

# Pratiche Curatoriali Innovative

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

a cura di **Luciano Marucci**

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

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

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



**Cecilia Alemani**, critica d'arte e curatrice

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 maggio 2016



(ph Claire Guerrier)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

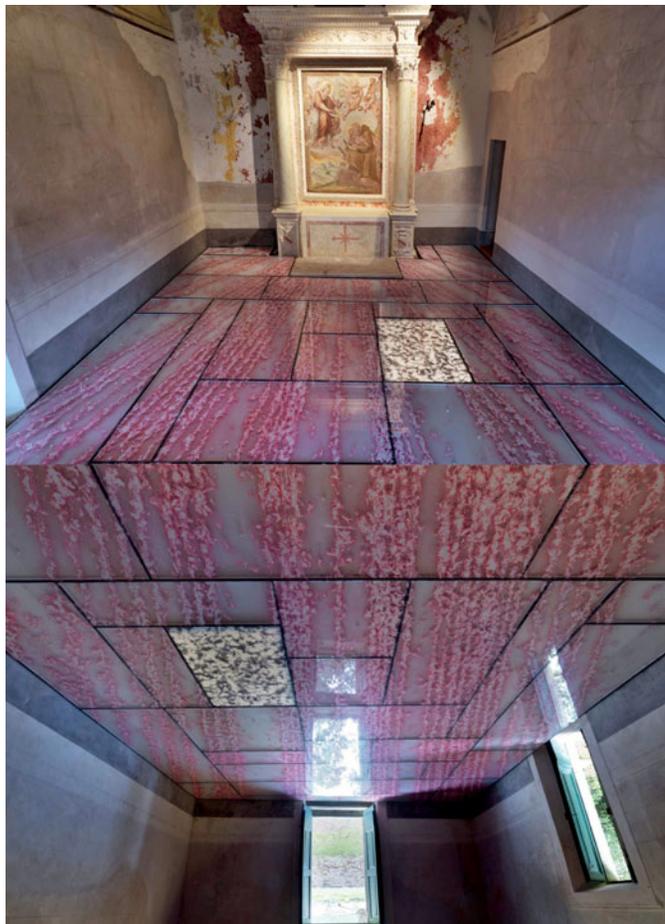
**Volete dare la possibilità di sperimentare, in particolare, nuove forme teatrali e, nel contempo, di coinvolgere il pubblico?**

Tutte le nostre attività sono mirate al pubblico.

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

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

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



**dominante?** Non mi pongo la domanda.

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

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

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

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

13 giugno 2106



**Chiara Parisi, direttrice dei programmi culturali della Monnaie de Paris**

**L Marucci: Chi ha voluto dare visibilità e funzione complementare alla Monnaie de Paris attraverso l'arte contemporanea, aprendo al pubblico l'antico palazzo e affidando a lei la direzione artistica?** C.Parisi: Nel 2007 il Presidente della Monnaie de Paris, Christophe Beaux, iniziò

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

30 luglio 2016

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



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



(ph Alessandro Albert)

**Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, imprenditrice culturale**

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

Re Rebaudengo – nata nel 1995 – è

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 giugno 2016

5a puntata, continua

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

