inespressionismo, per utilizzare un termine coniato dal critico d'arte Germano Celant, si muove in una specie di "deserto", dove il miraggio si confonde con la realtà ed il trapasso da originale a copia non ha fine. Si pone dinnanzi ad una distesa operativa senza confini, una terra inesplorata di cui nessuno ha visto le frontiere. Prende sul serio la forza dell'anonimato, sia dei media che del quotidiano, in cui niente si fissa e tutto transita per compiere un viaggio interminabile nel buco nero dell'oggettualità e della produttività³⁶⁶.

I momenti più frequentemente ricorrenti negli impressionisti sono l'attività produttiva e le sue realizzazioni, i "segnaposti" del contemporaneo. La ricerca di supporti concreti, reperiti nel mondo delle cose (Bertrand Lavier), serve a liberare l'arte dalle erudizioni e dalle inquietudini umanistiche. Cercando di non cedere alla tentazione di catturare solo il contenuto intuitivo ed emotivo del contemporaneo, tali artisti si muovono sulla bivalenza, cosicché possano presentare, nello stesso tempo, in simultanea, le proprietà di essere vero e falso, personale e sociale, soggettivo e non-soggettivo. Nel fare ciò si chiede se l'arte può diventare lo spazio delle opposizioni tra materialità e riflesso, vivente e non vivente, in modo da attuare l'osmosi con la cultura industriale, senza perdere la propria potenza³⁶⁷.

³⁶⁵ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 39.

³⁶⁶ G. Celant, *Inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Genova, Costa & Nolan spa, 1988, pag. 14.

³⁶⁷ G. Celant, *Inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Op. cit., pag. 14.

Nella mostra *Slip of the tongue*, nella sala d'ingresso di fronte la *La Bocca/Bosch* di Bertrand Lavier (fig. 69) è esposta una foto *Untitled (Buffalos)* del 1988-1989 di David Wojnarowicz (fig. 70).

Nel 2005, alla galleria Xavier Hufkens di Bruxelles, è stata esposta *La Bocca sur Zanker*, ovvero un congelatore da famiglia sormontato da un divano a forma di bocca gigante tratto da un disegno di Salvador Dalì. In una mostra precedente alla galleria Patrick Seguin di Parigi un congelatore era servito da base per un quadro di Jean Prouvé. All'interno delle mostre di Bertrand Lavier, in cui sono presenti elementi di design contemporaneo, spesso c'è prima l'oggetto poi e la base viene dopo. Nel caso de *La Bocca* è successo il contrario. Le proporzioni sembravano confacenti e, una volta ordinato e ricevuto in studio il congelatore, l'ipotesi ha potuto essere verificata. Tale è la legge del ready-made, che impone la sua forma. *La Bocca/Bosch* è una variante di una "tiratura" di tre pezzi. Ogni opera ha un congelatore di marca diversa³⁶⁸.

Nel 2005 *La Bocca/Bosch* è stata esposta nella Kewening Gallery di Colonia: il titolo della mostra era *Lumières d'étoiles* e l'opera era collocata in una sala del seminterrato. Le labbra hanno toccato altri territori: per esempio a Mosca, per la mostra *Aftermoon* del 2010, l'opera era all'ultimo piano del grande magazzino Tsum, all'arrivo di una scala mobile da cui si scopriva l'opera poco a poco. A Parigi è stata presentata al Grand Palais nella mostra *La Force de l'Art* del 2006, e poi alla mostra *Bertrand Lavier, depuis 1969* al Centre Pompidou. Dopo il trasloco della galleria Kewening a Berlino, è stata esposta alla mostra *Bertrand Lavier: Medley* nel 2014. Nel 2006 una versione in porcellana del divano, concepita dall'artista per la mostra *Contrepoint 2, de l'objet d'art à la sculpture* al Louvre, è stata realizzata dalla Manufacture

³⁶⁸ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 18.

Nationale de Sèvres in coproduzione con il Musée du Louvre e la Caisse de Dépôts³⁶⁹.

In un'intervista a Aignay le Duc, nel 1987, Lavier ha affermato: "Più o meno ciclicamente, il surrealismo, il nouveau réalisme, la pop-art, l'arte povera ricostituivano a modo loro lo statuto dell'oggetto. Ma questa ricostituzione è avvenuta nell'ombra portata da un più ampio movimento catalizzatore. Da parte mia ho sempre considerato l'oggetto nel modo più radicale, cioè, per così dire, l'ho guardato in faccia. Nel 1980 ho dipinto di bianco un frigorifero bianco, "Westinghouse", nel 1984 ho messo un frigorifero su una cassaforte, "Brandt/Haffner", nel 1987 ho installato un congelatore in una poltrona, "Philips dans Rue de Passy". In queste tre opere il valore d'uso degli oggetti non è distrutto, e l'autonomia delle tre opere resta intatto qualunque sia il loro contesto. L'identità di questi oggetti si trova ormai alla stessa distanza dalla cucina come dalla galleria d'arte o dal supermercato come dal museo. Tuttavia il fatto di essere oggetti non identificati li rende, direi, più fluidi. In realtà la loro designazione è diventata problematica: dite che questi oggetti sono scultura e tutto rientrerà nell'ordine delle cose! Ma per un istante essi si sono insinuati fra due mondi che credevamo paradossalmente uniti. Queste opere presentano beninteso degli oggetti ma rappresentano nello stesso tempo delle sculture: per esempio una cassaforte vera rappresenta un piedistallo, lo diventa immediatamente. Per me un modo per passare dall'altra parte dello specchio e ridare un nuovo centro di gravità alle forme (non solamente agli oggetti) che la società produce. Se a Kassel ho dato a una composizione geometrica a tre dimensioni l'aspetto di un campo da tennis sull'erba, o se, mettendo un frigorifero su una cassaforte, qualcuno vede in questa composizione la parvenza di una scultura sul suo piedistallo, io potrei anche dire che in quelle forme ben

³⁶⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 18.

note non si considerava una simile condizione; in altra parole: le forme diventano forme”³⁷⁰.

Nel 1988-1989 David Wojnarowicz lavora alla mostra *Weight of the Earth*, composta di due parti comprendenti ognuna quattordici fotografie e un piccolo disegno, considerate «film per la vita, che fanno sentire una nota particolare, come ogni parola che costruisca una frase». Le foto possono rimanere autonome, ma insieme descrivono qualcosa di ancora più enigmatico. *Weight of the Earth* tratta della «cattività in tutto ciò che ci circonda». Nei suoi appunti Wojnarowicz descrive la mostra come il «peso della gravità, la trazione sulla superficie della terra di tutto ciò che cammina, striscia o rotola su di essa» e la «pesantezza dell’esistenza reinventata in cui siamo spinti». Nella sua prima selezione di trentacinque o quaranta immagini possibili c’è *Untitled (Buffalos)*, chiamata anche *Untitled (Falling Buffalos)*. Questa fotografia proviene da una visita al museo nazionale di storia naturale di Washington, dove Wojnarowicz ha fotografato il particolare di un diorama che illustra i metodi di caccia al bisonte degli indiani d’America, consistenti nell’inseguire gli animali fino a farli cadere da un dirupo. Vi si vede un bisonte che cade, mentre un altro sta perdendo l’equilibrio e un terzo si avvia sulla stessa strada. L’artista ha descritto questa fotografia come «un’immagine metaforica per il titolo della mostra, dotata del senso di una collisione imminente che implica l’accelerazione della velocità nelle strutture della civiltà». Wojnarowicz porta il negativo della foto al laboratorio Schneider-Erdman che dal 1984 sviluppa le sue pellicole e stampa i provini in cambio di occasionali tirature. Lo stampatore, Gary Schneider, aveva precedentemente assistito l’amico Peter Hujar - «padre, fratello», occasionalmente amante e mentore – di Wojnarowicz. Quest’ultimo occupa il loft di Peter Hujar dopo la sua morte e continuerà a viverci, nonostante i tentativi di sfratto, fino al 1991³⁷¹.

³⁷⁰ G. Celant, *Inespressionismo. L’arte oltre il contemporaneo*, Op. cit., pp. 402-403.

³⁷¹ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pag. 45.

Untitled (Buffalos) è ormai un'immagine "iconica", una delle risposte artistiche più ossessive in rapporto all'epidemia di AIDS. Un particolare è servito per la copertina del libro di David Wojnarowicz *Closet to the Knives*, e, anche la band degli U2 ha utilizzato un dettaglio del bisonte per la copertina del singolo *One* (1992) e per un video che Wojnarowicz, morto di AIDS il 22 luglio 1992, non avrà probabilmente visto³⁷².

Un'installazione con opere di Kiki Smith e David Wojnarowicz fu presentata alla Whitney Biennale del 1993. Largamente criticata per molto tempo, la Biennale del 1993 presso il Whitney Museum per l'Arte Americana è da qualche tempo considerata come una delle più importanti tra tutte le biennali presentate al Whitney. Questo non è dovuto solo per il suo contenuto specifico, ma per l'essersi focalizzata su particolari argomenti piuttosto che presentare una panoramica della pratica contemporanea³⁷³.

Gli anni Ottanta erano un periodo di crescente diversità nella produzione artistica, con artisti di colore, omosessuali, artiste lesbiche e femministe, che creavano opere intorno ai problemi di razza e genere. Tali opere, quando erano esibite interamente, venivano esposte in spazi alternativi. La mostra "Decade Show" del 1990 prodotta in collaborazione con lo Studio Museum di Harlem, il Nuovo Museo di Arte Contemporanea e il Museo di Arte Contemporanea Spagnola ha rivisto questi "altri ottanta". Ma è stata la Biennale Whitney del 1993 che ha portato tali opere davanti al largo pubblico. L'esibizione conteneva opere anche diverse da quelle politiche per cui è ricordata³⁷⁴.

Le opere esposte erano di importanti artisti del tempo tra cui Matthew Barney, Jimmie Durham, Barbara Hammer, Raymond Pettibon, Charles Ray

³⁷² E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 45.

³⁷³ B. Altshuler, *Biennals and Beyond – Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, *Op. cit.*, pag. 311.

³⁷⁴ B. Altshuler, *Biennals and Beyond – Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, *Op. cit.*, pag. 311.

(che espone l'impressionante *Family Romance*), Mark Rappaport, Kiki Smith, David Wojnarowicz, Nancy Spero, Bill Viola, giusto per citarne alcuni.

Alcune opere inducevano al commento riguardo il loro carattere intimidatorio, le etichette esplicative furono criticate per essere troppo didattiche e semplificate, come era per la maggior parte delle opere. In aggiunta ad un senso critico che le faceva intendere come fosse una sala di lettura rifornita con prove teoriche, una sorta di caratteristica non familiare per un'esibizione. La maggior parte della mostra è costituita da opere video, e, per la prima volta, il museo ha aggiunto delle gallerie che mandavano in onda programmi video a ripetizione³⁷⁵.

Nella mostra *Slip of the tongue* sono esposte tre opere *Untitled #3*, *Untitled #4*, *Untitled #5* di Henrik Olesen datate 2011 realizzate con viti e chiodi su un pannello bianco, rappresentano un'interruzione della serialità e della normalità tipiche della società in cui viviamo.

Queste opere sono state concepite per la mostra monografica di Henrik Olesen alla galleria Franco Noero (2011). Ognuna era appesa al muro con otto chiodi infilati in buchi fatti nella tela. In questo modo ogni tela, a causa del proprio peso, produce pieghe differenti quando è appesa al muro, e ciò fa parte di un processo, di una trasformazione fisica accettata dall'artista. In effetti la presentazione dell'opera non è condizionata dalla preoccupazione di una sobrietà formale o narrativa tipo minimalista. Sembra al contrario motivata dal rischio in cui incorre una produzione che non sia né formale né narrativa, quanto piuttosto organizzata come un'esperienza matematica, un'enumerazione³⁷⁶.

Come dice l'accademica americana Peggy Pelan, «la produzione e la riproduzione della visibilità fanno parte del lavoro di riproduzione del capitalismo». Come far(si) un corpo che sfugge a questo lavoro di riproduzione?

³⁷⁵ *Ibidem*, pag. 311.

³⁷⁶ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, *Op. cit.*, pag. 46.

Nel lavoro di Henrik Olesen ritroviamo viti e cacciavite in rapporto alla domanda «come fabbricarmi un corpo?», mentre è in corso la doppia retrospettiva dell'artista alla Konsthall di Malmö e al Musée d'Art contemporain di Basilea (2011), che smonta il tropismo della famiglia attraverso il caso del brillante matematico britannico omosessuale Alan Turing (1912-1954). Possiamo anche associare la disposizione delle viti a quelle delle lettere materializzate, ad esempio, nella poesia concreta. Olesen indica inoltre un parallelo con la produzione dei suoni nei brani di musica tecno, basata su sequenze binarie di 0 e di 1. L'artista ha parlato spesso del proprio interesse verso questa musica e la «dialettica del padrone e dello schiavo»³⁷⁷.

Una sala al primo piano di Punta della Dogana ospita, nell'ambito della mostra *Slip of the tongue*, due opere che sono unite da un'analogia tematica, l'impossibilità di amare, come differentemente interpretata dagli artisti che hanno concepito le loro realizzazioni. La prima è *Rotor* di Jean-Luc Moulène (2015), la seconda *Powerless Structures Fig.13* di Michael Elmgreen e Ingar Dragset (2015). La scultura di Moulène potrebbe avere un riferimento alla storia mitologica di Ganimede, fanciullo che viene rapito da Zeus che lo trascina sull'Olimpo perché follemente innamorato di lui. Il “trampolino” del duo artistico Elmgreen and Dragset, in riferimento alla presentazione dell'installazione per la Biennale di Venezia 2009, quando i due artisti sono curatori dei Padiglioni Nordici e Danimarca, si trova all'interno di un'abitazione, nella quale un uomo è stato ucciso, forse perché intrattiene una relazione amorosa omosessuale con il padre di famiglia di una villa adiacente. L'impossibilità di amare potrebbe essere la tematica che lega le due opere, amore “contro natura” potrebbe essere la tematica della prima opera, mentre l'amore “contro la morale”, la tematica della seconda.

³⁷⁷ E. Lebovici, *Slip of the tongue*, Op. cit., pp. 27-28.

Il titolo generico di *Powerless Structures* descrive una serie di “figure” di Michael Elmgreen e Ingar Dragset che riorganizzano uno spazio dato nelle sue molteplici funzioni. Prendendo a prestito il titolo da una “erronea lettura” del filosofo e storico francese Michel Foucault, queste opere esplorano i rapporti tra il soggetto e il potere che lo governa, quei meccanismi di assoggettamento che, lungi dall’essere esterni agli individui, li costituiscono come soggetti. Questi ultimi possono accettarli, ma possono anche resistere o alterarli. È proprio questa trasformazione creativa delle strutture che i due artisti vogliono mettere in luce nel loro gioco con e contro le istituzioni artistiche: «I nuovi musei e McDonald’s sono le forme più standardizzate di oggi. Il loro problema è che non sono flessibili». Elmgreen e Dragset si ostinano così a rendere più flessibili un negozio, la burocrazia dell’assistenza sociale, un parco, un ospedale, una galleria d’arte o una prigione in ognuna delle «Figure» che costituiscono la serie delle *Powerless Structures*³⁷⁸.

Nel 1997, al Louisiana Museum of Modern Art di Humlebaek (Danimarca), *Powerless Structures, Fig.11* proponeva un trampolino con tanto di base che passava da parte a parte una vetrata panoramica del museo, un invito al fantasma del «Grand Splash» omoerotico formulato dal pittore inglese David Hockney nei suoi quadri di piscine californiane con giovanotti che si tuffano. Il trampolino, così com’era materializzato al Louisiana Museum, affacciava sul mare, poiché il museo è costruito su un promontorio non lontano dal Mare del Nord, invitando al sogno...e al suicidio. Forse è necessario tornare al contesto di questo trampolino per capire alcuni dei materiali intellettuali e storici all’opera. Per Elmgreen & Dragset essere artisti interessati alla «carica istituzionale» nell’Europa degli anni novanta corrispondeva a vivere in un contesto, quello successivo al 1989, in cui il ruolo dello stato assistenziale stava per diventare uno dei maggiori temi del dibattito europeo. Un argomento su cui si rifletteva in termini tanto di flessibilità quanto di rischio, oltre che di sicurezza. *Powerless*

³⁷⁸ E. Lebovici, *Slip of the tongue, Op. cit.*, pag. 9.

Structures, Fig.13, realizzata per Punta della Dogana a Venezia, arriva dopo la spettacolare occupazione dei padiglioni svedese e danese durante la Biennale del 2009. I padiglioni nazionali erano stati trasformati nelle proprietà private di due collezionisti vicini: una famiglia e uno scapolo, nella piscina dello scapolo galleggiava un personaggio annegato³⁷⁹.

La scultura *Rotor* (2015), di Jean-Luc Moulène rimette in gioco l'interazione tra tre statue da giardino, ma con un movimento diverso. La fontana e il suo bacino sono posati al contrario, e il corpo dell'animale, messo in azione, taglia la vasca abbastanza in profondità da intaccarla. Quando l'interazione si stabilizza nel posto giusto, il bacino viene collocato secondo un asse verticale, ritrovando il centro della vasca, e il corpo dell'aquila vi viene infilato e poi messo in rotazione³⁸⁰.

Nella sala principale di Punta della Dogana è esposta una seconda scultura di Jean-Luc Moulène, *LaToupie* (2015), realizzata con lo stesso procedimento.

Con *L'Aigle, Haendel et la Pucelle* l'artista e la sua squadra di artigiani incaricati della fabbricazione hanno messo a punto la tecnica di produzione di opere realizzate con l'interazione di tre (o due) sculture da giardino in calcestruzzo che, sfregandosi una contro l'altra, si logorano. Qui l'utensile che serve al taglio di una statua è anch'esso una statua, animata grazie all'energia fornita dal movimento regolare di una betoniera. Per quanto riguarda la prima della serie, l'interazione è la seguente: la testa di Heandel gira su se stessa e penetra all'interno del corpo del modello femminile, a sua volta logorato a croce dal movimento dell'aquila. I materiali, una miscela di cemento e calcestruzzo, corroborano il fatto che si tratta di statue da giardino. La loro interazione è stata determinata in anticipo da test di bambole e pezzi di legno. Una volta stabilizzata, la triplice figura viene posata in equilibrio direttamente a terra³⁸¹.

³⁷⁹ E. Lebovici, *Slip of the tongue, Op. cit.*, pag. 9.

³⁸⁰ E. Lebovici, *Slip of the tongue, Op. cit.*, pp. 26-27.

³⁸¹ *Ibidem*, pp. 26-27.

Conclusione

Il presente lavoro ha focalizzato l'attenzione su una modalità sempre più rilevante nel mondo dell'arte contemporanea in cui l'artista prende il posto del curatore e si cimenta nel presentare una propria esposizione, esponendo le sue opere, selezionando alcune di altri artisti, riuscendo ad evidenziare una personale ricerca artistica e spostando l'attenzione sul contenuto delle opere esposte, sul messaggio che queste comunicano più che sull'importanza degli artisti esposti e selezionati. Così facendo vengono presentate mostre più approfondite da un punto di vista artistico e più incentrate sul vero messaggio che gli artisti vogliono comunicare slegandosi da quel sistema dell'arte che spesso volte è influenzato più dai dettami dei soggetti che lo governano che dalle reali esigenze dei componenti che ne fanno parte.

Nei quattro capitoli presentati in questo lavoro, il primo in cui sono state elencate le mostre più importanti curate dagli artisti nell'arco degli ultimi cinquant'anni, il secondo sulla tematica del frammento e i prestiti delle opere per la mostra *Slip of the tongue*, il terzo sulla figura della donna-artista e l'ultimo sull'analisi dell'identità dell'artista tra genere, alterità e diversità, è stata effettuata un'analisi che, vista anche la mia personale esperienza di diretto contatto con le opere durante il periodo di mediazione culturale, ha focalizzato l'attenzione principalmente sull'organizzazione della mostra, sulla scelta delle tematiche e delle opere selezionate, elementi che hanno contribuito ad attribuire un aspetto rilevante sia alla mostra in questione che alla figura di Danh Vo in qualità di artista-curatore della mostra stessa.

Lo studio approfondito da un punto di vista storico-artistico di quasi tutte le opere che sono state esposte in occasione della mostra a Punta della Dogana (più di duecento, realizzate da più di quaranta artisti diversi in un arco di tempo che

copre sei secoli di storia dell'arte) non solo si è rivelato proficuo riguardo la nuova veste di Danh Vo in qualità di curatore e della riuscita del suo progetto con la Fondazione François Pinault, ma anche un'importante occasione per l'artista di mettere in luce la propria interiorità attraverso il suo “fare artistico”, il rivelare e “svelare” la propria intimità di artista attraverso le opere esposte e soprattutto attraverso il rapporto di dialogo intrapreso con gli altri artisti.

Danh Vo ha rappresentato la risposta più efficace alla distanza che il pubblico manifesta quando ha di fronte opere di arte contemporanea a prima vista percepite come incomprensibili o con un messaggio criptico e indecifrabile. Con un po' di pazienza e di interesse per la comprensione delle opere, il visitatore ha potuto comprendere attraverso le opere la risposta che gli artisti hanno dato rispetto all'epoca e alla società in cui vivono o hanno vissuto; la capacità dell'elaborazione tecnica e della lavorazione dei materiali da parte degli artisti; le “storie” prodotte dal dialogo tra le opere degli artisti; l'importanza dei valori che caratterizzano le nostre esistenze; il rispetto verso la nostra storia e le nostre radici, l'importanza della natura, la semplicità e l'apprezzamento delle cose semplici.

A lavoro concluso possiamo dire che l'artista ne è uscito vincente, Danh Vo è stato in grado di oltrepassare i limiti dell'esposizione di opere d'arte, creando un dialogo tra le opere esposte, evento che raramente avviene all'interno di una mostra, l'artista avendo creato l'opera, ha avuto la capacità e la sensibilità di riuscire a trasmettere questo suo messaggio, a comunicare i suoi sentimenti, gioie, paure, angosce, dolori personali, qualità che difficilmente il curatore potrebbe sperimentare non essendo artista e non possedendone le qualità.

Gli artisti comunicano dei messaggi, lanciano spesso anche dei moniti affinché sia innescata una riflessione sulle nostre esistenze e sui fatti che accadono. Il messaggio di Danh Vo potremmo intenderlo come una lezione di morale, come se dovessimo vivere il presente ponendoci delle domande sulle cose che

accadono, elaborando giudizi sulle varie criticità tenendo presenti gli eventi passati che direttamente e indirettamente hanno condizionato le nostre vite.

Danh Vo è per una sorta di “estetizzazione della vita quotidiana”, all’interno di essa, dovremmo soffermarci di più sulle nostre vite, vivere meno passivamente gli eventi e arricchire la nostra esistenza coltivando interessi, quasi dovessimo ricercare il “bello ideale”. Danh Vo è ironico, divertito, a volte sarcastico e beffardo, in alcuni casi sfrutta anche la violenza delle immagini, ma mai polemico, invita alla riflessione e all’analisi, è consapevole del potere che riveste la sua figura di artista a livello internazionale e del suo fare arte, opta affinché cresca nel pubblico una consapevolezza all’approfondimento, allo stimolo per la curiosità e al porsi domande. Per l’artista porsi domande è fonte di vita. Come ha anche affermato Albert Einstein: “La cosa importante è non smettere mai di domandare. La curiosità ha il suo motivo di esistere. Non si può fare altro che restare stupiti quando si contemplan i misteri dell’eternità, della vita, della struttura meravigliosa della realtà; è sufficiente se si cerca di comprendere soltanto un poco di questo mistero tutti i giorni. Non si dovrebbe mai perdere una sana curiosità”.

Elenco delle immagini



1. Victor Pasmore, Richard Hamilton, *An Exhibit*, 1957



2. Mel Bochner, *Working drawing and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, 1966



3. Argentinian Visual artists group, *Tucumán Arde*, 1968



4. Hélio Oiticica, *Apocalipoptese*, 1968



5. Robert Morris, *9* at Leo Castelli, 1968



6. Collettiva, *Deposito d'arte presente*, 1968-69, Torino



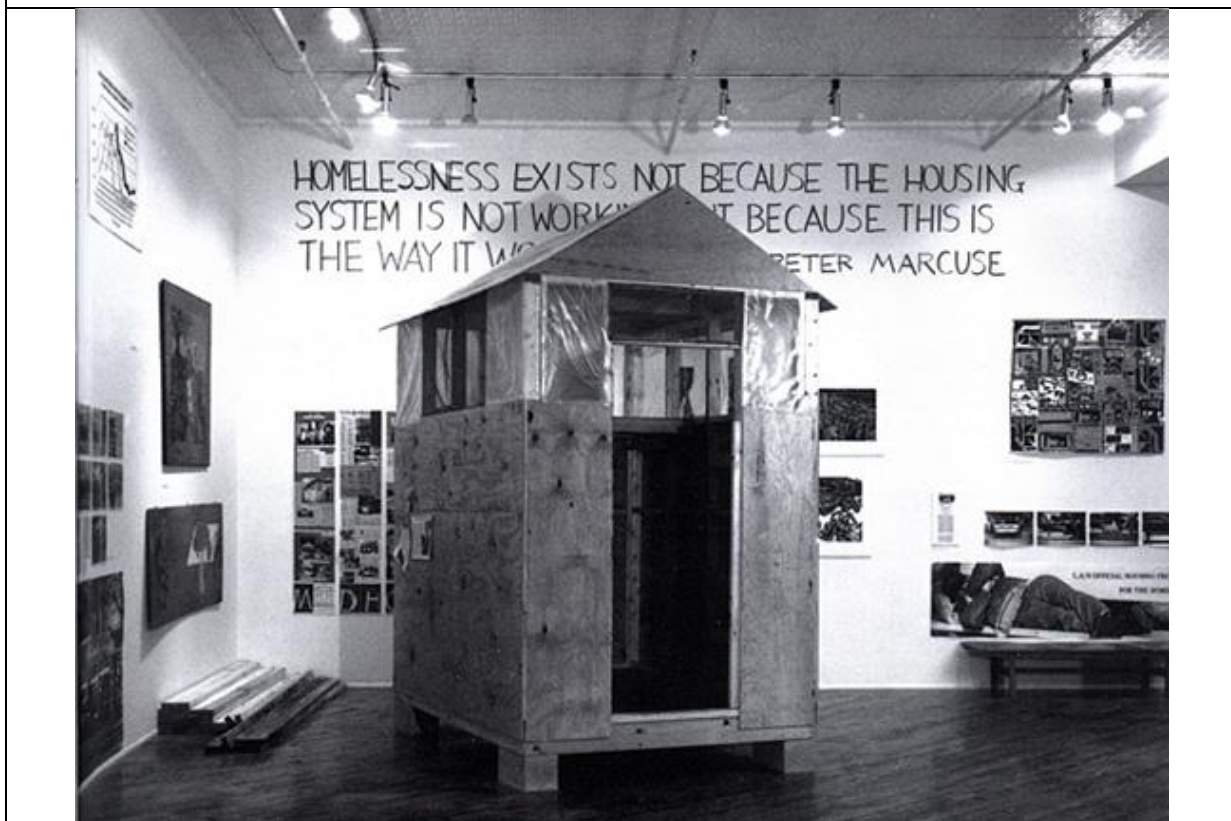
7. Andy Warhol, *Raid the Icebox I*, 1969, Rhode Island School of Art and Design



8. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures*, 1972



9. Group material, *AIDS Timeline*, 1989



10. Martha Rosler, *If you lived here...*, 1989



11. Philippe Thomas, *Faux pâles*, 1990



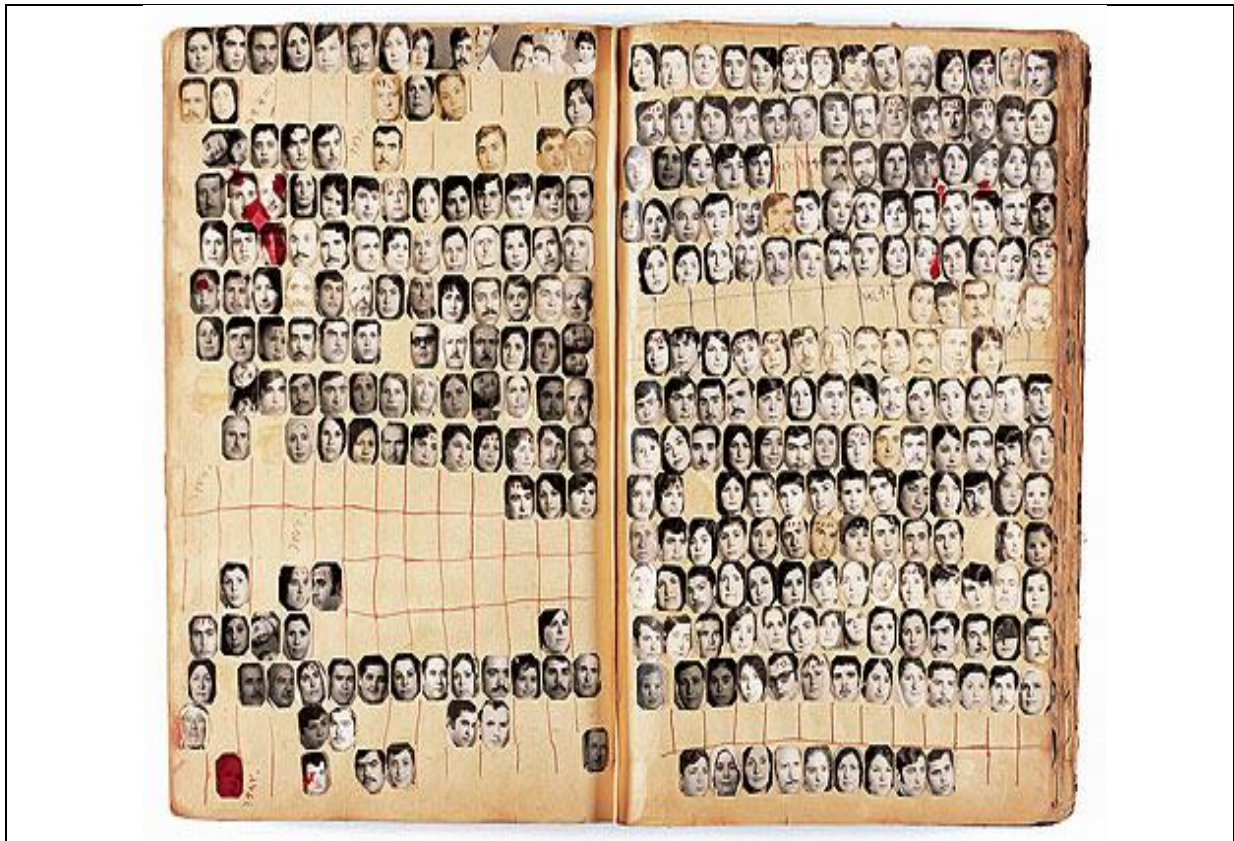
12. John Cage, « *Rolywholyoliver A Circus* » for Museum by John Cage, 1993



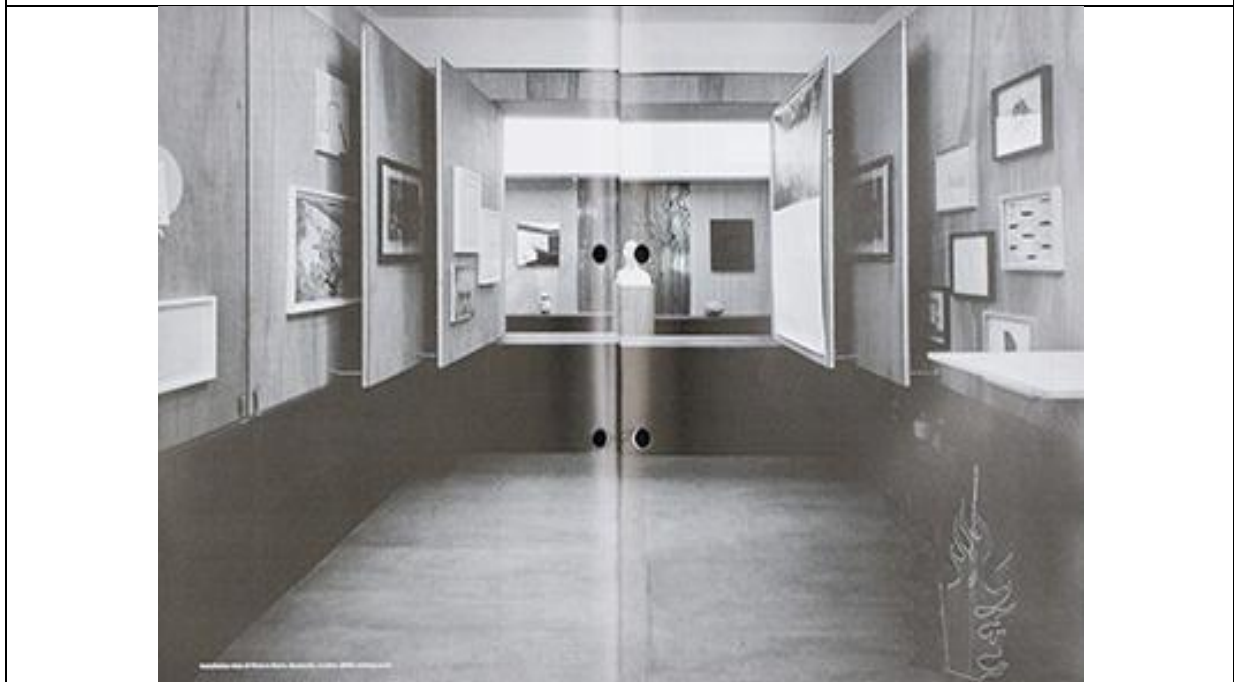
13. Martin Kippenberger, *MOMAS – Museum of Modern Art Syros*, 1993-97



14. Hank Bull, Shen Fan, Zhou Tiejai, Shi Yong, Ding Yi, *Let's talk about money: Shanghai First International Fax Art Exhibition*, 1996



15. Walid Raad e Akram Zaatari, *Mapping sitting: On Portraiture and Photograpy*, 2002



16. Goshka Macuga, *Picture Room*, 2003



17. Luca McKenzie e Paulina Olowska, *Nova Popularna*, 2003



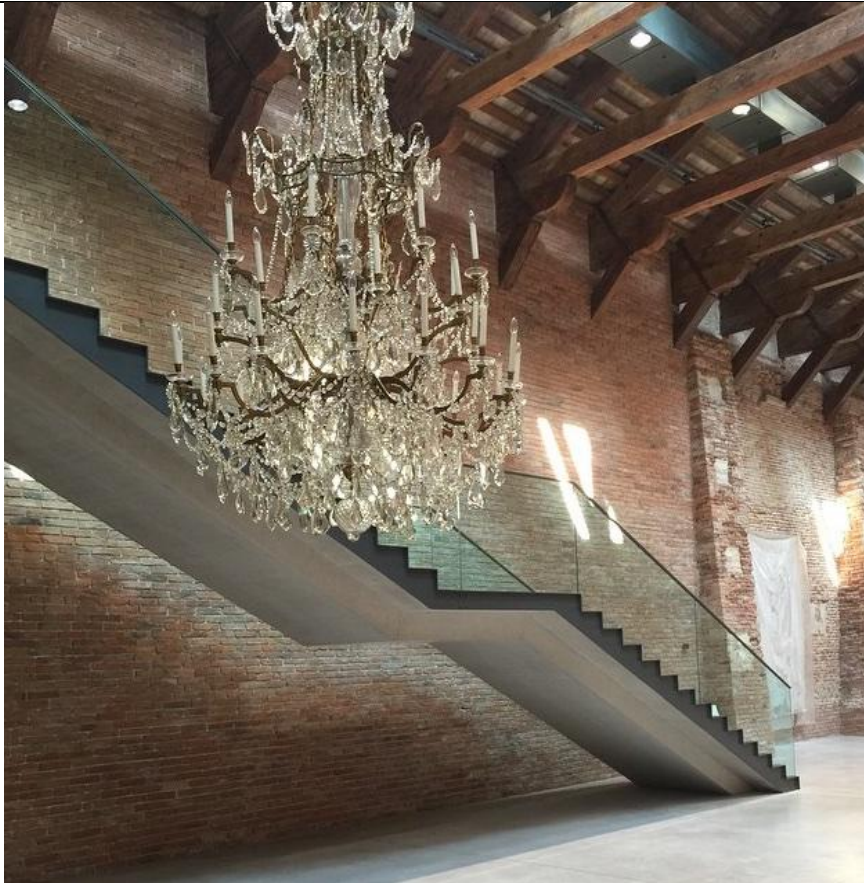
18. Mike Kelley, *The Unkanny*, 2004, Tate Liverpool



19. Urs Fischer, «*Who's afraid of Jasper Johns?*», 2008, Tony Shafrazi Gallery, New York



20. Michael Elmgreen & Ingdar Dragset, «*The Collectors*», 2009, padiglioni Nordici e Danimarca, 53°Esposizione Internazionale d'Arte Contemporanea, Biennale di Venezia



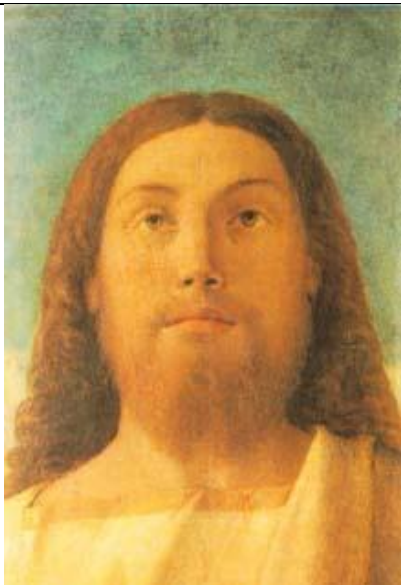
21. Danh Vo, «*Slip of the tongue*», 2015-2016, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



22. Jeff Koons, «*Skin Fruit*», 2010, Museum of Contemporary Art, New York



23. Maurizio Cattelan, «*Shit and Die*», 2014-15, Palazzo Cavour, Torino



24. Giovanni Bellini, «*Testa del Redentore. Piccolo albero e cartiglio. Frammenti di una Trasfigurazione*», XV secolo (1500-1505), Gallerie dell'Accademia, Venezia



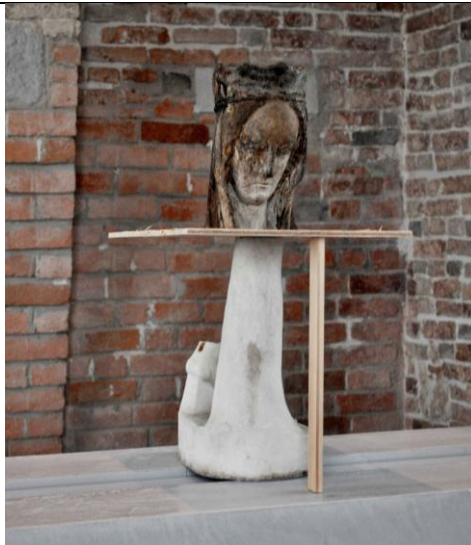
25. Giovanni Buonconsiglio detto Il Marescalco, «*Santi Benedetto, Tecla e Damiano*», 1497, Gallerie dell'Accademia, Venezia



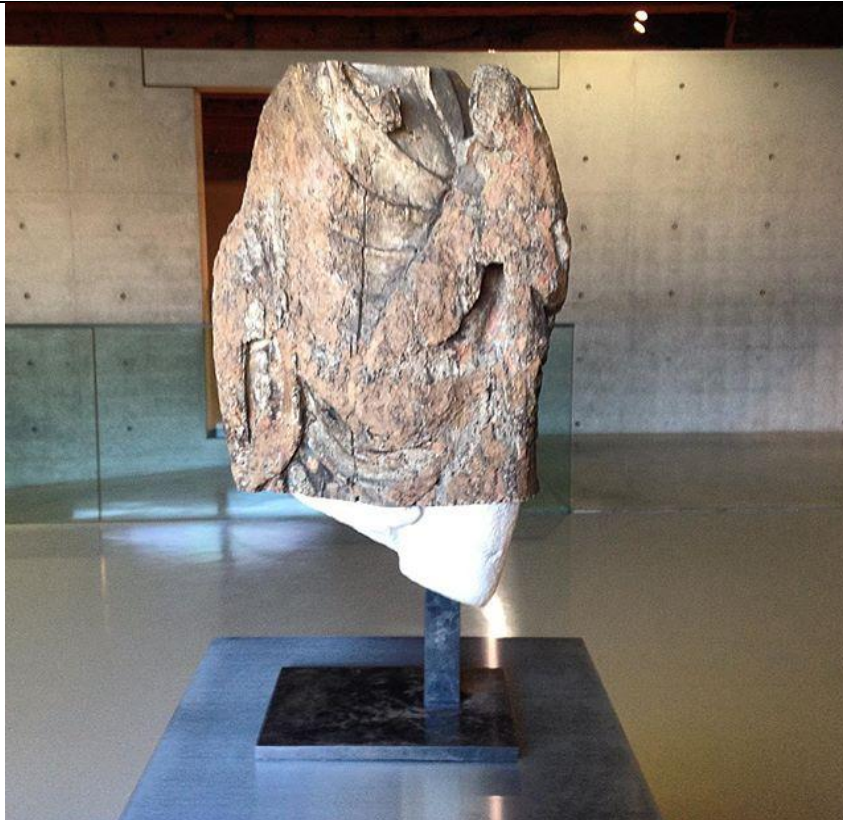
26. Teca contenente due opere: quadro raffigurante la «*Testa del Redentore*» di Giovanni Bellini (XVI secolo) e «*Corail Costa Brava*» (1994-1998) di Hubert Duprat, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia.



27. Hubert Duprat, *Larve di tricottero che costruiscono il fodero*, 1980-2015, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



28. Danh Vo, *Your mother sucks cocks in Hell*, 2015, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



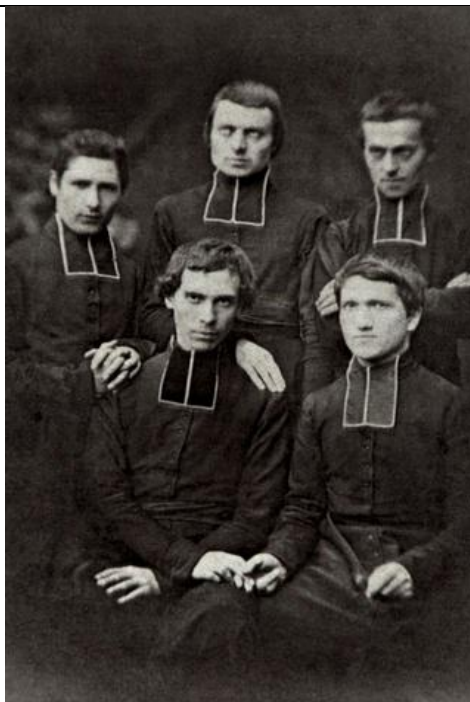
29. Danh Vo, *Shove it up your ass you faggot*, 2015, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



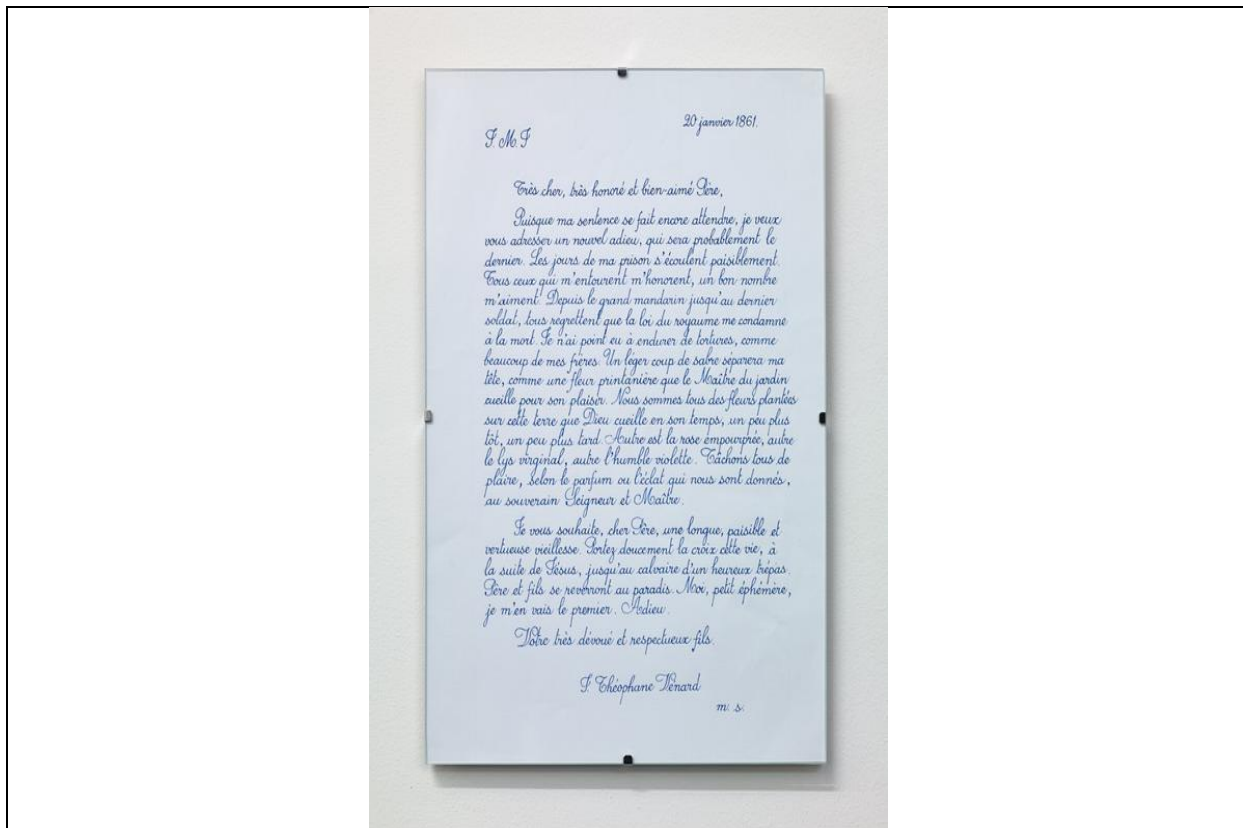
30. Danh Vo, *Beauty Queen*, 2015, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



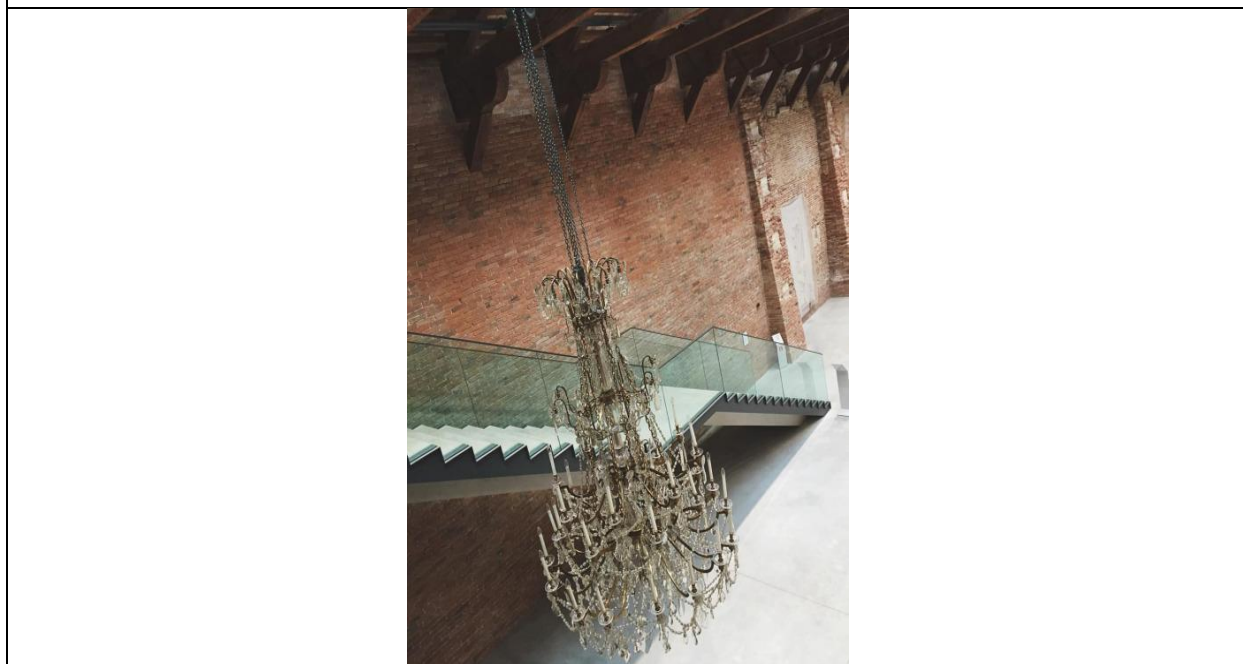
31. Danh Vo, *Log dog*, 2015, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



32. Danh Vo, *Bye bye*, 2015, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



33. Danh Vo, *02.02.1961*, 2015, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



34. Danh Vo, *08:03, 28.05*, 2009, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



35. Danh Vo, *Oma Totem*, 2009, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



36. Danh Vo, *Lick me, lick me*, 2009, mostra *mothertongue*, Padiglione Danimarca, 56° Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia 2015



Jannis Kounellis

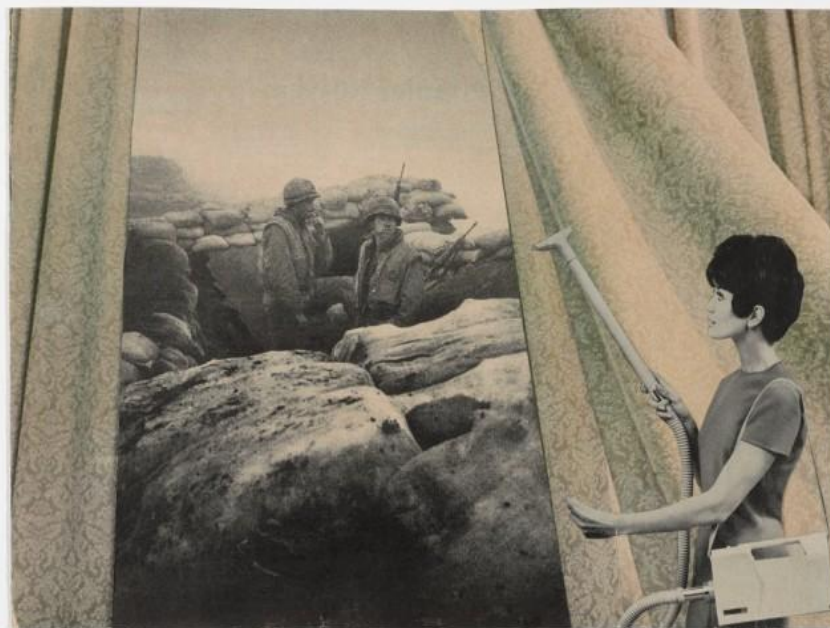
37. Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1968.



38. Danh Vo, *Untitled*, 2008, mostra *Slip of the tongue*, Punta della Dogana-Fondazione Pinault, Venezia



39. Martha Rosler, *Bringing the war home*, 1962-1967



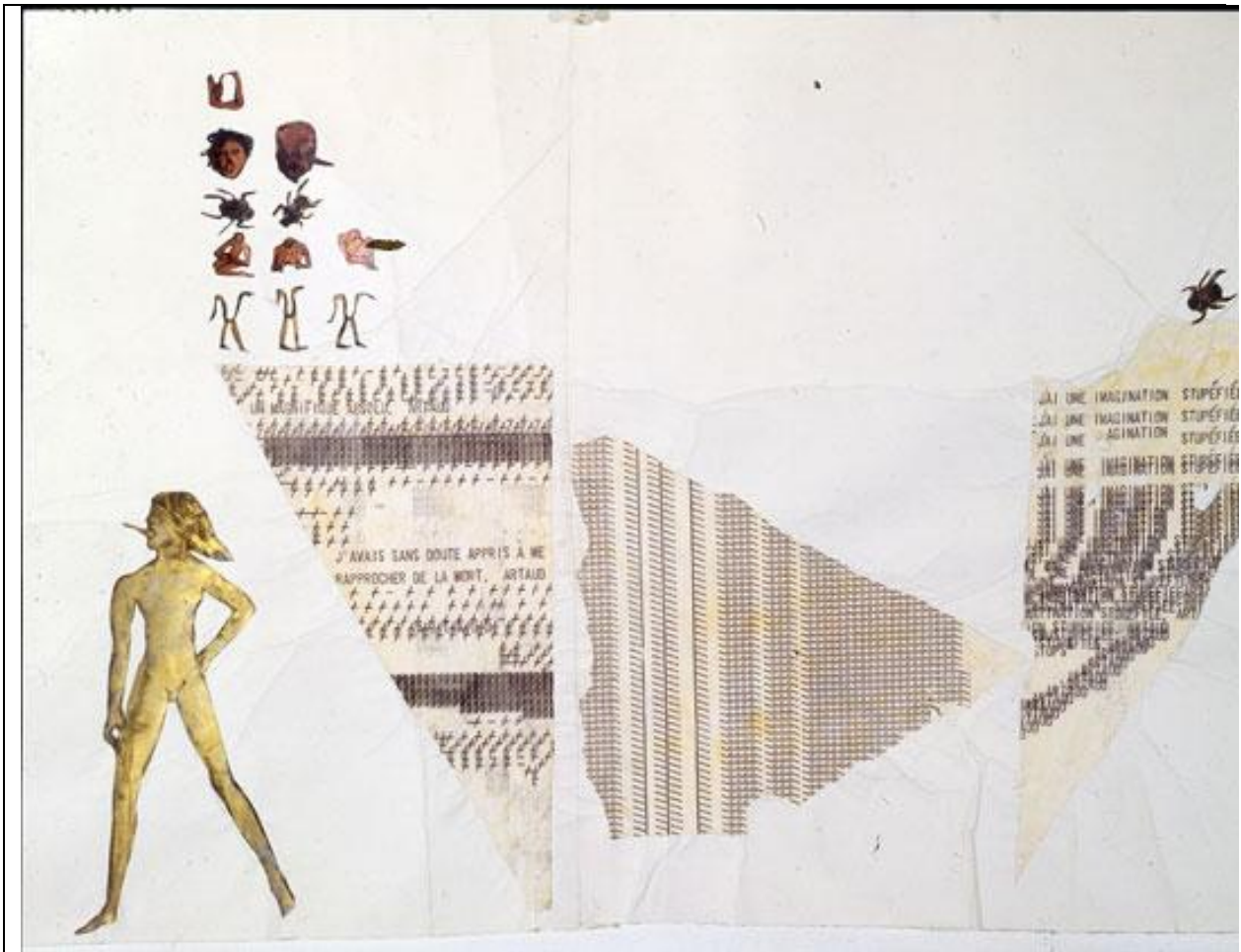
39A. Martha Rosler, *Bringing the war home*, 1962-1967



40. Nancy Spero, *Female bomb*, 1966



41. Nancy Spero, *Codex Artaud VI*, 1971



42. Nancy Spero, *Codex Artaud III*, 1971 (particolare)



43. Nancy Spero, *Cri du coeur*, 2005 (particolare)



44. Nairy Baghramian, *Slip of the tongue*, 2014



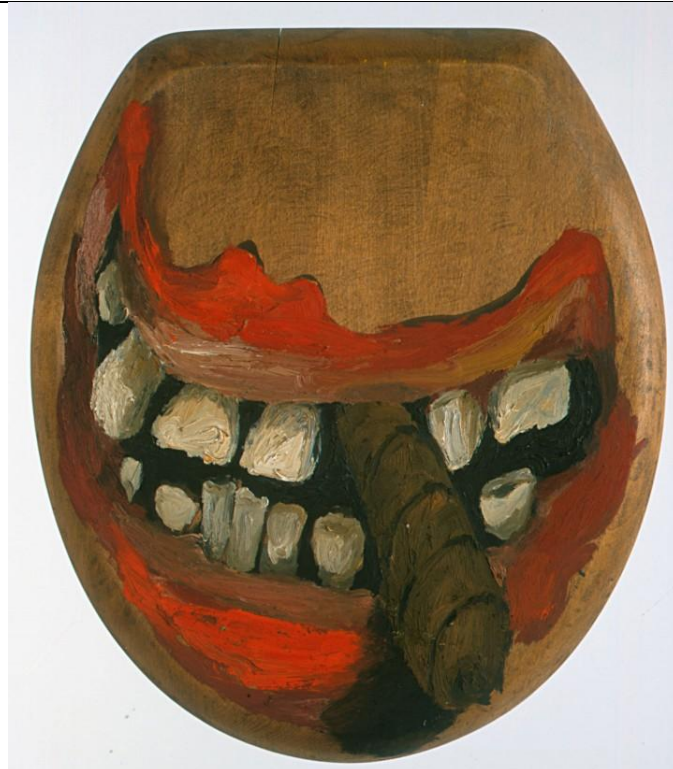
45. Nairy Baghramian, *Retainer*, 2013



46. Nairy Baghramian, *French curve*, 2014



47. Auguste Rodin, *Iris messagère des dieux*, 1890-1891



48. Lee Lozano, *No title (Toilet Lid)*, 1962-1963 circa



49. Bertrand Lavier, *Gabriel Gaveau*, 1981



50. Bertrand Lavier, *Manuberge*, 1982



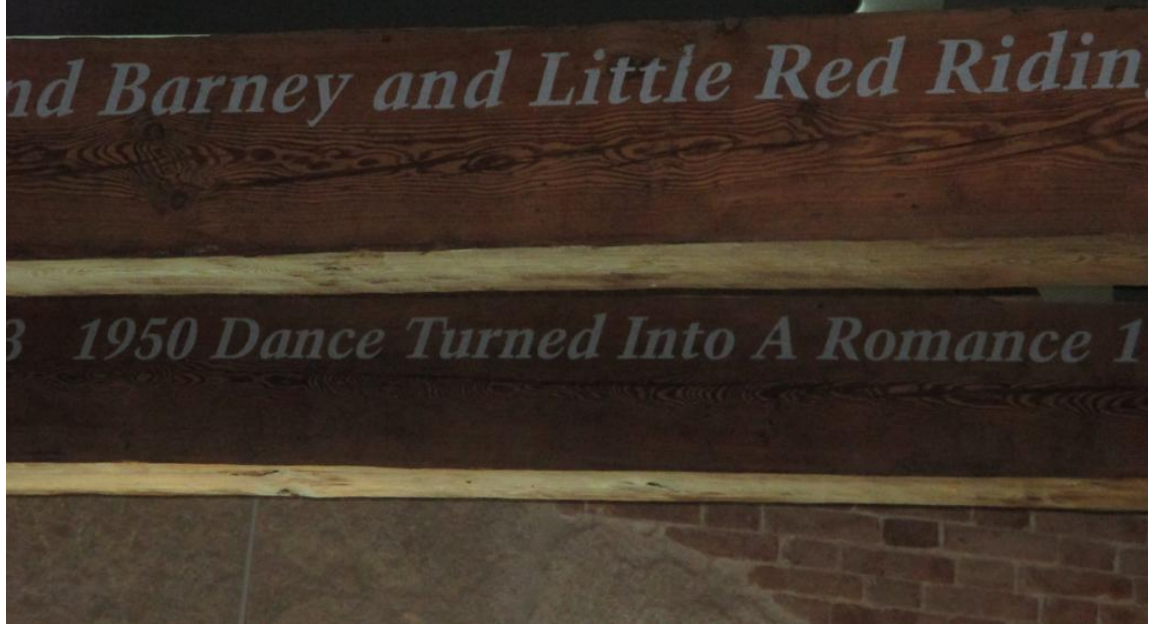
51. Leonor Antunes, *Random Intersections #4, #12, #13, #14*, 2009-2015



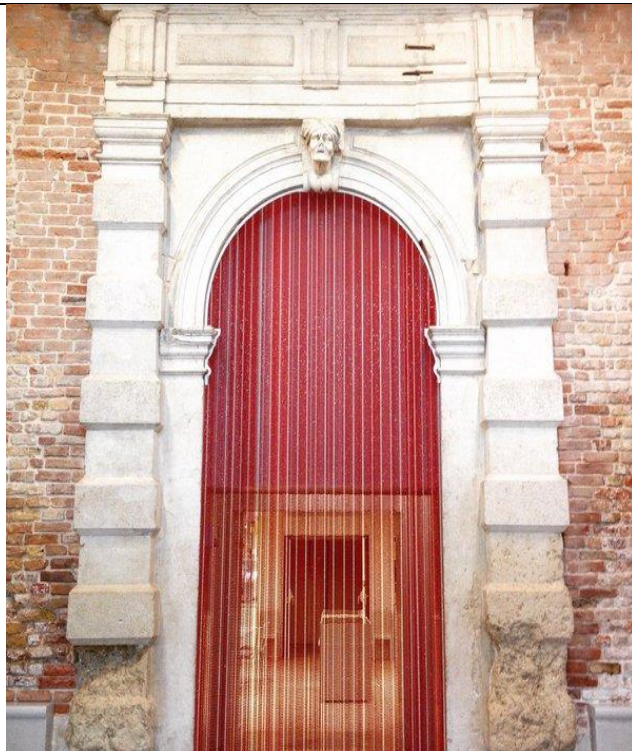
52. Roni Horn, *Gold Field*, 1980-1982



53. Felix González-Torres, *Untitled*, 1991



54. Felix González-Torres, *Untitled (Portrait of Julie Ault)*, 1991



55. Felix González-Torres, «*Untitled*» (*Blood*), 1992



56. Felix González-Torres, «Untitled» (*Portrait of Ross in L.A.*), 1992



57. Felix González-Torres, «Untitled» (*Perfect Lovers*), 1991



58. Ron Athey, *The Judas Cradle*, 2005



59. Danh Vo, *IMUUR 2*, 2012



60. Martin Wong, *Voices*, 1981



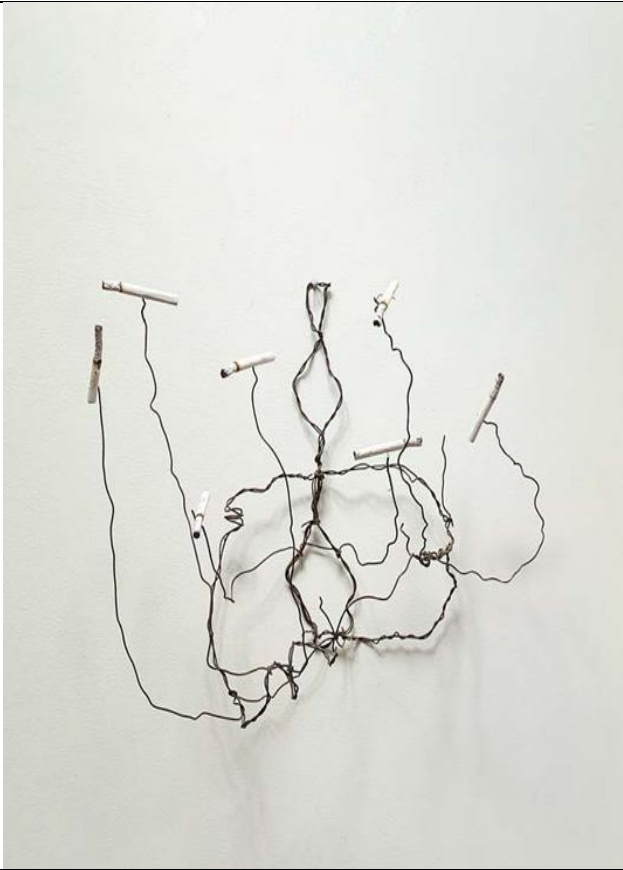
61. Martin Wong, *INRI*, 1984



62. Luciano Fabro, *Tamerlano*, 1968



63. David Hammons, *Central Park West*, 1990



64. David Hammons, *Cigarette Holder*, 1990



65. David Hammons, *Untitled*, 2007



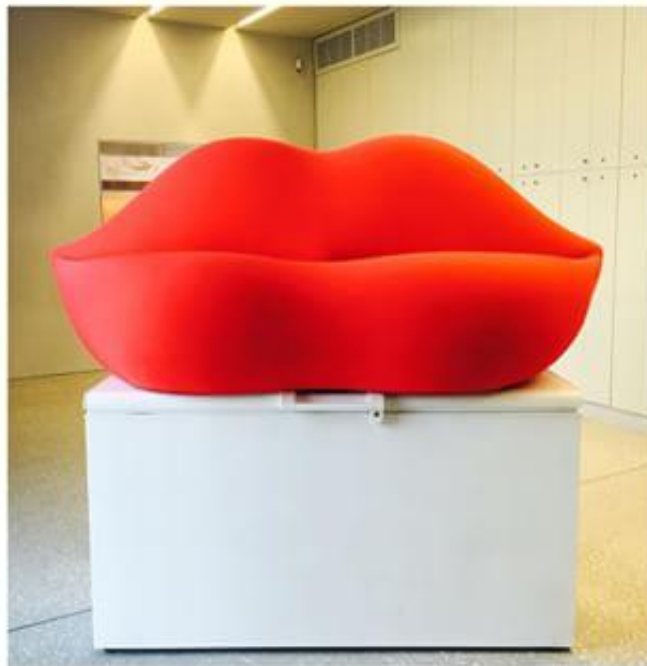
66. Peter Hujar, *Draped Male Nude*, 1979



67. Peter Hujar, *Palermo Catacombs*, 1963



68. Paul Thek, *Towards an abstract icon*, 1980



69. Bertrand Lavier, *La Bocca/Bosch*, 2005



70. David Wojnarowicz, *Untitled «Buffalos»*, 1988-1989

Bibliografia

AA.VV., *PressPLAY, contemporary artists in conversation*, Londra, Phaidon Press Limited, 2005.

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

Argan G. C., Bonito Oliva A., *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni Editore, 2002.

Ault J., *Nancy Spero Codex Artaud*, Venezia, Grafiche Veneziane, 2015.

Austin J. L., *Come fare cose con le parole*, tr. it. C. Villata, Casale Monferrato, Marietti, 2000

Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, vol. I*, London, Phaidon Press, 1957.

Celant G., *Inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Genova, Costa & Nolan spa, 1988.

Celant G., *Mapplethorpe*, catalogo della mostra *Mapplethorpe*, Venezia, Palazzo Fortuny, 30 agosto – 13 dicembre 1992, Milano, Electa, 1992.

Curiger B., Morgan J., Gioni M., *Urs Fischer. Shovel in a Hole*, Zurigo, JRP|Rigier, 2009.

Dal Pozzolo E. M., *Giovanni Bellini a Vicenza* in *Bellini e Vicenza. Capolavori che ritornano*, catalogo della mostra *Bellini e Vicenza. Capolavori che ritornano* a cura di Fernando Rigon e Enrico Maria Dal Pozzolo, Vicenza, Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003-25 gennaio 2004 / Venezia, Gallerie dell'Accademia 1-29 febbraio 2004, Vicenza, Ed. Biblos Banca Popolare di Vicenza, 2003.

Danto A. C., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della sua storia*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010. Ed. orig. Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective* [1992].

D'Autilia G. (a cura di), *Dizionario della fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008. Ed. orig. R. Lenman (a cura di), *Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press [2005].

Esslin M., *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Edizioni Abete, 1980.

Fogolari G., *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il fiore dei musei e monumenti d'Italia*, Milano, Garzanti Editore, 1949.

Gadamer H. G., *Verità e Metodo*, Milano, Fabbri Editori, 1983. Ed. orig. *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) [1960].

Gamba C., *Giovanni Bellini*, Spoleto, Ed. Arti Grafiche Panetto & Petrelli, 1937.

Grace C., *Group Material, AIDS Timeline, 1989*, art. pub. in *The Artist as Curator #4*, Mousse Magazine #45, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Goffen R., *Giovanni Bellini*, Milano, Federico Motta Editore, 1990. Ed. orig. *Giovanni Bellini*, London, Yale University Press, 1989.

Hegel G.W.F., *Estetica, Tomo primo*, Torino, Einaudi Editori, 1997.

Hegel G.W.F., *Fenomenologia dello Spirito*, (a cura di Vincenzo Cicero), Milano, Bompiani, 2008.

Heiser J., *Exorcisms of the self. Connections across time and place in the work of Danh Vo*, articolo, Frieze Magazine n°171, Londra, maggio 2015.

Hyppolite J., *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1972. Ed. orig. *Gènese et structure de la «Phénoménologie de l'Esprit» de Hegel*, Aubier, Paris, Editions Montaigne, [1946].

Huberman A., *Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol (1969)*, art. pub. in *The Artist as Curator #7*, Mousse Magazine #48, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Kuzma M., Buhl Andersen C., *Danimarca e Paesi Nordici (Finlandia, Norvegia e Svezia). The Collectors. Partecipazioni nazionali in Fare Mondi*,

catalogo 53° Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, 2009.

Krystof D., Morgan J. (a cura di), *The Exhibitionist. Martin Kippenberger*, Londra, Tate Publishing, 2006.

Lebovici E., *Philippe Thomas, Feux pâles, 1990*, art. pub. in *The Artist as Curator #5*, Mousse Magazine #46, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Lebovici E., *Slip of the Tongue*, catalogo della mostra “*Slip of the tongue*”, a cura di Danh Vo e Caroline Burgeois, Venezia - Punta della Dogana, 12 aprile 2015-10 gennaio 2016, Fondazione François Pinault, Venezia, Marsilio Editori, 2015.

Leonardi M., *La chiesa veneziana dal tramonto della Serenissima al 1848*, Cittadella (Pd), Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1986.

Mazzonis E., *La collezione François Pinault. Una selezione Post-Pop*, Milano, Skira Editore, 2006.

Mc Evilly T., *Jannis Kounellis*, Milano, Arnoldo Mondadori Milano, 1986.

Meyer J., *Minimalismo*, Londra, Phaidon Press Limited, 2005.

Millet C., *L'arte contemporanea. Storia e geografia*, Milano, Libri Scheiwiller, 2007.

Moffat I., *Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit, 1957*, art. pub. in *The Artist as Curator #1*, Mousse Magazine #42, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Möntmann N., *Martha Rosler, If you lived here..., 1989*, art. pub. in *The Artist as Curator #3*, Mousse Magazine #44, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Müller-Westermann I., *Lee Lozano*, Ostfildern, Hatje Cartz Verlag, 2010.

Obrist H. U., *Fare una mostra*, Novara, UTET, 2014. [Ed. orig. *Ways of Curating*, London, Penguin Books Ltd., 2014].

O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011. Ed. orig. *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson LTD, 2009.

Osborne P., *Conceptual Art*, Londra, Phaidon Press Limited, 2002.

Pagnini A., *Psicanalisi e estetica*, Firenze, Sansoni Editore, 1975.

Pallucchini R., *Tiziano, vol. II*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1969.

Perissinotto L., *Wittgenstein. Una guida*, Milano, Feltrinelli Editore, 2003.

Pignatti T., *Le Scuole di Venezia*, Milano, Gruppo Editoriale Electa, 1981.

Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2013.

Poli F. (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

Ricoeur P., *Filosofia e linguaggio* (a cura di Domenico Jervolino), Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1994.

Reckitt H., Phelan P., *Art and Feminism*, Londra, Phaidon Press Limited, 2001.

Ridolfi C., *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, volume I* [1648], Sala Bolognese (BO), Arnoldo Forni Editore, 2002.

Romanelli G., *Dai Dogi agli Imperatori. La fine della Repubblica tra storia e mito*, Milano, Electa, 1997.

Salvagnini S., *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000.

Searle J., *Atti linguistici*, Torino, Boringhieri, 1976.

Skurvida S., «*Rolywholyover A Circus*» for Museum by John Cage, 1993, art. pub. in *The Artist as Curator #1*, Mousse Magazine #42, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Spagnol C., *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia. Un tempio benedettino «ritrovato» alla Giudecca. Storia, trasformazioni e conservazione*, Venezia, Marsilio Editori, 2008.

Steeds L., *Goshka Macuga, Picture Room, 2003*. Art. pub. in *The Artist As Curator #7*, Mousse Magazine #48, Milano, Mousse Publishing and Magazine, 2015.

Tempestini A., *Giovanni Bellini, Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Ed. Cantini, 1992.

Toesca I., *Miniature italiane della Fondazione Giorgio Cini, dal Medioevo al Rinascimento*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1968.

Toesca P., *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, Hoepli Editore, 1930.

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* (a cura di Rosanna Bettarini), Firenze, Sansoni S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, 1984.

Wilson-Goldie K., *Waalid Raad and Akram Zaatari, Mapping Sitting: On Portraiture and Photography, 2002*, art. pub. in *The Artist as Curator #3*, Mousse Magazine #44, Milano, Mousse Magazine and Publishing, 2015.

Zanetti A. M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia [1773]*, Sala bolognese (Bo), Arnoldo Forni Editore, 1980.

Zion A., Vo D., *Mothertongue*, booklet della mostra (trad. it. a cura di Francesco Tenaglia), Padiglione Danimarca, Partecipazioni nazionali, 56° Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia, Venezia, M+B Studio, 2015.

Sitografia

www.doppiozero.com

www.ilgiornaledellarte.it

www.tonyshafrazigallery.com

www.wharol.org/edu

www.whitney.org