

Pratiche Curatoriali Innovative

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

a cura di **Luciano Marucci**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelle che progetti cosa si prefiggono principalmente?

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

Spregiudicatezza, incoerenza e dinamismo sono requisiti

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Assolutamente no; dipende dal tipo di mostra.

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

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

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

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

13 aprile 2016

Paolo Fabbri, semiologo, docente universitario

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'opera monumentale e spettacolare, o quella realizzata negli

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

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

31 marzo 2016

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Di sicuro, almeno per *Film Programme*.

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

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

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

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

6. Credo tutte.

11 gennaio 2016

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

Dopo la lunga esperienza di Bologna, cosa pensi di aggiungere di tuo alla storia e alle dotazioni del Mart per caratterizzarlo?

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

Per far uscire il Museo da un certo isolamento geografico intendi attuare particolari strategie? Certo. Si tratta di una



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 marzo 2016

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

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

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

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

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

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



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

9 aprile 2016

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

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

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

Al MADRE hai trovato le condizioni per attuare progetti

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

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

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

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



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

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

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

va scritta ma anche riscritta, continuamente.

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

4a puntata, continua