MoRE
a museum for refused and unrealised art projects

Others ≠
associazione culturale

900 MUSEO DEL NOVECENTO

R/C

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico/culturali

Dossier 3 (2014)

PER UN MUSEO DEL NON REALIZZATO

PRATICHE DIGITALI PER LA RACCOLTA, VALORIZZAZIONE E CONSERVAZIONE DEL PROGETTO D'ARTE CONTEMPORANEA

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 3.

a cura di Francesca Zanella (2014)

atti della giornata di studi
Per un museo del non realizzato.
Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea.

Giovedì 21 novembre
Museo del Novecento, Milano
Sala conferenze

Ricerche di S/Confine
DIRETTORE RESPONSABILE
Luigi Allegri

Comitato Scientifico:
Luigi Allegri, Beatrice Avanzi, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Marco Consolini, Giulia Crippa, Elisabetta Fadda, Simone Ferrari, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Frances Pinnock, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Redazione Dossier:
Laura Da Rin Bettina, Livio Lepratto, Elisabetta Modena, Valentina Rossi,Alberto Salarelli, Marco Scotti, Francesca Zanella, Anna Zinelli

Copertina:
Laura Stefanutti

Si ringrazia:
Marina Pugliese, Danka Giacon e tutto lo staff del Museo del Novecento; CAPAS - Centro per le Attività e le Professioni delle Arti e dello Spettacolo, Università degli Studi di Parma; Mario Gorni per la documentazione della giornata; tutto lo staff di MoRE; Antonio Fedele e tutti i partecipanti alla giornata di studi*Per un museo del non realizzato*.

Per un museo del non realizzato

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010. ISSN: 2038-8411
© 2014 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 3. (2014)

Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea

a cura di Francesca Zanella

About MoRE

I Francesca Zanella — Presentazione

1 Elisabetta Modena — MoRE Museum. *Ceci n'est pas un musée*

19 Marco Scotti — *Unbuilt art*. Appunti per un dibattito sul non realizzato

31 Francesca Zanella — *Digital archives*. Alcune note

Raccontare il non realizzato

41 Marina Pugliese — Una proposta per l'arte contemporanea: il Museo dei Progetti

45 Filipa Ramos — I would prefer not to. A taxonomy of artists without works

60 Roberto Pinto — Tra arte e letteratura: *Il Museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk

73 Valentina Rossi — Vorrei ma non posso. L'esperienza del non realizzato nella pratica artistica contemporanea. Un'intervista con Luca Trevisani

78 Ugo La Pietra — Nel e per il sociale: dall'effimero al non realizzato, un patrimonio artistico sommerso

Archivi e nuove modalità di esposizione del progetto

81 Stefania Zuliani — «Là dove le cose cominciano». Archivi e musei del tempo presente

90 Mario Gorni — Un lavoro infinito, dal nastro magnetico al file

95 Gabriella De Marco — Agave. Contributo allo studio delle fonti della cultura umanistica in Italia nel Novecento. Bilancio di un progetto di ricerca

108 Iolanda Ratti — Installazioni come opere irrealizzate: appunti su una metodologia per la conservazione

Appendice

113 MoRE museum: a short bio

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

About More

Per un museo del non realizzato

www.ricerchedisconfine.info

Presentazione

Che significato ha, e quali strumenti richiede, creare un museo/archivio come luogo d'indagine storico-critica, un museo che individua come campo d'indagine un tema specifico come quello del "non realizzato" nelle pratiche artistiche contemporanee? Questo è la domanda che costantemente chi ha ideato MoRE e chi collabora al progetto si pone e che chi si confronta con tale ricerca altrettanto costantemente formula.

La giornata di studio che si è svolta in collaborazione con il Museo del Novecento di Milano (Milano, 21 novembre 2013), e di cui questo III Dossier della rivista "Ricerche di S/Confine" del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma è l'esito finale, è una delle molteplici occasioni ricercate dal gruppo di lavoro per verificare le scelte intraprese, il metodo adottato, i risultati raggiunti e quindi le ipotesi di implementazione del museo.

Il dialogo con un museo come quello del Novecento a Milano è stato impostato selezionando due fra i temi centrali per MoRE: il fare storia e l'esercizio critico (*Raccontare il non realizzato*) e il ruolo del museo/archivio per l'arte contemporanea (*Archivi e nuove modalità di esposizione del progetto*).

Nel primo caso sono stati selezionati curatori che hanno indagato il tema del non realizzato come progetto museale (Pugliese), oppure come chiave di lettura dell'arte del '900 e contemporanea (Ramos e Pinto).

Per la seconda sezione, incentrata sulla riflessione sull'archivio come come progetto critico (Zuliani), come luogo delle conservazione (Ratti e Gorni), come strumento di ricerca (De Marco), il *fil rouge* è stato il continuo interrogarsi sulle specificità della ricerca sul "contemporaneo" e delle pratiche artistiche contemporanee. Questo è avvenuto sia dal punto di vista del ricercatore, del curatore, del conservatore, ma anche dell'artista che nel progetto di MoRE può

essere considerato co-autore in quanto il suo ruolo non si limita unicamente all'atto del donare una testimonianza della sua attività, ma contribuisce con la selezione ed elaborazione, in alcuni casi, della documentazione su un progetto mai realizzato.

Fra gli autori che nei due primi anni di attività hanno contribuito a far crescere il museo sono state raccolte le testimonianze di Ugo La Pietra e Luca Trevisani che da prospettive differenti hanno riflettuto sulla condizione della ricerca e sul ruolo dell'artista oggi.

Il Dossier è quindi integrato da tre contributi che nascono all'interno del gruppo di MoRE quale ulteriore tappa di autoriflessione sul progetto, sul suo essere Museo (Modena), sui presupposti critici rispetto al tema del "non realizzato" (Scotti) e sulla dimensione digitale del museo/archivio (Zanella).

Francesca Zanella

Dipartimento Lettere Arti Storia e Società

Università degli Studi di Parma

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Elisabetta Modena

MoRE Museum. *Ceci n'est pas un musée*

Abstract

Questo articolo si propone di affrontare la natura di MoRE - a Museum of refused and unrealised art projects in relazione alla sua definizione come museo e alle modalità con cui esso si inscrive nell'attuale dibattito museologico e museografico. Per farlo tenterò di analizzare e prendere in considerazione una serie di aspetti e tematiche che caratterizzano la ricerca artistica e l'esercizio della critica contemporanea sulle arti visive proprio a partire dagli elementi e dalle attività considerati imprescindibili per definire un'istituzione come "museo" sanciti dalla definizione ICOM - International Council of Museums [Seul 2004].

This article wants to discuss the nature of MoRE - a Museum of refused and unrealized art projects considering how and why it has been defined a museum, and the modalities through which it is inscribed in the current debate about museology. Doing so, I will try to analyze and consider a range of issues and themes that characterize the artistic research and the practice of contemporary criticism on visual arts, starting from the elements and activities that are considered essential to define an institution as a "museum", and are sanctioned by the ICOM - International Council of Museums [Seoul 2004] definition.

«Il Museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto».[1]

(Definizione ICOM - International Council of Museums, Seul 2004)

[1] Il Codice etico professionale dell'ICOM (International Council of Museums) è stato adottato all'unanimità dalla 15^ Assemblea Generale dell'ICOM a Buenos Aires (Argentina) il 4 novembre 1986. È stato modificato dalla 20^ Assemblea Generale a Barcellona (Spagna) il 6 luglio 2001, che lo ha rinominato Codice etico dell'ICOM per i Musei, ed infine revisionato dalla 21^ Assemblea Generale a Seoul (Repubblica di Corea) l'8 ottobre 2004, http://archives.icom.museum/codes/italy.pdf, consultato il 10/08/2014.

Questo saggio si pone l'obiettivo di identificare le radici culturali e critiche da cui nasce MoRE. Museum of refused and unrealized art projects in relazione alla sua definizione come museo e alle modalità con cui esso si inscrive nell'attuale dibattito museologico e museografico. Per farlo tenterò di analizzare e prendere in considerazione una serie di aspetti e tematiche che caratterizzano la ricerca artistica e l'esercizio della critica contemporanea sulle arti visive proprio a partire dagli elementi e dalle attività considerati imprescindibili per definire un'istituzione come "museo". È del resto inevitabile prendere atto da subito delle possibili obiezioni mosse a questo tentativo, considerando come il tema della smaterializzazione e della virtualità siano alla base della natura stessa di MoRE che si pone come tautologia del negativo o dell'assenza, nel caratterizzarsi come museo digitale che conserva opere non realizzate (Modena & Scotti 2012).

Pur facendo parte di quell'articolato processo di virtualizzazione della realtà descritta da Pierre Levy (1995) infatti, MoRE non si pone come copia di un museo reale e non si riconosce dunque solamente in quell'attitudine del museo contemporaneo che vede nella digitalizzazione una ulteriore possibilità per attrarre, promuovere e far conoscere le proprie collezioni, fisicamente e materialmente conservate all'interno di un edificio fisico[2].

Al contrario esso ha l'ambizione di inserirsi nel dibattito contemporaneo sul museo (e necessariamente e trasversalmente dunque anche sull'esposizione, sull'archivio[3] e sull'odierno significato della conservazione[4]) nella sua specifica natura di entità virtuale che vive solo ed esclusivamente sul web. Abbandonata ogni pretesa di esaustività su un tema così complesso e su un dibattito che ha interessato gran parte della ricerca e della critica nel corso del XX secolo e fino a oggi, possiamo affermare che MoRE nasca da una situazione di crisi. La crisi a cui alludiamo è una crisi culturale e poi economica che ha coinvolto anche il museo - torre d'avorio e in particolare il museo di arte contemporanea accusato di generare esclusione invece che coinvolgimento, estraneità e distacco invece che comprensione e accessibilità (ed. Chiodi 2009). La crisi del museo e la cosiddetta "nuova museologia" (ed. Desvallées 1992) trovano del resto terreno fertile – fin dalle contestazioni della fine degli anni Sessanta maturate in primo luogo tra gli artisti – nella critica postmoderna degli anni Ottanta. Il *White Cube* di Brian O'Doherty (1986), e il sogno del museo modernista hanno infatti mostrato tutti i loro limiti e ripensare il museo ha significato

[2] Tra i casi più importanti ricordiamo lo sforzo e l'ambizione del Google Art Project (http://www.googleartproject.com), una raccolta online di immagini in alta risoluzione di opere d'arte esposte in musei in tutto il mondo. Su questo argomento si veda anche: Antinucci 2007.
[3] Si veda il saggio qui pubblicato di Stefania Zuliani, «*Là dove le cose cominciano». Archivi e musei del tempo presente.*
[4] In riferimento agli interventi di Mario Gorni, *Un lavoro infinito, dal nastro magnetico al file* e di Iolanda Ratti, *Installazioni come opere irrealizzate: appunti su una metodologia per la conservazione*, qui pubblicati.

ripartire dal visitatore, aprire agli artisti la possibilità di intervenirvi concretamente e concettualmente e concepire il museo stesso come un medium (Putnam 2001) utile a favorire la possibilità di comprendere e incoraggiare un'esperienza culturale seria e accessibile. Ma è innegabile come a fronte di queste riflessioni ad avere la meglio sia stato (o sia ancora?) in certo senso il museo brand e la moda delle architetture museali - opera d'arte che la globalizzazione ha saputo così bene supportare e promuovere (Suma 2006) ma che sono entrate in crisi "nella" crisi economica e che hanno svelato i loro limiti nell'incontro con un pubblico che sta diventando sempre più "comunità" coinvolta e partecipe. Interrogandosi dunque sul «museo a venire» Stefania Zuliani parla di «un museo mai veramente compiuto, mai veramente concluso che […] non concede alcuna rassicurazione, consolazione, richiedendo piuttosto l'esercizio costante del dubbio e il coraggio, personale e collettivo della responsabilità» (Zuliani 2012, p. 68).

È proprio in relazione a queste riflessioni che si apre uno spazio, un interstizio possibile per MoRE e per una possibile nuova esperienza museale virtuale pur alla luce della odierna diffidenza nei confronti delle possibilità concrete del web di apportare un contributo decisivo alla ridefinizione del museo stesso (Zuliani 2012, pp. 55-74).

Come tentare di capire allora quali possono essere le possibili dinamiche di inserimento di MoRE all'interno di questo dibattito? Forse partendo proprio dal concetto di "museo", dei suoi scopi e della sua funzione culturale: i tentativi di definire il museo nella contemporaneità hanno infatti portato ad una sua definizione istituzionale condivisa e sancita nel convegno ICOM (International Council of Museums) di Seul nel 2004 in cui viene definito che il museo è

> un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto[5].

Quali le differenze tra il museo tradizionale e MoRE? Quali le criticità che possono essere sollevate in relazione alla sua possibile definizione di museo? Quali le novità che esso apporta?

Il primo requisito che viene sancito nella definizione citata è la natura permanente del museo inteso come "istituzione". Consapevoli della complessità del

[5] Definizione ICOM - International Council of Museums, Seul 2004.

concetto stesso di “istituzione” e delle sue necessarie implicazioni con il potere e il controllo così come descritto brillantemente da John Welchaman nell’analizzare il convegno (e pubblicazione) *Institutional Critique and After* (ed. Welchman 2008) in relazione alle teorie di Foucault (Welchman 2009) applicate dal critico proprio al museo, possiamo evidenziare la natura giuridica di MoRE, prodotto dall’associazione culturale no profit Others, e il fatto che vivendo nella rete esso si è da subito posto il problema della longevità e della garanzia della conservazione delle sue collezioni. In questo senso l’ “istituzionalizzazione” di una sua collaborazione con l’Università e in particolare con il centro CAPAS del Dipartimento LASS dell’Università di Parma ha reso possibile l’utilizzo della piattaforma DSpace[6] come repository che garantisce ai dati archiviati la reversibilità dei formati e dunque la loro conservazione “a vita”.

Da questo punto di vista MoRE dunque sottolinea l’importanza primaria della costituzione di una collezione che si dà innanzitutto come archivio strutturato e organizzato e non come semplice showcase/elenco di immagini e documenti digitali. Proprio per questo motivo esso si è dotato di uno spazio museale che risponda ai criteri e alle esigenze che la moderna museografia ha dettato per i musei “reali”. MoRE infatti ha una sede, seppur virtuale, che dal punto di vista della sua architettura ha una triplice struttura: quella teorica debitrice delle discipline storicamente impegnate nella riflessione sul tema del museo, della museologia e della museografia per cui il museo propone uno spazio dedicato all’esposizione delle collezioni “permanenti” e un archivio (che per MoRE coincidono), un ambiente per mostre temporanee e uno dedicato al dibattito e al confronto oltre che una facciata/home page che avvisa il visitatore sulle mostre in corso e sulle novità legate alle attività museali. Il secondo livello di struttura è quello “effimero” che il software Omeka (Salarelli & Zinelli 2014) offre insieme alle interfacce di presentazione del progetto e che ne permette il suo allestimento e le scelte grafiche ed estetiche supportato infine da quello strutturale invisibile dei codici binari che ne compongono l’architettura virtuale.

Un secondo aspetto da analizzare è quello della funzione sociale del museo e della sua disponibilità a darsi come spazio e luogo pubblico. In questo senso appare innanzitutto evidente come la collocazione di MoRE sul web (e l’uso della lingua inglese) abbatta - almeno parzialmente - la contestualizzazione territoriale del museo: il suo essere “al servizio della società” è dunque intrinseco alla sua larga accessibilità dovuta alle modalità di fruizione che sono infatti nettamente diverse da quelle di un museo reale se consideriamo la sua facile raggiungibilità e l’opportunità

[6] DSpace è un software per organizzazioni accademiche, non-profit e commerciali che costruiscono open digital repositories. http://www.dspace.org/

di forme di *serendipity* che casualmente consentono l'accesso gratuito ai suoi spazi anche se non direttamente ricercati[7].

Sempre di più il dibattito contemporaneo pone al centro dell'attenzione il rapporto con il pubblico e le modalità di costruzione della proposta e funzione culturale che il museo rappresenta nel contesto in cui è situato (Simon 2010). Una tra le possibili risposte che i musei si sono dati è quella della costituzione di un pubblico specifico e microcomunità di utenti che dovrebbero rivolgersi all'istituzione con continuità e curiosità in dinamiche partecipative e di crescita e sviluppo reciproco, collettività che vengono oggi fidelizzate anche tramite l'uso dei social network e la comunicazione 2.0. Da questo punto di vista allora MoRE vivendo solo nella rete rappresenta un caso esemplificativo di come la comunicazione e l'uso dei social venga indirizzato a una comunità digitale che però nel caso del nostro museo coincide con la totalità o quasi del suo pubblico e dunque con il target stesso (e non solamente con un segmento del target) che viene così invitato a rimanere aggiornamento sulle acquisizioni, attività ed esposizioni legate al museo. Più complessa la questione del coinvolgimento effettivo del pubblico nelle dinamiche di selezione e produzione dei contenuti del museo, un tema che del resto si pone anche per i musei fisici e che trova nel web risposte ancora solo parzialmente convincenti come la possibilità per esempio di commentare le opere stesse, lasciare feedback o interagire concretamente con gli artisti, ipotesi al vaglio del comitato scientifico, ma non attualmente disponibili e più facilmente immaginabili e gestibili come occasioni specifiche, call o bandi.

Proseguendo nell'analisi della definizione di museo da cui siamo partiti evidenziamo che il nostro museo non ha inoltre scopo di lucro, perché il suo obiettivo è quello della ricerca, conservazione e comunicazione dell'arte stessa, un aspetto questo caratterizzante di MoRE che porta avanti un'indagine proprio sul sistema stesso dell'arte e sulle meccaniche della produzione delle opere.

Lo scopo del museo, che si lega all'università grazie alla già citata collaborazione con CAPAS, è infatti principalmente quello della ricerca nel settore dell'arte contemporanea. Ma oltre all'obiettivo di contribuire a colmare il vuoto sul tema del non realizzato e aprire dunque spazi di rilettura sulla storia dell'arte recente[8], la natura stessa degli oggetti conservati in MoRE invita a considerazioni critiche e metodologiche innovative.

[7] La tipologia dell'offerta da parte del museo va infatti oltre le regole base della navigazione ponendosi come archivio raggiungibile attraverso *query* poste su normali motori di ricerca che intercettano temi e artisti presenti nelle attività del museo.
[8] Si veda il testo di Marco Scotti in questo stesso volume.

Esse sono al momento essenzialmente due: le dinamiche e le modalità di produzione dell'opera d'arte e il sistema in cui esse vengono realizzate.

Sul primo aspetto considerare la natura dell'opera d'arte in rapporto alle sue modalità di produzione significa rimettere al centro della discussione l'idea di progetto e di progettualità e dunque la figura stessa e il ruolo dell'"artista". A questo proposito il dibattito è, lo sappiamo, accesissimo e lo scollamento tra arte e sistema e opinione pubblica appare quasi definitivo e senza soluzione alcuna. Comprendere come lavora un artista affidandosi ai materiali di progetto, bozzetti e maquette reali o metaforici dei processi mentali, creativi e produttivi può in questo senso essere d'aiuto? Forse sì, e questo è uno degli obiettivi che MoRE si è posto fin dalle sue origini. A fronte infatti della progressiva smaterializzazione dell'opera d'arte a cui si è assistito negli ultimi decenni corrisponde da parte dei curatori uno sforzo analitico e descrittivo maggiore rispetto a un'opera concreta e finita. In questo senso la componente testuale, descrittiva o se vogliamo narrativa dell'opera d'arte viene grazie a MoRE svelata nella sua complessità. Come ricorda Iolanda Ratti[9] nel suo contributo infatti, una delle situazioni più complesse nella schedatura di opere d'arte contemporanea è la descrizione che ne viene fatta, sempre faticosamente corrispondete alla specifica qualità dell'opera d'arte "originale" o perlomeno "originariamente allestita". La comprensione non solo delle dinamiche installative delle opere, ma anche dei significati stessi dell'opera d'arte dipende infatti da una imprescindibile componente descrittiva che si sofferma sulle sue modalità di produzione, utilizzo e fruizione (vere e proprie istruzioni e didascalie ragionate). In questo senso, sul ruolo del curatore come mediatore Boris Groys scrive di come il pubblico sia infastidito dall'idea che l'opera d'arte non riesca ad esprimere autonomamente il suo valore intrinseco agli occhi del visitatore e abbia necessità appunto di un "curatore", di un presunto intenditore che se ne prenda "cura" e ne sveli significati incomprensibili al grande pubblico che preferisce dunque il mercato dell'arte in cui l'opera si presenta decontestualizzata e in qualità di merce, piuttosto che la problematicità del museo (Groys 2009). Su questo frangente MoRE può certamente offrire un contributo nel palesare le modalità di ideazione e produzione dell'opera d'arte contemporanea e nel renderla più comprensibile: la stessa smaterializzazione, le nuove modalità e forme di realizzazione delle opere, la natura dei materiali eterogenei e spesso deperibili o immateriali che la costituiscono hanno del resto imposto nella stessa critica d'arte anche uno sforzo riflessivo sulla natura dell'opera, sul concetto di identità, autenticità, autorialità e proprietà delle opere stesse.

[9] Si veda il testo di Iolanda Ratti, *Istallazioni come opere irrealizzate: appunti su una metodologia per la conservazione*.

In questo senso MoRE compie un passo successivo in direzione del secondo tema a cui abbiamo accennato, quello del “sistema”, e acquista un significato particolarmente interessante in rapporto alla questione del diritto d’autore e alla proprietà intellettuale non solo di opere d’arte di natura materiale, parzialmente materiale o immateriale, ma anche alle sole idee e addirittura alle idee non realizzate. Il progetto e soprattutto l’idea come testimonianza immateriale che deve essere adeguatamente tutelata e riconosciuta si colloca alla base della società dell’informazione e della comunicazione come atto dovuto e maturato già nel dibattito sull’arte degli anni Settanta (Donati 2012).

La nostra riflessione infatti abbraccia in modo allargato il concetto di progetto e l’ipotesi iniziale è quella che propone Francesca Zanella trattando di mostre (e nello specifico del ruolo del progettista - architetto) quando si chiede «quale sia il ruolo del progetto […] e in che misura possa essere considerato un atto di riflessione critica» (Zanella 2012, p. 21).

Oggi però questa tematica assume un ruolo ancora più determinante in relazione a quello che sottolinea ancora Boris Groys sul tema del progetto e della progettazione che lo studioso tedesco definisce come essenza della società contemporanea sempre impegnata a redigere progetti e budget per servizi, prodotti e opere che non necessariamente saranno accettati, finanziati e quindi realizzati e che costituiscono sia un pratica produttiva ordinaria che un serbatoio di futuro imprescindibile, ma non ancora completamente compreso (Groys 2012b).

Il valore delle idee è del resto alla base di operazioni di raccolta di progetti non realizzati come nella recente pubblicazione di Cecilia Guida (ed. Guida 2013) che non mira a costruire una realtà d’archivio ma a salvare dall’oblio idee, utopie e progetti di artisti, intellettuali, scienziati etc…, una *Wunderkammer* di possibilità selezionate da un curatore, così come il progetto di Han Ulrich Obrist, *The Agency of unrealized art project*, si propone come *call* aperta alla raccolta non filtrata di progetti artistici abortiti.

Al pari di un museo invece, la ricerca, la selezione, la decostruzione e ricostruzione del senso contraddistinguono invece il lavoro del gruppo curatoriale (e di archivisti) di MoRE il cui scopo rimane quello dell’indagine, della ricerca e della comprensione delle dinamiche che regolano il contemporaneo mondo della produzione artistica e dei suoi principali attori (istituzione e committenza, progettazione e realizzazione e infine esposizione e mercato).

Proprio in questo senso è utile approfondire le modalità di acquisizione delle opere e quindi la strategia di costituzione dell’archivio e del museo stesso in MoRE.

Un'opera (non realizzata) come quella di Cesare Pietroiusti e del suo *Museo degli artisti dimenticati*[10] ci offre uno spunto utile per considerare il ruolo delle scelte curatoriali e museali di inclusione ed esclusione di artisti e opere nelle collezioni museali.

Si tratta di un aspetto strettamente politico e di sistema – cui abbiamo già accennato parlando del concetto di istituzione – imprescindibile però da affrontare in relazione alle pretese dinamiche di rottura che MoRE si pone nel suo statuto.

Se è vero che MoRE accoglie infatti opere di arte contemporanea non realizzate e fallite o rifiutate o censurate e che quindi vivono ai margini del sistema, è anche vero che il museo non è un museo aperto, ma controllato e gestito da un comitato scientifico e da norme che definiscono le acquisizioni. Questo elemento, necessariamente limitante, ma imprescindibile per controllare la qualità della proposta del museo stesso (e per non rinunciare all'esercizio della critica), non può del resto mettere in ombra un dato costitutivo, originale e caratterizzante del museo che è la sua impossibilità di gestire direttamente una "committenza" e quindi di farsi attivo soggetto del sistema, e la sua modalità di acquisizione che si basa sul concetto di donazione e nel dettaglio sulla cessione dei soli diritti di esposizione di materiale digitale o digitalizzato.

L'idea del possesso fisico quindi di un oggetto, e conseguentemente del suo valore di mercato, è quindi lontana dagli obiettivi fondanti anche solo nella prospettiva della costituzione di un archivio fisico di documenti progettuali, ove presenti, come backup. Il nostro archivio/repository dunque, DSpace vive solo sul web e garantisce la reversibilità dei formati in considerazione della loro rapida obsolescenza.

Lontani quindi da ogni compiacimento collezionistico o speculativo l'obiettivo di MoRE sta nella conservazione, nella documentazione e nell'apertura di spazi di ricerca attivi sul tema del non realizzato pur non prescindendo dalla presa d'atto della (presunta) democratizzazione che caratterizza altri già citati esperimenti[11], ma che avrebbe definito lo spazio virtuale più come *Wunderkammer* 2.0 che come "museo", titolo al quale come spiegato, MoRE ambisce nella sua "missione" culturale.

E uno degli esercizi più significativi di ricerca diviene dunque non solo la classificazione delle motivazioni di mancata realizzazione delle opere conservate, ma anche e soprattutto l'indagine sui limiti del sistema dell'arte stesso, sui legami con il mercato dell'arte e sulla considerazione dell'arte come merce (Ferrari 2009).

[10] Cesare Pietroiusti, *Museo degli artisti dimenticati*, 2000, MoRE Museum, http://www.moremuseum.org/omeka/items/show/43.

[11] Mi riferisco in particolare alla Agency Of Unrealized Projects (AUP) un progetto di *e-flux* e della Serpentine Gallery di Londra curato da Hans Ulrich Obrist, Julia Peyton-Jones, Julieta Aranda e Anton Vidokle.

Questo fatto è dovuto in effetti allo smembramento tra progetto e opera in relazione a una tradizione idealista che ha per decenni coltivato una cultura della produzione e del sistema e che ha inevitabilmente ridotto, in alcuni casi, l'opera a oggetto esponibile ed emanatore della famosa "aura", alimentando in questo senso la sua feticizzazione e il sistema stesso: in questo senso alcune opere di artisti contemporanei mettono in discussione il concetto stesso di realizzazione in direzione di una rivalutazione del concetto di fallimento (ed. Le Feuvre 2010) o di produttività[12].

L'acquisizione di un'opera non realizzata comporta invece un lavoro attivo di "scavo" - quasi archeologico - e indagine nell'archivio dell'artista e dunque un ingresso a volte reale e a volte virtuale nel suo atelier che non ha nulla a che fare con l'idea classica di collezionismo. Nel saggio *Esperienza o interpretazione* Nicolas Serota (2000) affronta il tema dell'atelier dell'artista e di come attraverso un percorso illustrativo che va da Matisse fino a Beuys gli artisti abbiano via via acquisito interesse nei confronti delle modalità di esposizione dell'opera d'arte, del suo rapporto con lo spazio e infine della coincidenza del museo con l'atelier e l'analisi delle tassonomie e la storia del museo stesso da parte sua. In ognuna di queste letture però Serota evidenzia come la consapevolezza dell'artista nei confronti dell'importanza della presentazione del proprio lavoro e del proprio luogo di lavoro sia di primaria importanza. In questo senso potremmo allora sostenere, seguendo le riflessioni di Brian O'Doherty (2007), che l'atelier sia il luogo in cui effettivamente le opere raggiungano una loro prima definizione tramite l'esposizione e la presentazione di sé stesse a un fruitore terzo, e quindi in questo senso potremmo aggiungere che anche i progetti non realizzati archiviati su MoRE, nella loro consapevole selezione e presentazione pubblica on line, siano di fatto un proseguimento di questa linea. Già la mostra *Mapping the studio* (Gingeras & Bonami 2009) interpretava la continuità di interesse che oggi mantiene lo studio dell'artista come luogo dove nascono le idee e lo faceva considerando il contesto collezionistico in cui nasce il progetto di Punta della Dogana di François Pinault, ma poneva sullo stesso livello anche le modalità di rappresentazione dello stesso. MoRE evidenzia però ciò che del resto è ormai noto, ovvero la complessità dell'atelier e dell'archivio stesso dell'artista oggi diviso tra conservazione e produzione di materiale artigianale e progettazione digitale che necessita dunque di nuovo modalità di analisi, esposizione e, se vogliamo, di conservazione. Un tema del resto ormai entrato in modo concreto nel dibattito e su cui per esempio ricordiamo il progetto *In My Computer*[13] prodotto dal Link Art Center for the Arts of information Age che analizza l'hard disk degli artisti come nuovo luogo di progettazione facendo

[12] Si veda il testo di Filipa Ramos*, I would prefer not to. A thesaurus of artists without works*.
[13] *In My Computer*, collana editoriale realizzata da Link Editions, Brescia 2011-oggi, http://editions.linkartcenter.eu/.

comprendere il valore di questo patrimonio immateriale di informazioni, documenti abbozzati, e-mail etc…, quale strumento progettuale e di ricerca per lo studioso fino a pochi anni fa impensabile. Un argomento questo che sottolinea la natura ibrida della pratica artistica oggi al di là del rapporto con la materia e con l'aura dell'opera d'arte feticcio e che MoRE contribuisce a rivelare.

La conservazione di una collezione è dunque, come già anticipato, uno degli elementi imprescindibili che hanno stimolato la realizzazione del progetto (Marini Clarelli 2009). Come ampiamente noto, il problema della conservazione delle opere è uno dei nodi principali del museo di arte contemporanea. Alle problematiche relative alla conservazione di progetti e installazioni complesse o di opere realizzate con materiali precari o deperibili (Ferriani & Pugliese 2009), MoRE aggiunge quelle relative alla possibilità teorica di conservare "idee"[14] e quella della natura stessa dei materiali digitali archiviati.

Si è detto che MoRE conserva ed espone elementi e frammenti utili a ricostruire un percorso progettuale coerente a descrivere l'idea di opera non realizzata che nella fattispecie sono costituiti da documenti digitali e digitalizzati. A questo proposito potremmo quindi sostenere che i primi sono degli "originali" (peraltro disseminati nei vari studi d'artista a costituire un museo ombra diffuso) mentre i secondi corrispondono a delle riproduzioni (dal punto di vista analogico potremmo dire delle fotografie) delle opere originali.

Ma questa considerazione risponde solo parzialmente al tema in oggetto e cioè al significato della conservazione di documenti digitali in un museo virtuale, che pone invece delle problematiche ben più ampie legate ancora una volta alla questione della riproducibilità tecnica delle opere d'arte (Benjamin 1936), ma anche in chiave più contemporanea al dibattito sul ruolo del virtuale in relazione al mondo cosiddetto reale. Sposando l'interpretazione del già citato Levy del virtuale come cambiamento d'identità, «uno spostamento del centro di gravità ontologico dell'oggetto in questione: anziché definirsi fondamentalmente attraverso la sua attualità (una "soluzione"), l'entità trova ora la propria consistenza essenziale in un campo problematico» (Levy 2005, p. 8), potremmo adottare allora l'interpretazione che Boris Groys dà dell'immagine digitale come copia di un originale fatto di codici la cui messa in scena però determina una visualizzazione che è un originale:

> si può quindi affermare che l'immagine digitale è una copia, ma l'evento della sua visualizzazione è un originale, perché la copia digitale è una copia che non

[14] Si veda il contributo di Marina Pugliese, *Una proposta per l'arte contemporanea: Il museo dei progetti*, in questo volume.

> possiede un originale visibile. Questo significa inoltre che un'immagine digitale, per essere vista, non può solo essere esposta, va messa in scena, eseguita. […] per cui la digitalizzazione trasforma l'arte visiva in un'arte performativa. (Groys 2012a, p. 97)

E qui si inserisce, secondo Groys, la funzione determinante del curatore, «colui che trasforma l'invisibile in visibile» (Groys 2012a, p. 97), una definizione questa che calza a pennello nell'enunciazione dei significati di MoRE e che suona doppiamente vera in considerazione della specifica natura di un museo che svela ciò che anche nel mondo reale era occultato. Groys introduce inoltre il tema dell'autorialità multipla come nuova caratteristica dell'opera d'arte che per esser tale deve essere inserita in un contesto ed esposta perché, «finché un oggetto non è esposto, e non appena smette di esserlo, non può essere considerato opera d'arte. Può essere il ricordo dell'arte passata o di quella futura ma, comunque la si veda, è solo una documentazione» (Groys, B 2012b, p. 110). MoRE opera allora su questa linea e, in relazione alla coincidenza, su cui torneremo tra poco, tra conservazione ed esposizione, abbatterebbe questo limite rendendo arte "eterna" (e sempre mutabile in considerazione della rapita obsolescenza dei formati) ciò che nel mondo reale non lo era affatto, un'ipotesi affascinante e stimolante non solo dal punto di vista concettuale, ma anche concreto.

Come abbiamo già accennato in apertura la natura innovativa di MoRE si dà innanzitutto nella sua disponibilità e accessibilità, ma anche nella inusuale coincidenza tra ciò che è conservato e ciò che è visibile ed esposto. Il tema dell'esposizione, altro elemento fondante nella dichiarazione ICOM del 2004, in MoRE si sviluppa su due piani: quello della semplice presenza di un progetto nell'archivio e della sua pubblicazione sul web e quello della sua messa in scena in una mostra on line.

Il set scelto da MoRE è Omeka, un software che garantisce la possibilità di diversi strumenti utili alla presentazione di testi, immagini e contenuti in generale sul web (Salarelli & Zinelli 2014). Attualmente il museo ha allestito nei propri spazi virtuali due mostre temporanee che rimangono visibili nella sezione "exhibitions". La motivazione è chiara e legata alla concezione della mostra come racconto, come proposta curatoriale che necessita di una progettazione e di un allestimento straordinario in cui affrontare un tema specifico.

Il recente e convincente caso studio che citiamo è *The Gallery of Lost Art* (2012), curata da Tate, una mostra virtuale dedicata alle opere distrutte, perse o non realizzate nel XX e XXI secolo che è stata on line dal luglio 2012 al luglio 2013 e ha

rappresentato un caso esemplare delle possibilità di allestimento e presentazione di materiali e ricerche storico scientifiche on line.

Le due mostre organizzate da MoRE hanno esposto ad oggi solo oggetti e documenti di "proprietà" del museo stesso, cosa che non esclude per il futuro la possibilità di accedere a forme di prestito o scambio di opere con altri musei. Ovviamente il "prestito" riguarderà lo scambio dei files, il diritto di pubblicazione e l'utilizzo delle immagini e dei documenti piuttosto che la materialità stessa delle opere, così come del resto molta arte contemporanea si gioca oggi sul fronte della proprietà intellettuale, dei diritti di usufrutto, della replicabilità etc…[15]

Se è discutibile, come vedremo, la presenza almeno in senso tradizionale del concetto di "aura" applicata a un oggetto digitale e ai suoi metadati correlati, è vero anche che l'assenza dell'oggetto determina un'ulteriore riflessione in relazione al tema dell'esposizione.

MoRE sposta del resto l'attenzione dall'oggetto finito in sé e dall'inevitabile immissione dell'oggetto nel sistema con relativa cristallizzazione formale e formazione dell'aura, alle forme di progettazione dell'opera stessa. Il tema conservativo di MoRE è dunque il progetto e la sua ricostruzione critico-filologica è lo scopo dell'esposizione stessa.

In questo senso potremmo allora immaginare di poter rispondere alla domanda di Stefania Zuliani sul ruolo dell'esposizione e della messa in luce dell'oggetto in modo consapevole:

> oppure anziché essere occasione di uno svelamento e di una illuminazione, l'esposizione - che, non va dimenticato, è comunque irrinunciabile nel regno della merce - non è in realtà il luogo di uno spostamento, se non proprio un occultamento, del significato, partecipando a quel processo di feticizzazione, e quindi di perdita di valore d'uso, di cui il museo e le grandi esposizioni sono stati protagonisti fin del loro moderno esordio? (Zuliani 2012, p. 24)

In effetti MoRE opera in questo senso scardinando il ciclo di produzione tradizionale dell'opera d'arte: committenza, progettazione, produzione, esposizione / comunicazione, fruizione, suo riutilizzo (postproduzione culturale), esponendo ciò che per vari motivi non è stato ritenuto fattibile o degno di essere mostrato.

[15] Altra storica mostra è stata *Immaterial Objects* del 1989 al Withney Museum of American Art di New York curata da Richard Marchal, dove sono stati esposti al posto delle opere i certificati di autenticità delle stesse; importante anche M. Copeland, J. Amrleder, L. Le Bon, G. Metzger, M-T. Perret, C. Philipot, P. Pirotte, *Voids A Retrospective*, catalogo della mostra organizzata al Centre Pompidou di Parigi e di Metz e alla Kunsthalle di Berna, ed. JRP Ringier, Zurigo, 2009; *Invisible Art about the Unseen, 1957-2012*, esposta alla Hayward Gallery a Londra nel 2012, catalogo curato da R. Rugoff Hayward Publishing, Londra. Infine, significativa nella prospettiva qui seguita, la mostra curata da S. Hapgood e C. Lauf, *In Deed: Certificates of Authenticity in Art*, 2011-2012.

Potremmo addirittura sostenere che la mancata realizzazione di un progetto artistico ne preservi da questo punto di vista la purezza ontologica – così come accade volutamente nell'utopia – e sia utile a valorizzarne il significato che nel museo viene analizzato e messo a punto nelle singole schede critiche che accompagnano ogni opera non realizzata.

Il visitatore di MoRE è infatti necessariamente invitato a non soffermarsi a una lettura formale o a una (impossibile) percezione fisica dell'opera stessa, ma ad affrontare un percorso di lettura e un esercizio di ricostruzione filologica prospettato tramite la presentazione di immagini e documenti che acquistano significato solo se spiegati e messi in relazione tra loro. In questo senso analizzando il recente dibattito sul "curatore" (Zuliani 2012, pp. 113-126), potremmo arrivare a sostenere che nel nostro museo il ruolo del curatore digitale è allora ulteriormente definito nella sua qualità di mediatore tra artista e pubblico e la sua competenza storico critica risulta (nuovamente?) indispensabile.

La progressiva riduzione di materiale didattico e informativo a cui si assiste nei musei di arte contemporanea in favore di una percezione individuale e di una lettura svincolata e "libera" delle opere d'arte, spesso per la verità imposta dagli artisti stessi, cede il passo in MoRE alla descrizione, alla spiegazione, all'esegesi. Del resto come sottolinea Marini Clarelli:

> il museo autoritario, che imponeva modelli da copiare agli artisti e messaggi da recepire ai visitatori, non è più pericoloso del museo libertario, accattivante e accessibile, ma nel quale solo chi è già culturalmente attrezzato riesce a orientarsi, mentre chi non lo è si perde nel labirinto delle esperienze accessorie a sfiora appena la sostanza, di cui, all'uscita, non conserva quasi memoria. (Marini Clarelli 2009, p. 111)

A differenza della visita compiuta dallo spettatore nel museo fisico, le modalità di fruizione di una mostra on line offrono in conclusione una serie di vantaggi e di svantaggi.

Sul fronte delle possibilità evidenziamo innanzitutto quella già citata della accessibilità immediata e gratuita e svincolata da orari fissi, della visione individuale e lontana da ogni forma di disturbo (pregio-difetto), della possibilità di approfondimento immediata e parallela alla fruizione stessa delle opere e una comprensione del progetto che va al di là dell'apprezzamento delle sole qualità formali delle opere esposte e quindi una loro maggiore comprensione filologica e contestuale. Ciò che MoRE può inoltre vantare rispetto a un museo tradizionale è la capacità di offrire l'accesso a singole informazioni che prescindono dalla valutazione complessiva del museo stesso (o di una esposizione) attraverso una modalità di

ricerca che decostruisce così apparentemente anche la concezione di mostra, collezione e archivio dandosi anche come recupero di un singolo frammento, ma garantendo una sua ricollocazione nel giusto contesto grazie ai metadati presenti nelle schede di progetto degli oggetti visualizzati. Ancora le dinamiche di fruizione della collezione di oggetti digitali si differenzia da quelle tradizionali per il vantaggio della interconnessione ipertestuale che la dimensione del web garantisce nella presentazione del posseduto in relazione all'artista cui l'utente è interessato.

Sul fronte degli aspetti negativi evidenziamo invece una possibile dispersione del senso dovuta allo sfruttamento delle stesse possibilità intertestuali e quindi un alto tasso di "distrazione" dell'utente e secondariamente, elemento che può a ragione essere considerato un aspetto positivo o negativo, la già citata mancanza di formazione della cosiddetta "aura" e quindi di un rapporto fisico tra spettatore e opera (assente per definizione la sindrome di Stendhal nel nostro museo).

A conclusione della nostra riflessione sulla natura di MoRE, vorrei ricollegarmi alla nostra introduzione del museo come torre d'avorio per affrontare il tema costitutivo dell'opera d'arte "nel" museo, ovvero la questione già introdotta dell'"aura".

Legandoci a quello che è ormai un dibattito annoso sulla questione della trasformazione dell'oggetto che da semplice manufatto diventa opera d'arte - capolavoro anche in relazione alla sua musealizzazione o esposizione, il moderno dibattito sul museo ha evidenziato come occultando le caratteristiche fisiche dell'opera allo spettatore attraverso non solo la cornice ("cicatrice" ma anche strumento di sacralizzazione del pezzo di tela dipinto), ma anche le teche e gli impianti di sicurezza, il sistema stesso conferisce un valore di negoziabilità a quelli che Celant chiama «moncherini» e «residui» (Celant 2008, p. 104).

Seguendo questa riflessione notiamo anche che «l'impossibilità di usare ha il suo luogo topico nel museo» (Agamben 2005, p. 96): a questa impossibilità di usare fa eco sostanzialmente una disattenzione ai processi di progettazione e produzione dell'opera sull'onda sia della sacralizzazione del manufatto e della cultura della conservazione, sia dello spostamento dell'aura dall'opera all'artista che dal postconcettualismo ha finito col passare in secondo piano e che negli ultimi anni sta tornando al centro dell'attenzione soprattutto in relazione alle dinamiche relazionali che concorrono alla realizzazione dell'opera d'arte. Ricordiamo per esempio quanto dichiara Olafur Eliasson a proposito della progettazione: «non realizzo mai un progetto di cui non abbia parlato con qualcuno, è semplicemente impossibile per me; perciò dipendo in modo decisivo dalla persone che mi aiutano stando tutto il tempo con me nel mio studio» (Obrist 2003, p. 216). A dichiarazioni come questa, fatte da artisti che in realtà operano in produzioni complesse e ambientali che presuppongono dunque per loro stessa natura il coinvolgimento di altre

professionalità all'interno della progettazione, fanno eco però anche altre dichiarazioni come quella di Stefano Arienti (Vettese 2010) la cui progettualità è completamente diversa e legata anche a un fare artigiano e artigianale che parla di un'opera come lavoro collettivo. Si vogliono qui sottolineare, all'interno della centralità che il progetto assume nell'opera d'arte, non tanto aspetti legati a pratiche relazionali in senso stretto, esempi palesi e immediati di quanto sosteniamo ed evidenti anche per la sua comprensione e fruizione, quanto al necessario coinvolgimento e alla naturale inclusione a livello di progettazione dell'opera all'interno di un sistema complesso che ne permette o meno la realizzazione. Un discorso questo che non concerne solo la volontà della committenza, ma anche un insieme di aspetti produttivi e normativi che diventano oggi di fondamentale importanza.

Tra gli esempi possibili si pensi al progetto conservato in MoRE di Davide Bertocchi[16] che, nell'aspirazione a lanciare un oggetto nello spazio, non può che prospettare una completa delega dell'azione stessa ad altri e controllare progettualmente la fase preliminare ed eventualmente formale del progetto stesso. O ancora a Lorenzo Scotto di Luzio[17] la cui scala mobile posta nel deserto avrebbe comportato il reperimento della scala stessa, il suo spostamento nel deserto e la richiesta di autorizzazioni a procedere nel, pur avulso, spazio pubblico.

Aspetti normativi invece diventano determinanti nel caso del progetto elaborato a cura di Roberto Daolio da sette artisti italiani per A.G.E.O.P., l'associazione per il sostegno alle famiglie di malati oncologici che non viene realizzata e soprattutto viene confinata all'utopia e alla irrealizzabilità - a dispetto della semplicità apparente della maggior parte delle proposte (una lampada, una valigetta gioco ecc…) - per la normativa igienico-sanitaria, eccessivamente restrittiva a detta degli stessi operatori (Modena 2014), che ne impedisce la realizzazione.

Se dunque tirando le fila del discorso MoRE ambisce a essere riconosciuto e inserito nel dibattito museologico che concerne lo sviluppo del museo odierno, dei suoi compiti e delle sue funzioni sociali e culturali come luogo di elaborazione critica, la sua natura digitale lo espone a critiche relative a una sua concreta esistenza, alla magrittiana sentenza di non coincidenza tra un oggetto e l'immagine di quell'oggetto che anni dopo Marcel Broodthaers ha applicato proprio al tema del museo[18]. Ma proprio questa osservazione ontologica sulla natura dell'arte e la riflessione sul suo significato apre spazi possibili per immaginare e costruire serbatoi di memoria e di

[16] Davide Bertocchi, *Meteorite al contrario*, 2010, MoRE Museum, http://www.moremuseum.org/omeka/items/show/17.
[17] Lorenzo Scotto di Luzio, *Scala mobile con deserto*, 2012, MoRE Museum, http://www.moremuseum.org/omeka/items/show/35.
[18] Marcel Broodthaers (1972), *Museum of modern Art. Eagles Department* presso la Kunsthalle di Dusseldorf.

progettazione, dove le idee ottengono la giusta dignità e il progetto e la ricerca tornino a essere al centro delle funzioni del museo per arginare la banalità del sensazionalismo e della cultura massmediale (Groys 2009, pp. 39-50).

L'autrice
È curatrice indipendente e storica dell'arte contemporanea. Consegue la laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma nel 2005 e il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo nel 2010 con una tesi intitolata *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico*.
Dal gennaio 2011 è cultore della materia in Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: mostre ed esposizioni, in particolare il problema dell"allestimento espositivo effimero in Italia e all'estero; partecipa al gruppo di ricerca sul tema "Architettura / Progetto / Media" a cura della Prof. Francesca Zanella; è coordinatrice del gruppo di ricerca "Il paesaggio e il suo doppio. Da Pac-Man a Second Life" nato nell"ambito del Festival dell'Architettura IV, 2007-2008, Pubblico Paesaggio. È direttrice artistica della XXXII edizione della Biennale di arte contemporanea "Aldo Roncaglia" di S. Felice s/P (Modena). Membro dell'Associazione Culturale Others, è ideatrice insieme a Marco Scotti di MoRE. Museum of refused and unrealised art project, museo digitale nato nel 2012 che raccoglie, studia e valorizza opere d'arte contemporanea non realizzate. Insegna Sceneggiatura del videogioco presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia, Brescia. Svolge libera attività di ricerca in ambito universitario, di curatela per mostre e artisti presso enti pubblici e privati, di ideazione e organizzazione di eventi culturali. Tra le ultime mostre curate: *Ricreazioni. Artisti per Mirandola* (Mirandola, Mo, 2012); 48ª edizione del Premio Suzzara, La terra si muove con il senso e Ri-generazioni (Suzzara, Mn, 2013-2014).

e-mail: modena.elisabetta@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agamben, G 2005, *Profanazioni*, nottetempo, Roma.

Antinucci, F 2007, *Musei virtuali*, Laterza, Bari-Roma.

Benjamin, W 1936, *Das Kunstwerk um Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris.

Celant, G 2008, 'La cornice: dal simbolismo alla land art' in *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano, pp. 103-110. [or. edn. Celant, G (ed) 1981, *Il limite svelato. Artista, cornice, pubblico*, Electa, Milano, pp. 39-40].

Chiodi, S (ed.) 2009, *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3,4 aprile 2009, Le lettere, Firenze.

Desvallées, A (ed.) 1992, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Editions W-MNES, Macon-Savigny-le-Temple.

Donati, A 2012, *Law and art. Diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, Università degli studi Milano Bicocca, Milano.

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

Ferrari, F 2009, 'I derivati dell'arte e la il museo dopo la crisi della postmodernità' in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, ed S Chiodi, Atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3,4 aprile 2009, Le lettere, Firenze, pp. 115-119.

Gingeras, AM & Bonami, F 2009, *Mapping the studio. Artisti dalla collezione Francois Pinault*, catalogo della mostra, 6 giugno 2009 - 10 aprile 2011, Punta della Dogana e Palazzo Grassi, Venezia, Francois Pinault Foundation, 2009-2010, Electa, Milano.

Groys, B 2009, 'Il museo nell'epoca della cultura di massa' in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, ed S Chiodi, Atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3,4 aprile 2009, Le lettere, Firenze, pp. 39-50.

Groys, B 2012a, 'L'arte nell'era della digitalizzazione dell'immagine dal file e ritorno' in *Art Power*, Postmedia books, Milano, pp. 95-103.

Groys, B 2012b, 'Autorialità multipla' in *Art Power*, Postmedia books, Milano, pp. 105-113. [or. edn. Groys, B 2005, 'Multiple Authorship' in Vanderlinden B & Filipovic E (ed.) 2005, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge].

Guida, C (ed.) 2013, *The archive of forgotten ideas*, a certain number of books, Italia.

Le Feuvre, L (ed.) 2010, *Failure*, Whitechapel Gallery, London, MIT Press, Cambridge (USA).

Levy, P 2005, *Il virtuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano. [or. edn. Levy, P 1995, *Qu'est-ce que le virtuel*, La decouverte, Paris].

Marini Clarelli, M V 2009, 'I dilemmi del museo d'arte in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, ed S Chiodi, Atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3,4 aprile 2009, Le lettere, Firenze, pp. 107-114.

Modena, E 2014, *Intervista a Francesca Testoni. Responsabile assistenza AGEOP Ricerca Onlus*, Available from: <http://issuu.com/moremuseum/docs/intervista_a_francesca_testoni_resp,>, [15 settembre 2014].

Modena, E & Scotti, M 2012, *MoRE: un museo digitale dedicato al non realizzato. / MoRE: a digital museum of the unrealised*, Available from: <http://issuu.com/moremuseum/docs/scotti-modena_-_more_un_museo_digit>, [15 settembre 2014].

Obrist, H U 2003, *Interviste*, Volume I, Charta, Milano.

O'Doherty, B 1986, *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*, The Lapis Press, Santa Monica.

O'Doherty, B 2007, *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*, Princeton Architectural Press and FORuM Project Publications.

Putnam, J 2001, *Art and artifact. The museum as medium*, Thames & Hudson, London.

Salarelli, A & Zinelli, A 2014, *Omeka. Una nuova sede per MoRE / A new venue for MoRE museum*, Available from: <http://issuu.com/moremuseum/docs/more_omeka>, [15 settembre 2014].

Serota, N 2000, *Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art*, Thames & Hudson, London.

Simon, N 2010, *The participatory museum*, Museum 2.0, Santa Cruz.

Suma, S 2006, 'Nuovi musei tra iperconsumo e ipertrofia' in *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, ed S Zuliani, Bruno Mondadori, Milano, pp. 103-109.

The Gallery of Lost Art 2012, Available from: <http://galleryoflostart.com> [from July 2012 to 1 July 2013].

Vettese, A 2010, 'Intervista a Stefano Arienti' in *C/01. Quaderno del Festival arte contemporanea Futuro presente /Present continuos*, Electa, Milano, pp. 19-30.

Welchman, JC (ed.) 2008, *Institutional Critique and After,* JRP|Ringier, Zürich.

Welchman, JC 2009, **'**L'arte e le istituzioni: riempire (e cancellare) dei vuoti**'** in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, ed S Chiodi, Atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3-4 aprile 2009, Le lettere, Firenze, pp. 13-38.

Zanella, F 2012, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta Edizioni, Verona.

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

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Marco Scotti

Unbuilt art.
Appunti per un dibattito sul non realizzato

Abstract

Questo articolo si propone di affrontare e ricostruire il dibattito che dagli anni Cinquanta ad oggi è venuto a definirsi intorno al tema specifico del non realizzato nell'arte contemporanea. In relazione al museo digitale MoRE, l'obiettivo è quello di individuare linee di ricerca e prospettive, spesso interdisciplinari, che hanno posto le basi per un progetto di ricerca, guardando al dibattito legato al ruolo del progetto e alla sua messa in discussione come a più recenti pratiche curatoriali, per arrivare a una definizione del non realizzato.

This article wants to take on and reconstruct the debate that, from the fifties until today, was built around the theme of the unrealised in contemporary art. In relation to the digital museum MoRE, the goal is to identify specific lines of research and perspectives, often interdisciplinary ones, who have laid the foundation for a research project, looking at the debate regarding the role of the project and how it's been questioned, and at the same time at some more recent curatorial practices, to define what the unrealised is.

> Rather than being a space of mediocrity, failure is required in order to keep a system open and to raise questions rather than answers.
> (Le Feuvre 2008, p. 7)

MoRE è un museo digitale, pensato interamente per il web partendo da una riflessione sulle possibilità offerte dalle tecnologie digitali, per sollevare problemi sulla metodologia e sulla specificità dell'indagine storica sull'arte del Novecento e contemporanea sul tema del progetto non realizzato. Con MoRE abbiamo scelto di sfruttare le potenzialità che una piattaforma digitale poteva offrire a supporto di una ricerca che è stata impostata attraverso strategie curatoriali ed espositive, ma al tempo stesso riservando una particolare attenzione al tema dell'archivio e della

conservazione digitale, per costruire e organizzare così una collezione di materiali che appartenevano per loro stessa natura ad una dimensione virtuale.

Da un punto di vista metodologico, è stato quindi fondamentale ricostruire – al di là di una semplice definizione – una linea di studi sul tema, per arrivare a realizzare un atlante di progetti quasi totalmente invisibili alla storia dell'arte, e che potesse per questo rappresentare una risorsa importante attraverso documenti e prospettive inedite.

Questo stesso articolo nasce da un momento di confronto sul progetto contemporaneo, così come l'intera giornata di studi che si è tenuta al Museo del Novecento di Milano nel 2013, è scaturita da un dibattito aperto con la direttrice Marina Pugliese, che già nel 2004 era intervenuta all'interno della ventesima conferenza di ICOFOMa Seoul con una proposta dal titolo significativo: *Museums and Intangible Heritage*(Pugliese 2004). La proposta[1], teorica, ma nata da condizioni ed esperienze di lavoro concrete, ipotizzava la creazione di un museo di arte contemporanea le cui collezioni fossero composte esclusivamente da progetti. Questa condizione è ovviamente condivisa con MoRE che muove da presupposti diversi, ma per molte ragioni complementari.

La ricostruzione di un dibattito specifico sul tema dell'arte contemporanea non realizzata permette infatti di individuare proprio nel progetto, e nel ruolo che questo viene ad assumere nella pratica artistica a partire dagli anni Settanta anche in relazione ad altre discipline e linguaggi, una delle linee di ricerca fondamentali.

Non a caso *Unbuilt America* (Sky & Stone 1976), volume pubblicato negli Stati Uniti nel 1976 da Alison Sky e Michelle Stone, all'epoca partner dello studio di architettura SITE, Inc., è riconosciuto (ed. Obrist & Tortosa 1997, p. 00) come un primo momento di apertura del dibattito contemporaneo al tema. Questa ricerca partiva dall'idea di selezionare un corpus di progetti in un preciso contesto geografico – gli Stati Uniti d'America – e temporale, da Thomas Jefferson appunto, fino alla *Space Age*, ovvero dagli studi per un campanile in stile Georgiano del 1770 sino al labirinto verticale di Alice Aycock del 1975. Un'analisi tipologica, realizzata da due architetti attivi in uno studio che ha fortemente caratterizzato la ricerca teorica e compositiva, e i cui criteri nella selezione dei lavori andranno appunto ricercati in quel contesto postmoderno di contaminazione tra arte pubblica e architettura in cui il collettivo SITE, *Sculpture In The Environment*, si muoveva, e in cui l'edificio funzionale era utilizzato consapevolmente come fonte per una critica del contesto (Wines 2011, p. 103). È inoltre dichiarata anche una soggettività nella scelta dei progetti – rispetto a una serie di materiali virtualmente sterminata –

[1] Questa proposta è ripresa e aggiornata nell'intervento di Marina Pugliese su questa stessa rivista.

necessariatuttavia per la realizzazione di una prima e parziale introduzione al «subject of unbultism» (Sky & Stone 1976, p. viii). Proprio per questo il lavoro dei curatori da un lato non può che evidenziare le profonde differenze tra la pratica architettonica e quella artistica nell'uso del progetto, e dall'altro includere nella selezione dei lavori mai costruiti in America dal XVIII secolo sino agli anni Settanta del Novecento autori che risulta difficile definire architetti, tanto per la formazione quanto per il contesto e le modalità del loro operare, progettisti - come notano gli stessi autori - molto lontani tra loro nel tempo ma spesso anche legati a differenti sistemi di committenza, a diverse modalità espositive così come di pubblicazione sulle riviste dei loro lavori. Troviamo infatti, a fianco di Jefferson, Le Corbusier e Louis Kahn, SiahArmanjani, di cui è presentato il progetto per una torre alta 48.000 miglia formata di cavi tesi tra un satellite e la terra, Alice Aycock con uno dei suoi labirinti verticali, il monumentale complesso scultoreo di George Gray Barnard, Times Square impacchettata da Christo, un progetto di arte pubblica e partecipata di Ed Kienholz, la reinterpretazione di un giardino giapponese di Alison Knowles, addirittura un ciclo pittorico di Thomas Cole a fianco dello studio per Park Avenue a New York di Yona Friedman e dei progetti di land art di Robert Smithson per l'aeroporto di Fort Worth, Texas. Autori, questi che appartengono chiaramente a un contesto – tanto di ricerca quantodi committenza –legato all'arte contemporanea, e i cui progetti, realizzati o meno, difficilmente avrebbero interessato riviste di architettura. È importante notare infatti come queste fossero allora il principale mezzo di pubblicazione e diffusione del progetto architettonico, e vengano qui prese esplicitamente a modello per la ricostruzione e presentazione del progetto non realizzato, definendo uno standard che resisterà nel tempo.

George R. Collins propone inoltre, nell'introduzione al volume, una prima categorizzazione tra le infinite possibilità di non realizzazione di un progetto architettonico: «unbuilt, unsuccessful entry or prototype» (Collins 1976, p. 1), distinguendo così tra le proposte all'interno di premi e concorsi, i lavori puramente sviluppati su un piano teorico e tutti quei progetti che non sono riusciti ad arrivare a compimento per i motivi più svariati, spesso rimasti sconosciuti o semplicemente non consegnati all'archivio. Un'ulteriore classificazione viene quindi proposta ricercando specifiche "categorie del non-realizzato" - un compito che lo stesso MoRE si è posto, e sta portando avanti attraverso un sistema di tag all'interno di un archivio digitale -, per la precisione Collins (1976, p. 2) individuava tre grandi insiemi: 1) non portato avanti come previsto, 2) non realmente pensato dai suoi iniziatori per essere completato, 3) iniziato ma mai completato. Le tracce di questa prima volontà di organizzare e suddividere in categorie una tipologia di progetti, ancora difficile anche solo da definire, sono rintracciabili all'interno dell'intero dibattito contemporaneo sul

tema del non realizzato: come vedremo in diversi studi ritornano tra i motivi di non realizzazione di un lavoro quelli riguardanti la scala dell'intervento, ad esempio, la logistica oppure l'aspetto economico.Al tempo stesso la pratica artistica contemporanea èsempre meno riconducibile un modello progettuale univoco, e se spesso gli studi d'artista si strutturano esattamente come quelli d'architettura tanto nelle modalità di lavoro quanto in quelle di archiviazione, un museo di progetti non realizzati oggi dovrà mettere in luce un'eterogeneità dei materiali di progetto, delle pratiche, e dei linguaggi artistici.

In questo senso il lavoro di Hans Ulrich Obrist ha costruito nel tempo una collezione fondamentale: un primo momento è stato la pubblicazione di un catalogo (ed. Obrist & Tortosa 1997), da questo volume è stata ricavata nel 2009 una mostra negli spazi newyorchesi di e-fluxa cui hanno fatto seguito una serie di call for papers, una successiva esposizione nel 2011 durante la fiera Art Basel a Basilea - sempre insieme a e-flux e con il nome AUP Agency for Unrealised Projects[2] - , e un'ulteriore mostra nel 2012 presso la DAAD Galerie di Berlino, un'installazione-archivio a cui è stata affiancata una serie di conferenze e talk sul tema. Oggi il progetto prevede inoltre una risorsa elettronica, uno sterminato database (Obrist et al. 2014) in cui a fianco di tutti i materiali precedentemente raccolti ed esposti è lasciata libertà agli utenti/artisti di caricare i propri propri progetti mai realizzati, creando così uno sterminato repertorio navigabile per tag[3], esposizioni e volumi precedentemente realizzati. Andrà inoltre considerato il ruolo che il non realizzato riveste all'interno del progetto delle interviste, un database di conversazioni registrate con artisti, architetti e teorici che Obrist sta portando avanti dal 1991 e che ha trovato un esito editoriale in due pubblicazioni (Obrist 2003, Obrist 2010): nei dialoghi con gli artisti ritorna regolarmente una domanda relativa a un progetto mai realizzato, a un'idea rimasta incompiuta, al concetto di fallimento[4].

Fin dal libro realizzato con Guy Tortosa, tuttavia, *Unbuilt America* è il solo modello e riferimento critico dichiarato: a partire da qui (ed. Obrist & Tortosa 1997, p. 00) è impostata, attraverso un lavoro curatoriale, una categorizzazione fondata sulla possibilità o meno per un progetto di essere portato a termine, individuando di volta in volta un fallimento di tipo pratico, economico o logistico, un abbandono da

[2] Agency Of Unrealized Projects (AUP) è un progetto ideato da e-flux e dalla Serpentine Gallery di Londra, di cui Obrist è co-direttore dal 2006, sviluppato da Hans Ulrich Obrist, insieme a Julieta Aranda, Anton Vidokle e Julia Peyton-Jones. Il logo è stato disegnato dall'artista Liam Gillick.

[3] Il tag, in quanto unica informazione allegata al progetto archiviato in questo sito oltre alla breve relazione e alle immagini, non risulta collegato a un vocabolario chiuso e controllato, ma è scelto di volta in volta da chi archivia il progetto, arrivando a includere nomi, categorie, luoghi, tecniche e definizioni.

[4] A questo proposito sarà fondamentale rimandare all'antologia curata da Lisa Le Feuvre (2010) e all'articolo precedentemente apparso su *Art Monthly* (Le Feuvre 2008).

partedell'artista o una forma di censura, oppure a una sua stessa natura progettuale utopica e non utilitaristica. Tuttavia questa ricerca rimane esclusivamente a un livello teorico, e trova riscontro esclusivamente nei testi introduttivi: i progetti sono infatti presentati in maniera estremamente eterogenea, seguendo un ordine alfabetico, riproducendo esattamente per ognuno la scheda/questionario che il curatore ha inviato all'artista e questi ha compilato e restituito con immagini e documenti allegati, e in cui sono liberamente riportati titolo, anno e descrizione del progetto, oltre a eventuali ragioni della sua non-realizzazione, precedenti pubblicazioni ed eventuali note. Se in questo modo permette all'artista la libertà di ricostruire e presentare il lavoro sulla base di un layout minimo - spesso non rispettato oppure liberamente modificato -, il curatore una volta selezionati gli autori sembra tuttavia voler farsi, almeno apparentemente, invisibile, evitando una qualsiasi rilettura, contestualizzazione storica e ricostruzione del progetto, o meglio lasciando questo compito interamente all'artista stesso.

In ambito italiano un primo studio sul tema è rintracciabile nella mostra *Salon des Refusés*, curata da Roberto Pinto nel 2003 negli spazi veneziani del Palazzetto Tito, Fondazione Bevilacqua La Masa, e nel relativo catalogo (ed. Pinto 2003). Qui l'attenzione si sposta su un ambito di ricerca definito, quello dell'arte pubblica, un contesto che accomuna i progetti dei tredici artisti in mostra e allo stesso tempo rappresenta un punto di partenza per una pratica curatoriale. A partire da un'esperienza diretta e personale in questo ambito, la ricerca si muove tra la volontà di «creare un monumento all'utopia rimasta nel cassetto» e quella di «mettere in discussione la "libertà assoluta" pretesa dagli artisti» (Pinto 2003, s.p.), ricostruendo appunto le diverse vicende progettuali e legate alla committenza di ogni lavoro. Il formato e l'impostazione del catalogo - un raccoglitore ad anelli in cui a ogni progetto corrisponde a una scheda - oltre ad offrire la possibilità di essere ampliato nel corso del tempo[5], restituivano la natura in divenire di questa ricerca, che ha visto gli stessi artisti portare all'interno della mostra progetti che non corrispondevano alle richieste iniziali del curatore, come monumenti immaginari, utopie, oppure il tentativo di realizzare in sede di esposizione quello che ancora era irrealizzato: questo perchè «il valore di una mostra che vuole svelare i meccanismi delle regole imposte passa anche attraverso le contraddizioni interne che permettono il dispiegarsi di idee differenti»(Pinto 2003, s.p.).

[5]L'unica scheda che fu pubblicata in questo formato dopo la chiusura della mostra fu *Cube Venice* di Gregor Schneider, un lavoro pensato nel 2005 per Piazza San Marco in occasione de La Biennale, mai realizzato in quanto ritenuto pericoloso per possibili motivazioni etiche, politiche e religiose, e raccontato nel 2008 in una mostra presso la Fondazione Bevilacqua La Masa che ne ricostruiva la storia e i materiali di progetto.

La volontà di analizzare una fase progettuale – legata alla commissione e alla produzione dell'opera d'arte, in particolare in un contesto pubblico - rappresenta una delle linee di ricerca fondamentali: allo stesso modo *Rejected Collection*, volume a cura di Biljana Ciric, ha scelto di affrontare il tema dei progetti proposti dagli artisti e quindi rifiutati nella Cina contemporanea - dal 1987 al 2007 - recuperando i materiali da archivi e computer privati e affiancandoli a saggi ed interviste agli artisti sul tema. La specificità del contesto - in particolare la ridefinizione del ruolo del curatore degli anni Novanta in Cina e la diffusione e ricezione internazionale di artisti cinesi sono temi centrali del lavoro della curatrice che non esclude, tuttavia, una prospettiva di ricerca più ampia, che riparte ancora una volta dal *Salon des Refusés* ottocentesco per interrogarsi sui criteri di selezione degli artisti e dei lavori all'interno delle mostre, sui differenti ruoli e sulle dinamiche in atto fin dall'inizio della definizione di ogni singolo progetto espositivo. Anche in questo caso diventa fondamentale una prospettiva che osservi la pratica e il fare artistico, nella complessità e nelle forme che assume nel contesto contemporaneo (Ciric 2007, p. 6). In tal senso, l'invito rivolto agli artisti a selezionare quali progetti pubblicare senza imporre loro un criterio di selezione - a parte il fatto che siano stati precedentemente rifiutati, spesso non per motivazioni legate alla qualità artistica ma semplicemente per una scelta istituzionale o curatoriale - permette di scrivere una storia dell'arte contemporanea in Cina all'interno di un preciso sistema di relazioni e apertura al pubblico:

> By engaging with this rejected project phenomenon we have an opportunity for a closer look into contemporary art practice, curatorial criteria for artists work, and the re-positioning of artists within the triangulation between institutions, the market, and experimentation. (Ciric 2007, p. 7)

Le trasformazioni di un sistema complesso e le dinamiche del fare artistico che emergono grazie all'impostazione storica da questo lavoro, non a caso definito archeologico (Chuan 2007, p. 15), sono state allo stesso modo indagate - in differenti contesti - attraverso progetti curati e promossi dagli artististessi, attraverso spazi editoriali indipendenti. In questo senso risulta paradigmatico *Unrealised Projects,* una piattaforma completamente gestita dagli artisti Sam Ely e Lynn Harris che dal 2003 pubblica idee non riconosciute, non finite o non realizzate, indagandone il potenziale e ampliando il campo di ricerca oltre le arti visive, coinvolgendo curatori, scrittori, musicisti, architetti. I progetti sono stati pubblicati attraverso sei volumi[6](Ely & Harris

[6]Di questi sei volumi solo il quarto è stato pubblicato anche in formato cartaceo, mentre il sesto, *Unrealised Potential* è stato pensato in collaborazione con Mike Chavez-Dawson, di cui riprende e incorpora nell'archivio la precedente mostra *Potential Hits 2005,* in cui lo spettatore può acquistare un

2014) con i quali si è voluto affrontare una serie di temi, quali le potenzialità di differenti lavori e pratiche, il fallimento, precise tattiche discorsive, linguistiche e di archiviazione dei materiali, per arrivare a un archivio completamente *artist based*. Le pratiche collaborative e aperte su cui è fondato questo progetto - la cui stessa natura di archivio andrebbe discussa alla luce del più recente dibattito[7]- hanno portato così a un'ulteriore definizione del non realizzato, una definizione elusiva di una presenza invisibile che al tempo stessa si adatta e tiene insieme tematiche differenti: «the unrealised is an elusive notion that describes an invisible presence and can be stretched to fit, to fill gaps, or to bind topics as varied as failure, material presence and intellectual property rights» (Ely & Harris 2014).

Sarebbero da considerare in questo senso anche altre operazioni e strategie mirate a indagare le potenzialità di quello che è rimasto non realizzato, non finito o in qualche modo disperso. In particolare il lavoro curatoriale di Cecilia Guida, risultato di una residenza alla Fondazione Pistoletto nel 2009, la quale ha voluto collezionare in forma testuale idee e pensieri non completati e quindi dimenticati, rivolgendosi direttamente per quattro anni ad artisti e intellettuali e arrivando a pubblicare un libro d'artista (ed. Guida 2013) attraverso la piattaforma editoriale indipentente gestita e promossa dagli artisti Giancarlo Norese e Luca Scarabelli, *a certain number of books*. Progetti che non hanno funzionato, o che non è stato possibile portare a termine, e che apparentemente dimenticati vengono qui raccolti in un archivio[8], puramente testuale, che rappresenta al tempo stesso il supporto e il luogo che segna il passaggio di queste idee da uno spazio privato a una dimensione pubblica (ed. Guida 2013, s.p.). Idee classificate come utopiche, dimenticate, rimandate, impossibili e rifiutate, presentate in ordine cronologico, alla cui descrizione, affidata all'autore, viene affiancato il suo indirizzo e-mail, per invitare il pubblico a interagire con l'archivio ogni volta che questo viene esposto.

Il progetto *Agora não - Not yet*, a cura di Filipa Ramos e Antonio Contador, rappresenta invece un modello espositivo sviluppato nel 2011 all'interno dello spazio indipendente The Barber Shop di Lisbona: qui, in una sola sera, i curatori aprivano ed esponevano tutte le lettere contenenti progetti mai realizzati che avevano precedentemente richiesto ad artisti da loro selezionati, mentre in tempo reale veniva realizzato il catalogo. Presentato dagli stessi Ramos e Contador come il risultato di un'ossessione personale per la rinuncia, una forma di «collecting abandons» (Ramos

progetto mai realizzato di uno specifico artista, acquisendone così i diritti e impegnandosi a realizzarlo. Per questa pubblicazione on-line sono stati commissionati anche nuovi progetti mai realizzati a differenti artisti.

[7]Per una definizione più precisa possiamo rimandare a Breakell 2008.

[8]Questa è la definizione che propone la stessa curatrice.

& Contador 2011, s.p.), il progetto presentava al pubblico una collezione, piuttosto che un archivio, di «high-standard personal relinquish», senza volontà classificatoria; un'antologia che poteva includere

> an idea left aside; a decision not undertaken; a choice of non-production;an abandon of the traditional production-consumption logics; a suspensionof an ongoing process, which assured the conservation of the idea in a pure, almost ideal phase. It could have been the conception of a product or ofan event that was left behind. We simply want a non-fulfilled idea of yours.(Ramos & Contador 2011, s.p.)

Ritorna quindi la volontà di affrontare un'idea non realizzata anche in rapporto al fare artistico e ai modelli di produzione, cercando di mettere a fuoco lo scarto tra creatività e realizzazione, osservandone il lato negativo - quello che si decide di non fare (Ramos & Contador 2011, s.p.) - e sottolineando ancora una volta il potenziale intrinseco in questi progetti.

In ambito italiano è inoltre da ricordare come lo spazio espositivo indipendente 26cc, gestito a Roma da un team di artisti e curatori, avesse rivolto una particolare attenzione al tema del non realizzato, prima con la mostra *Usine de rêve*, a cura di Cecilia Casorati e Sabrina Vedovotto, che nel 2009 metteva in mostra progetti di quasi cinquanta artisti italiani non ancora realizzati per motivi tecnici, logistici, o economici con l'intento principale di far "adottare" i progetti a collezionisti e committenti che si sarebbero impegnati a portare a termine il lavoro, quindi nel 2011 con *Prevenire la cura*, mostra che riprendeva il formato applicandolo però a progetti curatoriali, che dopo l'esposizione avrebbero dovuto essere raccolti in una pubblicazione e inviati a enti pubblici, fondazioni e centri culturali potenzialmente interessati.

Se esporre e pubblicare il progetto di un lavoro mai realizzato ha seguito in tutti i casi che abbiamo qui ricordato modalità relativamente simili, in cui a un testo - sia una relazione di progetto oppure la ricostruzione storico-critica del curatore - è affidato il compito di organizzare e tenere insieme i materiali di lavoro e la documentazione, è con una mostra virtuale, *Gallery of lost art*(2012), curata da Tate, disegnata da Studio ISO e prodotta in collaborazione con Channel 4, che possiamo trovare diverse modalità di racconto e restituzione di una ricerca storica, anche rispetto ad altri archivi e collezioni digitali. Per un anno infatti, proprio come una mostra temporanea, ha presentato all'indirizzo galleryoflostart.com la visione zenitale di un grande ambiente di lavoro, suddiviso in aree, con materiali di ogni genere

disposti su tavoli e sul pavimento. Questo modello espositivo, su cui era organizzato lo spazio del sito, permetteva al visitatore di avvicinarsi attraverso uno zoom a una delle dieci aree - discarded, missing, rejected, attacked, destroyed, erased, ephemeral, transient - ognuna corrispondente a una categoria di lavori di artisti oggi persi e non più visibili nelle collezioni del museo “reale”.

Giocando proprio sulla riproduzione apparentemente fedele di uno spazio,sullo scarto tra quello che si può esporre attraverso un allestimento museale e quei materiali che possono essere archiviati e consultati attraverso le potenzialità degli strumenti digitali e di uno spazio condiviso sul web, sul rapporto del museo e le sue collezioni con quello che in queste collezioni non potrà mai esserci perchè appunto scartato, perso, rifiutato, danneggiato, distrutto, cancellato, effimero, temporaneo, rubato e ovviamente anche mai realizzato, il lavoro su casi studio storicizzati permetteva di far emergere un sistema culturaleche sta intorno al concetto di perdita e scomparsa del lavoro, inteso come tema, stratagemma e condizione fondante del fare artistico (Mundy 2013, p.14). La non realizzazione dell’opera stessa rappresenta così un caso limite, che attraverso il fallimento sottolinea le possibili difficoltà intrinseche nel processo creativo e al tempo stesso le ambizioni e le utopie dell’artista.

La possibilità di consultare audiovisivi, digitalizzazioni di documenti e materiali di archivio, fotografie e testi, interagendo con questi, rappresentava ovviamente una risorsa e al tempo stesso uno straordinario mezzo di restituzione della ricerca: solo successivamente, quando la mostra è stata disallestita ed è rimasta al suo posto una semplice pagina informativa, è stato prodotto un catalogo cartaceo (Mundy 2013), che riporta però una prospettiva completamente differente sui materiali, pur rispettando la struttura della esposizione e ricostruendo una ricerca che permette di contestualizzare in un dibattito legato al museo e più in generale alla storia dell’arte contemporanea tutto quello che può essere definito «cultural loss»(Mundy 2013, p.9), e rischia quindi di essere rimosso dalle storie ufficiali.

Che cos’è dunque, qual è il ruolo del non realizzato nell’arte contemporanea oggi? A partire da un dibattito così eterogeneo, possiamo far riferimento alla definizione elaborata da Boris Groys di opera d’arte contemporanea: «The answer that present-day art practices offer to this question is straightforward: the artwork is an exhibited object. The object that is not exhibited isnot an artwork but merely an object that has the potential to be exhibited asan artwork» (Groys 2008, p. 93). Questo primo paradosso, che mette in crisi l’identificazione di gran parte dei progetti mai realizzati - e quindi mai esposti, almeno in uno spazio “reale” e nella loro forma definitiva voluta dall’artista - con un’opera d’arte, al tempo stesso assegna un ruolo

fondamentale a tutte quelle ricerche che si propongano di recuperare attraverso una prospettiva storica questi lavori arrivando ad esporli:

> Because within the system of art the exhibition of a document is sufficient to give it life, the art archive is particularly well suited to being the archive of these sorts of projects that were realized at some time in the past or will be realized in the future, but above all to being the archive of utopian projects that can never be realized fully. These utopian projects that are doomed to failure in the current economic and political reality can be kept alive in art in that the documentation of these projects constantly changes hands and authors. (Groys 2008, p. 99)

Queste conclusioni non possono ovviamente essere lette al di fuori del dibattito sul ruolo dell'archivio in relazione all'arte contemporanea. È lo stesso Groys infatti a sottolineare come l'opera possa diventare documentazione attraverso la sua archiviazione, e al tempo stesso l'archivio entrare in un contesto artistico e far parte di un lavoro:

> the formulation and documentation of various projects is the main activity of modern man. Whatever one wishes to undertake in business, politics, or culture, the first thing that must be done is to formulate a corresponding project in order to present an application for the approval or financing of this project to one or more responsible authorities. If this project is rejected in its original form, it is modified so that it can still be accepted. If the project is rejected entirely, one has no choice but to propose a new project in its place. (Groys 2008 pp. 98-99)

Il fatto che molti di questi progetti, anche in ambito artistico, non vengano poi realizzati non significa, come abbiamo visto, che non possano avere un ruolo fondamentale, tanto in una prospettiva storica, quanto anche semplicemente perchè ogni progetto - spesso proprio perché non realizzato o realizzabile - contiene in sé una visione unica del futuro, al tempo stesso affascinante e istruttiva (Groys 2008, p. 100).

L'obiettivo di MoRE è rendere questi progetti accessibili, di contestualizzarli con un lavoro storico all'interno di una linea di ricerca che, per quanto sempre esistita nella storia dell'arte, riveste un ruolo del tutto particolare in relazione alle pratiche artistiche contemporanee, ricotruendo materiali e frammenti eterogenei per cercare di metterne in luce tutte le potenzialità.

L’autore

Dottorando in Storia dell‟Arte presso l'Università di Parma, è curatore e storico dell‟arte contemporanea. Si occupa inoltre di progettazione e comunicazione di eventi culturali. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: in particolare si interessa di cinema, di pubblicità e, collaborando al gruppo di ricerca sul tema “Architettura / Progetto / Media” a cura di Francesca Zanella, dell'immagine e del progetto videoludico di cui si occupa anche all'interno del gruppo di ricerca “Il paesaggio e il suo doppio. Da Pac-Man a Second Life”. Insegna inoltre Sceneggiatura per il videogioco presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia, e ha recentemente lavorato come curatore al progetto personal effectsonsale presso il padiglione l'Esprit Nouveau di Bologna, personal foodonsale prodotto dalla Fondazione Golinelli, alla XXXII edizione della Biennale Roncaglia e al 48. Premio Suzzara.

Web: http://twitter.com/marcoscotti
e-mail: marco.scotti1@nemo.unipr.it

Riferimenti bibliografici

Breakell, S 2008, ‘Perspectives: Negotiating the Archive’, *Tate Papers,* Issue 9, Available from: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7288> [7 September 2014].

Ciric, B (ed.) 2007, *Rejected Collection. Rejected Proposals by Chinese Contemporary Artists*, Charta, Milano.

Ciric, B 2007, ‘Rejected Collection’ in *Rejected Collection. Rejected Proposals by Chinese Contemporary Artists*, ed B Ciric, Charta, Milano, pp. 6-13.

Collins, G R 1976 ‘Introduction’ in Sky, A & Stone M, *Unbuilt America. Forgotten architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*, McGraw-Hill, New York, pp. 1-13.

Ely, S & Harris, L 2014, *Unrealised Projects*, Available from: <http://www.unrealisedprojects.org/> [6 August 2014].

Farr, I (ed.) 2012, *Memory*, Whitechapel. Document of contemporary art, Mit Press, Boston.

Feeke, S & Sawyer, C (ed.) 2009, *Art in Public Places: the archive of the Public Art Development Trust*, Leaflet of the exhibition held at the Henry Moore Institute and Leeds Art Gallery, 30.05-30.08.2009, Henry Moore Institute, Leeds.

Griffiths, C & Rees, D (ed.) 2009, *Home for Lost Ideas*, Archive Books, Berlin.

Groys, B 2008, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge MA, London.

Guida, C (ed.) 2013, *The archive of forgotten ideas*, A Certain Number of Books, Milano.

Le Feuvre, L 2008, ‘Art Failure’, *Art Monthly* 313, February, pp. 6-11.

Le Feuvre, L (ed.) 2010, *Failure*, Whitechapel. Document of contemporary art, Mit Press, Boston.

Masotti, F, Masotti, R, Rizzardi, V & Taroni, R (ed.) 1982, *Sonorità prospettiche. Suono, ambiente, immagine*, catalogo della mostra, sala comunale d’arte contemporanea, Rimini, 30 gennaio - 15 marzo 1982, Comune di Rimini.

Mundy, J 2013, *Lost Art: Missing Artworks of the Twentieth Century*, Tate Publishing, London.

Obrist, HU & Tortosa, G (ed.) 1997, *Unbuilt Roads: 107 Unrealised Projects*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

Obrist, HU 2003, *Interviste vol. 1*, Fondazione Pitti Immagine Discovery, Firenze, Charta, Milano.

Obrist, HU 2010, *Interviste vol. 2*, Charta, Milano.

Obrist, HU, Aranda, J, Vidokle a & Peyton-Jones, J 2014, *AUP Agency Of Unrealized Projects*. Available from: <http://e-flux.com/aup>.

Pinto, R (ed.) 2003, *Salon des refusés. Progetti di public art mai realizzati*, catalogo della mostra, Palazzetto Tito, Venezia , 29 marzo - 25 maggio 2003, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

Pinto, R 2003, 'Salon des refusés. Cosa è possibile e cosa no nella public art' in *Salon des refusés. Progetti di Public Art mai realizzati*, ed R Pinto,catalogo della mostra, Palazzetto Tito, Venezia , 29 marzo - 25 maggio 2003, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, s.p.

Pugliese, M 2004, 'Une proposition pour l'art contemporaine: le musée des projets' in Museology and intangible heritage: proceedings of the international symposium organized by ICOFOM, 20th conference of ICOM, ed. K. Hildegard, B. Sgoff, R. Schiller, Seoul, Korea, pp. 67-70. Available from: <http://www.lrz.de/~iims/icofom/iss33_supplement.pdf>.

Ramos, F & Contador, C 2011, *Agora não - Not yet*, The Barber Shop, Lisbon.

Ramos, F &Iovane, G 2009,*Oggetti smarriti. Crisi della memoria nell'arte contemporanea-Lost & found. Crisis of memory in contemporary art*, Silvana, Milano.

Sky, A & Stone M 1976, *Unbuilt America. Forgotten architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*, McGraw-Hill, New York.

The Gallery of Lost Art 2012, Available from: <http://galleryoflostart.com> [from July 2012 to 1 July 2013].

Vedovotto, S & Casorati, C (ed.) 2009,*Usine de rêve*, 26cc Spazio per l'arte contemporanea, Roma.

Wines, J 2011, 'Arch-Art: Architecture as subject matter' in *Postmodernism : style and subversion, 1970-1990*, eds G Adamson & J Pavitt, V&A Publishing, London.

Zhao, C 2007, 'Facing rejected proposals' in *Rejected Collection. Rejected Proposals by Chinese Contemporary Artists*, ed B Ciric, Charta, Milano, pp. 14-21.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Francesca Zanella

Digital archives. Alcune note

Abstract

MoRE è un museo nativo digitale in cui si espongono opere, ma ancheun archivio digitale in cui si raccolgono ed organizzano documenti. MoREè una piattaforma a molteplici livelli in cui si confrontano differenti modalità di riflessione sulla contemporaneità: attraverso il dialogo con l'artista, il pensiero critico, l'organizzazione dei documenti, la comunicazione e la indagine sul pubblico. In questo intervento si individuano alcuni riferimenti critici che costituiscono un modello di riferimento per il progetto, in quanto riflettono sulla incidenza della dimensione digitale nella trasformazione del museo e dell'archivio.

MoRE is a digital native museum where projects of artworks are exposed, and also a digital archive where documents about art projectsare collected. MoRE is a multi-layered platform where artists, curators, art historians confront each other collecting art projects, organizing their documentation and defining tools for the communication and surveys on the public. In this paper some critical referencesare identified, that constitute a model for the project as they reflect on the impact of the digital dimension on the transformation of the museum and archive.

Nell'attuale dibattito sul museo, e in particolare sul museo d'arte contemporanea, è ormai costante l'assunzione dell'archivio quale modello di rappresentazione della cultura artistica, visiva, performativa, progettuale. Il museo-archivio o il museo-atlante, come ricorda Giuliana Bruno, consente una organizzazione del discorso più libera, non gerarchica e permette di rifuggire da ogni "monumentalizzazione" della storia[1].

L'archivio è infatti divenuto metafora della cultura postmoderna, non solo delle forme di trasmissione della memoria, ma pure del rapporto con la storia, della sua

[1] Ci riferiamo ad un passaggio di una intervista del 2009, riportato in una conversazione con Margherita Guccione (Rosa 2014).

rappresentazione e delle relazioni socio-culturali, e tale assunzione lascia significative tracce nel dibattito disciplinare relativo all'archivistica e più in generale all'*Information Literacy* con un serrato confronto che porta ad esiti antitetici. Da un lato si riconosce quanto sia ormai imprescindibile un confronto con le modalità di costruzione e gestione da parte di studiosidi archivi privati, tematici, istituzionali quale attività intrinsecamente legata alla pratica della ricerca (Clement et al. 2013), dall'altro si difende la professionalità dell'archivista quasi messa sotto assedio da una sorta di dilagante mania non solo da parte di studiosi, ma anche di artisti, curatori, professionisti dell'informazione e infine "dilettanti", sostenendo la necessità di salvaguardare una metodologia di intervento codificata e costantemente aggiornata, come ben restituisce l'articolato dibattito che si è sviluppato dopo il post di Kate Theimer (2012) in *Archives Next* per la vivacità delle argomentazioni.

MoRE è pienamente espressione di un tale cambiamento in quanto museo in cui si espongono opere, e archivio in cui si raccolgono ed organizzano documenti, in sostanza una piattaforma a molteplici livelli in cui si confrontano differenti modalità di riflessione ed intervento sulla e nella contemporaneità: attraverso il dialogo con l'artista, il pensiero critico, l'organizzazione dei documenti, la comunicazione e la indagine sul pubblico, tutto ciò in un ambiente digitale.

Non è certamente questa la prima occasione in cui si espone il significato di tale scelta operata per raccogliere e far conoscere, rendendole pubbliche, le testimonianze e le documentazioni di opere d'arte pensate, progettate e mai realizzate[2], come pure per riflettere sulla condizione della ricerca artistica contemporanea.

All'interno di un percorso di costante verifica degli esiti raggiunti - il museo nato nel 2012 ad oggi raccoglie 52 progetti di 28 artisti - in questa sede si intende approfondire la riflessione sulla natura di deposito e spazio espositivo digitale di MoRE, in quanto decisione consapevolmente e programmaticamente assunta nel manifesto e nelle linee guida, individuando i riferimenti critici nell'ambito sia dell'analisi del ruolo del museo e delle attività curatoriali ed espositive, sia del dibattito sul non realizzato[3], ma anche all'interno del campo di studio delle *Digital Humanities*, riflettendo sulla specificità degli studi sulla cultura visiva contemporanea.

Elisabetta Modena e Stefania Zuliani ci offrono una serie di sollecitazioni critiche, partendo da ormai canonici testi sull'archivio quali quelli di Foucault, Derrida

[2]Rimandiamo al testo/manifesto di Elisabetta Modena e Marco Scotti, Un museo digitale dedicato al non realizzato, MoRE. Research & Resources http://issuu.com/moremuseum/docs/scotti-modena_-_more_un_museo_digit (Scotti & Modena 2012). Ricordiamo quindi le presentazioni come quella alla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 24 maggio 2012, e a Palazzo Zorzi, Venezia, 30 maggio 2013, in occasione di 6th*cei Venice forum for contemporary art curators: programme continental breakfast. running time*,nei giorni dell'inaugurazione della Biennale.

[3]Si rimanda per questi due ambiti ai saggi rispettivamente di Elisabetta Modena e Marco Scotti pubblicati su questo stesso dossier.

e della scuola di *October* - da Buchloh, a Foster, a Krauss -, rispetto al dibattito che si sta sviluppando in ambito museologico, offrendo una autoriflessione, nel caso di Elisabetta Modena, e una proposta di lavoro per MoRE da parte di Stefania Zuliani.

Per un progetto di un museo digitale sul "non realizzato", tuttavia, le definizioni di archivio e la loro assunzione in ambito museologico e nelle pratiche curatoriali ed artistiche (ed. Merewether 2006), non possono essere analizzate in modo disgiunto dalla crescente "produzione"di risorse digitali, dalla parallela riflessione teorica e dalla definizione di linee guida e strumenti di codificazione della nuova rete di sistemi di informazione.

In questa sede Marco Scotti ricostruisce la rete di riflessioni sul non realizzato, un presupposto fondamentale per il progetto per definire l'ambito della ricerca edella individuazione di artisti e progetti da far confluire nell'archivio. Ne esce un panorama significativo che integra il sistema di riferimenti più volte citati con cui è necessario il confronto, come l'Agency Of Unrealized Projects (AUP), un progetto di e-flux e della Serpentine Gallery di Londra curato da Hans Ulrich Obrist, Julia Peyton-Jones, Julieta Aranda e Anton Vidokle, piuttosto che la mostra virtuale *TheGallery of Lost Art*(2012), curata da Tate, disegnata da studio ISO e prodotta in collaborazione con Channel 4. Casi che sono integrati dalla ricerca di Filipa Ramos raccontata in questa stessa sede. Tuttavia è altrettanto importante verificare come stia mutando il modo di organizzare, disporre, esporre, mettere in rete, visualizzare, rendere ricercabile, insomma, tutte quelle attività legate alla creazione e mantenimento di una risorsa digitale che più che mai vive in funzione della visibilità, o che deve ripensare strategie per misurarsi con l'accessibilità rispetto al museo tradizionale.

La verifica può quindi essere compiuta all'interno dell'evoluzione dei progetti pionieristici delle biblioteche nazionali, dalla Library of Congress, alla National Library di Londra alla Bibliothèque Nationale de France, ecc., dei vari archivi digitali della comunità di Omeka di cui anche MoRE è parte. Fondamentale è l'attività condotta all'interno di MetaLAB dell'Harvard University, di cui citiamo in particolare i settori di sviluppo relativi alle modalità di trattamento dei dati, alla rivitalizzazione degli archivi e alle esposizioni online. Negli ultimi anni un ruolo fondamentale lo ha assunto anche la Commissione Europea con l'Agenda Digitale Europea di cui uno dei principali risultati è stata Europeana,e con il supporto alla ricerca e innovazione tecnologica con la definizione di specifiche *key actions*all'interno dei programmi di finanziamento dellaricerca[4]. Enumerare tutti i progetti non è l'obiettivo di questo intervento, ma può

[4]Mi limito a ricordare i progetti: RICHES, "bringing cultural heritage and people together in a changing Europe and finding new ways of engaging with heritage in a digital world" (http://www.riches-project.eu/index.html); DARIAH-IT, Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities (http://it.dariah.eu/home); CENDARI, Collaborative european digital archive infrastructure (http://www.cendari.eu); eclap (http://www.eclap.eu/portal/?q=en-US/home) e-library for performing arts.

essere utile seguire la progressione della sperimentazione ed applicazione delle tecnologie digitali nell'ambito dei beni culturali per comprendere quali siano state e siano ora le emergenze e i principali interessi. Dalla definizione di piattaforme per archiviare e di software per digitalizzare il patrimonio, si è passati allo sviluppo di linguaggi di interrogazione e contestualmente alla definizione di strumenti di indicizzazione; con la crescita esponenziale di raccolte digitali che hanno delocalizzato e frammentato o scomposto l'unitarietà di nuclei di documenti testuali e visivi, rispetto ai loro contesti di origine - biblioteche, archivi, musei, collezioni private ed istituzionali - è emersa la necessità di valorizzare le potenzialità di interoperabilità, connessione, interattività, personalizzazione, autogestione, comunicazione, ma anche contaminazione che la dimensione digitale consente.

Rispetto al confronto disciplinare che parallelamente e congiuntamente si sta sempre più ampliando all'interno di contesti accademici e professionali nell'ambito della scienza della informazione - e più precisamente all'interno della comunità di archivisti, bibliotecari e documentalisti -, attraverso analisi teoriche, progetti sperimentali e importanti realizzazioni di archivi, collezioni e biblioteche digitali, possiamo rimandare ad una rassegna ragionata degli esiti del confronto che soprattutto si è sviluppato sulla trasformazione del concetto di "archivio" compiuta da Marlene Manoff (2004).

Due sono gli elementi che devono essere estratti all'interno di tale dibattito perché pertinenti all'esperimento MoRE: in primis il rilievo dato alla tendenza propria delle scienze umane e sociali a trasformare la messa a punto degli strumenti dell'indagine in attività di sperimentazione:

> Some scholars have argued that the archive functions for the humanities and social science disciplines as the laboratory functions for the sciences. Both the archive and the laboratory are sites of knowledge production.(Manoff 2004, p. 13)

In secondo luogo la valutazione di quanto la dimensione digitale e la possibilità di condivisione delle informazioni abbia contribuito a modificare la definizione, ma anche la percezione dell'archivio:

> The digital environment has further eroded these distinctions. As libraries, museums, and archives increasingly make their materials available online in formats that include sound, images, and multimedia, as well as text, it no longer makes sense to distinguish them on the basis of the objects they collect.(Manoff 2004, p. 10)

A questo proposito, rispetto al dibattito che crescentemente si è sviluppato in anni recenti sulla natura dei depositi digitali (loro specificità rispetto ai sistemi di documenti "analogici") in relazione alla necessità di definire linee guida, buone pratiche e normative per rafforzare e sfruttare a pieno le potenzialità delle nuove tecnologie (dell'ICT), ci pare interessante soffermare l'attenzione su un tema chiave strategico per lo sviluppo del nostro museo digitale quale la trasformazione della produzione e gestione delle informazioni edi condizionamenti che inevitabilmente incidono sulle modalità di fruizione, e anche sui metodi della ricerca (Burdick et al. 2012). Se l'analisi dei dati, la ricerca di modalità inedite di duplicazione, archiviazione, restituzione, presentazione e messa in mostra hanno un rilevante impatto sociale, su un piano strettamente epistemologico, è necessario affrontare la specificità del dibattito museologico puntando l'attenzione sul significato del "collezionare" e "organizzare in racconto", o del misurarsi con i temi del "fare storia" con e attraverso i materiali che costituiscono il patrimonio del museo.

Memoria e spazio digitale

Il pensiero postfoucaltiano sull'archivio è fortemente incentrato sull'impatto che la costituzione di un nuovo archivio digitale sta imponendo sulle tradizionali strutture istituzionali. Una delle riflessioni che progressivamente si sta imponendo all'interno delle scienze umane, investendo anche il dibattito sul museo, è quella sulla dimensione temporale propria dei depositi di materiali culturali non unicamente legata ai tempi della lenta sedimentazione, ma anche a quelli del differente uso dei documenti raccolti in biblioteche, collezioni di dati della ricerca o archivi della burocrazia, in un contesto modificato quale appunto quello della rete digitale. È quanto fa Manuel DeLanda (2003) nel saggio introduttivo al catalogo di una esposizione dedicata al mutamento dei meccanismi dell'informazione nell'era digitale in cui lo studioso afferma che l'utilizzatore può essere proiettato verso il passato o il futuro «switching from a conception of the archive as a reservoir of information to one incorporating the uses of that information is needed an improvement» (DeLanda 2003, p. 9). Ma il problema per lo studioso è quello di comprendere perché ci siano queste differenze, determinate da ragioni che possono risiedere nel modo con cui è stato prodotto l'archivio:

> Did the information sediment more or less spontaneously as a byproduct of ritual or cultural practices, with the long history of accumulation and interpretation serving mostly to legitimize certain forms of authority? Or was the process guided by a more deliberate strategy operating outside of the

problematic of legitimacy?(DeLanda 2003, p. 9)

Il filosofo pone un quesito che discende direttamente da Foucault (1966), dalla sua individuazione del punto di svolta da cui ha avuto inizio il «processo di descrizione», quella «compulsory objectivation» che ha determinato una varietà di modi di esaminare gli individui. La ricerca da parte di DeLanda di una rinnovata lettura dell'archivio parte dalla contrapposizione tra l'attenzione all'individuo e alla tendenza alla categorizzazione e classificazione della ricerca scientifica.

> All the facts about ourselves accumulated in these files and dossier, extracted from us via a variety of examinations, give us a real identity which is neither a subjective feeling nor an ideological experience. It is not a matter of interiorized representations but of an external body of archives within which we are caught and that compulsorily fabricate an objective identity for us.(DeLanda 2003, pp. 11-12)

L'archivio «after Foucault» viene quindi letto partendo dal ruolo dell'individuo quale oggetto d'indagine, sia che esso si confronti con le istituzioni del potere o con il rigore della ricerca scientifica, sia cheesso partecipi alla costruzione della memoria collettiva.

Questo è il tema su cui Appadurai si interroga:

> Social memory remains a mistery to most of us. True, there has been much excellent work by psychologists, neurologists and other sorts of critics about the workings of collective memory. Yet, there is a deep gap between our understandings of the externalities of memory and its internalities. This is a kind of cartesian gap too, this time not between mind and body but between the biochemistry of memory and its social locations and functions. The arrival of the electronic archive, with its non-hierarchical, digital and para-human characteristics, sometimes seems to have widened this gap, since there is no easy way to get from the neutral maps implied in most visions of biological memory and the social maps referred to in such wonderful images as Pierre Nora's image of the 'places of memory'. This gap between the neutral locus of memory and its social location creates a variety of challenges for different fields and disciplines.(Appadurai 2003, p. 14)

L'archivio per l'immaginazione umanistica secondo Appadurai è infatti uno strumento sociale per la costruzione della memoria collettiva, la cui definizione è

radicata nel pensiero di Holbwachs, nella ideologia della traccia di Bloch e nella distruzione dell'innocenza dell'archivio operata da Foucault. La ricostruzione della memoria collettiva non avviene più attraverso l'incontro accidentale della traccia, ma attraverso la presa di coscienza del progetto che è alla base della "produzione" di tali tracce: «all design, all agency and all intentionalities come from the uses we make of the archive, not from the archive itself» (Appadurai 2003, pp. 15-16).Foucault ha distrutto l'innocenza dell'archivio e ci ha forzati ad interrogarci sul progetto che sta alle spalle della produzione delle tracce.

Appadurai quindi legge la "produzione" di tracce che costituiscono l'archivio in termini di progetto sociale, ripartendo dalla tesi di *Modernity at large* (1996):

> Thus, we should begin to see all documentation as intervention, and all archiving as part of some of collective project. Rather than being the tomb of the trace, the archive is more frequently the product of the anticipation of collective memory. Thus the archive is itself an aspiration rather than a recollection. This deep function of the archive has been obscured by that officialising mentality.(Appadurai 2003, pp. 16-17)

Oggi nella dimensione elettronica, le «intentional communities» hanno il sopravvento sulle «default communities», cioè le nazioni(Appadurai 2003, p. 17). Ogni documentazione è una forma di intervento, e gli archivi sono sia una sorta di progetto sociale che lo specchio del lavoro dell'immaginazione. La mediazione della rete digitale facilita la costruzione della memoria collettiva realizzata in modo interattivo e partecipato.

MoRE può esser letto in questa chiave: prodotto in modo partecipato dai curatori e dagli artisti, secondo un disegno consapevole - progetto deliberato -, per diventare un giacimento di tracce. Certo le modalità di interazione e di condivisione in piattaforme digitali così ideate e realizzate possono essere molteplici, come nel caso di ADA. Archive of Digital Art, nato nel 1999 per accogliere contributi di studiosi ed artisti che possono operare direttamente nell'archivio purché in possesso di requisiti di produzione scientifica o artistica definiti nelle linee guida.

Le regole che MoRE si è dato non prevedono una partecipazione così estesa pur assumendo la pratica della comunità accademica di validare ogni immissione, assegnando differenti gradi di responsabilità nella interazione, per quanto concerne la gestione del deposito a lungo termine dei documenti; mentre non si prevede una partecipazione diretta degli artisti poiché per la selezione dei progetti le modalità sono proprie di ogni gruppo di ricerca fondate su linee programmatiche e di criteri di individuazione degli artisti con cui lavorare, e quindi sul dialogo tra curatore ed artista

nel momento della scelta del progetto, dei materiali da archiviare e nella individuazione delle tecniche di digitalizzazione, ove necessario.

Il Museum of Refused and Unrealised Art Projects mutua modalità sia dalle pratiche curatoriali che prescindono dalla totale dimensione digitale, che dai comportamenti della comunità scientifica che diffonde gli esiti della propria ricerca.

La dimensione digitale tuttavia interviene anche nella struttura del museo, nel modo di intendere il ruolo delle collezioni attraverso le quali fare storia e questo passaggio costituisce un ulteriore elemento di specificità del progetto.

A questo proposito ritorniamo a quanto sostiene Boris Groys intervistato per *ARTMargins* da Sven Spiekera proposito del ruolo del museo ribadendo ancora una volta la centralità dell'archivio, pur non assumendolo quale metafora spaziale, ma linguistica:

> History occurs in a space between the archive and life, between the past that is being collected and reality, understood as everything that has not been collected […] the archives -partly through the electronic media - gradually merge to form one large world archive, a formalized universal memory. (Groys 1999)

Groys parla di un processo della storia che consiste nella ricerca di ciò che non è mai stato incluso nell'archivio, «the new»:«The inclusion into the archive immediately redraws the boundary between the archive and its exterior and demands the archivization of what remains outside of its limits. The past is not "memory" but the archive itself, something that is factually present in reality» (Groys 1999).

Ancora una volta l'interlocutore è Foucault, rispetto al quale Groys si distacca ritenendo che «The material basis of the archive are the different media in which it manifests itself», i media che ne definiscono la struttura non in quanto traccia ma in quanto mediatori della memoria: «The past, in other words, is given to us only in the museum collections, not in the psyche or the unconscious. These are the places where the signs are shown through their respective media» (Groys 1999).

Quali sono i fattori intrinseci del medium in un museo digitale? La riproducibilità, in alcuni casi l'essere copia, o meglio traduzione in altro formato - tipologico, dimensionale -, la diffusione, le modalità di fruizione e quindi innanzitutto la componente visiva che in un archivio come quello di MoRE, ma anche ADA, o le tante collezioni della comunità di Omeka, è spesso mediata, per essere raggiunta, dalla descrizione: siano *keywords*, categorie, thesauri, testi ricercabili *full-text*. Strumenti che devono essere elaborati per assolvere alla duplice funzione di

contestualizzare correttamente l'opera, di far crescere attraverso l'insieme di documenti/opere la riflessione critica, e nello stesso tempo di incontrare le necessità di chi arriva all'archivio per conoscere, e in questa sede su questi temi si interroga Gabriella De Marco.

Aggiungiamo alle riflessioni di studiosi e artisti qui raccolte due ulteriori domande a cui la ricerca all'interno del gruppo di lavoro deve cercare di dare risposta: quali possano essere le ricadute della definizione di uno nuovo spazio, quello digitale, che come ha osservato Giuliana Bruno (2009) rischia di non essere sufficientemente permeabile all'attraversamento del visitatore[5], quanto le modalità di produzione da parte di artisti e curatori, in cui produzione e consumo coincidono, possa modificare un tale spazio e quindi sull'idea di museo, il modo di fare storia e di riflettere su un tema specifico come quello del non-realizzato.

L'autrice

Ricercatore universitario di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento Lettere Arti Storia e Società dell'Università di Parma, insegna Storia e teorie delle esposizioni e degli allestimenti. Le linee principali della ricerca svolta riguardano alcuni momenti del dibattito progettuale in Italia, design, architettura e progetto urbano, con particolare attenzione alla cultura artistica italiana nei primi decenni del '900 tra Ritorno all'ordine e Razionalismo (*Alpago Novello e Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Electa, Milano, 2001; *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig. Il mestiere delle arti*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, luglio - ottobre 2004, Museo Revoltella, Trieste, pp. 36-49). Altro tema è quello della storia delle esposizioni e del ruolo dell'allestimento (V. Strukelj - F. Zanella, *Dal progetto al Consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento,* Parma, MUP 2011; *Esporsi Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona, 2012). Dal 2005 ha iniziato un progetto di ricerca Architettura / Progetto / Media, nell'ambito del quale ha curato le mostre *Architettura e pubblicità* (2005), *Torre Agbar, progettocomunicazione e consenso*(2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) (*La torre Agbar. Progetto comunicazione consenso*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival dell'architettura 2006; *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, a cura di F. Zanella, Festival Architettura Edizioni, Parma, 2008).

e-mail: francesca.zanella@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Appadurai, A 2003, 'Archive and Aspiration' in*Information is Alive*, eds J Brouwer & A Mulder, V2_Publishing/NAI Publishers, Rotterdam, pp. 14 - 25.

Bruno, G 2009, 'Giuliana Bruno: intervista', *Meet the Media Guru*, postata 29/05/2009. Available from:<http://www.meetthemediaguru.org/giuliana-bruno-intervista/>[settembre 2014].

Bruno, G 2009b, *Pubbliche intimità: architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano.

[5] Interessante anche il discorso che fa a proposito del cinema che può essere assunto anche nell'ambito del museo «il digitale cambia il senso di come le immagini agiscono nel nostro percorso. Cambia a livello pratico l'idea della fruizione delle immagini. Cambia i luoghi deputati alla visione delle stesse: bisogna vedere se esisteranno ancora i cinema in futuro, visto che stanno cambiando i modelli di distribuzione e si possono anche creare percorsi diversi»(Bruno 2009).

Burdick, A, Drucker, J, Lunenfeld, P, Presner, T & Schapp, J 2012, *Digital_humanities,* MIT Press, Cambridge (MA).

Clement, T, Hagenmaier, W & Knies, J L 2013, 'Toward a Notion of the Archive of the Future: Impressions of Practice by Librarians, Archivists, and Digital Humanities Scholars', *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, Vol. 83, No. 2 (April 2013), pp. 112-130.

DeLanda, M 2003, 'The archive before and after Foucault' in *Information is Alive*, eds J Brouwer & A Mulder, V2_Publishing/NAI Publishers, Rotterdam, pp. 8- 13.

Foucault, M 1966, *Les mots et les choses*, Galimard, Paris.

Foucault, M 1969, *L'archéologie du Savoir*, Galimard, Paris.

Groys, B 1999, 'The Logic of Collecting', *ARTMargins*, 15 january.
Available from: <http://www.artmargins.com/index.php/archive/436-boris-groys-the-logic-of-collecting>[settembre 2014].

Merewether, C (ed.) 2006, *The archive*,Whitechapel Gallery, MIT Press, London, Boston.

Manoff, M 2004, 'Theories of the Archive from across the Disciplines', *Libraries and the Academy* vol. 4, no. 1 january, pp. 9–25.
Available from:<http://dx.doi.org/10.1353/pla.2004.0015>[settembre 2014].

Rosa, F 2014, 'Conversazione con Margherita Guccione', *Arketipo Magazine*, 11 febbraio 2014.
Available from: http://www.arketipomagazine.it/it/conversazione-con-margherita-guccione-direttore-maxxi-architettura [settembre 2014].

Scotti, M & Modena E 2012, 'Un museo digitale dedicato al non realizzato', More. A Museum of refused and unrealizeda art projects, 1 aprile. Available from:
<http://issuu.com/moremuseum/docs/scotti-modena_-_more_un_museo_digit>
[settembre 2014].

The Gallery of Lost Art 2012, Available from: <http://galleryoflostart.com> [from July 2012 to 1 July 2013].

Theimer, K 2012, 'The Problem with the Scholar as "Archivist," or Is There a Problem?', *ArchivesNext*, February 28. Available from:<http://www.archivesnext.com/?p=2522> [novembre 2014].

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Raccontare il non realizzato

Per un museo del non realizzato

www.ricerchedisconfine.info

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Marina Pugliese

Una proposta per l'arte contemporanea: il «museo dei progetti»

Abstract

Si propone in questa sede una sintesi dell'intervento presentato alla ventesima conferenza internazionale di Icofom del 2004 - il Comitato Internazionale per la Museologia - dedicata alla relazione tra museologia e patrimonio intangibile. Si tratta di una riflessione sulla possibile realizzazione di un museo senza spazio e senza collezioni, deputato a conservare solo opere di arte riproducibili archiviabili in forma progettuale: il Museo dei Progetti.

We want to submit here a summary of the the speech that Marina Pugliese presented in 2004 at the Twentieth International General Conference of Icofom - the International Committee for Museology -, which was dedicated to the relationship between museology and the intangible heritage.This is a reflection on a possible museum without space and collections, dedicated to preserveonly works of art which can be reproduced and archived as projects: The Museum of Projects.

La ventesima conferenza internazionale di ICOFOM-il Comitato Internazionale per la Museologia -del 2004 fu dedicata alla relazione tra museologia e patrimonio intangibile. Tra il 2000 e il 2003 il Comune di Milano, con il contributo di Jean Hubert Martin in qualità di consulente, cercò di dare vita a un museo di arte contemporanea pensato negli spazi dei gasometri della Bovisa. Il *vulnus* principale del progetto, che poi decadde anche in quanto lo spazio necessitava di una costosa bonifica, era costituito dalla pressoché totale assenza di collezioni. Ragionando sul fallimento di quel progetto, legato sia ai problemi relativi allo spazio sia all'assenza di patrimonio, iniziai - in qualità di conservatore di arte contemporanea per le Civiche Raccolte d'Arte - a pensare a un museo senza spazio e senza collezioni ma con una identità precisa e molto specifica.
Provai quindi a ragionare sulle opere di arte riproducibile e sull'idea di un museo che collezionasse solo opere archiviabili in forma progettuale. L'idea di una collezione la cui consistenza si limitava ad una serie di file e documenti di varia natura risolveva i problemi relativi allo stoccaggio e alla conservazione e aumentava la possibilità di condivisione della collezione, fatte salve le questioni giuridiche inerenti il diritto d'autore e la necessità di dettagliare in modo rigoroso a seconda della tipologia di opere la parte relativa al certificato di autenticità e al contratto tra artista e museo. Redassi quindi un testo per la conferenza ICOFOM, nel quale lamentavo l'assenza in Italia di archivi dedicati a progetti di arte contemporanea. Quando, anni dopo, venni a conoscenza del Museum of Refused and Unrealised Art Projects pensai che il Museo dei Progetti ne era la versione complementare. Se nel caso di MoRE l'obiettivo è conservare la memoria di opere incompiute o non realizzabili, il Museo dei Progetti ipotizzava di costituire una collezione di opere in potenza. Era quindi ovvio pensare a delle

sinergie quali la giornata di studi che si è tenuta al Museo del Novecento.
Si riporta di seguito una sintesi del testo pubblicato nel 2004 nel bollettino ICOFOM Study Series[1].

Una proposta museologica per il contemporaneo: il Museo dei Progetti

Gli anni Novanta sono stati segnati da una notevole espansione del sistema espositivo e museale dell'arte contemporanea, espansione testimoniata dalla nascita di nuove biennali, dall'interesse del mondo dell'imprenditoria a legare la propria immagine a sponsorizzazioni nel campo, dalla inaugurazione a livello internazionale di nuovi musei e spazi espositivi.

Il ruolo storico del museo è quello di acquisire, conservare e promuovere il patrimonio. Definire però in cosa consista questo patrimonio nel presente, senza le reti di protezione della distanza storica e critica, pone notevoli problemi circa le scelte, le inclusioni e le esclusioni da farsi.

Mentre i musei "storici" di arte del Novecento possono lavorare in termini di continuità sulla scelta delle acquisizioni, a mio avviso i musei nascenti, per non cadere nel generalismo dilagante, dovrebbero darsi un taglio particolare e intraprendere la strada della specializzazione che sia mediale, tematica o di area.

All'interno di questa logica un museo dedicato all'arte dematerializzata, ovvero un istituto che acquisisse solo progetti artistici potrebbe rappresentare un'interessante scommessa a livello museologico. La produzione estetica contemporanea è stata infatti connotata nel contemporaneo da una notevole enfatizzazione dell'arte in quanto idea e in quanto azione. L'opera ha perso il tradizionale valore auratico mentre ne sono prevalsi gli aspetti di riproducibilità. L'uso del dispositivo video in proiezioni ed installazioni e l'ingente presenza di progetti artistici in rete sottolinea quanto molta della produzione nel contemporaneo sia scevra dalla presenza oggettuale. Grazie ai nuovi media e ai materiali industriali l'esecuzione dell'opera è poi spesso delegata a terzi in base a un progetto. Anche la performance è un mezzo espressivo spesso affidato nella fase operativa a terzi, l'artista può quindi venderne il progetto definito, ripetibile come concordato.

La progettazione di opere *in situ* può confluire in questo ambito e in alcuni casi

[1] Il testo originale: Pugliese, M 2004, 'Une proposition pour l'art contemporaine', in *Museuology and Intangible Heritage*, International Symposium, 20th General Conference ICOFOM, Seoul, Korea 2004, ICOFOM Study Series – ISS 33 Supplement, Museums-Pädagogisches Zentrum, München, pp. 67-69. Available at:
<http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033_final_version%202003.pdf>

le opere pensate per un determinato spazio possono essere documentate, rimosse e riprodotte.

Un ingente patrimonio da salvaguardare in quanto testimonianza dei processi creativi riguarda inoltre la conservazione dei progetti non realizzati o non realizzabili. Hans Ulrich Obrist e Guy Tortosa nella prefazione di *Unbuilt roads*, dove sono raccolti 107 progetti d'artista mai realizzati, sottolineano la necessità di conservare tale patrimonio chiedendosi come mai, a differenza dei progetti architettonici, non ci sia attenzione e documentazione sui progetti artistici. Mentre infatti esistono anche in Italia archivi dedicati ai progetti architettonici, manca uno spazio museale dedicato alla conservazione e alla documentazione dei progetti di arte contemporanea.

Una formula museologica altamente specifica ma innovativa per l'arte contemporanea potrebbe quindi comprendere le espressioni artistiche connotate dalla fase progettuale, definendo la collezione attraverso l'acquisizione di soli progetti, realizzabili e non.

Questo permetterebbe di utilizzare gli spazi in modo più libero, trasformando il museo in una Kunsthalle nella quale sia possibile alternare l'allestimento dei progetti in collezione alla realizzazione e ospitalità di mostre temporanee.

Archiviazione e documentazione sostituirebbero dunque l'esistenza fisica dell'opera mentre la possibilità di eseguire repliche del progetto dovrebbe essere regolamentata dettagliatamente in un contratto che salvaguardi opera, artista e museo.

A livello museologico, collezionando progetti da realizzare e non, si diminuirebbero drasticamente i costi di gestione dei depositi e sarebbe superato il problema spinoso della conservazione del contemporaneo: il materiale cartaceo, fotografico o le *maquette* di opere non realizzabili sarebbero conservate ed esposte secondo i parametri canonici mentre le opere realizzabili verrebbero ricostruite *ex novo* ogni volta previo solo uno stoccaggio di singole parti difficili da reperire.

Se come detto musealizzare il presente è un rischioso atto di sfida, acquisire un progetto è sia più semplice rispetto ai costi di trasporto e gestione del patrimonio, sia meno oneroso a livello del mantenimento dello stesso. I costi, sicuramente più contenuti di quelli relativi alla gestione di un patrimonio tradizionale, sarebbero invece rappresentati dalla archiviazione cartacea ed informatica dei progetti e dalla realizzazione *ex novo* delle opere e dalla loro rimozione.

Anche la gestione dei prestiti delle opere avverrebbe con notevoli vantaggi pratici: il prestito consisterebbe nella disponibilità a consentire la realizzazione temporanea delle opere secondo i criteri previsti e con il controllo del personale del museo: non ci sarebbero costi di trasporto, le opere non subirebbero i danni relativi alle movimentazioni e non sarebbe necessaria l'accensione di polizze assicurative.

È evidente che la dematerializzazione non esaurisce l'intero campo espressivo dell'arte contemporanea e quindi molti artisti sarebbero esclusi da un museo dedicato ai progetti. Ovviamente qualunque tipo di scelta o taglio dato alla collezione di un museo nascente comporta delle esclusioni. Parte del *budget* del museo, grazie alle evidenti diminuzioni dei costi di deposito, conservazione e restauro, potrebbe essere impiegata nella produzione di opere inedite. Attraverso la realizzazione di nuove opere il museo manterrebbe fede al ruolo cruciale di promozione della cultura contemporanea senza per questo escludere le forme di espressione legate all'oggetto.

La produzione potrebbe eventualmente convertirsi in acquisizione nel caso di opere in analogia con il *concept* del museo mentre l'alternanza tra l'allestimento dei progetti in collezione, la produzione di opere inedite e la realizzazione e l'ospitalità di mostre temporanee evidenzierebbe l'elasticità di un progetto museologico nel quale il patrimonio non occupa ma concede il suo spazio.

L'autrice

Storica dell'arte, specializzata in museologia e conservazione del contemporaneo, ha promosso e diretto illavoro preparatorio del Museo del Novecento, curandone, in collaborazione con il comitato scientifico, ilpercorso museologico, il catalogo scientifico, gli apparati didattici e gestendo i rapporti con i collezionisti volti afavorire depositi e acquisizioni tra cui la donazione degli archivi e della biblioteca della galleria Gian Ferrari.
È Direttore del Polo Arte Moderna e Contemporanea, comprendente il Museo del Novecento e la Galleriad'Arte Moderna e Direttore Scientifico del costituendo Museo delle Culture del Comune di Milano.Dal 2009 è advisor del progetto internazionale POP ART (Plastic Art Artifacts in Museum).
Ha fondato il gruppo italiano di INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) e ne è stata coordinatore fino al 2010. È membro del comitato direttivo di AMACI (Associazione Italiana Musei d'ArteContemporanea).

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Filipa Ramos

I would prefer not to.
A thesaurus of artists without works

Abstract

Il presente intervento è relativo ad un progetto in corso da diversi anni per la costituzione di un Thesaurus di artisti senza opere la cui costruzione si misura con i temi della produttività in ambito artistico, un ambito complesso e tortuoso. Si parla di artisti che hanno riflettuto sulle problematiche della produzione, che si sono misurati, che hanno fallito o che semplicemente si sono interrogati sulla necessità di produrre e distribuire le opere. Nella costruzione del Thesaurus si sono presi in considerazione artisti che hanno rifiutato di produrre opere per ragioni etiche, politiche, socio-culturali. In altri casi la negazione ha un significato fortemente ironico. Ciò che è certo è che nella età della comunicazione e auto-promozione vi è una storia non raccontata che si sta ricercando.

The main purpose of this survey is to present an on-going project of constitution of a Thesaurus of artists without works and to present artists who dealt with such a complex and tortuous subject as productivity, and who challenged, defied or simply questioned the need to produce and to deliver work, both in its material and immaterial significance. Many are the reasons that lead a creator to go against the conventional ways of conceiving, producing and providing work, or that simply offer another possibility of conceiving the figure of the artist, one that does not need to offer art in order to become so. In some cases, there is an ethical, political, social or cultural need that leads to the denial of production. In other cases it is evident that irony and an acute sense of humour are at the base of such denial or refusal to present objects or actions, as if the artist intended to frustrate the viewer's expectations and to play with them. What is sure is that in the age of self-publicity and communication, there lies an untold history of art: that written by the gestures and postures of all the effacing artists, and this is what this research is about.

A great artist can make art by simply casting a glance. (Smithson 1996, p.112)

Storia

Nel corso degli ultimi quattro anni il progetto per la realizzazione di un Thesaurus di artisti senza opere è statoin procinto di essere presentato al pubblico in diverse occasioni e, per le ragioni più disparate, questo non è mai successo.

È iniziato tutto nel 2009, con l'invito a sviluppare una residenza curatoriale presso la David Roberts Art Foundation, a Londra, che sarebbe culminata in una mostra intitolata *The Exhibition will be postponed until further notice*. Sarebbero state presentate opere della collezione di arte contemporanea della fondazione insieme ad altri progetti, e ad una notevole quantità di documentazione. Ironia della sorte, la mostra è stata davvero rinviata fino a nuovo avviso, perché più lavoravo per la mia ricerca preliminare, più questa mi portava a capire che sarebbe stata una contraddizione in termini esporre gli sforzi e i gesti di alcuni tra coloro che hanno lottato così tanto per rimuovere se stessi dallo spettacolo delle mostre e di altri contesti espositivi, oppure i cui atti unici e inclassificabili sarebbero diventati parte di una variazione sul tema.

Una versione ridotta del thesaurus, una sorta di thesaurus preliminare - che comprendeva 4 tipologie e 16 voci - era stata pubblicata con il titolo *Preferiría no Hacerlo* nel novembre 2010 sul numero 39 di Celeste (Ramos 2010), una rivista di arte pubblicata a Città del Messico e distribuita in America Latina e negli Stati Uniti, che ha chiuso i battenti subito dopo quell'(ultimo) numero.

Tale Thesaurus è poi evoluto in un progetto di una pubblicazione dedicata al lavoro e alla cultura, appositamente commissionata dalla Galleria d'Arte Moderna di Torino, con cui si voleva osservare le radici dell'intreccio tra arte e vita - e quelle che sembravano essere le sue fondamenta moderniste - concentrandosi sulla figura dell'artista, che sembrava offrire un buon ambito di verifica, perché incarnava un'associazione molto intima tra persona e lavoro, tra essere e fare.

La pubblicazione avrebbe dovuto includere una parte del Thesaurus insieme a saggi scritti appositamente per l'occasione da autori che hanno riflettuto sulla questione della produttività, del lavoro, e della negazione (tra cui anche alcuni degli intellettuali italiani legati al *Movimento dell'Autonomia*,il cui ambito di pensiero era collegato alla situazione industriale che ha caratterizzato il contesto urbano di Torino).

A causa di una carenza di fondi del museo, i diritti per la riproduzione delle immagini non avrebbero potuto essere pagati, e gli autori avrebbero dovuto acconsentire a far pubblicare i loro articoli gratuitamente.

Il testo di Hito Steyerl *Is Museum a Factory?* (Steyerl 2009),che è stato recentemente pubblicato su *e-flux journal*, sembrava porre un interrogativo fin troppo reale, e se in altre circostanze questa situazione sarebbe stata problematica, considerando il fatto che il progetto rifletteva sul lavoro materiale e immateriale, ci sembrò più saggio fermare l'intera operazione, un «preferirei di no» pronunciato non senza qualche malessere.

Ma a quel punto tale decisione ha cominciato a sembrare un tributo alla negazione, al rifiuto e all'omissione dei molti artisti i cui gesti avevano dato origine all'idea iniziale.

Descrizione del progetto

Ci sono alcune avvertenze e crediti dovuti, da segnalare prima di iniziare, che hanno a che fare con il metodo, la forma e l'orientamento del Thesaurus.

Il titolo di questo progetto, *Un Thesaurus di artisti senza opere*può sembrare poco fedele al metodo ed è stato ideato per catturare l'essenza di un'indagine globale che comprende diverse sfumature e tipologie.

Molti degli artisti inclusi nel Thesaurus hanno prodotto tante opere d'arte. In realtà, sono molto pochi quelli che non fanno- o non hanno fatto - una singola opera. Se si può facilmente sostenere che, per esempio, possono esistere architetti senza edifici, difficilmente può esserci un artista senza opere, forse perché la pratica artistica si basa meno su un sistema di formazione e piuttosto su una mente allenata e su una serie di doti fisiche, manuali e/o capacità intellettuali.

Vorrei aggiungere che il fatto che l'artista A o B sia stato incluso non implica che la decisione di "non fare" caratterizzi tutta la sua carriera.

Alcuni criteri di inclusione ed esclusione, inoltre, sono stati determinati al fine di impostare i limiti di ciò che altrimenti sarebbe diventato un compito impossibile.

Pertanto, opere effimere e progetti transitori non sono stati inclusi. Né sono stati inclusi tutti i pezzi scartati, o i lavori che sono stati cancellati, abbandonati, persi o che sono scomparsi. Ex-artisti non sono stati considerati come una categoria a sé, anche se ci sono alcuni casi di artisti che hanno abbandonato la loro attività per perseguirne altre, spesso più proficue, o alcuni casi radicali di artisti che hanno bruscamente messo fine alla loro vita come gesto estremo di auto-cancellazione.

Ma in tanti casi le possibili categorie per definire la selezione delle opere sono risultate del tutto inutili e le opere sono state scelte per uno scenario costruito caso per caso.

L'Invisibile è, in alcuni casi, un criterio molto difficile.

Se quei progetti che hanno giocato con la nozione di invisibile di per sé non hanno trovato posto nel Thesaurus - come *Invisible Film* di Melik Ohanian [2005], in cui l'artista ha collocato un proiettore 35mm, che riproduceva il film di Peter Watkins *Punishment Park* [1971] nel vuoto del Mirage Desert in California (dove il film originale era stato girato), oppure *Untitled (Denuncia)* di Maurizio Cattelan[1991], un verbale della polizia riguardo al furto di un'opera d'arte invisibile dall'auto dell'artista, che è stato recentemente presentato alla Hayward Gallery a Londra, come parte della mostra *Invisible: Art about the unseen1957-2012* (2012) – ci sono stati altri

gesti e opere che mancavano di una presenza visibile o materiale, o che garantivano la mancanza di visibilità di qualcosa, che appartengono a questa ricerca.

Altrettanto problematico è il concetto di **Vuoto**, all'interno del quale alcune opere mantengono una posizione imprecisa. Per esempio ancora non sono riuscita e decidere se *4'33"*[1952], di John Cage, oppure *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (La specializzazione della sensibilità allo stato materiale primario in sensibilità pittorica stabilizzata, Il Vuoto)*di Yves Klein, presentata alla Galerie Iris Clerk a Parigi nel mese di aprile del 1958, dovrebbe essere parte del progetto o meno. Questo perché quel qualcosa di residuale che viene spesso lasciato da un lavoro invisibile tende ad assumere una presenza molto rilevante, ancora di più con il passare del tempo, come la partitura musicale nel caso di Cage o gli elementi di scena blu di Klein (filtri per le finestre, tende e cocktail serviti durante la serata di apertura).

Allo stesso modo, le procedure fondate sul **Linguaggio** presentano complessi dilemmi di inclusione ed esclusione, perché spesso la distinzione tra il lavoro, il testo e la dichiarazione di intenti è complicata, soprattutto dopo che le pratiche artistiche basate sul linguaggio sono diventate un elemento essenziale che definisce un ambito dell'arte concettuale.

Considerando il modello di concettualismo linguistico articolato da Joseph Kosuth e da Art & Language (Alberro 2000), dove rimane la distinzione tra il lavoro e il testo? E qual è lo stato delle opere d'arte basate sul testo?

Struttura

Anche se non ho una risposta a queste domande, ciò che appare chiaro è che se dobbiamo considerare la materialità del linguaggio scritto – in un articolo, su una parete, o su qualsiasi altro supporto che presenti parole d'inchiostro stampate o scritte – insieme con gli sforzi per generarlo, molti dei lavori di questa raccolta dovevano essere esclusi. Pertanto, i criteri riguardanti l'uso del linguaggio sono stati definiti secondo un'analisi caso per caso, considerando le intenzioni e contesti.

Il **Sonno**, un fenomeno naturale che negli ultimi anni è stato oggetto di importanti interpretazioni filosofiche e teoriche, ha presentato alcuni casi davvero curiosi per questa ricerca. Se il sonno politico – destinato ad andare contro la complessa razionalizzazione di tutte le forme di vita, finalizzate al profitto, da parte della modernità capitalista – è stato certamente considerato e compreso nella ricerca, ci sono stati altri casi meno chiari.

Se è vero che nella nostra società post-fordista, in cui il tempo del lavoro e il tempo della vita sono sempre più spesso indistinguibili, il sonno è uno dei pochi momenti di non-lavoro possibili. Ma è anche vero che il sonno dell'artista può

diventare un mezzo di produzione. Tale è il caso di *Institutional Dream Series* [1972] di Laurie Anderson, dove l'artista avrebbe dormito in vari luoghi pubblici (come ad esempio una panchina del parco, una biblioteca, un bagno, un tribunale notte, un porto marittimo) per vedere come questi avrebbero influito sui suoi sogni. Oppure la spettacolarizzazione del sonno, come in *EAR SOFA NOSE SCONCES WITH FLOWERS (IN STAGE SETTING)* di John Baldessari, parte della mostra omonima presso la galleria Sprueth Magers di Londra [ottobre-novembre 2009], in cui era possibile vedere una modella e un barboncino non fare nulla, oppure dormire in un grande divano a forma di orecchio. Questi lavori sono quindi stati esclusi dal Thesaurus.

Gli **Oggetti** sono uno degli aspetti più problematici di questa indagine. Se l'intera ricerca si propone di mettere in discussione un'idea di arte che non sia esclusivamente una questione di rapportarsi agli oggetti e a momenti nel tempo da osservare, piuttosto che da cui muovere una lettura, immediatamente si palesano elementi con un chiaro status materiale che sollevano alcuni problemi su cosa debba essere incluso. *Base Magica – Scultura Vivente* [1961] di Piero Manzoni, un plinto che ha la capacità di trasformare chiunque si erga su di esso in un'opera d'arte, è per noi controversa, perché solleva molte questioni relative allo status dell'artista e alle forme di produttività, molto care a questa ricerca. Il potere di trasformare qualsiasi persona che si trova sulla *Base Magica* in un'opera d'arte è una caratteristica specifica dell'oggetto o fa affidamento sull'uomo che l'ha creata? In questo caso, che tipo di persona ha la capacità di donare a un oggetto comune un potere magico? Può un artista davvero essere un mago, una sorta di stregone capace di trasformare gli altri in opere d'arte?

Dopo aver chiarito questi punti di partenza per la selezione iniziale delle opere, vorrei parlare della struttura del Thesaurus che è organizzata secondo classificazioni sistematiche o gruppi non gerarchici. Ogni gruppo è organizzato per artisti. In alcuni casi una storia specifica, un caso, un esperimento sono associati all'artista, mentre in altri il nome dell'artista è completato con un profilo biografico completo che mette in evidenza le sue condizioni di vita, i suoi atteggiamenti e isuoi pensieri.

Artisti

Gli artisti inclusi nel Thesaurus non condividono molti interessi in comune, né punti di vista o modi di fare le cose. Questi non appartengono allo stesso contesto geografico - nonostante il fatto che la mia formazione e carriera lavorativa mi abbiano portato a privilegiare la cultura occidentale - e, all'interno di questi limiti, provengono

da luoghi e momenti relativamente differenti. Molti di loro erano, credo, in gran parte inconsapevoli del lavoro degli altri e non avevano molte forme di contatto tra di loro.

Nel Thesaurus prevalgono artisti di finzione o alter ego artistici, in particolare quelli concepiti con l'intento di dissimulare o nascondere la propria identità; di negare un'autorialità o di aprire la strada a una possibile versione romanzata, non solo di un individuo, ma della realtà in generale.

Opere

Nel suo tentativo di comprendere gli eventuali limiti o la misura di un'opera d'arte, nelle sue possibilità radicali, post-dematerializzazione, questa ricerca ha anche preso in considerazione gesti sia puntuali che continuativi che non erano tanto rivolti verso la contestazione della condizione materiale di un'opera d'arte o a rafforzare il suo potenziale discorsivo – elementi chiave per la tradizione concettuale – quanto a mettere in discussione le aspettative legate alla figura dell'artista o a comprendere il significato del lavoro creativo e immateriale, la sua estensione fisica e temporale e il valore sociale, economico e culturale a questo attribuiti.

Gruppi

Gesti, situazioni, storie sono stati raggruppati in una classificazione specifica. Ho iniziato dando dei nomi a questi gruppi, sulla basedelle modalità con cui le opere comprese in ciascuno di essi si confrontavano con il tortuoso tema della produttività, nel suo significato sia materiale che immateriale.

La prima sfida è stata che sono molti i motivi che portano qualcuno ad andare contro i modi convenzionali della produzione e dell'offerta di lavoro o che semplicemente offrono un'altra possibilità di concepire la figura dell'artista, che non ha bisogno di fare arte e oggetti d'arte per diventare tale. In alcuni casi, vi è una necessità etica, politica, sociale o culturale che porta alla negazione della produzione. In altri casi è evidente che l'ironia e un acuto senso dell'umorismo sono alla base di una tale negazione o del rifiuto di presentare oggetti o azioni, come se l'artista desiderasse frustrare le aspettative dello spettatore e giocare con queste.

Se l'obiettivo iniziale era quello di scrivere ciò che sembrava essere una storia dell'arte non raccontata, fatta di tutti i gesti di cancellamento degli artisti, i suoi limiti sono divenuti ben presto chiari. Una parte significativa del materiale che sto raccogliendo era costituita da storie raccontate in privato, descrizioni di atti (o non-atti) poco conosciuti e a volte è stato difficile capire quanto di quello che era già conosciuto corrispondesse alla realtà. Così, se in alcuni casi è stato possibile rintracciare riferimenti, fonti e fare un controllo incrociato dei fatti, in molti altri, questo potrebbe non essere mai possibile, a causa della mancanza di informazioni

disponibili o semplicemente perché ho avutoa che fare con atti isolati che avevano pochi rapporti con una più ampia ricerca artistica, non radicata nei principi che stanno alla base di questo progetto.

È stato allora che ho deciso di costruire questa classificazione, che si fonda sulle seguenti categorie: **Figure**, **Gesti** e **Dichiarazioni**.

Le **Figure** corrispondono alle caratterizzazioni individuali e ai comportamenti, che, complessivamente, plasmano l'identità di un individuo. Il *flâneur*, il perfezionista, il burlone sono “figure”.

I **Gesti** definiscono azioni specifiche svolte per esprimere le proprie intenzioni. Sono generalmente atti singoli, individuali, momenti irripetibili nell'ambito di un approccio personale e professionale più ampio. Un talento speciale per la distruzione, in particolare del proprio intero lavoro, promesse mai mantenute, il rifiuto di fare, questi sono tutti “gesti”.

Le **Dichiarazioni** potrebbero essere definite come gesti estesi, come pratiche che sono state effettuate su un periodo relativamente lungo di tempo, e che in alcuni casi sono diventate dichiarazioni più ampie. Scioperi, Manifesti, Rifiuti sistematici, Tattiche e strategie di sparizione, la Produzione di nulla sono “dichiarazioni”.

Con mia grande disperazione e frustrazione, l'omissione più grande e più problematica delThesaurus non sono le opere, ma le artiste donne. Le donne occupano un’esigua porzione di tutto il progetto.

Per ogni otto artisti, uno è una donna: questo dato credo che troverebbe conferma anche in altre ricerche, o nei dati relativi alle attività delle gallerie, ma comunque questi sono numeri imbarazzanti.

Alcuni dei tropi dell'artista senza opere, il dandy, il *flâneur*, l'esteta, l'eroe romantico, nella lingua inglese non contemplano il genere femminile.

Bartleby era un uomo. E lo erano pure Oscar Wilde, il *flâneur* di Baudelaire, il genio schivo di Maurice Blanchot, i “fantastici quattro” della scena dell'arte concettuale di New York, gli artisti della scena concettuale della costa occidentale degli Stati Uniti, gli autori del Manifesto *A Media Art* [Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, 1966], e molti degli artisti che hanno assunto un approccio post-concettuale.

Credo che successive ricerche porteranno sicuramente alla luce molti altri artisti di sesso femminile senza opere, ma per ora questo è il panorama.

Giunta alla conclusione di questo intervento, ancora una volta diventa manifesto che non sono riuscita a presentare pubblicamente la mia ricerca per il *Thesaurus di Artisti senza Opere*, se non in negativo. Mi auguro che la casistica di quelli respinti sia stata abbastanza interessante da mantenere accesa la curiosità, ripromettendomi di svelarla in una prossima occasione.

A great artist can make art by simply casting a glance. (Smithson 1996, p.112)

History

During the last four years, the project of building a Thesaurus of artists without works has been, on several occasions, on the verge of being publicly presented, and due to the most disparate reasons, it never happened to come out.

It started in 2009, with an invitation to develop a curatorial residency at the David Roberts Art Foundation, in London, which would culminate in an show meant to be entitled *The Exhibition will be postponed until further notice*. It would combine works from the contemporary art collection of the foundation with other projects, and a considerable amount of documentation. Ironically, the exhibition was, indeed, postponed until further notice, because the more I developed my preparatory research, the more it lead me to understand that it would be a contradiction in terms to exhibit the efforts and gestures of some of those who struggled so hard to remove themselves from the séance of shows and other exhibition contexts, or whose unique and unclassifiable acts would become part of a variation on a theme.

Under the title *Preferiría no Hacerlo*, an abridged version of the Thesaurus, a sort of initial Thesaurus – which comprised 4 typologies and 16 entries – was published in November 2010, on issue 39 of *Celeste*(Ramos 2010), an art magazine edited in Mexico City and distributed in Latin America and in the US, which closed its doors straight after that (final) number.

It then developed into a publication project about work and culture, specially commissioned by the Galleria d'Arte Moderna of Turin, Italy.

It intended to observe the roots of the intertwinement between art and life - and what appeared to be its modernist foundations – and in focusing on the figure of the artist, which seemed to provide a good terrain of examination because it embodied a very intimate association between persona and work, between being and delivering.

The publication should include a part of the Thesaurus together with essays written specifically for that occasion, by authors who have been thinking about productivity, work, and denial (also including some of the Italian *Autonomia* thinkers, whose original terrain of thought was so much connected to the industrial situation

that characterized the urban context of Turin). Due to a shortage in funds from the museum, the rights for the reproduction of the images could not be paid, and the author's would have to agree in publishing their articles for free.

Hito Steyerl's text *Is Museum a Factory?*(Steyerl 2009)which had then been recently published on *e-flux journal*, seemed to pose a too real interrogation, and if under any other circumstances this situation would have been problematic, given the fact that the project reflected on material and immaterial labour, it felt wiser to abort the whole operation, a «I would prefer not to» which was pronounced not without some grief. But by then such decision started to feel like a tribute to the denial, refusal and omission of the many whose gestures gave rise to the initial ideas.

Description of the project

There are some advertences and due credits to be made prior to my starting, which have to do with method, form, and with positioning.

The title of this project, *A Thesaurus of Artists Without Works*, may be unfaithful to its method, and it was devised to capture the essence of an overall inquiry that encompasses different shades and typologies.

Many of the artists included in the Thesaurus have produced plenty of artworks. In fact, there are very few who do not have – or have had – a single work. If one could argue that, for instance, there can be architects without buildings, there hardly can be any artists without works, most probably because such activity relies less on an education system than in a trained mind and in a set of applied physical, manual and/or intellectual skills.

I should add that the fact that artist A or B was included, does not imply that their decision of 'not to' characterised their whole career.

Some criteria of inclusion and exclusion were determined in order to set the limits of what otherwise would become an impossible task.

Therefore, ephemeral works and transient projects were not included. Nor were included any discarded pieces, or works which were erased, abandoned, lost or that disappeared. Ex-artists were not considered a category by itself, even if there are some cases of artists who arrested their activities to pursue other, often more rentable ones, or some radical cases of artists who abruptly put an end to their lives as an ultimate gesture of self-effacing.

But in many cases the possible categories that could be used to define the criteria of selection of the works proofed themselves to be useless and the works were chosen according to a case by case scenario.

The **Invisible** is, in some cases, a very difficult criteria.

If those projects which played with the notion of the invisible per se did not find place in the Thesaurus, such as Melik Ohanian's *Invisible Film*[2005], in which the artist placed a 35mm projector, screening Peter Watkins' film *Punishment Park* [1971], into thin air at the Mirage Desert in California (where the original film was set), or Maurizio Cattelan's *Untitled (Denuncia)* [1991], - a police report of a stolen invisible artwork from the artist's car, which was recently presented at the Hayward Gallery, as part of the exhibition *Invisible: Art about the unseen1957-2012*(2012) - there were other gestures and works that lacked a visible or material presence, or that assured the lack of visibility of something, which do belong to this research.

Equally problematic is the notion of **Void**, within which certain artworks remain in an imprecise positioning. For instance I haven't figured out if John Cage's *4'33''*[1952], or if Yves Klein's *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* (*The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void*), presented at Galerie Iris Clerk in Paris, in April 1958, should be part of it or not. This because the residual something which is often left from an invisible work, tends to assume a very relevant presence, even more with the passing of time, as the music score in the case of Cage or Klein's blue props (window filters, curtains and cocktails served in the opening night).

Likewise, **Language**-based procedures present complex dilemmas of inclusion and exclusion, because often the distinction between work, text and statement is complicated, especially after the moment in which language-based artistic practices became an essential, defining branch of conceptual art.

Considering the model of linguistic conceptualism articulated by Joseph Kosuth and Art & Language[1], where does the distinction between work and text lies? And what is the status of text-based artworks?

Structure

If I don't have an answer to these questions, what seems clear to me is that if the materiality of written language - a paper, wall, or any other support with ink words printed or drafted upon it - is to be considered, together with the efforts of generating it, many of the works of this gathering had to be excluded. Therefore, the criteria in relation to the use of language were defined according to a case-by-case analysis, considering intentions and contexts.

[1] Cfr. Alberro 2000

Sleep, such a natural phenomenon that in recent years has been subject to very important philosophical and theoretical interpretations, presented very curious cases to this research. If the political sleep - intended to go against Capitalist modernity's complex rationalization of all life forms aimed at profit - was certainly considered and included in the research, there were other less clear cases.

If it is true that in our post-Fordist society, in which working time and lifetime are more often undistinguishable than not, sleep is one of the only possible non-working moments. But it is also true that the sleep of the artist can become a production means. Such is the case of Laurie Anderson's *Institutional Dream Series* [1972], where she would sleep in various public places (such as a park bench, a library, a restroom, a night courtroom, a seaport) to see how they affected her dreams. Or the spectacularisation of sleep, as in John Baldessari's *EAR SOFA NOSE SCONCES WITH FLOWERS (IN STAGE SETTING)* part of the homonymous exhibition at Sprueth Magers gallery in London (Oct.-Nov. 2009), in which a model and a poodle were seen doing nothing or sleeping in a large, ear-shaped sofa, a work which was also excluded from the Thesaurus.

Objects are one of the most problematic aspects of this inquiry. If the entire research is aimed at questioning an expectation of art that is solely a matter of dealing with objects and moments in time to be looked at, rather than to be read from, there were some things with a clear material status that raised some questions of whether or not they should be included. Piero Manzoni's *Magic Base – Living Sculpture* [1961], a plinth that has the capacity to turn whoever stands on it into a work of art, remained a big indecision, because it raises many questions related to the status of the artist and to forms of productivity that are very dear to this research. Is the power to turn any person who stands on the *Magic Base* into a work of art a specific feature of the object, or does it rely on the man who created it? If so, what sort of person has the capacity of bestowing a common object with a magic power? Can an artist really be a magician, and kind of sorcerer that is able of turning others into works of art?

Having clarified these principles of selection, I would like to refer to the Thesaurus' structure.

The Thesaurus is arranged according to non-hierarchical systematic classifications or groups. Each group is organized by artists. In some cases a specific story, case, an experiment is associated to the artist while in others the name of the artist is featured with an overall biographic account that puts in evidence the artist's life condition, attitudes and thoughts.

Artists

The artists included in the Thesaurus do not share many common interests, nor views or ways of doing things. They did not belong to the same geographical context - despite the fact, that my education, and work career have lead me to be more knowledgeable of the Western cultural situation - and, within such limitations, they came from relatively varied places and moments. Many of them were, I believe, largely unaware of the others' work and did not have many forms of contact to the others.

Fictional artists or artistic alter egos prevail in the Thesaurus, especially those conceived with the intention of disguising or hiding one's identity; of negating an authorship or of opening the way to a possible fictionalization, not only of an individual but of reality in general.

Works

In its attempt to understand the eventual limits or extent of an artwork, in its radical, post-dematerialisation possibilities, the research also took in account both punctual or durative gestures that were not so much focused in challenging the material condition of an art piece, or in reinforcing its discursive potential - key elements for the conceptualist tradition - as in questioning the expectations associated to the figure of the artist, or in understanding the meaning of creative and immaterial labour, its physical and temporal extent, and the social, economical and cultural values attributed to it.

Groups

Gestures, situations, histories were grouped together in a specific rank. I started by giving names to these groups, according to the ways in which the works included in each of them dealt with the tortuous subject of productivity, both in its material and immaterial significance.

The first challenge was that many are the reasons that lead someone to go against the conventional ways of producing and providing work, or that simply offer another possibility of conceiving the figure of the artist, one that does not need to make art and art objects in order to become so. In some cases, there is an ethical, political, social or cultural need that leads to the denial of production. In other cases it is evident that irony and an acute sense of humour are at the base of such denial or refusal to present objects or actions, as if the artist intended to frustrate the viewer's expectations and to play with them.

If the initial aim was that of writing what it seemed to be an untold history of art,

made of the all the effacing acts of artists, its limits soon became clear. A significantpart of the material that I am gathering was constituted by privately told stories, descriptions of little-known acts (or non-acts), and sometimes it was hard to tell how much of what was known corresponded to reality. So, if in some cases it was possible to trace references, sources and cross-check the facts, in many others this could not be achieved, due to the lack of available information, or simply because I was dealing with isolated acts that had little relation with a wider artistic inquiry that was not rooted in the principles that founded this project.

It was then that I decided to build this classification, which lied upon the following categories: **Figures, Gestures, and Statements.**

Figures correspond to individual characterizations and behaviours, which, altogether, shape the identity of an individual. The *Flanêur*, the perfectionist, the hoaxer are figures.

Gestures define specific actions performed to convey one's intentions. They are generally single, individual acts, unrepeatable moments within a wider personal and professional approach.A special talent for destruction, in particular of one's body of work, promises never fulfilled, a refusal to do, are all gestures.

Statements could be defined as extended gestures, as practices which were carried out over a relatively long period of time, and which in some cases became larger statements. Strikes; Manifestos; Systematic refusals; Tactics and strategies of disappearance; The Production of Nothing, are statements.

To my great despair, and frustration the larger and most problematic omission of the Thesaurus is not the works, but female artists. Women occupy a meagre scattering of the whole project.

For each 8 artists, 1 is a woman (which I believe wouldn't be so far from many major artistic surveys and gallery numbers), but nonetheless these are embarrassing figures.

Some of the tropes of the artist without works, the dandy, the *flâneur*, the aesthete, the romantic hero, don't even consider the female typology.

Bartleby was a man. And so was Oscar Wilde, Baudelaire's *flâneur*, the effacing genius of Maurice Blanchot, the fab four of the New York conceptual art scene, the laid-down gang of the Western Coast, the authors of themanifesto*A Media Art* [Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, 1966] and many of the post-

conceptual approach.

I believe that further research will surely bring to light many other female artists without works, but for now this is the panorama.

Now that I am about to reach my time limit, it becomes clear that I did not manage, once more, to publicly present my Thesaurus of Artists without Works. I hope that the presentation of the refused ones was interesting enough to keep you curious, and I promise to present it, to all of you, in a future occasion.

L'autrice

FILIPA RAMOS (b. 1978, Lisbon) is an art writer and curator based in London, where she works as Editor in chief of art-agenda. She is a lecturer in the Experimental Film MA program of Kingston University, and in the MRes Art:Moving Image of Central Saint Martins, both in London.
Ramos is co-curator of **Vdrome**, a programme of screenings of films by visual artists and filmmakers. In the past she was Associate Editor of Manifesta Journal, curator of the Research Section of dOCUMENTA (13), and coordinator of "The Most Beautiful Kunsthalle in the World" research project at the Antonio Ratti Foundation.

Riferimenti bibliografici

Alberro, A 2000, 'Reconsidering Conceptual Art 1966-1977' in *Conceptual Art: A Critical Anthology,* eds A Alberro & B Stimson, TheMIT Press, Cambridge, MA, London, pp. XVI-XXXVII.

Invisible. Art about the unseen 1957-2012 2012, catalogo della mostra, Londra, Hayward Gallery, 12.06-05.08.2012,Hayward, London.

Ramos, F 2010, 'I would rather not to, a thesaurus of artists without works', *Celeste Magazine*, no. 39, Fall 2010.

Smithson, R 1996, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects' in *Robert Smithson: The Collected Writings,* ed. J Flam, University of California Press, Berkeley, pp. 100-113.

Steyerl, H 2009, 'Is Museum a Factory'*, e-flux journal,* no. 7, June.
Available from: <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>. [10th July 2014]

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Roberto Pinto

Tra arte e letteratura: *Il Museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk

Abstract

Il testo si propone di indagare un territorio di confine tra arte e letteratura. Il presupposto è individuato in molta narrativa recente, in particolare in quella in cui gli scrittori non solo costruiscono dei personaggi che svolgono dei ruoli nel mondo dell'arte - artisti, collezionisti, galleristi - o descrivono dei lavori già esistenti, ma inventano delle opere d'arte del tutto originali di cui gli stessi scrittori sono gli autori. Nel caso specifico il libro preso in esame è *Il Museo dell'innocenza*, romanzo di Orhan Pamuk, scrittore turco insignito nel 2006 del Premio Nobel per la letteratura. La caratteristica per cui è stato scelto questo esempio è che il protagonista del romanzo costruisce una sorta di museo con gli oggetti della persona amata e che Pamuk stesso ha costruito davvero il museo. *Il Museo dell'innocenza* diventa quindi un libro e un'opera d'arte (la grande installazione costituita dal museo stesso), e si basa su un meccanismo per cui *facts and fictions* diventano intercambiabili.

The essay aims at investigatingthe borders between visual arts and literature. The premise is found out in several recent novels, wherethe writers not only create characters working in the art world - artists, collectors, dealers - or describe real art works, but also create original art works, so that the writers themselves become the authors. In particular this essay considers*The Museum of Innocence*,a novel written by Orhan Pamuk, Turkish novelist andwinner of the 2006 Nobel Prize in Literature. The peculiarity, which is the reason why I choose this example, is the fact that the main character inside the novel builds a sort of museum collecting the objects which belonged to his beloved one; and that Pamuk himself built a real museum with that objects. *The Museum of Innocence* so becomes a book and an art work (an installation constituted by the whole museum), and is based on a mechanism where facts and fictions become interchangeable.

Alcuni anni fa ho organizzato, presso la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, la mostra *Salon des Refusés. Progetti di public art mai realizzati*(ed. Pinto 2003), dove si presentavano alcuni progetti d'arte pensati per spazi condivisi i cui ideatori non avevano avuto la possibilità di trasformare le loro intuizioni in opere finite. L'esposizione intendeva analizzare le ragioni di un insuccesso, almeno parziale, per meglio comprendere non solo le modalità progettuali dei singoli autori e le strategie che l'arte impiega quando entra in relazione con lo spettatore e le

istituzioni, ma anche, più in generale, alcuni aspetti della nostra società a partire dagli argomenti intorno ai quali è possibile confrontarsi in uno spazio pubblico. In particolare si cercava di capire ciò che in quei luoghi è permesso esporre dalle leggi scritte ma, soprattutto, dalle consuetudini. Analizzare i problemi sollevati dalla mancata attuazione di quei progetti ci permette, infatti, di ragionare sulle strategie messe in atto da chi gestisce lo spazio pubblico e sulle logiche con cui è solito autorappresentarsi.

Aver curato tale mostra è il motivo per cui sono stato invitato a questa giornata di studi. Agli organizzatori del convegno ho chiesto, però, di poter spostare la nostra attenzione dai temi sollevati in quell'esposizione. È mia intenzione, infatti, percorrere una strada un po' laterale rispetto alle problematiche al centro delle nostre indagini sul "non realizzato" anche al fine di interrogarsi su quali possano essere i confini di una archiviazione di tale materiale; e, di conseguenza, suggerire una possibile ulteriore direzione su cui incamminarsi per cercare progetti che siano in grado di farci capire meglio ruoli e specificità dell'attuale panorama artistico.

Vorrei iniziare sottolineando che spesso ci troviamo in una condizione in cui è molto difficile individuare con certezza differenze significative tra ciò che consideriamo opera finita e semplice progetto. Ci si potrebbe, infatti, domandare se nei nostri musei, dove si conserva e si espone l'arte degli ultimi decenni, non si collezionino progetti piuttosto che opere d'arte in grado di soddisfare i tradizionali parametri di finitezza del lavoro. Se, infatti, analizziamo l'arte del Novecento concentrandoci sulle distanze e le differenze tra le idee e la loro realizzazione non possiamo fare a meno di notare che a partire da Marcel Duchamp[1] passando, con modalità diverse, per Andy Warhol e Sol LeWitt, fino ad arrivare ai progetti più recenti, si può individuare una costante e progressiva messa in discussione della gerarchia tra i due termini -*progetto* e *opera* - che, fino alla fine dell'Ottocento, erano considerati come parti della stessa indivisibile entità. Prima delle avanguardie storiche il progetto rappresentava, infatti, esclusivamente una fase preparatoria del prodotto finito, un passaggio funzionale a una migliore realizzazione del dipinto o del gruppo scultoreo che si voleva realizzare. Al contrario, molte delle esperienze più recenti ci invitano a pensare che la vera e propria realizzazione non aggiunga molto alle caratteristiche del progetto; si potrebbe addirittura affermare che verificare l'effettiva chiusura della galleria nel lavoro di Robert Barry *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed* non aumenta in modo sostanziale la nostra conoscenza dell'opera. Inoltre, ritornando a Marcel Duchamp, è utile ricordare che persino un'opera più "tradizionale" come il *Grande Vetro*, *La Mariée mise à nu par ses*

[1] Basti pensare alla prima mostra in cui espose un suo readymade, *Fountain*, e alle argomentazioni con cui Marcel Duchamp sostenne le ragioni di quel lavoro (Duchamp 1917) per prendere quell'opera come uncapostipite per le nostre ricerche.

célibataires, même, è per suo statuto ambigua in quanto è stata dichiaratamente lasciata incompiuta dall'autore che, di conseguenza, l'ha costretta, usando delle categorie tradizionali, a rimanere congelata in un limbo tra opera e progetto. È altresì evidente, che per *La Mariée* il fatto di rimanere incompiuta non inficia minimamente la sua possibilità di essere considerata un imprescindibile caposaldo dell'arte del Novecento; anzi, proprio tale status, la rende simbolicamente più in sintonia con le necessità filosofiche (oltre che estetiche) del momento storico in cui è stata realizzata.

L'importanza di un progetto di archiviazione del non realizzato - necessità dettata principalmente dal bisogno di capire cosa sia stato accettato all'interno del mondo dell'arte e cosa si stia perdendo - trova, quindi, un ulteriore motivo di riflessione anche nell'impossibilità, all'interno dell'arte degli ultimi decenni, di operare una distinzione chiaramente e stabilmente determinata tra la fase progettuale e il processo ultimato. Tale condizione, che coinvolge una parte consistente dell'arte più recente, si riverbera anche su un altro aspetto problematico della contemporaneità, quello relativo alla paternità dell'opera anch'essa, sotto questo punto di vista, non più facilmente definibile dato che non è necessariamente un'unica persona a ideare, progettare, realizzare manualmente e rifinirla. Di conseguenza, non sono più in grado di aiutarci a dirimere tale questione neanche categorie quale lo stile (a meno di non allargare notevolmente il campo semantico di tale lemma) o altri tratti caratterizzanti le opere del passato come la pennellata o il trattamento della materia. Accettiamo, quindi, che l'artista sia autore di un'opera anche soltanto in virtù del fatto che il progetto sia suo, o almeno che lui/lei lo dichiarino tale. Talvolta persino le immagini stesse che ci vengono presentate - da Roy Lichtenstein a Sherrie Levine, passando per Jeff Koons o Maurizio Cattelan - non sono create dall'artista che tuttavia firma il lavoro, lo presenta nelle mostre e si arricchisce (quando può) vendendolo come proprio.

Oltre al problema di stabilire quale sia la differenza tra opera e progetto, un altro interrogativo ineludibile riguarda l'individuazione di criteri con i quali selezionare all'interno di questo territorio al fine di valorizzare e conservare le opere in potenza davvero significative. Allargando le maglie, potrebbe essere legittimo rubricare sotto questa voce anche i lavori che non sono stati realizzati da artisti riconosciuti dall'establishment costituito da musei, gallerie di punta e riviste internazionali. E potremmo includere in questa lista anche opere non progettate da personaggi in carne ed ossa, ma in "carta e inchiostro", cioè lavori ideati da artisti, frutto delle penne di scrittori, che vivono solo tra le pagine di un romanzo dove, potremmo anche dire, sono state completamente e soddisfacentemente realizzate. È, quindi, chiaro che analizzare opere create esclusivamente con le parole può rivelarsi anche un utile

processo per interrogarsi intorno alla specificità artistica: per esempio, ci si può chiedere se, nelle nostre pratiche di storici dell'arte contemporanea, dobbiamo limitare il nostro campo disciplinare soltanto a chi si dichiara artista e rivendica la concezione nonché la narrazione del proprio lavoro, oppure se dobbiamo seguire le tracce di una parte dell'arte del Novecento e di molte mostre[2] che cercano continuamente di rompere i confini tra interno ed esterno, includendo all'interno del giardino dell'arte anche le opere di chi non si è mai considerato, almeno in senso proprio, artista.

Non va dimenticato che l'arte acquisisce un significato anche attraverso i media con cui viene realizzata, né che la maggior parte dei lavori artistici subisce sostanziali trasformazioni proprio nel passaggio dalla fase progettuale alla messa in opera, proprio perché ogni idea incontra ostacoli (o ulteriori spunti creativi) a partire dall'incontro con il luogo e le persone eventualmente coinvolte, con l'ambiente che le ospita. Tale passaggio trasforma, a volte radicalmente, le premesse iniziali. Tuttavia, se vogliamo sondare i confini del territorio artistico tramite la raccolta e la catalogazione di opere non realizzate, un punto di vista eccentrico, come quello che ci viene fornito da alcuni scrittori, credo possa rappresentare davvero un ulteriore e interessante osservatorio da cui analizzare i possibili eccessi, le "cattive abitudini", nonché gli aspetti creativi e rivoluzionari dell'arte così come si presenta oggi ai nostri occhi. Spesso, infatti, lo scrittore si cala nei panni dell'artista visivo, suo fratello o, almeno cugino, e costruisce le proprie storie a partire dal mondo dell'arte, rispecchiandosi in esso. Nella maggior parte dei casi la narrazione si basa sostanzialmente su artisti veramente vissuti e su opere che questi hanno davvero realizzato soffermandosi sulla descrizione di emozioni e/o di sentimenti che tali lavori hanno generato negli spettatori. A tal riguardo si deve constatare, però, che, analogamente a quanto avviene sugli schermi cinematografici, spesso nelle descrizioni forniteci da una certa letteratura si percepisce la tendenza a romanticizzare vita e passioni o a coltivare con morbosa attenzione eccessi e iperbole che certamente non sono aliene dal mondo dell'arte, ma non sono presenti in modo così sistematico e diffuso come si potrebbe desumere se la nostra conoscenza del panorama artistico si basasse esclusivamente su film e romanzi. Troppo spesso, purtroppo, quando l'arte diventa protagonista, sia al cinema (soprattutto) sia in letteratura, la narrazione scade in luoghi comuni, in trite ripresentazione di stereotipi. Ciò nonostante all'interno di questo territorio sono anche presenti alcune notevoli eccezioni ed è proprio da qui che vorremmo partire per la nostra esplorazione.

[2] In questo campo si deve certamente fare riferimento a molte della esposizioni curate da Harald Szeemann, una delle figure più attente a tali territori, che ha avuto però una lunga storia anche recente, per esempio l'ultima edizione della Biennale di Venezia (ed. Gioni 2013).

Lo scrittore, dunque, segue l'artista nelle sue vicende quotidiane fatte di incontri, di amori, di successi e insuccessi, di casualità, di difficoltà, di vita. Qualche volta lo scrittore osserva l'artista anche mentre è impegnato nel proprio lavoro, e lo segue anche nel dipanarsi dell'intricata matassa delle dinamiche creative. Evidentemente, visti gli argomenti che affrontiamo, quest'ultima categoria di scrittori può rivelarsi, per noi, più interessante, e ancor di più lo diventa quando cerca di mettersi in gioco fino al punto di inventare opere d'arte: installazioni, quadri, fotografie o progetti che pur essendo costruiti solo con le parole acquistano la forza di quelli realizzati con oggetti, macchine fotografiche, computer, tela e pennelli. A volte, liberarsi della pesantezza e dei costi della materia fa sì che le opere realizzate nei romanzi possano diventare persino più audaci e libere di quelle che troviamo nei musei o nelle gallerie di punta. Tra le pagine di un romanzo si possono, dunque, fare incontri e scoperte sorprendenti. A tal riguardo potremmo compilare una lunga lista; per non andare indietro nel passato fino a Balzac (2002) o a Zola (1978), si possono ricordare, ad esempio, *Long Tall Sally,* la gigantesca istallazione di Klara Sax protagonista di *Underworld*, di DeLillo (1999), oppure l'enorme tela incentrata sulla seconda Guerra Mondiale dipinta da Rabo Karabekian in *Barbablù* di Vonnegut (2007); o, ancora, la straordinaria storia dell'artista anarchico Jusep Torres Campalans, raccontata da Max Aub (1992), che dopo aver co-fondato il cubismo insieme a Braque e Picasso si ritira tra gli indios messicani. Uno spazio importante dovrebbe essere riservato agli "incontri ravvicinati" con il mondo dell'arte di Paul Auster (Auster 2003; Calle & Auster 2000) e di Enrique Vila-Matas (2011), maestri, in modi profondamente diversi, dell'indagine sui confini tra realtà e finzione. Entrambi gli scrittori, infatti, hanno collaborato con Sophie Calle diventando di fatto co-autori di opere d'arte mentre, parallelamente, si ingegnavano nel trasformare l'artista stessa in personaggio della loro fiction. Si tratta di un vasto territorio di confine che, come accennavo, mi interessa anche per provare a capire come viene percepita l'arte contemporanea dal resto della cultura e che ci potrebbe perfino portare a valutare dal punto di vista critico tali prodotti della fantasia di uno scrittore.

Il punto di vista che vi propongo è, quindi, legato all'*ékphrasis* nozionale - definizione data da Hollander (1988) e ripresa e ampliata da Cometa (2012) -, ovvero la condizione in cui lo scrittore "falsifica" la realtà inventando personaggi e opere che nel concreto mondo dell'arte non esistono. All'interno di questo territorio vorrei portare come esempio l'opera di Orhan Pamuk, *Il Museo dell'innocenza,* (Pamuk 2009)in cui lo scrittore aumenta il contenuto entropico del suo lavoro creando un corto circuito non solo tra scrittura e arte, ma tra il mondo immaginario delle pagine di un libro e la realtà, trasformando l'ossessione del principale protagonista del suo romanzo in qualcosa di tangibile. Dopo essere stato descritto come conclusione di

una storia narrata, il *Museo dell'innocenza* (in cui sono raccolti gli oggetti co-protagonisti del libro) è, infatti, diventato un reale spazio museale ubicato - esattamente come quello descritto nel libro - in Çukurcuma Caddesi a Istanbul. Un luogo visitabile, aperto con orari e modalità[3] simile agli altri musei, che si è anche dotato di un catalogo dell'esposizione (Pamuk 2012), tradotto perfino in italiano, firmato anch'esso dallo scrittore turco, che va ad affiancare il romanzo.

La trovata di Pamuk è semplice: «L'idea era esporre in un museo gli oggetti 'reali' di una storia immaginaria e scrivere un romanzo basato su quegli oggetti» (Pamuk 2012,p. 15). Il nostro scrittore, quindi, prova a raccontare una storia attraverso le parole, ma, allo stesso tempo, affida a cose e immagini il compito di ritessere la trama del libro. Aver fisicamente realizzato il *Museo dell'innocenza* consente quindi, a Orhan Pamuk - oltre che a trasformare se stesso in conservatore, curatore e artista - di trasportare lo spettatore nel mondo di Kemal Basmaci (protagonista del romanzo e perdutamente innamorato della sua giovane e lontana parente Füsun Keskin) confidando nel potere diretto delle sensazioni visive e non più soltanto in quello evocativo e descrittivo delle parole. Con questo obiettivo in ogni capitolo del libro appaiono uno o più oggetti in grado di evocare, anche al visitatore del museo, come una *madeleine* proustiana, la storia narrata.

Lo scrittore ha cominciato ad accumulare il primo nucleo di oggetti durante la stesura di *Il mio nome è Rosso* (Pamuk 2001), alla metà degli anni Novanta, forse quando ancora non aveva completamente chiara in mente la storia che voleva raccontare ma solo il quadro generale di riferimento. Lo stesso Pamuk confida che la prima stesura prevedeva «la forma di un'enciclopedia» (Pamuk 2012,p. 17). Ciò che, invece, doveva essere chiaro fin da subito - e che possiamo considerare il motore dell'opera — è specificato nel catalogo del museo: «Il romanzo l'avrei potuto costruire mettendo insieme, facendo parlare, per così dire, gli oggetti esposti nel museo»(Pamuk2012, p. 17). È chiaro, in questo caso, come *factsand fictions* si intreccino così strettamente che risulta difficile al lettore (che ora si può trasformare anche nel visitatore del museo) non credere, almeno per un attimo, all'esistenza reale di Kemal Basmaci o di Füsun Keskin. E per rafforzare ulteriormente questa sensazione lo scrittore ricorre anche ad artifici retorici: quasi al termine di un libro in cui la narrazione è espressa sempre in prima persona da Kemal, il narratore cambia, interviene, infatti, come personaggio della storia Pamuk stesso, già apparso come una figura di secondo (forse terzo) piano durante la festa per il fidanzamento di Kemal e il ballo che ne è seguito. Lo scrittore, nella doppia veste di scrittore reale e scrittore personaggio, esordisce con queste parole: «Benvenuti, sono Orhan Pamuk.

[3] A parte la curiosa sorpresa di scoprire alla fine del romanzo che il libro stesso contiene il biglietto gratuito per accedere al museo.

Con il permesso del signor Kemal, vorrei cominciare proprio da lì, dal mio ballo con Füsun» (Pamuk 2009, p.558).

Entrando come visitatori nelle sale del museo si può constatare che Pamuk, con la sapienza del più abile degli artisti visivi, si avvale pienamente della possibilità evocativa di un assemblaggio di oggetti che si riferiscono alla storia narrata sfruttando appieno la possibilità che ognuna delle cose esposte entri in risonanza con le storie individuali del visitatore.

> La potenza evocativa degli oggetti dipende dai ricordi a cui sono associati, ma naturalmente anche dai capricci della nostra fantasia e della nostra memoria. Queste saponette di Edirne dentro un cestino a forma di grappoli d'uva, mela cotogna, albicocca e fragola, che in altre circostanze non mi avrebbero detto nulla (anzi, le avrei trovate di dubbio gusto), chissà perché mi fanno rivivere quel senso di profonda pace e di felicità che provavo a Capodanno: mi ricordano che le ore passate alla tavola dei Keskin furono tra le più felici della mia vita e mi danno l'impressione di sentire la musica della nostra esistenza in tutta la sua meravigliosa semplicità. Sarò ingenuo, ma sono sinceramente convinto che tali sensazioni non appartengono solo a me: anche il visitatore del museo, venendo a contatto con questi oggetti, proverà quello che sento io. (Pamuk 2009, p. 357)

Come ha raccontato più volte, fino all'età di ventidue anni, Orhan Pamuk ha concentrato i suoi sforzi nel tentativo di diventare pittore. Echi di questa passione li ritroviamo in modo eclatante anche nel libro che probabilmente ne ha decretato la fama internazionale, *Il mio nome è Rosso* (Pamuk 2001) - e in un modo totalmente diverso nel personaggio di Bedii in *Il libro nero* (Pamuk 2007)[4] -; ma con *IlMuseo dell'innocenza* la questione diventa esplicita e dichiarato il tentativo di trovare un equilibrio tra scrittura e pittura. Cito ancora dal catalogo:

> Il pittore che c'è in me, che ho ucciso all'età di ventidue anni, stava cercando - sedici anni dopo - di resuscitare, di riemergere dalle profondità della mia anima e di prendere possesso della pagina. [...] Dai sette ai ventidue anni mi sono dedicato alla pittura, solo poi decisi di diventare un romanziere. Misi da parte colori e pennelli, e chiusi lo studio che aveva attrezzato in uno degli appartamenti che mia madre aveva riempito di vecchie cianfrusaglie. Questo mi permise di incanalare l'energia creativa del pittore che c'era in me nella scrittura, ma non mi liberò del tutto del desiderio di dipingere. Anche dopo aver scritto *Il mio nome è rosso*, sognavo di scrivere romanzi i cui protagonisti fossero dei pittori. E ancora dopo *Il*

[4] In questo romanzo troviamo tra i protagonisti Mastro Bedii produttore di manichini che assomigliano molto a delle moderne sculture, e che troviamo, come Kemal, alle prese con la perdita dell'innocenza.

> *Museo dell'innocenza* continuai a fantasticare su romanzi che parlano di pittori e, soprattutto, dei loro dipinti. (Pamuk 2012, p.15)

La storia che viene narrata è una lunga evocazione del passato e una dichiarazione d'amore non soltanto nei confronti della bella Füsun, ma anche della Istanbul che negli anni Settanta e Ottanta cercava di cambiare il suo volto antico per apparire moderna e che, come accade in ogni trasformazione, perdeva alcune delle sue caratteristiche e una parte della sua anima, non necessariamente le peggiori.

> Quello che desidero insegnare con il mio museo, e non solo ai turchi ma a tutti i popoli del mondo, è di essere orgogliosi della propria vita. Ho girato parecchio, sa, e ho visto una cosa: mentre gli occidentali ne sono orgogliosi, della propria vita intendo, il resto del mondo, per lo più, se ne vergogna. Però, se le cose di cui ci vergogniamo nelle nostre vite venissero esposte in un museo diventerebbero qualcosa di cui andare fieri. (Pamuk 2009, pp. 560-561)

Pamuk sembra avere pienamente coscienza di cosa serva e di come debba essere gestito un museo, tanto che alla fine del catalogo troviamo un decalogo sui musei, su come dovrebbero presentarsi e su cosa dovrebbero incentrare la loro attenzione. All'interno del libro Kemal esorta, infatti, Pamuk a prendere in considerazione anche i dettagli, ad esempio quale debba essere il lavoro del custode:

> Contrariamente a quanto si crede, il vero compito dei custodi dei musei non è quello di proteggere gli oggetti dai ladri (anche se è naturale che qualsiasi cosa riguardi Füsun deve essere protetta!), far rispettare il silenzio ai visitatori chiassosi o riprendere quelli irrispettosi, chi mastica la gomma e le coppie che si baciano. No, l'autentica funzione dei custodi e trasmettere ai visitatori la sensazione di trovarsi in un tempio, un tempio dove sono richiesti, come in una moschea, umiltà, rispetto e riverenza. I custodi nel mio museo, così impongono lo spirito della collezione di gusto di Füsun, indosseranno un completo di marrone scuro, una camicia rosa chiaro, la cravatta del museo con sopra il ricamo degli orecchini di Füsun, e non dovranno mai rimproverare i visitatori che masticano gomma o che si baciano. Il Museo dell'innocenza sarà sempre aperto per gli innamorati che non trovano posto a Istanbul dove baciarsi. (Pamuk 2009,pp. 561-562)

Tommaso Pincio nel suo blog afferma che Pamuk sia un «tipo particolare di romanziere: il pittore fallito» (Pincio 2013). Le nostre riflessioni, tuttavia, debbono necessariamente andare oltre il punto di vista strettamente letterario, territorio che peraltro non è di nostra competenza. A noi interessa, infatti, la possibilità di considerare il romanzo e la realizzazione del museo elementi di paritaria importanza

oltre che strettamente interconnessi. È per tale ragione che non esitiamo a considerare l'intera operazione un'opera d'arte, sganciando, appunto, questa definizione dalle strette distinzioni disciplinari che stabiliscono delle distanze tra arte visiva e letteratura, anche se, dal mio punto di vista di storico e curatore, non posso non considerare questo caso una felice sinergia tra le arti, frutto della frequentazione da parte dello scrittore turco di musei e soprattutto di mostre d'arte contemporanea[5]. Molte delle opere di artisti viventi, quelle della già citata Sophie Calle solo per fare un esempio, sono grandi costruzioni narrative che agiscono sullo spettatore soprattutto a livello di coinvolgimento emotivo, oppure, come nel caso di quelle di Christian Boltanski, si adoperano per ricostruire la storia e la memoria dal basso, dalle cose appartenute a persone qualunque, individui spesso dimenticati dalla storia con la S maiuscola. Così come questi artisti, anche Pamuk costruisce un luogo che evoca le sensazioni, le emozioni, a volte le storie, che vuole raccontarci, senza lasciare l'intero palcoscenico nelle mani della parola scritta. La costruzione dello spazio è, dunque, prioritaria. E l'abilità compositiva di Pamuk è ribadita, come ho già fatto notare, dalla strategia usata per coinvolgere lo spettatore che spesso viene lasciato volutamente senza spiegazione apparente. Sarà, infatti, compito del visitatore riempire di senso gli aspetti non perfettamente a fuoco, i lati oscuri, attraverso un processo di analisi di ciò che vede e di comparazione tra la storia narrata, quella della fascinosa Füsun, e il proprio vissuto. A conferma della consapevolezza di questa scelta ci vengono in supporto le parole del premio Nobel:

> Mi aiutò molto immaginare che Kemal potesse raccontare la sua storia d'amore, ma anche la cultura della nazione, traendo spunto dagli oggetti. L'idea del catalogo commentato mi fornì anche il pretesto per avvicinare l'arte del romanzo, a cui ho dedicato la mia vita, all'arte pittorica, con cui non ho potuto fare lo stesso e tutt'ora me ne dolgo. Sì, stavo per creare un museo, il romanzo avrebbe narrato sia la storia degli oggetti nel museo sia quella della costruzione del museo stesso. [...] Ma, proprio come il romanzo funziona perfettamente ed è comprensibile indipendentemente dall'esistenza del museo quest'ultimo è un luogo che può essere visitato il tessuto di per se. Il museo non è illustrazione grafica del romanzo, e il romanzo nella spiegazione del museo. (Pamuk 2012, pp. 17-18)

Il romanzo è sicuramente intriso di una viscerale passione per la raccolta di testimonianze e memorie di una città che non esiste più e della gente che ha vissuto in quel luogo. Un romantico tentativo di preservare il ricordo, a volte idealizzandolo, a volte facendo prevalere la commozione, nel tentativo di ricostruire quella società del

[5] Non ci deve sfuggire che tra le persone ringraziate in catalogo ci sia Vasif Kortun, curatore tra i più abili e intelligenti del panorama internazionale.

passato. L'intera operazione sfiora, quindi, il rimpianto nostalgico, anche se sono dell'avviso che la sua scrittura non superi mai quella soglia che avrebbe reso sdolcinata e stucchevole la sua costruzione. Anche il luogo scelto per questo racconto, Çukurcuma, evoca in maniera molto precisa la memoria della vecchia Istanbul dato che le strade di questo quartiere erano affollate di negozi in cui si vendevano oggetti scartati dalla società moderna - come vecchi libri, fotografie e cartoline, posacenere, occhiali passati di moda - documenti che la maggior parte della gente tende a ignorare perché associa a una società più povera. È interessante che Pamuk sottolinei che non essere orgogliosi delle proprie origini sia una caratteristica delle società non occidentali; il processo di museificazione che coinvolge la società occidentale a trecentosessanta gradi, secondo lo scrittore turco, non tocca in modo simile, per esempio, la realtà di Istanbul[6]. Il romanzo/museo diventa quindi uno sforzo per opporsi allo perdita della memoria, ma non solo:

> Non avevo né la conoscenza né la forza per fermare questo massacro di oggetti; cosa ancora più importante, anziché oppormi, come tutti i miei amici colti gli appassionati di arte e letteratura, anch'io volgevo lo sguardo dall'altra parte, concentrandomi sugli esempi occidentali artistici letterari, che troppo interessanti più dati esprimere me stesso. Oggi ritengo il punto di vista di scrittori e aspiranti pittori sia molto simile a quello dei pionieri del collezionismo cominciavano la loro attività in quel vuoto totale. Nonostante tutta la retorica sulla storia e la memoria, i primi collezionisti non erano spinti dal desiderio di preservare le vestigia del passato, ma dall'esigenza di crearsi un'identità e, quindi, un nuovo futuro. (Pamuk 2012, p. 46)

Anche dal punto di vista strettamente museografico, Pamuk ha idee molto precise e si è sentito in dovere di rispondere alla domanda che gli veniva rivolta: «Perché sta costruendo questo museo?» (Pamuk 2012, p. 52). A cui rispondeva a sua volta con una domanda «Perché nessuno ci aveva pensato prima: unire un romanzo e un museo in un'unica storia?». Ma, dopo l'artificio di un'interrogativa retorica continuava il suo dialogo con il visitatore/spettatore con un interessante riflessione che ha come sfondo ancora una volta la differenza culturale:

> La logica che sta dietro al museo poteva essere applicata a vecchi romanzi già pubblicati, così come quelli non ancora scritti. Se qualcuno decidesse di aprire un

[6] Prendendo in prestito le parole di un altro scrittore, Alberto Manguel si potrebbe affermare: Istanbul come malinconia condivisa, Istanbul come doppio, Istanbul come immagini in bianco e nero di edifici sbriciolati e di minareti fantasma, Istanbul come labirinto di strade osservate da alte finestre e balconi, Istanbul come invenzione degli stranieri, Istanbul come luogo di primi amori e ultimi riti: alla fine tutti questi tentativi di una definizione diventano Istanbul come autoritratto, Istanbul come Pamuk (Manguel 2005).

> museo dedicato ad Anna Karenina e trovasse il modo di esporre gli oggetti, gli abiti, le foto e i paesaggi del romanzo, ci andrei di corsa! L'arte della pittura non è molto sviluppata nei paesi islamici e le gallerie d'arte non sono particolarmente popolari in quelli asiatici. Se in questi paesi i musei raccontassero le storie non attraverso i dipinti, ma con oggetti che tutti conoscono e usano, si avvicinerebbero molto di più a quell'umanità che vogliono rappresentare. Ma il compito dei musei è rappresentare la moltitudine o mettere a nudo l'umanità di singoli individui come Füsun o Kemal? (Pamuk 2012, pp. 52-53)

Da queste parole risulta chiaro che Pamuk è consapevole delle possibilità espressive e, per così dire, della democraticità intrinseca nelle installazioni (e il suo museo può essere considerato tale) che, proprio perché realizzata con oggetti che tutti conoscono e usano, è in grado di limare la distanza tra artista e pubblico coinvolgendo quest'ultimo in un processo partecipativo.

Più avanti lo scrittore continua:

> Io amo i musei e non sono il solo a trovare che mi rendono più felice ogni volta che li visito. Prendo molto sul serio i musei e questo a volte mi manda in collera e mi porta a fare dei pensieri forti. Tuttavia non mi viene spontaneo parlare dei musei con rabbia. Nella mia infanzia ce ne erano davvero pochi a Istanbul. Per la maggior parte erano monumenti storici protetti o comunque luoghi dove si respirava un'aria da ufficio governativo. In seguito, i piccoli musei nelle strade secondarie delle città europee mi portarono a capire che i musei, proprio come i romanzi, possono raccontare la storia di un singolo individuo. Questo non significa sottovalutare l'importanza del Louvre, del Metropolitan, di Palazzo Topkapi, del British Museum, del Prado, dei Musei Vaticani - sono patrimonio inestimabile dell'umanità. Tuttavia non credo che questi tesori monumentali vadano presi a modello per i musei del futuro. I musei devono esplorare ed esprimere l'universo e l'umanità dell'uomo nuovo e moderno che emerge nei paesi non occidentali, sempre più ricchi. Lo scopo dei grandi musei sovvenzionati dallo stato, invece, è quello di rappresentare lo stato stesso. Questo non è né un bene, né un obiettivo innocente. (Pamuk 2012, p. 54)

Non ci sfugge che tali parole sollevano, ovviamente, molteplici domande come pure fondate obiezioni. Potremmo facilmente articolare argomentazioni che si oppongono alla visione del nostro scrittore, ma quello che mi interessa sottolineare in questa occasione è che l'allargamento d'orizzonte che gli artisti, così come gli scrittori, ci hanno offerto, quell'idea che si possa guardare la realtà da una posizione eccentrica che emerge, quale obiettivo prioritario, in molti dei loro lavori, ci costringe a riconsiderare i criteri di cosa e di chi includere all'interno di un museo del non

realizzato. «Dove vanno a finire le idee?» è l'incipit dell'email che i curatori di questa giornata di studi ci hanno mandato per invitarci; dobbiamo essere quindi pronti a vedere come si sono trasformate queste idee e cercarne le propaggini anche in luoghi non necessariamente approvati dal sistema dell'arte. Analizzare l'operazione di Pamuk, che ha creato una vera opera d'arte partendo dall'*ékphrasis* nozionale, vuole semplicemente essere lo spunto per ampliare le possibilità di un progetto che considero, come già sanno Elisabetta Modena e Marco Scotti, un'interessante piattaforma per capire sia l'arte sia il suo sistema.

L'autore
Roberto Pinto è curatore indipendente e storico dell'arte. È ricercatore di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Bologna ed è stato caporedattore di Flash Art. È stato tra i curatori della Biennale di Gwangju (2004) e della Biennale di Tirana (2005). Ha curato varie mostre, tra cui Subway (varie sedi, Milano, 1998), Transform (varie sedi, Trieste 2002), Spazi Atti (PAC, Milano, 2004), Dimensione Follia (Galleria Civica, Trento, 2004), Confini (MAN, Nuoro, 2006), e le otto edizioni del programma di conferenze La generazione delle Immagini (Accademia di Brera e Triennale di Milano). Tra i suoi libri, si segnala *Lucy Orta*, Phaidon Press, Londra 2003 e *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia books, Milano 2012. Dal 2004 al 2007 è stato curatore del Corso Superiore di Arti Visive della Fondazione Ratti, Como.

e-mail: roberto.pinto@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Aub, M 1992, *Jusep Torres Campalans*, Sellerio, Palermo[or. edn.Aub, M 1958, *Jusep Torres Campalans*, Texontle, Mexico].

Auster, P 2003, *Leviatano*, Einaudi, Torino [or. edn. Auster, P 1992, *Leviathan*, Penguin, New York].

Balzac, H de 2002, *Il capolavoro sconosciuto*, *Pierre Grassou*, Rizzoli, Milano [or. edn.Balzac, H de 1831,*Le Chef-d'œuvre inconnu,* Charles-Béchet, Parigi].

Calle, S & Auster, P 2000, *Double Game and the Gotham Handbook*, Violette, Londra.

Cometa, M 2004,*Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma.

Cometa, M 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano.

DeLillo, D 1999, *Underworld*, Einaudi, Torino [or. edn. 1997, *Underworld*, Scribner, New York].

Duchamp, M 1917, 'The Richard Mutt Case', *The Blind Man* n. 2, maggio.

Gioni, M(ed.) 2013, *Il Palazzo enciclopedico. 55a esposizione d'arte internazionale la Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia.

Hollander, J. 1988, 'The Poetics of Ekfrasis',*Word & Image* n.4, pp. 209-219.

Manguel, A 2005, *My city of ruins*, *The Washington Post*, 23 giugno. Available from: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/06/23/AR2005062301620.html> [15 febbraio 2014].

Pamuk, O 2007, *Il libro nero*, Einaudi, Torino[or. edn.Pamuk, O 1990, *Kara Kitap*, İletişim, Istanbul].

Pamuk, O 2001, *Il mio nome è Rosso*, Einaudi, Torino [or. edn.1998, *Benim adım Kırmızı,* İletişim Yayınları, Istanbul].

Pamuk, O 2009, *Il Museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino[or. edn.Pamuk, O 2008, *Masumiyet Müzesi,* İletişim Yayınları, Istanbul].

Pamuk, O 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza*, *Istanbul*, Einaudi, Torino[or. edn.Pamuk, O 2012, *The Innocence of Objects*, Abrams, New York].

Pincio, T 2013, L'innocenza degli oggetti, 28 aprile 2013. *Tommaso Pincio Blog*.Available from: <http://tommasopincio.net/2013/04/18/linnocenza-degli-oggetti>[08 gennaio 2014].

Pinto, R (ed.) 2003, *Salon des refusés. Progetti di public art mai realizzati*, catalogo della mostra,Palazzetto Tito, Venezia , 29 marzo -25 maggio 2003, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

Vila-Matas, E 2011,*Perché lei non lo ha chiesto* in *Esploratori dell'abisso,* Feltrinelli, Milano [or. edn.Vila-Matas, E 2007, *Porque ella no lo pidió* in *Exploradores del abismo*, Anagrama Barcellona].

Vonnegut, K. 2007 *Barbablù*, Feltrinelli, Milano [or. edn. 1987, *Bluebeard, the Autobiography of Rabo Karabekian (1916–1988),* Delacorte press, New York].

Zola, É 1978, *L'opera*, trad. it. di Franco Cordelli, Garzanti, Milano [or. edn.Zola, É 1886, *L'Œuvre*, Charpentier, Parigi].

Zuliani, S 2014, 'Il museo dell'innocenza',*Doppiozero*, 15 gennaio.
Available from: http://www.doppiozero.com/materiali/ars/il-museo-dellinnocenza [28 gennaio 2014].

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Valentina Rossi

Vorrei ma non posso. L'esperienza del non realizzato nella pratica artistica contemporanea

Un’intervista con Luca Trevisani

Abbiamo deciso di invitare Luca Trevisani [Verona, 1979] al convegno *Per un museo del non realizzato Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d’arte contemporanea* per “rappresentare” una nuova generazione di artisti, che, nati tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta si sono trovati ad operare proprio all’inizio del nuovo millennio.
Il metodo di lavoro di Luca Trevisani, che accomuna molti degli artisti che operano tra gli anni Novanta e il Duemila, è caratterizzato da un utilizzo di plurimi mezzi quali scultura, video e fotografia. L’artista si definisce comunque uno scultore, la materia non gli pone mai dei limiti in quanto è sempre affrontata con perizia quasi scientifica, un bilanciamento tra forme ed elementi, una tensione alla sperimentazione tra l’atto scultoreo, la tecnica fotografica e il video che porta ad una continua ridefinizione della totalità dello spazio espositivo. Ne sono un esempio lavori come *Artisti in Residenza # 3.Studio Shows* al MACRO di Roma nel 2013, *You got to yell in the woods to hear its echo* allo studio Geddes 2013 sempre a Roma e *Il dentro del fiume del dentro*, installazione presentata per il premio MAXXI nel 2012. Non per ultimi andranno considerati la pratica della scrittura, con la pubblicazione di *Water Ikebana Stories about solid & liquid things* (Trevisani 2014), e il lungometraggio *Glaucocamaleo* del 2014 che si aggiungono a completare un panorama operativo esauriente nel quale si contestualizza la pratica artistica di Trevisani.
In questi lavori è quindi spesso riscontrabile una processualità che si presenta come un interessante caso studio, all’interno di un orizzonte di ricerca che esamina i motivi del non realizzato inerente alle pratiche contemporanee.
Partendo dal testo di Marco Scotti proposto in questa rivista, possiamo evidenziare alcune modalità della progettazione contemporanea: l'autore difatti afferma «Al tempo stesso la pratica artistica contemporanea è sempre meno riconducibile ad un modello progettuale univoco, e se spesso gli studi d’artista si strutturano esattamente come quelli d’architettura tanto nelle modalità di lavoro quanto in quelle di archiviazione, un museo di progetti non realizzati oggi dovrà mettere in luce un’eterogeneità dei materiali di progetto, delle pratiche, e dei linguaggi artistici»[1].
Un operare quindi – quellodell’artista contemporaneo – che molto spesso passa attraverso la cultura del progetto, un documento imprescindibile da presentare a committenti privati, concorsi, musei e comuni.
Lo stesso Trevisani nell’intervista in questo volume mette in crisi però questi modelli, aprendo all’ipotesi dell’assenza del progetto, ossia a un’arte fatta di “pulsioni” che spesso non è possibile mettere nero su bianco. Allora dovremmo anche iniziare ad interrogarci se – e come – è ipotizzabile archiviare la volontà e la pratica dell’artista, in un possibile deposito d’idee non tangibili. Ma MoRE raccoglie prima di tutto il progetto come testimonianza delle riflessioni dell’artista, come segno stabile di una progettualità che certifica lavoro e pensiero, così come una sorta di traccia di percorso che se analizzato nel tempo porta alla ricostruzione della vicenda artistica e della memoria. Luca Trevisani non a caso ha donato a MoRE due progetti non realizzati che rappresentano due forme di progettualità differenti; quella relativa alla pura scrittura e al lavoro editoriale – *Il pop up che non si*

[1]Si rimanda all’intervento di Marco Scotti *Unbuilt art.Appunti per una dibattito sul non realizzato*, pubblicato su questa stessa rivista.

apre, 2011 – e un'altra legata ad un modo di operare quasi parallelo al progetto architettonico – *Il respiro di uno spazio/livella il cielo,* 2011. Parole e disegni, modelli di comunicazione sovrapponibili ma autonomi nella loro complessità.

Le domande in questa intervista seguono e riprendono l'intervento dell'artista al convegno tenutosi nel novembre del 2013 presso il Museo del Novecento di Milano, in occasione del quale l'artista inizia citando la mostra di Jean-François Lyotard *Les Immatériaux*, inaugurata al Centre Pompidou di Parigi nel 1985, per poi toccare le dinamiche di un fare contemporaneo che si trovano in bilico tra crisi economica, una mancanza di strutture reali per un sostegno logistico e l'indole individuale che permette all'artista di realizzare il proprio progetto trascurando i condizionamenti esterni.
Un contributo che offre un caso studio relativo ad una generazione di artisti che ha dovuto inserirsi in un nuovo assetto economico e relazionarsi in differenti politiche sociali in questa era di ipermodernità (Lipovetsky, 2005).

Valentina Rossi

Valentina Rossi: Quali credi sianole cause o le ragioni più frequenti per cui un lavoro rischia di rimanere "non realizzato" per gli artisti della tua generazione?

Luca Trevisani: I progetti e le idee spesso sono tanti, troppi, e sovente poco chiari. Serve tempo per svilupparli, ci sono economie e possibilità logistiche che spesso arrivano fuori sincrono, o spesso non arrivano per nulla.

Cosa credi che ci sia in comune tra le forme di progettualità degli artisti che operavano negli anni Settanta e quella dei tuoi contemporanei?

Un progetto è un desiderio, un piano di battaglia che si spera di veder realizzato, questo oggi come nei decenni passati. Sembra banale dirlo ma tutto risiede in questo, nel tentativo di vedere incarnata una visione, di darle corpo. Certo poi esistono progetti radicali, impossibili, veri e propri azzardi piranesiani che si sa non saranno mai realizzati, ma l'essere redatti su carta è la loro realizzazione, il loro modo di proporci un'alternativa al presente.

Il tuo intervento alla giornata di studi Per un museo del non realizzato *iniziava analizzando la mostra curata da Jean-François Lyotard,* Les Immatériaux*, inaugurata al Centre Pompidou nel 1985. L'esposizione occupa un posto cardine nella storia delle mostre degli ultimi trenta anni. Credi che ci siano stati dei casi analoghi dopo questo episodio nei quali un curatore-filosofo si discostava dalle ricerche contemporanee in atto per attuare una sua sorta di sperimentazione visiva?*

I casi sono tantissimi. Anche se Lyotard non si discostava dal presente, per capirlo e per prevederlo si è messo di lato, per guardare meglio, ma non al di fuori del presente.

Le mostre che non illustrano il presente ma che lo guardano da punti di vista curiosamente eccentrici sono le più nutrienti, penso a quanto Anselm Franke sta realizzando all'Haus der Kulturen der Welt a Berlino e a quanto fatto con *Animism*, qualche anno fa.

Qual è il tuo concetto di "immateriale", considerando che ti lavori spesso invece con materiali differenti? E come si collega a tuo parere a quei progetti che rimangono non realizzati?

L' immateriale è un fantasma, esiste senza corpo come uno dei progetti non realizzati di cui stiamo parlando, mi affascina proprio nel suo essere non definito, potenziale e in divenire. L'immateriale che mi affascina è come un profumo: possiede un carattere definito, comunica al corpo e ai sensi, ma in modo non scontato, per colpirti alle spalle, per trovarti indifeso.

Dopo due anni dall'apertura di MoRE, abbiamo iniziato a lavorare ad una nostra tassonomia interna che si discosta dalle tradizionali classificazioni museali e dalla periodizzazione storica lineare. Tecniche e generazioni sono state abbandonate per favorire un'ulteriore classificazione impostata sui motivi del non realizzato e collegata alla geolocalizzazione dei progetti, che ci permette di creare una "mappatura" del non realizzato. Da questa suddivisione abbiamo potuto rilevare motivi ideologici e utopici, logistici ed economici, individuati soprattutto in una prima area geografica che come conseguenza delle nostre scelte curatoriali è ancora principalmente eurocentrica. Quali credi possano essere dei motivi "globali" e generali che non permettono agli artisti di realizzare le proprie opere?

Penso siano sempre gli stessi, un sognatore non tiene conto dei limiti, altrimenti non sognerebbe. Spesso si riesce a risolverli, spesso si è fortunati, altre volte si limano e riducono gli slanci in base alle risorse. Come si dice… Tutto il mondo è paese. Penso sia importante spostare il piano della riflessione da quello economico a quello esistenziale: esistono progetti irrealizzati perché esistono spinte personali, bisogni elaborati senza ascoltare il mondo, ignorando le condizioni esterne.

Hai altri progetti – oltre a quelli donati a MoRE – che non sei mai riuscito a realizzare?

Certo, molti. Alcuni riassorbiti e fagocitati nel lavoro, altri abbandonati, altri semplicemente dimenticati.

Guardando alle nostre collezioni di opere non realizzate, a quale progetto ti senti più legato per progettualità, metodologia e motivazioni?

Tra tutti mi interessano quelli che se un giorno dovessero venire realizzati saranno di certo

molto diversi da come se li immaginava chi li ha pensati e voluti. Mi piace lo scarto che si genera tra possibilità e realtà, tra l'idea astratta e fumosa e la concretezza fisica.

Nel tuo intervento parli anche di pittura, questo tema è centrale anche in MoRE perché in due anni di attività non abbiamo ancora acquisito un ciclo pittorico.
Che rapporto credi possa avere la pittura con il concetto del non realizzato? Quali differenze riscontri tra un artista che si dedica alla pittura e un artista più vicino alla tua pratica artistica?

Il problema è che mappature come quella di MoRE si basano sul concetto di progetto, cercano, ascoltano e catalogano progetti, ma spesso gli artisti non lavorano con progetti, ma con manufatti realizzati senza un progetto nero su bianco, ma ascoltando pulsioni che non si sono messe (e magari non si può) mettere nero su bianco, su un foglio di carta.
L'appiattimento della figura dell'artista a quella di un progettista o di un teorico è un grande fraintendimento che deriva dalla difficoltà a stabilire la qualità di ciò che facciamo, ma la scientificità dei numeri e delle scritte e delle idee fatte concetti vi preclude una fetta di mondo.

Quale potrebbe essere la tua personale definizione di "febbre d'archivio"?

Unire tante più cose possibili, concetti idee oggetti forme conoscenze… Un archivio non è un accumulo sterminato, ma una connessione virtuosa sviluppata in estensione e in intensità. *Drawing by numbers*, ma con il mondo e non con i numeri.

Credi che l'artista debba essere al tempo stesso un archivista?

No. Solo alcuni lo sono, e non è detto che siano i più interessanti.

Gli autori

Valentina Rossi (Parma, 1979), dopo varie esperienze di studio e di lavoro a Berlino e Amsterdam, si laurea al DAMS (Arte) di Bologna nel 2006. Dal 2006 al 2008 lavora presso il MACRO, Museo Arte Contemporanea di Roma, e presso il Museo ARCOS, Ars Sannio Campania, di Benevento. Nel 2009 coordina e organizza le mostre e le residenze d'artista all'Accademia Dello Scompiglio di Lucca. Attualmente è dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, curatrice del progetto MoRE - a Museum of refused and unrealised art projects e componente del collettivo *personal*, che ha realizzato *personal effectsonsale* nel 2012 e *personal foodonsale* nel 2014. Ha collaborato alla ricerca scientifica e all'edizione di cataloghi per Electa, Silvana Editoriale, cura.magazine, Danilo Montanari editore e Fortino editions, scrive per la rivista *Fruit of the Forest*, New York/Miami. Negli ultimi due anni ha curato la Biennale Roncaglia di San Felice sul Panaro, e la mostra *Ricreazioni*. *Quattro artisti per Mirandola*, nel centro storico di Mirandola, Modena.

e-mail: caravalentina@gmail.com

Luca Trevisani è uno dei giovani artisti italiani che più si è fatto notare a livello internazionale. Oltre a premi e mostre in importanti centri d'arte e musei, tra cui Museo Marino Marini, Firenze (2014), Maxxi, Roma (2012), Macro Roma (2010), Haus am Waldsee (2012), Magasin Grenoble (2011), Mart Rovereto (2011), Biennale d'Architettura Venezia (2008-2010), Manifesta7 (2008), Museion Bolzano(2008), Museum of Contemporary Art Tokyo (2007), Daimler Kunstsammlung Berlin (2011), CCA Antratx Mallorca (2011), Giò Marconi Milan (2008), Pinksummer Genova (2006-2009), MAMbo Bologna (2009), Mehdi Chouakri Berlino (2008-2011), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Torino (2008).Ha pubblicato i libri *The effort took ist tools* (Argobooks 2008), *Luca Trevisani* (Silvana editoriale 2009), *The art of Folding for young and old* (Cura 2012) e *Water Ikebana Stories about solid & liquid things* (Humboldt Books, Milan in 2014). Nel 2013 ha presentato il suo primo lungometraggio, *Glaucocamaleo*. La sua ricerca spazia fra la scultura e il video, e attraversa discipline di confine come le arti performative, quelle grafiche, il design, il cinema di ricerca o l'architettura. Nelle sue installazioni le caratteristiche storiche della scultura sono interrogate se non addirittura sovvertite. Caratteristica delle sue opere è l'instabilità, una condizione evolutiva magnetica e mutante che espande e contrae senza sosta i confini fra ogni singolo elemento dell'opera e l'ambiente, che diventa ora irradiato, ora protagonista indiscusso.
Dal 2010 gestisce la piattaforma editoriale latecomerforerunner.blogspot.com

www.lucatrevisani.info

Riferimenti bibliografici

Lipovetsky, G 2005,*Hypermodern times*, Polity, Cambridge, UK, Malden, MA.

Trevisani, L 2014, *Water Ikebana Stories about solid & liquid things*, Humboldt, Milano.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ugo La Pietra

Nel e *per* il sociale: dall'effimero al non realizzato, un patrimonio artistico sommerso

Ugo La Pietra è uno dei tre artisti che con le proprie opere hanno inaugurato MoRE nell'aprile 2012. Invitato a partecipare al progetto perché nel suo lavoro il gruppo di ricerca ha individuato senza dubbio alcuno un punto di riferimento importante per la riflessione sul "non-realizzato", aveva allora inviato un messaggio con cui dichiarava di trovare assolutamente coerente per progetti non realizzati la dimensione "virtuale".
Anche per questo Ugo La Pietra è stato nuovamente sollecitato a portare una sua testimonianza in occasione della giornata dedicata alle riflessioni sulle pratiche digitali per la conservazione e valorizzazione del progetto d'arte contemporanea.
La Pietra ha così affiancato ai documenti già raccolti nell'archivio (il progetto dell'abitazione dello scultore Carmelo Cappello, alcuni disegni della serie dei Nodi Urbani), una sollecitazione a riconsiderare le pratiche contemporanee alla luce delle esperienze condotte in Italia, e non solo, da artisti e progettisti fortemente coinvolti nel sociale.
Nella nota che ha inviato, e che pubblichiamo, rintracciamo alcuni temi che ben si collegano al dibattito che MoRE intende sollecitare e mantenere vivo: la natura effimera e quindi difficilmente documentabile di molte azioni artistiche; l'idea di un archivio "vivo", non mero deposito sacrale deputato alla conservazione; un'idea di arte che rifiuta un atteggiamento meramente contemplativo; infine il rilancio di uno dei temi-guida della sua ricerca, quello del rapporto tra intervento artistico e contesto urbano.
Pur facendo riferimento a *Monumentalismo*, un documento chiave dell'indagine urbana condotta negli anni Settanta con una molteplicità di strumenti e mezzi (il film, il reportage fotografico, il segno "randomico", il progetto di dispositivi visivi e di attrezzature urbane...), in questa occasione l'attenzione di La Pietra si sposta su alcune esperienze di Arte per il Sociale.
Gli artisti che elenca, quasi a suggerire un affondo da parte di MoRE in quella direzione (Franco Summa, Gruppo Salerno 75, Cooperativa Alzaia, Giuliano Mauri, Riccardo Dalisi, Franco Mazzucchelli...), esemplificano differenti pratiche che negli anni Settanta si sono diffuse alla ricerca di un rinnovato ruolo dell'artista e di una riattribuzione di senso alla progettazione artistica, e che già nel 1976 Crispolti e De Grada avevano rappresentato in Biennale individuando differenti declinazioni.

Francesca Zanella

Già negli anni Sessanta sono stati spesso ipotizzati interventi urbani attraverso "modelli di comprensione", "progetti/performance", "installazioni più o meno effimere".

Opere con una forte componente concettuale oltre che spettacolare, e che non hanno mai avuto la possibilità di dare senso e valore alla trasformazione ed evoluzione dell'abitare nelle nostre città.

Strumenti per decodificare, ampliare la conoscenza e connotare i luoghi al fine di definire e progettare una loro abitabilità.

In tanti decenni di quello che si è fatto e che si continua a fare in questo ambito artistico/culturale nulla è stato mai realizzato, ma ciò che è più grave è che di tutta questa sperimentazione non vi è traccia.

I Musei, le Università e le Accademie non hanno conservato nulla, è quindi con grande entusiasmo che ho partecipato (con alcune mie opere) alla nascita di un "archivio del non realizzato".

L'importanza di questo archivio, qualora diventasse un vero e proprio "deposito del sommerso", sta soprattutto nel fatto che potrebbe diventare un valido supporto conoscitivo e di stimolo progettuale per quella che sembra essere un'area disciplinare che finalmente possa affrontare la tematica dell'Abitare la Città.

È sotto gli occhi di tutti (dalle Università di architettura e design alle Accademie di Belle Arti) che ci sono voluti cinquanta e più anni per prendere consapevolezza della necessità di una realtà progettuale per l'ambiente urbano da svilupparsi in un'area disciplinare che non è l'architettura che stiamo costruendo da decenni e che non è nemmeno il design che dagli anni Sessanta sta invadendo il nostro spazio domestico.

Occorre superare quindi l'idea di un'architettura che sempre più spesso è fatta di monumenti all'ambizione dell'*archistar*, un'architettura monumentale che di fatto è l'estetizzazione delle regole espressive, l'estetizzazione di una società invece della sua realizzazione (vedi *Il Monumentalism*o, 1972).

Intorno a queste tematiche molto è stato fatto a livello di "effimero e di progetto", ma non altrettanto a livello di "effimero e di progetto non realizzato", soprattutto negli anni Sessanta e Settanta.

Opere e interventi che andavano verso la direzione di Arte Per il Sociale (vedi le opere di Franco Summa, Gruppo Salerno 75, Cooperativa Alzaia, Giuliano Mauri, Riccardo Dalisi, e ancora Perusini, Rubino, Mazzucchelli…): "Arte Per il Sociale" da non confondersi con "Arte Nel Sociale" dove, già verso al fine degli anni Settanta molti artisti (soprattutto scultori) portarono nell'ambiente urbano le loro opere spostandole dai "luoghi dell'arte" (gallerie e musei) alla città.

L’autore

UGO LA PIETRA
Studio
Via Guercino 7 • 20154 Milano
Tel. 02.317991 • P.I. 01725740151• C.F. LPT GUO 38S16 B294G
www.ugolapietra.com- info@ugolapietra.com

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Archivi e nuove modalità di esposizione del progetto

Per un museo del non realizzato

www.ricerchedisconfine.info

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Stefania Zuliani

«Là dove le cose cominciano». Archivi e musei del tempo presente

Abstract

Istituzioni sorelle, irriducibili quanto necessarie «eterotopie» (Foucault 1966), archivi e musei condividono la stessa natura duplice di luoghi di conservazione e di produzione della memoria. Una memoria che è, innanzitutto, sguardo critico sul presente, occasione di creazione e di azione, assunzione di responsabilità, collettiva e del singolo. Così, muovendo dalle riflessioni di Derrida, che ci ha ricordato come la parola archivio indichi assieme *cominciamento* e *comando*, il saggio intende appunto sottolineare la processualità propria degli archivi e dei musei del tempo presente, mettendo in luce come entrambe le istituzioni debbano essere il luogo trasparente della scelta e dell'interpretazione del documento secondo dichiarate, ma non per questo indiscutibili, regole. Senza eccessivi irrigidimenti o sclerotiche esclusioni, ma nella consapevolezza che la contemporanea *Archive Mania* (Rolnik 2012) se non controllata può condurre al paradosso dell'archivio totale, al collasso della tag universale.

Sisters institutions, irreducible and necessary «heterotopias» (Foucault 1966), archives and museums share the same dual nature of places of conservation and production of memory. Memory that is, first of all, critical enquiry on present time, creation and action opportunity, collective and individual acceptance of responsibility. Moving from Derrida, who underlined that the word archive means *cominciamento* and *comando*, the essay intends underline the processuality of archives and museums ofthe present time, highlighting how both the institutions have to be the transparent scene of the documents' selection and interpretation, with declared, even if not indisputable, rules. Without exclusions and with the awareness that the actual *Archive Mania* (Rolnik 2012), if not controlled, may lead us to the paradox of the Total Archive, and to the collapse of an universal tag.

«Non bisogna [forse]cominciare dal distinguere l'archivio da ciò al quale lo si riduce troppo spesso, specialmente l'esperienza delle memoria e del ritorno all'origine, ma anche l'arcaico e l'archeologico, il ricordo e lo scavo, in breve la ricerca del tempo perduto?» (Derrida 1996,s.p.). Così, con questa domanda che è già una tesi e una risposta, Jacques Derrida imposta sin dalla singolare *Preghiera da inserire* premessa al suo *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*[1]*,* la riflessione che

[1] *Le concept d'archive. Un'impression freudienne* è il titolo originale della conferenza tenuta da Derrida nel 1994 a Londra in occasione del convegno *Memory. The Question of Archives* organizzato sotto gli auspici della Società internazione di Storia della Psichiatria e della Psicoanalisi, del Freud Museum e del Courtauld Institut of Art.

nel corso di questo suo breve e densissimo testo, una conferenza tenuta nel 1994 a Londra in occasione del convegno *Memory. The Question of Archives* organizzato sotto gli auspici, tra l'altro, del Freud Museum, lo porterà a svelare la natura almeno doppia dell'archivio, attivo luogo di passione, una sofferenza, persino un sintomo, (e *Mal d'archivio* è, naturalmente, un omaggio al vertiginoso *Mal du musée* diagnosticato a suo tempo da Maurice Blanchot) che si mostra a un tempo "istitutore" e "conservatore" della memoria e del significato. Una natura ambigua e, per questo, feconda che si annida nel cuore stesso dell'archivio -*les archives*, in realtà - perché, precisa immediatamente Derrida, «arché, ricordiamocelo, indica assieme il cominciamento e il comando. Questo nome coordina apparentemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, là dove le cose cominciano - principio fisico, storico o ontologico - ma anche il principio secondo la legge, là dove uomini e dèi comandano, là dove si esercita l'autorità, l'ordine sociale, in quel luogo a partire da cui l'ordine è dato» (Derrida 1996, p. 11). Dunque nell'archivio, nella parola archivio e nell'azione dell'archiviare, c'è il senso dell'origine, del "principiale", del cominciamento, appunto, ma anche l'autorità dell'ordine, del comando, di un domicilio che è garanzia di autorità (archeion, vale la pena sottolinearlo, era precisamente la residenza dei magistrati supremi, gli arconti). È l'archivio contemporaneamente un luogo fisico (una dimora) e un concetto, un esercizio di potere, al punto che, precisa ancora Derrida non c'è «nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione» (Derrida 1996, p. 14, n. 1). E di questa indicazione, del legame inscindibile che stringe democrazia e archivio (istituzione e fruizione dell'archivio), non possiamo non tenere conto se vogliamo provare a comprendere le ragioni del sempre più diffuso e virulento mal d'archivio - si è parlato anche di *Archive Fever*(Enwezor 2008) - un fenomeno che, assieme alla contemporanea museofilia (e del resto archivi e musei non sono forse, con le biblioteche, "istituzioni sorelle"?) orienta ormai da tempo non soltanto gli svolgimenti del recente dibattito critico - sono infiniti i convegni, i simposi, le pubblicazioni e gli interventi su questo tema - ma anche quelli della produzione artistica, che non smette di rispondere a quell'impulso archivistico che nel 2004 Hal Foster ha riconosciuto e puntualmente analizzato sulle pagine di *October* (Foster 2004b) in un saggio -*An Archival Impulse* - che resta tuttora un riferimento ineludibile nella discussione sul significato specifico assunto nell'arte degli ultimi decenni dalla figura e dalla pratica dell'archivio, un luogo teorico e un riferimento certamente non assente neppure nella stagione delle avanguardie storiche o delle neo-avanguardie, come attesta l'*Inventario perpetuo* di Rauschenberg scelto da Rosalind Krauss ad

emblema e titolo per un suo recentissimo volume (Krauss 2011), ma di cui Foster individua i caratteri e le modalità proprie della stagione presente.

Lo studioso, che agli archivi dell'arte moderna e al loro rapporto con il museo aveva già dedicato nel 2002 una riflessione di taglio esplicitamente foucaultiano, intendendo quindi per archivio non un luogo fisico ma il sistema che organizza le espressioni di un determinato periodo (Foster 2004a), mette in evidenza attraverso una serie di esperienze esemplari i principali orientamenti che individuano quella egli che definisce "archival art", arte che si colloca sul rischioso crinale fra fiction e realtà, tra pubblico e privato, in uno spazio intermedio - un pericoloso quanto invitante *terrain vague* - che corrisponde a pieno alle condizioni epistemologiche attuali, segnate da «un indebolimento della storicità» (Jameson 2007). Viviamo, per citare Fredric Jameson, la cui *logica culturale del tardo capitalismo* è un caposaldo dell'architettura teorica di Foster e degli altri *Octoberists*, in una condizione di continuato presente, un presente eterno che la rottura della temporalità libera da tutte le attività e da ogni intenzione, lasciando il soggetto in una situazione di angoscia o, ed è equivalente, di euforia, «inebriante o allucinogena»[2]. A questa crisi della storicità l'impulso archivistico non si oppone frontalmente, proponendo piuttosto rizomatiche strategie di connessione e di interpretazione che coinvolgono innanzitutto il soggetto in avventure di senso dagli esiti incerti e talvolta inattesi, in alcuni casi persino sorprendentemente pop: che il lavoro di ricerca condotto da Tacita Dean sul misterioso naufragio, innanzitutto psicologico, di Donald Crowhurst, improvvisato navigatore solitario, sarebbe diventato la traccia per un recente romanzo, l'ennesimo best seller, di Jonathan Coe (2010), non poteva certo essere previsto da Foster quando aveva citato l'opera della Dean come esemplare di pratiche artistiche d'archivio frutto del fallimento di una possibile visione del futuro (Jameson 2007, p. 44)[3]. In ogni caso, che la presenza di quell'impulso archivistico registrato da Hal Foster sia un elemento ben attivo all'interno dell'attuale scena culturale è documentato non solo dalle opere che appunto all'archivio guardano come metodo e come oggetto (per restare alla letteratura, l'archivio ha trovato interpreti illustri in José Saramago, autore dell'inchiesta archivistica di *Tutti i nomi* (1998), e nel Pamuk del *Museo dell'innocenza*(2012), estenuato esercizio di accumulazione e, quindi, di archiviazione, letteraria e poi reale, di memorie soggettive e collettive) ma anche da riflessioni e posizioni critiche provenienti da postazioni teoriche distanti tra di loro. Al di là, infatti, della compagine degli studiosi

[2]Sulla questione della dimensione temporale attuale e dei suoi riflessi nelle esperienze artistiche, con particolare riferimento alle proposte recenti dei nuovi media, si rimanda a Chiodi (2013).
[3]*Archive as Failed Futuristic Vision* è il titolo del paragrafo dedicato da Foster a Tacita Dean all'interno del citato saggio *An Archival impulse* (Foster 2004b, pp. 11-16). La traduzione del paragrafo è stata pubblicata in *Enciclopedia delle arti contemporanee, I portatori del tempo* (Foster 2013, pp. 249-251).

riconducibili alla rivista *October*, il cui pensiero un tempo militante si è consolidato ed anche irrigidito (istituzionalizzato) nel monumentale *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*(ed. Foster et al. 2006)[4], una dichiaratamente parziale lettura di un secolo d'arte dove la figura dell'archivio ricorre frequentemente, anche a proposito dell'utilizzo recente del film come archivio del passato prossimo (mentre è di cinema come museo che ha discusso dal canto suo Giuliana Bruno, confermando ancora una volta il comune destino che lega musei e archivi), è da posizioni critiche - e anche geografiche - più eccentriche e meno prevedibili che l'archivio viene oggi discusso e agito.

Ha ad esempio una matrice psicanalitica e, assieme, politica la lettura che Suely Rolnik ha proposto nell'ambito dei colloqui promossi all'interno della tredicesima edizione di Documenta. Nell'indagare le cause di quella che la studiosa brasiliana, nota soprattutto per la sua collaborazione con Félix Guattari, ha definito *Archive Mania* (Rolnik 2012), Rolnik sottolinea il nesso stringente che lega l'attenzione all'archivio e l'esigenza di creare occasioni, magari residuali, di eversione all'interno di società autoritarie e di regimi totalitari, individuando nella micro-politica dell'arte lo spazio di un attivismo che corrode e rovescia i sistemi di oppressione, fondati innanzitutto sul controllo dell'archivio, intrinseco luogo del comando, come aveva ricordato Derrida. L'analisi della situazione artistica in America Latina negli anni sessanta e settanta, non liquidabile (disinnescabile) secondo la Rolnik attraverso l'applicazione dell'etichetta, fin troppo generica, di concettuale, è l'occasione per una riflessione sulla natura e la funzione dell'archivio che nel lavoro degli artisti latino-americani si apriva alla radicalità dell'utopia (non si tratta certo di creare archivi che riguardano l'arte ma poetici e quindi rivoluzionari archivi *per* l'arte), attivando un contagio che giungerà poi a coinvolgere anche i territori più in vista e frequentati del sistema ormai globale dell'arte. Una genealogia, questa che sposta l'origine della passione archivistica agli anni sessanta e alle zone periferiche e a lungo tormentate dell'America del sud, che tende insomma a sottolineare il significato politico della passione archivistica, il valore conoscitivo e processuale dell'archivio e dell'arte che ad esso si connette, indicando una prospettiva critica che tenta di evitare le derive di pura accumulazione, di un'estensione indiscriminata a cui la pratica archivistica dell'arte rischia di lasciarsi andare, in una proliferazione di direzioni e di materiali che, adottando il modello orizzontale della rete e della tag universale proposto qualche anno fa da Derrick de Kerckhove, può incorrere nella paradossale paralisi di un fantomatico «stato di onniscienza» (Galison 2013, p. 329).

[4]È questa la tesi proposta da Maria Giovanna Mancini nel volume *"October". Una rivista militante* (Mancini 2014).

> […] Lasciare perdere la 'classificazione per categorie' e 'taggare' tutto. Oggi viviamo nell'era del tag e, dunque, sul piano delle grandi trasformazioni: siamo chiamati a realizzare la profonda natura di Internet, la profonda natura della divisione dell'informazione in piccoli pacchetti, ognuno col proprio indirizzo, ognuno capace di ri-costituirsi dalla sua apparizione originaria in un luogo-altro. […] Ora tutto questo determina inevitabilmente un rinnovamento dell'idea di classificazione. […] Le classificazioni creano un ordine che impedisce l'accesso piuttosto che favorirlo. (de Kerchove 2006, pp. 43-44)

La rinuncia alla classificazione a favore di una mappatura che procede per continue annessioni e connessioni implica quindi l'adozione di modelli che lavorano sulla prossimità e sull'associazione per analogia. Vengono così attualizzate in maniera più o meno spregiudicata architetture concettuali soggettive che trovano nell'Atlante di Aby Warburg, nel suo straordinario *Mnemosine*, un antecedente luminoso quanto assolutamente inimitabile, come ha messo in evidenza il tentativo, ambizioso e sicuramente non ingenuo, di Didi-Hubermann, curatore di *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?,* esposizione proposta prima al Reina Sofía di Madrid, poi allo ZKM di Karlsruhe e quindi ad Amburgo nel 2011, e poi ripresa in forma di sola documentazione fotografica in Francia col titolo *Histoire de fantômes pour grandes personnes* alla fine del 2012. Mostre di un'idea critica in cui le opere, quando presenti, hanno avuto essenzialmente il ruolo di puntelli e documenti costruiti secondo le logiche del montaggio e dell'atlante, vero e proprio archivio visualizzato. Un'operazione che ha fatto discutere: a ragione Roberto Venturi sulle pagine di *Alfabeta2* ha insinuato il sospetto che contro la tradizione della storia dell'arte che secondo Didi-Huberman situa «il visuale sotto la tirannia del visibile e il figurabile sotto la tirannia del leggibile» si stia proponendo un'altra tirannia quella «del montaggio e dell'atlante» (Venturi 2010, p. 20), appunto.

Ma non è solo il modello warburghiano dell'atlante a orientare le pratiche espositive degli ultimissimi anni. Ad affermarsi, diversamente declinato nella prospettiva olistica che Carolyn Christof-Bakargiev ha scelto per la sua ipertrofica *dOCUMENTA (13)* o nell'enciclopedismo eclettico della Biennale di Massimiliano Gioni, è un pensiero dell'accumulazione e della libera associazione che se certamente seduce per la capacità di sorprendere e dilatare confini, non solo critici ma anche geografici e storici, che le rigidità del mercato dell'arte, con le sue egemonie e le sue esclusioni, aveva reso asfittici, d'altro canto inquieta per l'approssimazione che è implicita in operazioni in cui consapevolmente viene sterminato un ordine categorico. Un rischio da correre, probabilmente, una conseguenza, anche, delle mutate e fluide condizioni epistemologiche in cui ci

stiamo muovendo, dove però a mio parere non è tanto il modello dell'archivio ad agire, come ha suggerito di recente Cristina Baldacci su *Repubblica*, e neppure un generico principio collezionistico, in cui sempre si deve riconoscere una ratio, un «*Kunstwollen»*(Lugli 2003, p.54)ché la collezione è comunque un insieme sistematico di oggetti, quanto un desiderio di accumulo disinibito ed erudito, una voracità, e persino una golosità, di sapere - «Niente è più dolce che sapere tutto» (Gioni 2013, p. 23) è la citazione in esergo al testo di presentazione premesso al catalogo dell'ultima *Biennale di Venezia,*una spinta all'appropriazione che alla fatica dell'analisi preferisce la felicità immediata e mai conclusa dell'addizione. Massimiliano Gioni lo ha del resto dichiarato: «Il palazzo enciclopedico non ha ambizioni universalistiche […] è una celebrazione dell'eccezione e dell'eccentrico piuttosto che il tentativo di una sistematizzazione totale» (Gioni 2013, p. 28). E non ha importanza se, nel godimento, nell'*intensità*, che suscita la sfarzosa panoplia delle immagini e delle idee (ma non sono poi, in fondo, la stessa cosa?), si confonde in nome di una indistinta logica combinatoria, refrattaria ad ogni ontologia, il *teatrum mundi* delle *Wunderkammer* rinascimentali e l'iperconnettività contemporanea. A trionfare è, certo, la meraviglia, lo stupore che nasce dagli accostamenti inconsueti e persino incomprensibili, come quelli, ricordati da Foucault ad apertura del suo *Le parole e le cose* (Foucault 1966), della fantomatica Enciclopedia cinese immaginata da Borges, dove gli animali venivano ordinati secondo una inusitata tassonomia che li vedeva divisi in «a) appartenenti all'Imperatore b) imbalsamati c) ammaestrati e) lattonzoli, e) sirene, f) favolosi, g) cani randagi, h)inclusi in questa classificazione, i) che si agitano come i pazzi, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, l) eccetera, m) che hanno rotto il vaso, n) che da lontano sembrano mosche» (Borges 1984, p.1004).

Tutto questo però, per quanto sia affascinante e stupefacente, non è l'archivio. L'archivio, senza eccessivi irrigidimenti o sclerotiche esclusioni, non può che restare un processo critico dalle regole dichiarate, un vero e proprio «processo al documento» come ha chiarito Foucault nella sua *Archeologia del sapere* (Foucault 1969). Perché l'archivio non è certamente, ed è persino scontato ricordarlo, il catalogo generale dei dati e delle date, l'elencazione pedante (vanamente totalizzante) delle presenze e delle assenze, ciò che in apparenza salva dall'oblio il documento per cancellarlo poi nell'uniformità della tradizione, ma è la condizione (*l'a priori storico* ha detto ancora Foucault) che fa sì che i documenti possano ad un tempo sopravvivere e trasformarsi regolarmente secondo movimenti che non sono segreti ma che si possono, anzi, si devono interrogare e modificare, agire anche con gli strumenti dell'arte.

*Performing the archive*prima ancora di essere l'efficace titolo del saggio in cui Simone Osthoff ha discusso della trasformazione dell'archivio d'arte contemporanea da deposito di documenti ad «art medium» (Osthoff 2009) è un invito a ripensare la natura complessa del gesto archivistico perché la «contaminazione tra opera d'arte e documento», l'impossibilità di riconoscere netti confini tra fiction e non-fiction che contribuisce alla nostra crisi di fiducia rispetto a quanto vediamo (Osthoff 2009, pp. 11, 178) non va negata ma affrontata. Senza rimpianti per le perdute certezze, ma con la lucidità necessaria a sperimentare strumenti di analisi che, senza sacrificare le possibilità di nuove aperture e di altri significati, di diversi utilizzi dell'archivio stesso, si pongano come un argine contro un'accumulazione insensata e disposofobica. Così, anche mostrare l'archivio, pratica oggi sempre più diffusa, non significa soltanto esibire i segreti tesori di un'istituzione, riportare alla luce i nascosti e preziosi giacimenti documentari sedimentati nel tempo, quanto metterli opportunamente a rischio - esporli, davvero - secondo modalità più allusive che assertive in grado di consentire, è quanto ha suggerito Mario Lupano, una vera e propria «epifania», una rivelazione e un' apparizione, una visione in cui «si pongono domande anziché dare risposte certe» (Lupano 2013, p. 214). Offrendo, magari, al pubblico la possibilità di interrogare direttamente i documenti e, quindi, di interrogarsi, come è accaduto, ad esempio, nell'esposizione degli archivi del NAi di Rotterdam, dove l'allestimento consentiva al visitatore di interagire con i materiali esposti, allargandone «la comprensione a un contesto fatto di temi e problemi»(Irace 2013, p.65) o in occasione della riscrittura della collezione del MART, dove per tagli e prospettive inconsuete è stata mostrata «La Magnifica Ossessione» (ed. Boschiero & Caciolli 2014)che è all'origine di ogni gesto collezionistico (archivistico)[5].

Una sfida ulteriore è quella che il MoRE, dichiaratamente museo e archivio (come è stato ricordato, «il museo prende la forma di archivio quando vuole diventare più dinamico, attivo e macchina avanguardista - inserendo cioè al suo interno un germe anti-istituzionale» (Lupano 2013, p. 212) oggi propone archiviando e, quindi, mostrando l'incompiuto, mettendo in mostra l'irrealizzato: come dare significato, come istituire memoria alle tracce digitali di opere che non hanno trovato peso e materia, che non hanno occupato alcuno spazio reale e che però esistono, come pensiero progettuale e non (solo) come desiderio? Al di là degli aspetti tecnici, delle soluzioni sempre nuove che lo spazio del virtuale offre per mettere in luce e rendere accessibili idee e proposte anche liminari, come quella del MoRE, a garantire la possibilità che questo accada è la natura stessa dell'archivio e del museo, eterotopie la cui essenza è la «contestazione di tutti gli altri spazi» (Foucault

[5]Con *La Magnifica Ossessione*la nuova direttrice del museo Cristiana Collu ha proposto una nuova lettura delle collezioni del MART.

2005).Luoghi di produzione, e non di conservazione, del significato che, animati da «l'impazienza assoluta di un desiderio di memoria» (Foucault 2005)ma anche dalla necessità di trasgredire le regole e di corrodere ogni vincolo categoriale, gli archivi e i musei del tempo presente (e quindi ogni archivio ed ogni museo) non sono un punto di arrivo, un approdo, magari sereno, un rifugio e una garanzia, ma sono lo spazio instabile e insicuro di una continua creazione, il luogo di una nascita - là dove le cose cominciano, appunto - che è sempre un trauma e, assieme, una irrinunciabile promessa.

L'autrice

Docente di Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea e di Teoria della critica d'arte presso l'Università di Salerno, Stefania Zuliani studia i mutamenti che negli ultimi decenni hanno segnato le relazioni tra arte, critica e spazio espositivo. A questi temi ha di recente dedicato i volumi *Effetto museo. Arte critica educazione* (Milano 2009) ed *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* (Milano 2012). Nel 2013 ha curato il volume *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*. Critico d'arte, da alcuni anni cura convegni, workshop e progetti espositivi per la Fondazione Filiberto Menna. Centro Studi di Arte contemporanea.

e-mail: szuliani@unisa.it

Riferimenti bibliografici

Borge,s JL 1984, 'L'idioma analitico di John Wilkins' in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, pp. 1002-1006.

Boschiero, N & Caciolli V (ed.) 2014, *La Magnifica Ossessione*, catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 26 ottobre 2012 – 16 febbraio 2014, Electa, Milano.

Chiodi, S 2013, 'Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee' in *Enciclopedia delle arti contemporanee, I portatori del tempo*, ed A Bonito Oliva, Mondadori Electa, Milano, pp. 216-244.

Coe, J 2010, *I terribili segreti di Maxwell Sim,*Feltrinelli, Milano.

de Kerckhove, D 2008, s.t. in *Atti/proceedings 1st international forum on documentation and contemporary languages*, Pan, Palazzo delle arti Napoli 14,15dicembre 2006, Electa Napoli, pp. 43-44.

Derrida, J 1996, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana,* Filema, Napoli.

Enwezor, O 2008, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art,* catalogo della mostra, International Center of Photography, New York, 18 gennaio - 04 maggio 2008, Steidl, Göttingen.

Foster, H 2004a, *Design& Crime*, Postmedia, Milano 2004 [or. edn. Foster, H 2002, *Design& Crime*, Verso, London].

Foster, H 2004b, *An Archival Impulse*, in "October", Vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.

Foster H 2013, 'L'archivio come fallimento di una visione futurista' in *Enciclopedia delle arti contemporanee, I portatori del tempo*, ed A Bonito Oliva,Mondadori Electa, Milano, pp. 249-251 [or.

edn. Foster, H 2004, *Archive as Failed Futuristic Vision,* part of: 'An Archival Impulse', *October*, Vol. 110, Autumn, pp. 11-16].

Foster, H, Krauss, R, Bois, YA, Buchloh, B & Joselit, D 2006, *Arte dal 1900 : modernismo, antimodernismo, postmodernismo,* Zanichelli, Bologna . [or. edn. Foster, H, Krauss, R, Bois, YA, Buchloh, B & Joselit, D 2004, *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames & Hudson, New York].

Foucault, M 1966, *Les mots et les choses*, Galimard, Paris.

Foucault, M 1969,*L'archéologie du Savoir*, Galimard, Paris.

Foucault, M 2005, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli [or. edn. Foucault, M 2004, *Les hétérotopies. Les corps utopique*, Institut National de l'audiovisual, Paris].

Galison, P 2013, 'Uno stato di onniscienza' in *Il Palazzo Enciclopedico*, catatologo della 55. Edizione della Biennale Arte di Venezia, ed. M. Gioni, Marsilio, Venezia, pp. 329-330.

Gioni, M 2013 'E' tutto nella mia testa? in *Il Palazzo enciclopedico. 55a esposizione d'arte internazionale la Biennale di Venezia,* ed M Gioni, Marsilio, Venezia, pp. 23-28.

Irace, F . 2013, 'L'archivio in mostra' in *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, pp. 60-70.

Jameson, F 2007, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo,* Fazi Editore, Roma*.* [or. edn. Jameson, F 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press].

Krauss*,* R 2011, *Inventario Perpetuo,* Bruno Mondadori, Milano [or. edn. Krauss*,* R 2010, *Perpetual Inventory,* The MIT Press, Cambridge].

Lugli, A 2003, *Museologia*, Jaka Book, Milano.

Lupano, M 2013, 'L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario', in *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, pp. 206-219.

Macel, C (ed.) 2003, *Sophie Calle, M'as-tu vue*, catalogo della mostra, Centre Pompidou, Paris, 19 novembre 2003 - 15 marzo 2004, Éditions Xavier Barral, Paris.

Mancini, MG 2014, *"October". Una rivista militante*, Luciano Editore, Napoli.

Osthoff, S 2009, *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documentes to art medium*, Atropos, New York Dresden.

Pamuk, O 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza*, *Istanbul*, Einaudi, Torino.

Rolnik, S 2012, 'Archive mania' in *The Book of the Books*, cat. 1/3, ed. C. Christov Bakargiev, documenta (13), Kassel, 9 giugno - 16 settembre 2012, Hatje Cantz, pp. 176-182.

Saramago, J 1998, *Tutti i nomi,* Einaudi, Torino.

Venturi, R 2013, 'Atlanti e fantasmi. Georges Didi-Huberman curator', *Alfabeta2*, n. 26, febbraio, p. 20.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Mario Gorni

Un lavoro infinito, dal nastro magnetico al file

Abstract

La storia, le difficoltà e la complessità della conservazione dei materiali audio e video dell'Archivio di una associazione culturale senza scopo di lucro (Careof), che senza fondi propri è riconosciuto come Storico dagli enti preposti e che col suo lavoro intende donare a futura memoria tutte le informazioni che possiede.

The history, the difficulty and complexity to preserve audio and video materials saved in the Archive of a cultural non-profit organization (Careof), identificated as an Historical Archive by the Italian state agencies.

È stato nel febbraio del 1988 che ho voluto invitare Correnti Magnetiche poco dopo l'apertura di Careof, uno spazio non profit che a Cusano Milanino si dedicava alle ricerche delle nuove generazioni e ai nuovi linguaggi dell'arte contemporanea. Mario Canali e Riccardo Sinigaglia stavano producendo delle animazioni con uno dei primi computer italiani che memorizzavano i segnali su nastro magnetico.

Avevo conosciuto il loro lavoro da Luciano Inga Pin e chiesi a Vittorio Fagone di scrivere una presentazione per un piccolo catalogo che avrebbe accompagnato la mostra di Cusano. Ci procurammo le macchine necessarie con uno sponsor tecnico appassionato d'arte, la Brionvega. Fu il primo incontro con le opere video su cassetta che per infinite volte riproducevano a comando la tele visione dell'arte. Gli occhi da soli non bastavano più, ci volevano delle macchine. Erano video sintetici prodotti senza telecamera che si chiamavano computer art. Non avevano gallerie, musei e neppure collezionisti. Suscitavano solo tiepida curiosità, sembrava uno scherzo per la TV dei ragazzi.

Negli anni Ottanta dopo la chiusura dei centri di produzione, per il fatto che non

si vendesse nulla, per la mancanza di qualsiasi sostegno istituzionale alla ricerca, per l'assenza colpevole della televisione e del collezionismo si verificò una certa rarefazione creativa, con solo qualche intervallo felice ma episodico con i festival... Locarno, Linz, Taormina.

La ricerca andava aripiegare con la sperimentazione dello spazio, le installazioni, la videoscultura e l'invenzione dei videoambienti. Una ibridazione con il teatro e altre discipline che necessitavano di strutture complesse, di forti investimenti e grandi difficoltà di conservazione. Pochi di fatto continuarono a produrre per passione e curiosità.

Se oggi provo a fare una ricerca nel database dell'archivio video, fra il materiale catalogato rilevo una disponibilità di 140 titoli prodotti negli anni Settanta, di solo 69 prodotti negli anni Ottanta fra cui solamente 53 le opere. 1813 invece i titoli prodotti negli anni Novanta e ben 4329 negli anni Duemila.

Con la nostra attività di raccolta dei portfolio a partire dal 1990 ricominciarono ad arrivare anche le opere video. Era un segnale importante. Nella completa latitanza del mercato per queste opere, per molti anni nessuno spazio espositivo si sognava di metterle in mostra. Venne da me un giovane artista che con il suo portfolio mi consegnò una cassetta VHS. Era successo che cominciò a comparire anche sul mercato italiano il Video Home Standard, il VHS, con nuove qualità finalmente appetibili come il basso costo, il colore, e la portabilità facilitata da nuove telecamere di piccole dimensioni, le handicam che a differenza dei modelli precedenti tenevano il supporto registrabile al loro interno. Fu quello l'inizio di questa vicenda.

Stava cominciando una nuova stagione per la videoarte, si trattava di farla conoscere e circolare verso il pubblico più ampio. Avvertimmo subito la necessità di sostenere questa "nuova" ricerca, che aveva delle modalità linguistiche diverse da quelle degli anni Settanta. Le straordinarie ricerche operate nei decenni precedenti, con le doverose eccezioni, per la scarsa diffusione dei materiali non le aveva viste nessuno. Questa nuova generazione, me compreso, ne aveva solo sentito parlare, qualche nome soprattutto americani o tedeschi, ma le opere non si erano viste e non si potevano vedere. Erano fuori circolazione e non c'era luogo fuori da qualche festival che le tenesse a disposizione per la consultazione pubblica.

Questaera una generazione di artisti nati con la televisione in casa che seppero cogliere velocemente le potenzialità comunicative del medium e che seppero approfittare delle nuove tecnologie finalmente più accessibili. Comprammo le macchine necessarie e cominciammo a mostrarle metodicamente al pubblico, dentro e fuori il nostro spazio.

Come per i libri, i cataloghi e i portfolio, dovemmo affrontare il problema della classificazione e della catalogazione, facendo distinzione fra i documenti e le opere d'arte, e ci rendemmo subito conto della responsabilità connessa alla conservazione. Per evitare dispersioni e interferenze magnetiche costruimmo degli scaffali di legno per la collocazione e decidemmo di perfezionare la catalogazione. Per il Natale 1990 ci regalammo un computer che aveva una memoria di 640 Mb e funzionava con dischi removibili flessibili. Sostituimmo subito lo schedario e cominciammo a preparare un database più efficiente che consentiva una immissione più corposa di dati e una ricerca veloce. Nel 1994 comprammo una telecamera usata e cominciammo immediatamente anche a produrre documentazioni sugli eventi, le mostre, le conferenze che ci sembravano più interessanti. Nessuno si occupava di ciò, e ci è sembrato indispensabile farlo, il meno possibile doveva andare perduto, conservarne la memoria è stato un must che sentiamo tuttora, anche se oggi riscontriamo una maggiore attenzione a questo problema, con la presenza di molti operatori diligenti e professionalizzati più di noi.

Il nostro sistema di catalogazione fu rivisto e rielaborato. Decidemmo di rifarlo completamente, quelli in commercio avevano prezzi per noi proibitivi, e quindi adottammo un software commerciale che ci garantiva costanti aggiornamenti e che ci consentiva di formalizzare un database costruito su misura, rispettando le norme RICA, le IGM (Indicazione Generale del Materiale), le ISBD angloamericane e il sistema di classificazione decimale Dewey. Zefferina Castoldi condivideva con me la passione per l'arte contemporanea, era esperta di biblioteconomia e lavorava in una biblioteca di pubblica lettura. Ci mettemmo al lavoro insieme ad un informatico e dopo qualche anno completammo Bibliobit, il database che usiamo ancora oggi, con la registrazione di tutti i dati specifici per una biblioteca, una videoteca e ben predisposto per la pubblicazione del catalogo in rete.

Quando cominciarono ad arrivare in archivio le miniDV dovemmo cedere alla politica consumistica delle grandi multinazionali e nel 1997 fummo costretti a cambiare le macchine. Sempre di corsa, e sempre in ritardo, passammo tutti quanti al digitale.

Erano sempre nastri magnetici, ma non scrivevano più segnali analogici, ora le macchine, sempre più piccole e sempre più precise, scrivevano numeri in linguaggio binario. I tubi catodici venivano lentamente rimpiazzati dai display; andava diffondendosi l'uso della rete del World Wide Web; cominciava una nuova era con l'affacciarsi di una nuova generazione di artisti nati con la rete in casa. Pubblicammo in internet tutto il catalogo della biblioteca e della videoteca e mettemmo tutti i materiali catalogati in consultazione pubblica per più di 20 ore settimanali.

I nastri digitali ci fecero capire subito che erano le copie a salvare gli originali,

ma se la copia di un VHS su un altro VHS si riduceva ad una drastica perdita di qualità audio e video, i numeri del digitale restavano sempre gli stessi numeri che riuscivano a conservare e a riprodurre le qualità di partenza…. Fu per noi una rivelazione, e quindi pur conservando gli originali cominciammo a migrare tutti i VHS sui nuovi supporti. Durò fino al 2003.

Quando gli artisti cominciarono a mandarci DVD, per un po' facemmo finta di niente, poi cedemmo. Il DVD è un disco ottico che con un laser codifica e decodifica un file compresso con il sistema MPEG-2. La compressione del segnale è un compromesso fra la qualità del segnale ricevuto e la capienza del disco. Studiando il problema valutammo che la qualità del segnale liberato dalla compressione era leggermente inferiore a quella del nastro digitale, che conservava un segnale lineare non compresso, ma il disco offriva altri innumerevoli vantaggi: costo, spazio, decadenza, riproduzione in loop, proiettabilità, facilità di duplicazione, praticità di consultazione. Ormai tutte le mostre nazionali e internazionali usavano questo standard. Ora, la cosa straordinaria è che non riuscivamo più a distinguere l'originale dalla copia… Una stringa di numeri era uguale alla sua copia. Un file era perfettamente uguale al file duplicato dal computer e ambedue restituivano i medesimi risultati visivi.

Travolti dall'ultima generazione di artisti siamo divenuti avvezzi ai file sulla chiavetta, alle spedizioni on line, allo streaming, alle webTV, ai magazzini web di YouTube, di Vimeo, del Cloud ecc., dove la disseminazione, la confusione e l'eccesso di comunicazione ci comunica quasi solo la comunicazione e il consumo veloce a scapito dell'esperienza dell'arte e al respiro lento.

Nel tempo abbiamo accumulato in archivio tutti gli standard che le multinazionali della tecnologia per il loro business hanno programmato, il VHS, il VHS-C, il S-VHS, il Video8, il Digital Video, il MiniDV. La gestione delle postazioni di servizio per la consultazione è diventata laboriosa e complessa, la loro configurazione per i diversi standard una notevole perdita di tempo e di concentrazione.

Cedemmo e ricominciammo daccapo. Ricominciammo a trasferire tutto quanto sui DVD omogeneizzando il pregresso. La comodità del disco ottico ha facilitato tutte le operazioni, basta un lettore e un monitor e per le mostre un proiettore, con la prospettiva oggi praticabile di non dover più neppure movimentare i supporti, cercarli e ricollocarli dopo la consultazione. Infatti oggi stiamo ricominciando daccapo tutto quanto per compiere un passo ulteriore, saltando il Blu Ray (l'ultima trovata), e conservando direttamente i file su memorie elettroniche. Abbiamo preso il database di catalogazione e lo abbiamo relazionato con un software di lettura multimediale gratuito scaricato dalla rete. Ogni record del catalogo viene agganciato al file

dell'opera e se mettiamo tutto su un computer otteniamo un VideoJukeBox che qualsiasi utente può consultare e gestire autonomamente le proprie ricerche potendo accedere con un click alle opere o alle documentazioni che, tramite il catalogo on line, ha scelto di vedere.

Se questa operazione è apparentemente semplice, come responsabili della conservazione di file, abbiamo dovuto studiare la materia dell'immateriale, districandoci fra le complesse caratteristiche degli standard offerti dai brevetti dei vari consorzi internazionali. Abbiamo dovuto apprendere e approfondire nuovi termini informatici come Compressione Audio e Video, Profilo colore, Frequenza Bit, ecc., per registrare questi nuovi dati e metadati nel nostro Database, in modo da poter affrontare i nuovi infiniti trasferimenti e le migrazioni che nel futuro si renderanno necessari, sempre alla rincorsa delle ricerche e del business dei consorzi multinazionali. Abbiamo dovuto operare delle scelte sul tipo di file da produrre, sulla Dimensione in MB, sulla Dimensione del frame, sui Codec Audio e Video da usare, confidando nella loro futura convertibilità, certi che quello che stiamo facendo oggi sia solo una tappa temporanea di un processo infinito cui è vincolato un Archivio Storico come il nostro.

Conoscendo tutti i materiali e le modalità di catalogazione, questo nuovo sistema ci consente: da una parte di poter ricostruire ciascuna registrazione che subisca un degrado conservando le stesse qualità di partenza, e dall'altra di trasferire il nostro lavoro dalla modellazione delle configurazioni, dal semplice supporto tecnico alla guida e alla consulenza sui contenuti, senza abbandonare a sé stesso il ricercatore di fronte a una lista di disponibilità. Siamo convinti in questo modo di gestire l'Archivio Video come un testimone continuo e attendibile della contemporaneità, diverso dal semplice contenitore, dal deposito finale e di compiere un salto dal giurassico a domani mattina.

Non è fantastico tutto ciò? Continua...

www.DOCVA.it
www.archiviovideo.it

L'autore

Mario Gorni (1948, Pegognaga, Mantova), Laureato in Architettura al Politecnico di Milano. Nel 1987 fonda Careof, spazio non profit per le arti visive che tuttora dirige. Dal 1993 tiene conferenze divulgative e di aggiornamento sull'arte contemporanea e sulla storia e sulle poetiche della videoarte, e diventa curatore dell'Archivio Careof & Viafarini, offrendo consulenze a critici, artisti ed Enti Pubblici per manifestazioni artistiche e rassegne video nazionali e internazionali. Dal 2000 insegna "Nuovi media, catalogazione e archiviazione" nei corsi STARS presso l'Università Cattolica di Brescia.

e-mail: gorni@careof.org

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Gabriella De Marco

Agave. Contributo allo studio delle fonti della cultura umanistica in Italia nel Novecento. Bilancio di un progetto di ricerca

Abstract

Con il presente scritto si presenta *Agave. Contributo allo studio delle fonti della storia dell'arte in Italia nel Novecento*, il portale esito di una ricerca sulle fonti dell'arte del XX secolo che ha goduto di finanziamenti nell'ambito di alcuni progetti di rilevanza nazionale finanziati dal Ministero e da parte della Fondazione Banco di Sicilia di Palermo.
In questo contesto si intende sottolineare quanto lo spoglio di un quotidiano come il palermitano *L'Ora*, e la creazione di una base dati consultabile in rete, richieda una profonda consapevolezza della specificità delle fonti dell'arte contemporanea, e nello stesso tempo restituisca una risorsa multidisciplinare che consenta l'individuazione di informazioni utili alla ricerca storica.

The present essay describes and analyzes *Agave. Contributo allo studio delle fonti della storia dell'arte in Italia nel Novecento,* a digital resource outcome of a research project financed by italian Ministry of University and Education and Fondazione Banco di Sicilia di Palermo.
The contribution highlightshow the creation of a database constituted by the digitization of photos and illustration, the indexing and description of articles of a newspaper such as the Palermo *L'Ora*, requires a deep awareness of the specificity of the sources of contemporary art; at the same time how such a digital resource became a multidisciplinary resource that allows the emergence of useful information for historical research.

Desidero ringraziare, innanzi tutto, i curatori di questa interessante giornata di studi da cui sono emerse, sino ad ora, indicazioni che meriterebbero ulteriori approfondimenti.

Mi riferisco, in particolare, al versante che riguarda la selezione e organizzazione dei materiali secondo dei criteri storiografici, unitamente all'aspetto, sempre presente nelle ricerche che riguardano la contemporaneità, relativo all'elaborazione di un canone.

Ancora, tra i temi da segnalare ricordo quello ineludibile in ogni ragionamento su il museo del non archiviato e su gli archivi e le fonti del Novecento, ma non per

questo scontato, relativo alla memoria e all'oblio. Coppia certamente ben assortita che ci invita sia ad una riflessione sull'eccesso di documenti nell'età contemporanea sia, soprattutto, sulla definizione di una nuova tipologia di fonti.

Infine, certamente interessante e non prevedibile, la linea di lettura emersa da alcuni interventi di questa giornata che hanno chiamato in causa l'*ekphrasis* ribadendo, ancora una volta, come la letteratura possa dar voce efficacemente ad aspettisolitamente tecnici e specialistici del procedere storiografico.

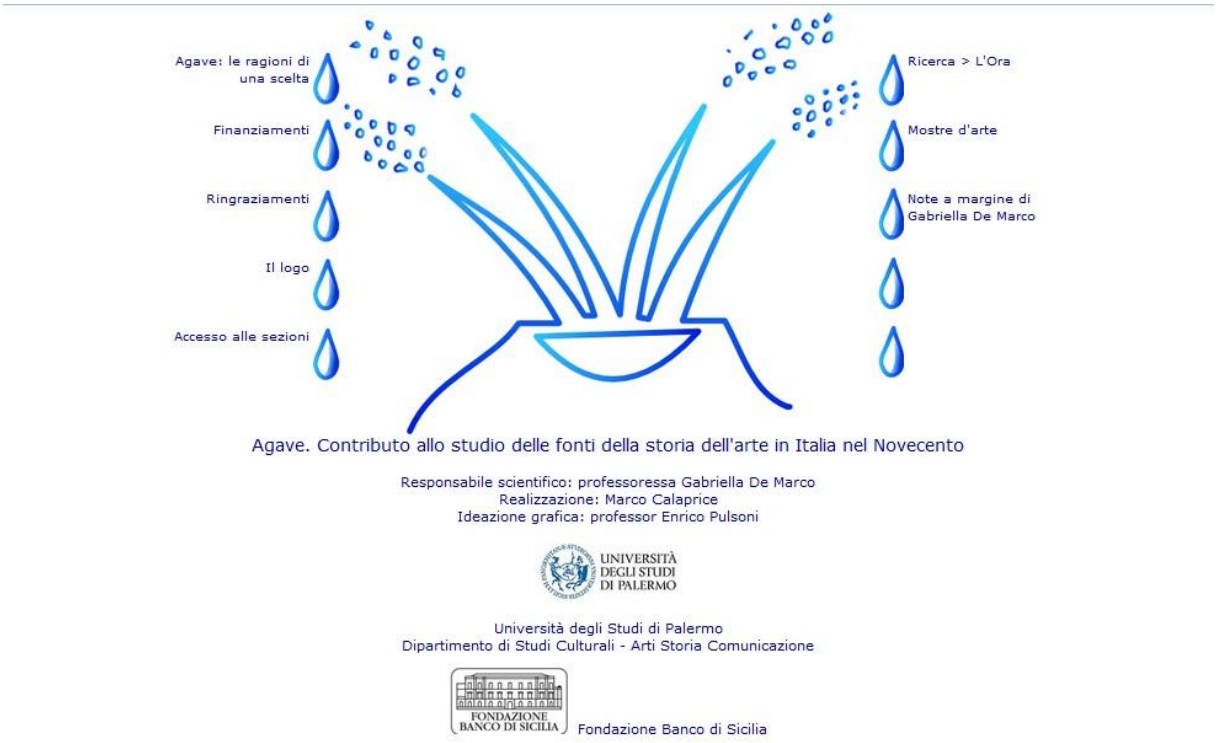


Fig. 1: *Agave*. Home page.
Ideazione grafica di Enrico Pulsoni.

Io stessa me ne sono occupata in altri contesti ed in particolare proprio in una riflessione su gli archivi del contemporaneo pubblicata, nell'aprile del 2013, sulle pagine della rivista on line *Le Reti di Dedalus* (De Marco 2013; anche De Marco 2014).

Èbene, tuttavia, entrare nel merito con un interventoin cui cercherò di tracciareun bilancio su di un progetto di ricerca di cui sono stata responsabile scientifico e avviato a partire dai primi anni del duemila confluito, poi, nell'ambiente digitale*Agave. Contributo allo studio delle fontidella storia dell'arte in Italia nel Novecento* dell'Università di Palermo (http://unipa.it/agave ohttp://agave/unipa.it).

Precedente importante sia dell'intera ricerca sia di *Agave* può considerarsi il convegno nazionale da me curato nel 2001 per l'Ateneo palermitano, *Prospettive per*

un Archivio Multimediale del Novecento in Sicilia (cur. De Marco 2002)in occasione del quale proponevo sul piano operativo partendo da un'analisi condotta sulla realtà del territorio siciliano, la realizzazione di un archivio digitale della cultura umanistica in Italia nel XX secolo. Progetto, in parte, realizzato con *Agave* e, nello specifico, con il database tratto dallo spoglio del quotidiano palermitano *L'Ora*.

Il convegno del 2001 affrontava, infatti, sia il raffronto, già in quegli anni inevitabile, con il versante informatico e con il web, nell'ottica di quella che si definisce *Digital Humanities* sia - e questo è un altro elemento che ritorna in *Agave* e particolarmente nella ricognizione che lo ha preceduto - il confronto con altre discipline di area umanistica quali la la storia, la storia della letteratura, la storia dello spettacolo e della scenografia,la biblioteconomia, l'archivistica.

Le giornate erano state strutturate, così, secondo un impianto multidisciplinare, o più esattamente multimodale e, naturalmente, nelle intenzioni e nelle finalità non erano legate alla sola realtà siciliana.

Il tentativo era quello,infatti, in un'ottica propriamente storiografica, di porre in relazione il contesto culturale del territorio locale con una dimensione nazionale.

Da quelle giornate è scaturita la prima ampia ricognizione, avviata dal 2003, condotta sulle pagine del giornale palermitano a periodicità quotidiana *L'Ora* e attualmente presente in *Agave c*on un'apposita sezione o "*goccia"*.

Credo sia opportuno,tuttavia, prima di entrare nel merito dello studio e dei materiali prodotti confluiti in parte nel database tratto da *L'Ora*, introdurre *Agave*.

Agave è un ambiente digitale la cui realizzazione è stata possibile grazie ai finanziamenti ottenuti da progetti di ricerca di rilevanza nazionale (Prin), progetti di Ateneo e grazie a un contributo mirato erogato dalla Fondazione Banco di Sicilia di Palermo specificatamente rivolto alla digitalizzazione dello spoglio del quotidiano *L'Ora*.

Perché il nome *Agave,* innanzi tutto? L'agave pianta succulenta scelta per denominare l'intero ambiente digitale, deriva dal logo adottato per interpretare, attraverso una soluzione non convenzionale, il concetto di cultura come nutrimento, come fonte.

Infatti, la fonte nell'etimologia della lingua italiana indica, anche, l'invaso architettonico che contiene l'acqua e, quindi, la fontana. Ne è derivata, perciò, l'immagine dell'agave la cui forma stilizzata può suggerire la fontana con i suoi zampilli, con le gocce d'acqua. Gocce che introducono, inoltre, anche le altre categorie, o sezioni, presenti nell'ambiente quali, ad esempio, *Mostre d'arte* e *Note a margine*.

Mostre d'arte, attualmente in costruzione, è destinata ad accogliere alcuni contributi legati all'arte italiana ed europea della prima metà del Novecento attenti

allo studio delle esposizioni sia dal punto di vista della storia della ricezione e della critica d'arte sia mediante l'analisi del *display*. Diversamente *Note a margine*, in coerenza con quella che è una mia prassi, è una finestra sui temi della contemporaneità ed in particolare ospita mie riflessioni sul sistema dell'arte, oggi, in Italia.

Infine, e certo non ultima sia in ordine d'importanza sia secondo un profilo temporale, la sezione o goccia dedicata al quotidiano palermitano *L'Ora* con le parti introduttive (la storia del quotidiano, le biografie dei direttori nel periodo preso in considerazione dallo spoglio, le tesi di laurea assegnate sia sulla testata siciliana sia su alcuni dei materiali emersi dalla ricerca) e il database tratto dallo spoglio del quotidiano palermitano.

Il materiale confluito nella banca dati costituisce una selezione, di quanto è affiorato, come ho già affermato, dal progetto di ricerca acceso sin dai primi anni del duemila sulle fonti della cultura umanistica del XX secolo in Italia.

In particolare, lo spoglio degli articoli culturali pubblicati su tutte le pagine del quotidiano *L'Ora* acceso all'interno di quel progetto di ricerca e affidato, inizialmente, a Margherita Picone, ha prodotto nella fase di perlustrazione e schedatura iniziale circa 20.000 schede di cui 1100 schede catalografiche sono confluite nel catalogo digitale di *Agave* e dalle quali sono state ricavati 2500 nomi citati e normalizzati e circa 700 voci di soggetto appositamente realizzate per il database.

La normalizzazione è stata affidata a diversi collaboratori selezionati tramite bandi pubblici indetti dall'Ateneo palermitano e le cui competenze specialistiche erano, e ancora sono centrate, prevalentemente nel settore dell'archivistica e della biblioteconomia. Qui cito Marco Calaprice a cui si deve anche l'intero progetto informatico, Valentina Silvestri, Sara Santorsa inviando, per l'elenco completo, alla voce *Chi siamo*.

La catalogazione e la normalizzazione delle schede è stata eseguita secondo le norme definite come RICA (Regole Italiane di Catalogazione per Autore) e dal Soggettario per i cataloghi delle biblioteche italiane pubblicato dalla Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

La scheda catalografica composta da tredici campi, dietro le sollecitazioni offerte dal potenziale dei materiali individuati e in funzione della ricerca, presenta alcune varianti rispetto alle schede vigenti di spoglio.Tra queste ricordo il campo *Lista soggetti* che guida l'utente nella ricerca indicando le voci di soggetto che sono state create appositamente in fase di catalogazione e presenti nel database. Un supporto in più che rafforza il campo *Soggett*o fornendo strumenti di interrogazionefondamentali per un'indagine non solo di area unicamente storico-artistica.

Infatti, scorrendo la lista soggetti l'utente può rendersi conto, concretamente, dei criteri multidisciplinari che hanno guidato l'indagine e la selezione dei materiali.

Nella lista compaiono, ad esempio, voci quali *automobile,aereonautica;* voci apparentemente lontane dalle finalità di un'indagine attenta a censire gli articoli e le notizie di cultura.

In realtà, come dimostrano gli articoli collegati a queste voci di soggetto e proprio in considerazione dell'attualità di quegli anni e di avvenimenti dirompenti quale può considerarsi, ad esempio, la nascita e l'affermazione del Futurismo e del suo forte impatto mediatico ho deciso di schedare, in alcuni motivati casi, anche gli articoli appartenenti all'ambito sportivo che hanno offerto indicazioni preziose per il contesto culturale.

Ad esempio, l'utente, potrà, consultando la voce automobile trovare gli articoli di Mario Morasso, collaboratore de *L'Ora*, e personalità ineludibile per ricostruire le fonti del mito della macchina elaborato poi da Marinetti. Analogamente, cercando sotto il soggetto *aeronautica* potrà imbattersi in indicazioni utili sul futurista Thayaht.

Ma, prima di addentrarmi ulteriormente nell'aspetto più propriamente tecnico relativo all'organizzazione del database e affidato, come tutto l'ambiente digitale, alle competenze informatiche di Marco Calaprice sarà opportuno precisare perché io abbia scelto, nell'ambito di un progetto di ricerca legato alla cattedra di storia dell'arte contemporanea di cui sono titolare, di dedicarmi allo studio di un quotidiano e de *L'Ora* in particolare.

Mi interessava, soprattutto nella fase di perlustrazione iniziale e rivolta, appunto, all'individuazione e costruzione delle fonti della cultura umanistica del XX secolo, uscire dagli steccati della storia dell'arte.

Ciò ha significato, quindi, in un'ottica storiografica volta all'individuazione delle fonti e alla mappatura dei materiali e degli archivi legati alla cultura italiana del XX secolo, estendere le indagini oltre l'ambito della storia dell'arte. Inoltre, considerate le prerogative del dibattito culturale del secolo appena trascorso, qualsiasi discorso sulle fonti non poteva ignorare sia le riviste, vere e proprie palestre di dibattito culturale sia i giornali a periodicità quotidiana, come attestano gli importanti studi di Enrico Castelnuovo (1980), Nicola Tranfaglia (1980, 2005) e Mario Isnenghi (1997).

Io stessa me ne sono occupata nell'ambito dell'antologica di Enrico Prampolini [Palazzo delle Esposizioni, Roma 1992] ricostruendo in parte il catalogo grafico dell'artista grazie, anche, ad un 'ampia ricognizione condotta sulle pagine di quotidiani e riviste.

Così, *L'Ora* di Palermo quotidiano a vocazione nazionale, per tornare ad *Agave* e al database oggetto di questo intervento, conteneva i presupposti appena indicati

consentendo, inoltre, di coniugare la ricerca con la didattica universitaria (si vedano le sezioni *Le ragioni di una scelta*, *Tesi di laurea e Chi siamo*).

Il quotidiano, quindi, non solo come luogo di reperimento di fonti come è consuetudine consolidata negli studi di storia e di critica d'arte, ma inteso, esso stesso, come fonte. Un assunto, questo, cheha comportato, inevitabilmente, uno studio mirato non solo sulla storia del giornale palermitano ma, in generale, sulla storia del giornalismo e dell'editoria nell'Italia del Novecento.

Ed è proprio alla luce di queste considerazioni che, pur rinviando alla bibliografia sull'argomento presente sia in *Agave* (si veda la goccia *L'Ora*. *La sua storia*) sia nelle mie pubblicazioni su *L'Ora* di Palermo (De Marco 2005, 2007, 2008, 2010) credo sia opportuno ricordare alcuni aspetti salienti della vicenda editoriale del giornale siciliano.

Apparso il 22 Aprile del 1900 e di proprietà del marchese Starabba diRudinì è finanziato da Ignazio Florio esponente di una delle dinastie imprenditoriali più importanti nel campo dei cantieri navali, della produzione vinicola, dell'industria ittica, metallurgica e mineraria.

Con la fondazione del giornale i Florio riescono a disporre di un quotidiano che possa dare voce alle proprie esigenze e a quelle dell'alta borghesia isolana rispetto alle scelte attuate dal governo centrale di Roma molto spesso accusato, nelle pagine de *L'Ora*, di trascurare le esigenze del sud e della Sicilia in particolare.

Un taglio, dunque, che impone, fin dall'inizio, la testata a livello nazionale.

Questa sintetica premessa è utilesul fronte del metodo adottato per questo progetto di ricerca sia perché motiva le ragioni, come ho già anticipato, di una scelta caduta sul quotidiano fondato da Ignazio Florio sia perché conferma l'impianto nazionale e non solo locale dello studio.

Del resto, sin dal 1904 *L'Ora* aprì redazioni a Roma, Milano, Vienna e Berlino oltre ad avviare rapporti di collaborazione con quotidiani quali il *Times*, *Le Matin*, arricchendosi, in tal modo, di rubriche non solo tematiche quali *L'Ora delcinema, Cronache dalla capitale* ma, anche, di pagine con corrispondenze dall'estero. Un aspetto, questo, che mi ha indotto ad arricchire l'articolazione della scheda catalografica introducendo, come ho già affermato, il campo *rubrica.*

Nel 1926, per proseguire sinteticamente con la storia del giornale, direttore Tessitore, la testata è chiusa perché non in linea con il regime.Ferma è, infatti, la tendenza antifascista del quotidiano ed evidente nelle pagine in cui si affermano le responsabilità di Mussolini nell'assassinio di Giacomo Matteotti.

Nel 1927 riapre con il sottotitolo di *Quotidiano fascista del Mediterraneo* e la direzione è affidata prima a Nicola Pascazio (ex direttore del *Popolo d'Italia*) poi a Nino Sofia che guiderà il quotidiano sino al 1934.

Nel 1936 l'editore Filippo Pecoraino, inviso al duce, fallisce e il giornale passa nelle mani della Federazione fascista di Palermo, sotto la direzione di Vincenzo Ullo e poi di altri sino alla sospensione a causa del secondo conflitto mondiale nel 1943. Nel 1946 apre con la direzione di Nino Sofia e le pubblicazioni continueranno sino al 1992**.** Nel 2001 si segnala un breve avvio di nuova stagione che, tuttavia, non riesce a decollare.

Nonostante le pubblicazioni del quotidiano si siano concluse da oltre un ventennio, pur con l'eccezione della breve parentesi del 2001**,** si può parlare ancora oggi di attualità de *L'Ora*sebbene, innegabilmente, questa sia legata alla Palermo Liberty di Ignazio Florio e, poi, alla 'stagione eroica' degli anni sessanta quando il giornale è impegnato sul piano civile e politico nella battaglie contro le commistioni tra il potere politico e la mafia. Mi riferisco, in particolare, alle firme di Cosimo Cristina, Mauro De Mauro, di Spampinato e ancora a *L'Ora* di Letizia Battaglia, di Leonardo Sciascia, di Vincenzo Consolo.

Tornando alla ricerca confluita in *Agave* lo spoglio non è stato avviato dall'anno di fondazione della testata. Questo perché, come ho precisato, l'indagine ha preso forma da alcuni miei precedenti progetti di ricerca inducendomi a procedere, inizialmente, dal 1918 al 1930.

Fig. 2:*Agave. L'Ora*. Scheda di spoglio.

In seguito, la ricognizione, sollecitata proprio dalla ricca messe di dati e dal potenziale dei materiali individuati raccolti, si è estesa al periodo compreso tra il 1909

ed il 1914 unitamente adun sondaggio ampliato al 1905.Infine, è stato effettuato lo spoglio delle annate incluse tra il 1931 e il 1934 e unicamente per quanto attiene Filippo Tommaso Marinetti si è effettuata un'ulteriore estensione al periodo compreso tra il 1939 ed il 1943 (De Marco 2007 e 2010).

TITOLO: Il futurismo a Palermo
N. SCHEDA:
DATA1: 26/4/1911 - **DATA2:** 27/4/1911
NUMERAZIONE: a. XII, n. 117, mercoledì 26 - giovedì 27 aprile 1911, p. 4
IN:
DESCRIZIONE: Si descrivono la lettura di versi futuristi da parte di Filippo Tommaso Marinettio, la folla dei presenti e il tumulto seguito alla scelta del poeta di leggere la sua ode all'automobile in francese.

soggetti:
MARINETTI, FILIPPO TOMMASO - CONFERENZE
POESIA FUTURISTA ITALIANA

luoghi:
PALERMO

nomi citati:
BUZZI, PAOLO
CARDILE, ENRICO
FALCONI, ARMANDO
MANNONI, REMO
MANZELLA FRONTINI, GESUALDO
MARINETTI, FILIPPO TOMMASO

categoria:
Marinetti e il Futurismo

Fig. 3:*Agave. L'Ora.*Scheda di spoglio "*Il Futurismo a Palermo"*.

Il quotidiano, dunque, come grande archivio potenziale (cui si affianca, naturalmente, laddove esiste, come parzialmente per L'Ora, l'archivio del quotidiano) da non trascurare negli studi di arte contemporanea.

Questo presupposto ha condizionato, spero positivamente, la ricerca e di conseguenza lo spoglio e la tipologia della scheda perché ha significato prendere in esame non solo la tradizionale terza pagina ma tutte le pagine del quotidiano considerando, perciò, le cronache locali ricche di informazioni, le immagini, la grafica, la pubblicità, le novelle letterarie ed altro.

Si è posto, inoltre e insistentemente nella fase preliminare di individuazione dei materiali, il 'problema' di cosa intendere non solo per articolo o recensione ma per 'notizia culturale'.

Sono state così considerate anche le informazioni che riguardavano il teatro, la scenografia, il music hall, il cinema, la letteratura, la fotografia, la musica e anche gli appuntamenti mondani quali i *vernissages*, le inaugurazioni dei monumenti ai caduti in onore delle vittime della prima guerra mondiale e le serate dibeneficenza allestite pro orfani, vedove e mutilati.

Ne è affiorato un insieme consistente di dati che ha consentito aperture al di là della cronaca su vicende rilevanti e relative ad un dibattito nazionale: valgano, tra i molti esempi possibili, le roventi polemiche sorte in occasione della Biennale di Venezia del 1928, le contestazioni, nel 1921, di Marinetti e dei futuristi siciliani delle rappresentazioni classiche promosse da Ettore Romagnoli per il Teatro greco di Siracusa, le informazioni sulle mostre fotografiche relative alla Grande Guerrao le campagne pubblicitarie articolate in occasione della proiezione palermitana, nel gennaio del 1919, del film di Bragaglia con scenografie di Prampolini *Thaïs*.

Ancora, si è scelto di censire gli articoli (spesso in prima pagina) che riguardavano il *côté*politico di personalità di cultura quali D'Annunzio, Marinetti o Gobetti. Quindi, si è proceduto alla schedatura dei molti articoli su il vate e l'impresa fiumana (confluiti nell'apposita goccia in *Agave)* così come si è registrata la notizia dell'incarico conferito a Curzio Malaparte di redattore de *Il Mondo*mentre non si son registrati, seppur rilevanti, gli articoli sul delitto Matteotti.

Questo perché era necessario, nella selezione iniziale, adottare, pur nell'apertura ad altri ambiti disciplinari, un criterio di coerenza e di uniformità.

Al contrario, per ovvie ragioni e prima tra tutte quella di non creare quel rumore di fondo che può disorientare la ricerca e l'utente, 'seppur a malincuore' ho individuato, nella fase successiva, dei percorsi rinunciando, così, ad immettere, nel database, molti materiali interessanti.

Il percorso tratto dallo spoglio de *L'Ora* presente in *Agave* rientra, dunque, pur con delle eccezioni, nei tracciati della storia dell'arte.

Le eccezioni comprendono, evidentemente, la goccia su Gabriele D'Annunzio e l'impresa di Fiume (nella sezione *Link* il collegamento con il sito della Fondazione Vittoriale degli Italiani: http://www.unipa.it/agave/ora/link.html) e solo in parte la sezione dedicata a Filippo Marinetti e il Futurismo.

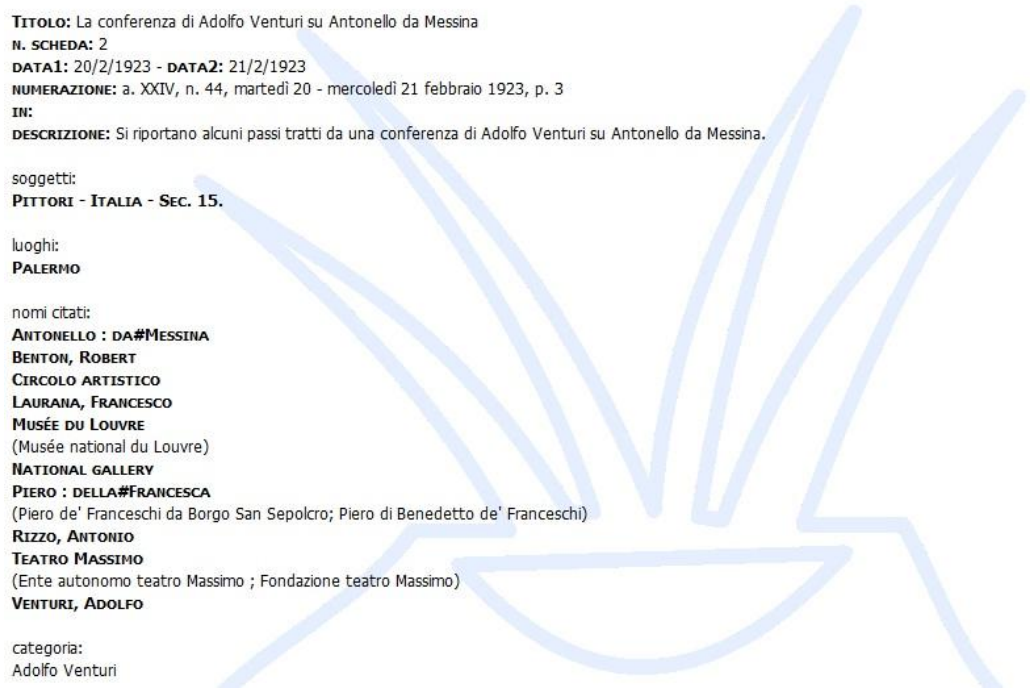
Sezione che in un'opportuna comprensione di quell'avanguardia, non poteva limitarsi a censire unicamente gli aspetti legati alle arti figurative. A riguardo, è opportuno ricordare che *L'Ora*, come altri quotidiani regionali, anticipò *Le Figaro* nel recensire il primo manifesto futurista del 1909.

Analogamente, la goccia dedicata a Piero Gobetti (nella sezione *Link* il collegamento con il sito del Centro studi Piero Gobetti: http://www.unipa.it/agave/ora/link.htm) che, considerata l'importanza dell'azione politica condotta in quegli anni proprio in Sicilia dall'intellettuale piemontese, non poteva censire soltanto gli articoli di critica d'arte.

Nel 1923, infatti, Gobetti è impegnato a dare vita, nell'isola ad un progetto politico volto a coinvolgere le forze antifasciste: e in quello stesso anno risultano notizie che lo riguardano sulle pagine del giornale palermitano. Ricordo, inoltre, che il

primo articolo di Gobetti su *L'Ora* è una recensione su Felice Casorati, artista apprezzato in Sicilia e che godrà anche in seguito di una particolare fortuna critica da parte della testata siciliana.

Di vera e propria "scoperta" o più esattamente "riscoperta", dal momento che si tratta di articoli non certo inediti, si può scrivere riguardo alla collaborazione assidua e costante nel tempo, dello storico dell'arte Adolfo Venturi. Collaborazione a cui è stata dedicata, come alla sua allieva Maria Accascina, un'apposita goccia.



TITOLO: La conferenza di Adolfo Venturi su Antonello da Messina
N. SCHEDA: 2
DATA1: 20/2/1923 - **DATA2:** 21/2/1923
NUMERAZIONE: a. XXIV, n. 44, martedì 20 - mercoledì 21 febbraio 1923, p. 3
IN:
DESCRIZIONE: Si riportano alcuni passi tratti da una conferenza di Adolfo Venturi su Antonello da Messina.

soggetti:
PITTORI - ITALIA - SEC. 15.

luoghi:
PALERMO

nomi citati:
ANTONELLO : DA#MESSINA
BENTON, ROBERT
CIRCOLO ARTISTICO
LAURANA, FRANCESCO
MUSÉE DU LOUVRE
(Musée national du Louvre)
NATIONAL GALLERY
PIERO : DELLA#FRANCESCA
(Piero de' Franceschi da Borgo San Sepolcro; Piero di Benedetto de' Franceschi)
RIZZO, ANTONIO
TEATRO MASSIMO
(Ente autonomo teatro Massimo ; Fondazione teatro Massimo)
VENTURI, ADOLFO

categoria:
Adolfo Venturi

Fig. 4.*Agave. L'Ora.* Scheda di spoglio: "*La conferenza di Adolfo Venturi suAntonello da Messina*"

Infine, da segnalare la goccia *Fototeca digitale* che dialoga, naturalmente, con altre sezioni quali *Biennale di Venezia, F.T. Marinetti e il futurismo* e che certamente, sotto il profilo tecnico, non può ritenersi una vera e propria 'fototeca',perché propone riproduzioni (di cui non è accertabile la fedeltà dell'immagine pubblicata rispetto all'originale) di immagini fotografiche apparse sul quotidiano.

Nel rispetto del contesto e considerato che l'immagine riprodotta sul quotidiano può essere stata sottoposta a manipolazione ho ritenuto opportuno, perciò, pubblicare nella scheda sia la singola immagine sia l'intera pagina.

La sezione o goccia non comprende, per ragioni di costi, quell'ampio materiale pur individuato nelle fase preliminare di spoglio e in piccola parte da me pubblicato

nei miei scritti su *L'Ora* costituito da grafica pubblicitaria (con firme quali Depero, Seneca e Atla), riproduzioni di architetture contemporanee e fotografie di scena dei film di quegli anni. Materiale prezioso e in molti casi fortemente evocativo che segnalo agli studiosi delle diverse discipline interessate.

Fototeca racchiude, a mio avviso, enormi potenzialità che andrebbero non solo sviluppate ma che dovrebbero essere oggetto di riflessioni accurate e mirate da parte degli storici dell'arte e degli storici, unitamente alla questione, sempre più urgente, dei diritti d'autore sul web.

Auspico, pertanto, che questa giornata di studi rappresenti da questo punto di vista un primo avvio e uno stimolo di riflessione su questo argomento.

Mi piace concludere, infine, questo intervento tecnico ricordando, per 'sparigliare le carte',*L'incanto del lotto 49* diPynchon (*The Crying of Lot 49*) dove si tratta dei legami tra memoria culturale, canali di comunicazione, mediatori culturali e nuove tecnologie di archiviazione.

Fig. 5, 6.*Agave. Chi siamo*. Gabriella De Marco; Marco Calaprice
Ideazione grafica di Enrico Pulsoni

Fig. 7, *Agave. Chi siamo*. Valentina Silvestri; Chiara Di Pasquale
Ideazione grafica di Enrico Pulsoni

L’autrice

Gabriella De Marco è professore ordinario di storia dell'arte contemporanea presso Il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo. I suoi interessi di studiosa si sono orientati, nel tempo, principalmente sui rapporti tra arte e letteratura in Italia e in Francia tra il XIX ed il XX secolo, sulle avanguardie storiche del primo Novecento, con particolare attenzione al futurismo, e a gli aspetti relativi ai materiali e alle tecniche dell'arte contemporanea. Costituisce, ancora, un ambito di suo interesse lo studio del disegno nell'arte italiana del XX secolo. Lavora, inoltre, a partire dalla metà degli anni novanta, sull'individuazione e mappatura degli archivi della cultura italiana del Novecento, occupandosi anche di informatica applicata ai beni culturali. Un altro suo nucleo d'indagine, strettamente correlato all'indagine sulle fonti, riguarda lo spoglio dei giornali a periodicità quotidiana, pubblicati in Italia nel XX secolo, intesi come materiale utile nel tracciare una storia della ricezione e della critica d'arte nell'età contemporanea, e ha pubblicato a riguardo due volumi su L'Ora di Palermo (Silvana editoriale 2007 e 2010). Nell'ambito delle sue ricerche sull'arte del Novecento si è occupata del sistema dell'arte in Italia negli anni del fascismo e di Mussolini e l'uso pubblico della storia. Di recente ha pubblicato, con Paola Pettenella, per il Mart, l'Inventario analitico del fondo Gino Severini (Egon Zandonai 2011). Tra il 1996 e il 2007 è stata redattrice di Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea, mentre negli anni novanta ha collaborato come critico d'arte con la pagina culturale de l'Unità. Ha svolto e svolge attività di critico.

Gabriella De Marco

Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Palermo

e-mail: gabriella.demarco@unipa.it

Riferimenti bibliografici

Castronovo, V & Tranfaglia, N (cur.)1980, *Storia della stampa italiana*, Laterza, Roma.

De Marco, G (cur.)2002,*Prospettive per un Archivio multimediale del Novecento in Sicilia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

De Marco, G 2005, ‘Fonti del XX secolo: 1918-1930. Tredici anni di vita culturale sul quotidiano "L'Ora"', *Avanguardia. Rivista di Letteratura contemporanea*, a. X, no. 28, pp. 35-58.

De Marco, G 2007, *"L'Ora". La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano. Fonti del XX secolo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

De Marco, G 2008, 'La Biennale di Venezia del 1928: materiali dal quotidiano palermitano " L'Ora"',*Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia*, no. 17, pp. 55-66.

De Marco G 2010, *"L'Ora" di Palermo 1909-1943. Lo spoglio degli articoli su F. T. Marinetti e il futurismo e sulla Biennale di Venezia. Fonti del XX secolo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

De Marco, G 2013, 'Come archiviare sul web la storia dell’arte?', *Le Reti di Dedalus - Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori* (Testata iscritta con il n.34 del 31.01.2008 al Registro Stampa del Tribunale di Roma), aprile. Disponibile alla pagina: <http://www.retididedalus.it/sommario%20sito.htm> [18 Maggio 2014]

De Marco, G 2014, 'I luoghi del fare arte. L'atelier dell'artista tra valorizzazione museografica, pagine di critica d'arte e letteratura*”* in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*,cur.P. Canetteri &A.Punzi, Viella, Roma, pp. 759-769.

Isnenghi, M 1997, *Giornali di trincea*,Einaudi, Torino.

Tranfaglia, N 2005, *La stampa del Regime. 1932-1943 Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Bompiani, Milano.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Iolanda Ratti

Installazioni come opere irrealizzate: appunti su una metodologia per la conservazione

Abstract

Attraverso esempi pratici, studiati in occasioni passate e in differenti contesti, il testo mira a sottolineare come le installazioni di arte contemporanea possono intendersi a tutti gli effetti come opere “non realizzate” e mai realmente finite. La metodologia conservativa per questo tipo di opere esula, a volte in maniera radicale, da quella valida per opere tradizionali, avvicinandosi sia a livello pratico che teorico alle metodologie usate durante la catalogazione, l'archiviazione e la conservazione digitale dei dati.

Through practical examples, studied in different contexts and occasions, the text aims to show how contemporary art installations can be considered as unrealized projects, and never really completed. The methodology used for their preservation is often radically different from that applied to traditional media, getting much closer, both in practice as well as in theory, to the procedures used for cataloguing and digital preservation.

In apparente antitesi al tema del convegno *Per un Museo del Non Realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d’arte contemporanea*, il seguente intervento prende in considerazione installazioni complesse, che sono state esposte, e in molti casi addirittura acquisite, in musei e istituzioni.

Attraverso casi esemplificativi studiati in occasioni passate, si intende sottolineare come l’approccio alla conservazione di installazioni di arte contemporanea esuli, a volte in maniera radicale, da quello valido per opere tradizionali quali dipinti e sculture, avvicinandosi sia a livello pratico che teorico alle metodologie usate durante la catalogazione, l'archiviazione e la conservazione digitale dei dati, proprio come avviene per MoRE, un museo del non realizzato.

Premessa

Come già accennato in questa sede da Marina Pugliese, le installazioni sono opere in continuo divenire, «media in evoluzione» che necessitano di nuovi parametri descrittivi e di nuove forme di documentazione iconografica e non.

Nel libro *Monumenti effimeri* (Ferriani & Pugliese 2009) vengono individuate quattro categorie, intrinsecamente mutevoli, per la definizione di questa tipologia di opere: spazio, materia, tempo e fruizione (Pugliese 2009, p. 66).

Per quanto rigide possano essere le specifiche di allestimento, è infatti quasi impossibile - salvo ricreare artificialmente un contenitore, ma in questo caso sarebbe interessante considerare l'opera come una scultura - che due sedi espositive dispongano di uno spazio identico per metratura, colore, luminosità, acustica, punti di accesso: tutti fattori che possono determinare una diversa percezione del lavoro. La materia stessa non è né definitiva né permanente: può essere deperibile per statuto, si pensi ad opere realizzate con materiali organici e destinate a scomparire nel corso di una mostra, o intangibile come il suono, o ancora può essere generata in maniera casuale e costantemente diversa da sé stessa, come nel caso di alcuni software. La definizione *time-based media* descrive in maniera eloquente uno degli aspetti fondamentali delle installazioni: la natura temporizzata. Sia laddove sia previsto un on e un off, sia in installazioni “immersive”, il tempo è doppiamente essenziale, confrontando il dato oggettivo con quello soggettivo dello spettatore, che decide come e per quanto tempo permanere all’interno di un’opera (Ratti 2009, p. 130).

Casi di studio

Le opere di seguito descritte, studiate da chi scrive in occasione di allestimenti in istituzioni di diversa natura, risultano particolarmente eloquenti, poiché prendono in considerazione aspetti diversi che sottolineano la variabilità del medium: lo spazio, la natura della strumentazione tecnologica, la processualità, ovvero l’instabilità, inerente in molte delle opere trattate. *The Visitors* [2012], dell’artista islandese Ragnar Kjartansson è una suggestiva installazione composta da nove canali video, girati in dimensione 1:1 in una villa nello stato di New York. I video riprendono otto musicisti, tra cui l’artista, che con strumenti diversi suonano e cantano all’unisono il brano *Feminine Ways*, ciascuno in una diversa stanza dell’abitazione. Il nono schermo ritrae invece l'esterno della villa con i suoi abitanti raccolti in veranda. Le nove tracce audio sono registrate singolarmente e l’impianto sonoro è precisamente direzionato in modo tale che davanti a ciascuna proiezione lo spettatore percepisca chiaramente il suono e la voce del singolo performer, mentre al centro dell’opera la dimensione corale sia completa ed enfatizzata.

Le diverse esposizioni di quest'opera avvenute negli ultimi due anni mostrano come le caratteristiche tecniche - dalla tipologia degli schermi e dalla loro posizione, alle caratteristiche del proiettore e dell'impianto audio, fino alla compressione dei file -, e spaziali - come la presenza o meno di finestre e di fonti luminose, il tipo di pavimento, l'eventuale insonorizzazione, gli ingressi allo spazio e la posizione degli schermi - possono contribuire a creare una fruizione molto diversa di un lavoro tutto sommato semplice dal punto di vista allestitivo[1].

Ancora più eloquente è il caso di *Mbube* di Roberto Cuoghi, un'installazione sonora nella collezione del Museo del Novecento di Milano, allestita dal 2005 ad oggi in tre sedi diverse - Torino, Vilnius e Milano - con risultati così diversi a livello formale e percettivo, da risultare difficilmente riconducibili a prima vista alla stessa opera (Ratti 2013).

Se il *display* può modificare sensibilmente un lavoro, alcune installazioni sono fisiologicamente "mobili". In tal senso è eloquente l'esempio della mostra *Islands* di Dieter e Bjorn Roth, allestita a Milano presso HangarBicocca tra il 2013 e il 2014. Sin dalla doppia datazione di molte delle opere esposte, si evince il carattere *in fieri* dei progetti di Roth. *Economy Bar* [2004-2013] è un vero e proprio bar realizzato con materiali di riuso di ogni tipo, reperiti nelle diverse occasioni espositive e pertanto diverso in ogni sede, utilizzato dagli artisti e dallo staff nel periodo di allestimento come un luogo di ritrovo per la progettazione e lo svago, e successivamente messo a disposizione dal pubblico; *Grosse Tischruine* è una sorta di *Merzbau* post-litteram, iniziata da Dieter Roth nel 1978 come riproduzione del proprio studio, composta da sculture infinite, continuamente implementate, formate dall'accumulo di strumenti artistici e di uso comune. Ancora, *Selbstturm* [1994-2013] è una torre formata da una struttura in metallo e da mensole di vetro su cui poggiano migliaia di sculture in cioccolato, autoritratti a mezzo busto dell'artista, realizzati in loco con stampi in silicone. Concepita con materiale degradabile e necessariamente sostituibile nel tempo, il cioccolato, è evidente come un'opera di questo tipo consista essenzialmente nel progetto della stessa e quindi nel diritto, concesso dall'artista stesso, di realizzarla ex novo (Dieter Roth Bjorn Roth Islands 2014).

Infine, molte installazioni sono di natura processuale. L'opera *Coma* di Alexander Brodsky [2000-2001], anch'essa nelle collezioni civiche milanesi, consiste

[1]L'opera, è prodotta da Migros nel 2012, dove è stata esposta nel novembre 2012. Nel 2013 è stata allestita presso la Galleria Luhring Augustine di New York, a febbraio, a marzo a Vienna presso TBA21, a settembre a Milano negli spazi di HangarBicocca. Da maggio a novembre 2014 l'opera è presentata presso il Guggenheim Museum di Bilbao.

in una città fatta da centinaia di edifici in terra cruda, che viene lentamente inondata con olio da motore colato dall'alto. Presentata pulita all'inizio di una mostra, solo alla fine dell'esposizione l'opera si "completa". In questo caso la natura *in fieri* dell'installazione, pur rappresentando un presupposto estetico necessario, sembra in conflitto con la fragilità costitutiva e con la quasi impossibilità di esporla nel tempo nella sua integrità e originalità (Ratti & Trevisan 2009).

Metodologia

Per quanto non si possa prescindere certamente dal restauro e dalla manutenzione "fisica" dell'oggetto, risulta evidente dai pochi casi presentati come la variabilità del medium-installazione presupponga un approccio metodologico differente per la propria conservazione, che si basa innanzitutto sulla raccolta e la strutturazione razionale di dati relativi alla composizione materiale e immateriale dell'opera, ovvero delle linee guida progettuali per rendere accessibile l'idea e l'intenzione dell'artista e per preservarne i parametri di autenticità. Lo stesso approccio si ritrova nella descrizione dei progetti per il museo del non realizzato MoRE, laddove si tratta di acquisire un'opera "realizzabile in potenza".

La documentazione delle installazioni è intesa in maniera ormai univoca come intervento conservativo, dal quale dipende a tutti gli effetti l'esistenza dell'opera. Tale questione è ancora più cruciale qualora ci si trovi davanti a opere che dipendono da tecniche o tecnologie in rapida obsolescenza o che siano per loro stessa natura *live*[2].

È interessante a tal proposito provare ad applicare a materiali audiovisivi un metodo condiviso di valutazione del rischio: laddove, ad esempio, in un museo che custodisce dipinti e sculture i rischi principali, che pur non determinano una perdita totale dei manufatti, sono legati a fenomeni naturali o dolosi, nel caso di immagini in movimento e suono, registrate su supporti analogici o digitali, il rischio maggiore è quello della "dissociazione delle informazioni dall'oggetto", che può portare a conseguenze catastrofiche fino alla perdita integrale dell'opera[3].

A questo proposito la catalogazione riveste un ruolo fondamentale, sebbene molto spesso i software disponibili siano pensati per formati tradizionali e si adattino

[2] Alcuni progetti e piattaforme internazionali e intermuseali sono stati dedicati specificatamente alle problematiche connesse alla conservazione di installazioni complesse e alle loro componenti materiali e immateriali. Tra questi: <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art> [7 September 2014]; <http://www.variablemedia.net> [7 September 2014]; <http://www.amianet.org> [7 September 2014]; <http://www.incca.org> [7 September 2014].

[3] *Il metodo "CCI-ICCROM-CCN Collection Risk Assessment Method*" elaborato da Stefan Michalski, CCI, e José Luiz Pedersoli, ICCROM, è stato applicato a collezioni con maggioranza di audiovisivi durante il corso svoltosi nell'ambito del SOIMA 2009 (Safeguarding Sound and Image Collections, 16 novembre – 11dicembre 2009, New Delhi, Pune and Gurgoan) organizzato da ICCROM - http://soima.iccrom.org/soima-courses/soima-2009/ -.

a fatica a opere più complesse. Se un database permette di raccogliere in maniera ordinata i dati materiali, tecnici, amministrativi e legali relativi a un'installazione e ai singoli elementi che la compongono, anche la documentazione e le riprese audiovisive possono aiutare a ricostruirne l'assetto. Infine, per quanto in disuso e apparentemente obsoleta possa apparire, la descrizione narrativa e testuale stilata dal conservatore o dal curatore, arricchita da dati squisitamente soggettivi circa la percezione e il gusto, e possibilmente elaborata insieme all'artista, resta fondamentale ed essenziale per una corretta, fedele e rispettosa ricostruzione di un'installazione.

L'autrice

Iolanda Ratti è laureata in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano, dove si è anche diplomata alla Scuola di Specializzazione con una tesi sulle installazioni video. Ha frequantato vari corsi specifici sulla conservazione di nuovi media e immagini in movimento, in particolare nel 2009 il corso intensivo SOIMA organizzato dall'ICCROM. Dal 2003 al 2010 ha collaborato con il Museo del Novecento di Milano e con studi privati. Dal 2011 al 2013 ha lavorato presso il dipartimento di conservazione di Time Based Media della Tate Gallery, Londra. Dal 2013 lavora come conservatrice di arte contemporanea presso i Musei Civici di Milano e come conservatrice free lance presso HangarBicocca, Milano.

Riferimenti bibliografici

Dieter Roth Bjorn Roth Islands 2014, catalogo della mostra, HangarBicocca, Milano, 6 novembre 2013 - 9 febbraio 2014, Mousse Publishing, Pirelli HangarBicocca, Milano.

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

Pugliese, M 2009, 'Un medium in evoluzione. Storia critica delle installazioni', in Ferriani, B & Pugliese, M 2009, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni,*Electa, Milano, pp. 22-91.

Ratti, I 2009, 'La specificità della videoinstallazione', in Ferriani, B & Pugliese, M 2009, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni,* Electa, Milano, pp. 130-166.

Ratti, I & Trevisan R 2009, 'Alexander Brodsky Coma' in Ferriani, B & Pugliese, M 2009, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni,* Electa, Milano, pp. 203-215.

Ratti, I 2013, 'The Artist's Interview as a Tool for Documenting and Recreating a Complex Installation: The Example of Mbube, an Audio-Installation by Roberto Cuoghi in the Museo del Novecento, Milan', in *Preserving and exhibiting media art, challenges and perspectives*, eds J Noordegraaf & C Saba, Amsterdam University Press and Eye Film Institute, Amsterdam, pp.176-180.

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Appendice

Per un museo del non realizzato

www.ricerchedisconfine.info

MoRE museum: a short bio

MoRE. a Museum of refused and unrealised art projects è un museo digitale che raccoglie, conserva ed espone on-line progetti non realizzati di artisti del XX e XXI secolo.

Il museo, accessibile al sito www.moremuseum.org, raccoglie ed espone progetti che non sono stati realizzati per motivazioni tecniche, logistiche, ideologiche, economiche, morali o etiche, oppure semplicemente utopici o impossibili da realizzare, che siano stati appositamente pensati per occasioni specifiche, in precisi contesti anche se non necessariamente su committenza.

Il museo ha lo scopo di valorizzare e conservare attraverso i documenti e i materiali raccolti che ricostruiscono, insieme alla scheda realizzata dal curatore, i progetti mai realizzati. Attraverso ricerche, articoli, seminari e pubblicazioni MoRE vuole inoltre studiare i progetti conservati, sfruttando appieno tutte le potenzialità attuali del web.

Il sito di MoRE è realizzato con il software open source Omeka, una piattaforma gratuita e open source appositamente pensata per collezioni digitali ed esposizioni virtuali e ideata dal Roy Rosenzweig Center for History and New Media presso la George Mason University. Tutti i materiali sono inoltre archiviati anche nel deposito istituzionale dell'Università di Parma attraverso DSpace, suddivisi tra la collezione e i documenti legati alla attività di ricerca promossa da MoRE.

Finalità

Il museo ha lo scopo di valorizzare, conservare e studiare progetti mai realizzati di artisti contemporanei, seguendo precise linee curatoriali e criteri di rilevanza storica e scientifica.

Una ulteriore finalità è quella di riflettere su modelli di esposizione e conservazione digitale in relazione alla ricerca storico-artistica.

La conservazione del progetto all'interna del museo non preclude all'artista la possibilità di realizzarlo in altro contesto o in altra forma.

Chi Siamo

il museo nasce come un'idea di Elisabetta Modena e Marco Scotti ed è prodotto dall'associazione culturale Others, che ha aderito a CAPAS, Centro dell'Università degli Studi di Parma. Oltre a un comitato scientifico, composto da Corrado Beldì, Ilaria Bignotti, Cristina Casero, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj e Francesca Zanella, MoRE vede al suo interno Valentina Rossi e Anna Zinelli come curatori e ricercatori, Irene Guzman come responsabile della comunicazione, Francesca Modena come *content manager* e Nina Però come *project manager*. Il logo è stato disegnato da Laura Stefanutti. MoRE prevede inoltre la partecipazione di curatori ospiti, invitati dai membri del museo.

La Collezione

il museo è composto da un archivio di progetti interamente in formato digitale, ricercabile per artista, nome del progetto, localizzazione geografica nel luogo in cui il lavoro avrebbe dovuto essere realizzato, e quindi attraverso una serie di tag pensati per definire i diversi motivi di mancata realizzazione di un'opera.

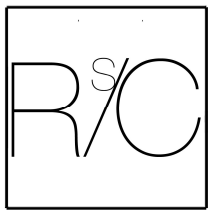
Gli artisti presenti in collezione ad oggi sono Valerio Berruti, Davide Bertocchi, Ivo Bonacorsi, David Casini, Silvia Cini, CRASH! - Scott King & Matthew Worley, Matthew Darbyshire, Jeremy Deller, Emilio Fantin, Regina José Galindo, goldiechiari, Debora Hirsch, Ugo La Pietra, Clauda Losi, Mangelos, Eva Marisaldi, Sabrina Mezzaqui, Jonathan Monk, Liliana Moro, Davide Mosconi, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Cesare Pietroiusti, Luigi Presicce, Paolo Scheggi, Lorenzo Scotto di Luzio, Đuro Seder, Sabrina Torelli, Luca Trevisani, Massimo Uberti, Marco Vaglieri, Josip Vaništa, Grazia Varisco, Silvio Wolf, Erwin Wurm.

Nel sito è presente quindi uno spazio riservato alle esposizioni digitali e una sezione destinata ad interventi critici e approfondimenti.

MoRE: Tre anni di attività

I primi tre anni di MoRE sono stati contraddistinti da opening "virtuali" per la presentazioni dei progetti acquisiti dal museo: quattro nel 2012, dall'inaugurazione del primo aprile alle nuove acquisizioni di dicembre, tre e un "compleanno" nel 2013 - occasione in cui gli artisti in collezione hanno donato al museo un'immagine, un video, un'idea a MoRE - fino al terzo compleanno del primo aprile 2014. Tutti i comunicati e la rassegna stampa sono disponibili sul sito.

A fianco di questa attività “ordinaria”, MoRE ha partecipato e organizzato seminari, incontri e giornate di studio intorno ai temi del non realizzato e del museo digitale: il 24 maggio 2012, nell’ambito della Mostra Workshop 2010-1011, i curatori del museo sono stati invitati alla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, per il ciclo di incontri curato da Alessandro Laita, in collaborazione con Chiaralice Rizzi, intitolato *Spaccherò questo schermo che mi rappresenta e ne uscirò, perchè solo io rappresento me stesso*; il 30 maggio 2013 Marco Scotti è intervenuto presentando il progetto del museo a *continental breakfast. running time 2013*, *sixth cei venice forum for contemporary art curators*, Venezia, Palazzo Zorzi, convegno tenuto durante i giorni di inaugurazione della Biennale. Giovedì 21 novembre 2013 MoRE ha organizzato, in collaborazione e presso il Museo del Novecento di Milano*, Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea,* giornata di studi che ha visto la partecipazione di Marina Pugliese, Francesca Zanella, Elisabetta Modena, Marco Scotti, Filipa Ramos, Roberto Pinto, Luca Trevisani, Ugo La Pietra, Danka Giacon, Stefania Zuliani, Mario Gorni, Gabriella De Marco e Iolanda Ratti, disponibile integralmente on-line e i cui atti sono stati recentemente pubblicati dalla rivista digitale Ricerche di S/Confine; mentre nel 2014 MoRE è stato presentato il giorno 11 aprile al museo MSU - Museum of Contemporary Art di Zagabria e il 21 maggio all’interno di Uniforcity, rassegna organizzata da Università e Comune di Parma presso Palazzo del Governatore. Nell’ottobre 2014 MoRE ha vinto il secondo Premio Mercanteinfiera.


S/C
R/C