

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 7
The lockdown of the projects (2022)



THE LOCKDOWN OF THE PROJECTS

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Alberto Salarelli

COMITATO DI DIREZIONE

Cristina Casero, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Sara Martin, Federica Veratelli

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Mart), †Roberto Campari (già Università degli Studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Università di Bologna), Frances Pinnock (già Sapienza Università di Roma), Roberto Raieli (Sapienza Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia), Francesca Zanella (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

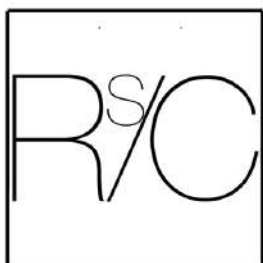
REDAZIONE

Marco Scotti – Elisabetta Modena – Valentina Rossi

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2022 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università degli Studi di Parma



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 7
(2022)

Atti del convegno internazionale
The lockdown of the projects
16, 23 e 30 settembre 2021

a cura di
Elisabetta Modena
Valentina Rossi
Marco Scotti

convegno realizzato in collaborazione con
MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna-Istituzione Bologna Musei
CAPAS, Università di Parma

a cura di
Elisabetta Modena, Valentina Rossi, Marco Scotti, Anna Zinelli

comitato scientifico
Lorenzo Balbi (MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna | Istituzione Bologna Musei), Cristina Casero (Università di Parma), Sara Martin (CAPAS, Università di Parma), Cesare Pietroiusti (Artista, Azienda Speciale Palaexpo, Roma), Alberto Salarelli (Università di Parma), Francesca Zanella (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia)



- I Elisabetta Modena, Valentina Rossi e Marco Scotti *The lockdown of the projects*

Il progetto artistico non realizzato
The unrealised art project

- 1 Elisabetta Modena *Post-enactment.
Realising the unrealised work of art*
- 20 Cesare Pietroiusti *L'opera al gerundio*
- 28 Lisa Le Feuvre interviewed by Marco Scotti *Around failures*
- 30 David Horvitz in conversation with Elisabetta Modena *lessons*
- 32 Pablo Echaurren in conversazione con Cristina Casero *Dal non finito al non realizzato.
La parabola di un'epoca*
- 34 Pablo Echaurren *Il "non finito" & il non realizzato*

Il non realizzato tra museo e archivio
Unrealised projects, between the museum and the archive

- 39 Marco Scotti *Mostrare il non realizzato tra museo e archivio.
Le esposizioni e lo spazio digitale di MoRE museum*
- 49 Lorenzo Balbi *Il Nuovo Forno del Pane al MAMbo, un modello possibile di Museo Reale*
- 56 Chiara Parisi *Il Centre Pompidou-Metz è il mio mantello*
- 63 Pietro Rigolo *La Mamma di Harald Szeemann*
- 65 Francesca Grilli e Teresa Macrì in conversazione con Anna Zinelli *Performare in assenza*
- 67 Ilaria Bignotti, Alessandra Donati e Maura Pozzati in conversazione *Archivi d'artista: esperienze, progetti e prospettive*
- 69 Ilaria Bignotti *Il Tempio. La nascita dell'Eidos di Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi e altri progetti non realizzati e ritrovati di Paolo Scheggi. Ricerca e attività dell'Associazione Paolo Scheggi, 2013-2021*

Le istituzioni culturali e il digitale
Cultural institutions and digital technologies

- 85 Valentina Rossi *L'ultima rivoluzione del museo: il digitale. Una riflessione a partire da Marshall McLuhan*
- 99 Antonella Sbrilli *Una mostra cancellata, un progetto in corso e l'agone senza fine con le risorse on line*
- 107 Maristella Casciato e Margherita Guccione in conversazione con Francesca Zanella *Archivi ed esposizioni. Mutamenti e prospettive*
- 108 Francesca Zanella *Où atterrir après la pandémie?*
- 114 Andrea Lissoni, Luca Lo Pinto e Andrea Viliani in conversazione con Valentina Rossi *Lockdown e il futuro dei musei*
- 116 Jeffrey Schnapp in conversazione con Alberto Salarelli *È giunta l'ora di ripensare l'agenda delle istituzioni culturali?*

Interviste
Interviews

- 119 Valentina Rossi *Premessa*
- 121 Sergia Avveduti
- 123 Davide Bertocchi
- 125 Letizia Calori
- 126 David Casini
- 127 Cristian Chironi
- 130 CRASH!
- 131 Cuoghi Corsello
- 133 Matthew Darbyshire
- 134 Emilio Fantin
- 136 Flavio Favelli
- 137 Irene Fenara
- 139 Ibro Hasanović
- 140 HH Lim
- 142 Invernomuto
- 144 Andrea Kvas
- 145 Ugo La Pietra
- 147 Violette Maillard
- 148 Elio Marchegiani
- 150 Eva Marisaldi
- 151 Giancarlo Norese
- 153 Chiara Pergola
- 156 PetriPaselli
- 158 Cesare Pietrojusti
- 160 Andrea Renzini
- 162 Marco Samorè

163 Veit Stratmann
165 Annika Ström
167 Luca Trevisani
168 Massimo Uberti
169 Maria Chiara Valacchi
171 Cesare Viel
172 Luca Vitone

www.ricerchedisconfine.info

The lockdown of the projects

In copertina: Lorenzo Scotto di Luzio, *Scala mobile con deserto*, 2012.
Courtesy the artist and MoRE museum. <http://www.moremuseum.org/omeka/items/show/35>



Elisabetta Modena, Valentina Rossi e Marco Scotti

The lockdown of the projects



Gli atti pubblicati in questo numero contengono i contributi proposti o maturati nell'ambito del convegno *The lockdown of the projects* a cura di Elisabetta Modena, Valentina Rossi, Marco Scotti e Anna Zinelli, e organizzato da MoRE. a Museum of Refused and Unrealised Art Projects in collaborazione con MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | Istituzione Bologna Musei e CAPAS – Università di Parma.

Il programma del convegno è stato realizzato grazie alla collaborazione del comitato scientifico composto da Lorenzo Balbi (MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna | Istituzione Bologna Musei), Cristina Casero (Università di Parma), Sara Martin (CAPAS, Università di Parma), Cesare Pietroiusti (artista, Azienda Speciale Palaexpo, Roma), Alberto Salarelli (Università di Parma) e Francesca Zanella (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia).

Il convegno si è tenuto su Zoom e con streaming su pagine Facebook di MoRE e dei partner, giovedì 16, 23 e 30 settembre, dalle 16 alle 19.

The lockdown of the projects ha affrontato temi centrali di questo particolare momento storico nel quale le ipotesi del non realizzato e le questioni legate alla digitalizzazione, due temi di ricerca per MoRE, sono diventati centrali nel dibattito sulla progettazione artistica, sulla dimensione espositiva e sulla natura dell'archivio e del museo.

A nove anni dalla sua nascita e a otto anni dal primo dossier che raccoglieva gli atti del convegno 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*, MoRE ha inteso interrogarsi nuovamente sui temi del progetto artistico, sui motivi che possono mettere in discussione la realizzazione di un'opera d'arte, sulle potenzialità degli strumenti digitali per preservare, valorizzare e animare il patrimonio storico artistico.

Nello specifico, ripartendo da una valutazione su quanto abbiano inciso le misure di contenimento della pandemia sulle attività espositive e in generale sull'intero

sistema dell'arte, questo convegno vuole interrogarsi su come sono cambiati i progetti delle opere e le relative modalità progettuali degli artisti, sulle modalità con cui sono eventualmente stati riformulate le opere e sulle relative pratiche digitali.

Alla luce di quanto avvenuto – la pandemia e l'isolamento – sono emerse nuove prospettive di lettura legate alle ricerche artistiche o alla conservazione e trasmissione della memoria del lavoro? Alternando voci di artisti, ricercatori, storici dell'arte e curatori questo convegno ha affrontato un cambiamento radicale del nostro modo di pensare il progetto artistico e le sue possibilità di realizzazione.

Nel corso delle tre giornate di lavoro, articolate in conferenze, interviste e dialoghi a più voci e dedicate rispettivamente a *Il progetto artistico non realizzato*, *Il non realizzato tra museo e archivio* e *Le istituzioni culturali e il digitale*, più di trenta studiosi e curatori italiani e internazionali hanno portato il loro contributo che è stato qui tradotto in diverse modalità: tramite saggi e contributi scientifici, ma anche attraverso la pubblicazione delle videoregistrazioni degli eventi trasmessi in streaming online abbinati a una presentazione.

Chiude il numero un apparato di interviste realizzate nel maggio del 2020, a due mesi dal primo duro lockdown, quando i curatori di MoRE hanno deciso di intervistare alcuni artisti presenti in collezione e curatori che hanno in passato collaborato con il museo, partendo da alcune tematiche che la pandemia aveva evidenziato e che da sempre sono al centro della ricerca di MoRE.

Le registrazioni del convegno sono disponibili sul canale YouTube di MoRE Museum.



Il progetto artistico non realizzato
The unrealised art project



Elisabetta Modena

Post-enactment. Realising the unrealised work of art



Abstract

Negli ultimi anni assistiamo alla realizzazione di progetti artistici nati in una situazione specifica, non realizzati e prodotti poi in altri contesti, in alcuni casi anche per mano di persone diverse. Non si tratta di pratiche di *reenactment*, della ripetizione cioè di un'opera realizzata nel passato, né tantomeno di un *piano b* dell'artista, ma dell'attuazione di progetti che vengono alla luce per la prima volta in un contesto successivo a quello in cui sono stati ideati. In questo saggio propongo di definire queste pratiche con il termine *post-enactment*, individuo le motivazioni per cui sempre di più avremo a che fare con progetti di questo tipo e suggerisco una possibile tassonomia. Uno degli obiettivi è quello di valorizzare la consapevolezza sullo stato di avanzamento del progetto dell'opera d'arte, delle contingenze in cui è prodotto e delle intenzioni dell'artista: una serie di considerazioni utili alla valorizzazione del lavoro dell'artista e del progetto come metodo critico, oltre che come opera in potenza.

In recent years we have been witnessing the realisation of artistic projects that were conceived in a specific situation, not realised and then produced in other contexts, in some cases even by different people. These are not practices of *reenactment*, i.e. the repetition of a work executed in the past, nor even a *Plan B* developed by the artist, but the enactment of projects that come to light for the first time in a context subsequent to the one in which they were conceived. In this essay, I propose defining these practices with the term *post-enactment*, identifying why we will increasingly be seeing projects of this kind, and suggesting a possible taxonomy. One of the aims is to enhance awareness of the state of progress of the artwork project, the contingencies in which it is produced, and the artist's intentions: a series of considerations useful for the valorization of the artist's work and the project as a critical method, rather than only as a work in a state of potentiality.



A story of marginalisation

During the pandemic, many projects were put on *standby*, frozen in a space-time that has been described in terms of a suspension and a break from the reality as we knew it. However, after the first few moments of confusion, museums and artists embraced this state of crisis as a situation that could last longer than initially foreseen and faced up to the problem by deploying different strategies in order to keep on doing and not just designing projects.

Many of them opted for a *Plan B* that would allow them to achieve results in a manner different from that which they had at first envisaged. These are solutions inherent in any creative process: economic, logistical, technical or sometimes ethical and moral issues, but in this case, extraordinary issues of public health interfere with and modify an artist's initial idea, making it feasible.

For example, the MAMbo museum adapted Ragnar Kjartansson's performance *Bonjour* (2015), which was part of the exhibition *AGAINandAGAINandAGAINand* curated by Lorenzo Balbi: when the museum was closed to the public, the performance was made available online at specific times on its social media channels, thus restoring the live nature of the work, albeit in an alternative format¹.

Invited by the Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden, but unable to travel to Germany due to the Covid-19 pandemic, David Horvitz developed an idea to give value to his role as a father teaching his five-year-old daughter who had been stuck at home after the schools closed. He designed a series of short lessons and teaching units with her – *lessons* (2021) – which he wrote up and sent to Wiesbaden, asking others to try out the same classes with their children and add their documentation to the display of the exhibition at the end of the project².

Other projects seem to have run aground on shoals from which they are no longer able to free themselves for various reasons: we define these projects as unrealised works.

Even if we look only at contemporary art, we can see that there is an enormous quantity of unrealised projects, still largely unexplored, hidden away in both the physical and digital archives of artists and institutions.

Over the last two decades, increasing attention has been paid to these projects (eds. Obrist, Tortosa 1997; Mundy 2013; Scotti 2014): at the basis of this interest are first and foremost the practices of study and research on the archive (Baldacci 2017), the ways of reading and re-reading the history of art and the work of artists, which have increasingly focused attention on apparently secondary aspects, and which have re-emerged as an opportunity to reflect on how history is constructed and narrated.

Studying what does not exist and has not been realised for the most varied reasons, dwelling on absences rather than presences, is an approach whose value is increasingly appreciated, not least from the point of view of a history that is read and re-read in an increasingly less monolithic and more kaleidoscopic way. This approach can enhance narratives and memories, offering alternatives to the dominant ones and

¹ Streaming was scheduled from 27 February to 1 March 2020. A video is available here: http://www.museibologna.it/collezioni_digitali/101827/id/101898 (accessed 15 February 2022).

² *Follow Fluxus 2020 David Horvitz / lessons*, <https://www.kunstverein-wiesbaden.de/austellung/follow-fluxus-2020-david-horvitz-lessons> (accessed 15 February 2022).

embracing the idea of failure as an opportunity for verification and experimentation (ed. Le Feuvre 2010).

On the other hand, what has not found the opportunity to be realised does not necessarily have less value in terms of vision or quality. After all, the very etymology of the word “project” – from the Latin *pro-icere*, to launch forward – contains a vision of the future whose value endures beyond its actualisation. We could consider the unrealised project as part of the set of less politically relevant but no less culturally intriguing gazes that are emerging in cultural studies.

The unrealised project occupies a marginalized territory somewhat similar to the low definition *poor images* described by the German artist and theorist Hito Steyler as the proletariat of images when compared to HD images (Steyler 2009). In this sense, the unrealised work could also be compared to the desire of the images – about which W. J. T. Mitchell pondered the question “What do Images Want?” – likening them to the aspirations of black minorities and of women (Mitchell 2006).

Looking solely at the 20th and 21st centuries, the reasons for this marginalisation are numerous, in my opinion, and by no means obvious: except for Utopia as a design category, the History of Art has been conceived of as a history of artefacts, even though it could have also included a history of ideas (and the processes involved in their elaboration), the boundaries of which have instead stabilised around other disciplinary areas. It is only very recently that this assumption has been challenged and critically confronted in various ways: one thinks of the case of conceptual art and the processes of dematerialization (Lippard 1973) which since the 1960s have discussed the very concept of the work of art and its definition.

Amongst the main reasons, we could easily consider the logic of the market and its related success, which has rewarded the production of the object rather than the idea: the system of the fruition of the work is also part of this dynamic and explodes in the proliferation of exhibitions from the second half of the 20th century onwards, which for the most part consist of exhibiting objects endowed with an *aura* able to attract the public.

However, in recent years, along with an increased interest in the unrealised project, we also see its usage. I am thinking in particular about the realisation of works of art that are considered unrealised or unfinished after the design stage. This is actually happening in several fields, well beyond the boundaries of the visual arts, and concerns the completion, exhibition, presentation, staging and publication of unrealised and unfinished projects of one's own or of others, realised during their lifetime by their authors or posthumously in the most diverse fields. One thinks of *The Disappearance of the Painter (La Disparition du peintre)*, a script of twenty pages written by the French philosopher Michel Foucault for a film about the series of works

Pablo Picasso dedicated to Diego Velázquez's *Las Meninas*. This film was not made until 2020, when it was filmed and released under the title *Le Subtil Oiseleur, Foucault de Velázquez à Picasso* directed by Alain Jaubert³; or *The Pale King*, an unfinished novel by David Foster Wallace, published in 2011 thanks to the work of its editor Michael Pietsch and the will of Wallace's agent and widow Karen Green (Wallace 2011). Another example is *The Mastaba*, the only permanent artwork by Christo and Jeanne-Claude to be created posthumously by the foundation set up by Christo prior to his death⁴.

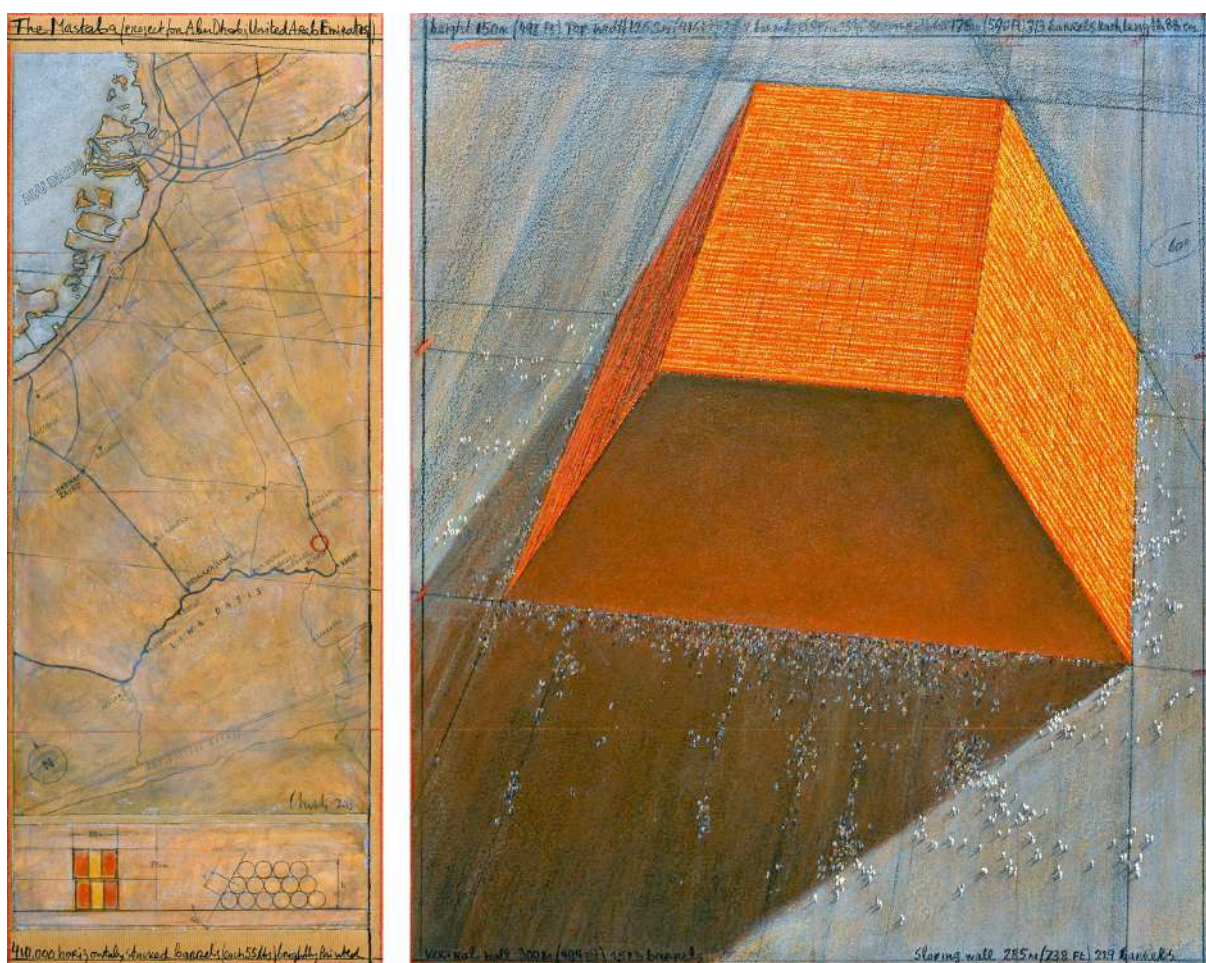


Fig. 1: Christo, *The Mastaba (Project for Abu Dhabi, United Arab Emirates)*. Drawing 2013 in two parts. Pencil, charcoal, pastel, wax crayon, enamel paint, hand-drawn map and technical data, and tape. 77.5 x 30.5 cm and 77.5 x 66.7 cm (30½ x 12 in and 30½ x 26¼ in). Private collection. Photo: André Grossmann © 2013 Christo and Jeanne-Claude Foundation.

³ *Le Subtil Oiseleur, Foucault de Velázquez à Picasso*, dir. by Alain Jaubert (Éditions Montparnasse, 2020). See also: Sforzini 2022.

⁴ *The Mastaba. Project for United Arab Emirates since 1977*, <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-mastaba/> (accessed 15 February 2022).

Post-enactment practices

On the subject of the realisation *a posteriori* and in different circumstances of works of art considered as unrealised, I have elsewhere defined these as *post-enactment* practices: this concept relates to those instances of realisation that foresee the staging, the setting up or the concretisation of a work originally conceived in a specific situation, not realised, and then produced in another context, in some cases even by different people (Modena 2021b).

Some clarifications and a more precise definition are required, starting from a series of questions which it is helpful to pose in order to assess the boundaries of these practices, which I believe will become more and more widespread in the near future.

In the case of works *post-enacted* by the same artist – or indeed by others – what happens to the idea of site-specificity, for example, if a project imagined for a precise place and time can be realised in different ways and contexts and sometimes even by different people?

And as to posthumous works, what is the boundary between an operation that can be said to be consistent not only with the design intentions but also with the will and poetics of the artist, and a version that is deemed inadequate or should be defined in another way (e.g. as *post-enactment*)? What about *instruction-based artworks*? Is their implementation superfluous to the functioning of the artwork? Is it a completion, a reenactment or a *post-enactment*? When should an unrealised project be called such, and when is it fixed to such an extent that it becomes a work *tout-court*, even through its exhibition or publication?

Limiting myself to the context of the visual arts, the reasons why I believe we will increasingly have to deal with problems of this kind are at least threefold, and they are linked to the context in which the work of art is produced, the entry of the artist's archive/estate into the art system and finally the current theoretical and cultural debate.

The first reason I suggest is based on the fact that artists' studios have increasingly become *project-obsessed machines*, places where proposals are constantly produced for competitions, calls for proposals and commissions, which are not always destined for success and, therefore, we would say, for the most part destined for non-realisation. It does not take a fine mathematical calculation to understand that when a project wins, most of the projects developed for a single occasion will remain on paper and on the artists' hard disks. In this regard, the art historian and theorist Boris Groys has spoken of the necessity to be aware of a more general tendency to design continuously in which we are all involved on a daily basis, each in his own field. In his opinion, this is also why the art project should be considered an art form in itself:

[...] The formulation of projects is developing into an autonomous art form whose significance for our society has yet to be adequately understood. Irrespective of whether it is realised or not, every project presents a unique vision of the future that is itself fascinating and instructive. Frequently, however, many of the project proposals that our civilisation is constantly producing are lost or simply thrown away after they are rejected. This careless approach to the art form of the project formulation is quite regrettable, really, because it often prevents us from analysing and understanding the hopes and visions of the future that are invested in these proposals, and these things can say more about our society than anything else (Groys 2008, p. 100).

From a point of view more closely bound up with the art system, a second reason is that *post-enactment* is also destined to become more and more widespread for the reason that it constitutes an approach peculiar to artists' estates and archives. This is a relatively new phenomenon which is spreading rapidly as an institutionalised way of preserving an artist's cultural heritage and creating value for his/her work on the market. In this sense, under the guidance of the heirs and the scientific committees, it is logical to work on existing works, but also to push towards experiences that can complete unfinished or unrealised artworks, as well as to produce posthumous multiples to sell as a form of self-financing (Wurtenberger 2016d).

A final reason is more theoretical. This definition represents a cross between two concepts: the prefix *post-*, which indicates the status of being later in time, and the concept of *enactment*, which, alluding to the performative nature of this process, cannot but recall the idea of *reenactment*.

As regards the first theme, the *post-enactment* refers firstly to a realisation made afterwards, later than the generation of the idea. Therefore, it can only lead us to think of post-modern practices aimed at reading and re-reading, chewing history over and over again, in order to design the new. A newness that, if no longer original, nevertheless remains authentic (Krauss 1981), as well as a tool for re-reading the past, reflecting on the present and imagining the future. In this sense, the category of *postproduction* – famously codified by Nicolas Bourriaud at the beginning of the 2000s – also comes close to *post-enactment* in its reliance on the existing, combining its objects, forms and the world itself (Bourriaud 2002). However, within the concept we are trying to define, the dimension of creation *a posteriori* is entirely predominant compared to that of montage.

The implicit evocation of *reenactment* is the other pole: the result of a reflection conceived in the study of history as an activity of *revival and living history*, in the artistic

sphere, *reenactment* becomes a way of reactivating the meaning of performances and exhibitions and has seen a growing diffusion ever since the early 2000s.

The variety of reenactment practices and their proximity to the concepts of quotation, sampling, copying and appropriation in the visual arts and those of cover, remake, re-edition and interpretation in music, film, theatre and literature leaves ample room for investigation within this variety. In this regard, Cristina Baldacci has recently proposed an initial definition of the concept as an action of: (re)appropriation; (re)interpretation; (re)construction; (re)mediation; (re)circulation of images and later (re)contextualizing them (Baldacci 2022, p. 178). Still, it maintains a key of interpretation explicitly focused on the idea of *repetition*.

Post-enactment, on the other hand, moves in a different direction because it does not intend to repeat something but rather to bring it to life for the first time.

Taxonomies and interpretative categories

Some case studies can help define the boundaries of this practice better and organise an internal taxonomy from which, as we will see, many critical problems emerge. One of the most evident is that in order to clarify what a *post-enactment* is, it is necessary to know how to define what is an unrealised project and what is a realised artwork.

Apparently simple, this task becomes unexpectedly complicated as soon as we try to tackle it: there are, for example, works that are unfinished and finished at the same time, projects that are intrinsically unfeasible, such as utopias or theoretical exercises; there are projects with no end and therefore intrinsically never-ending; not to mention the fact that even so-called finished works – as Cesare Pietroiusti effectively clarifies in the contribution published in this issue – may never be defined as such and could be understood as a work in progress (“*opera al gerundio*”).

This is not the occasion to go deeper into this theme, which remains in the background of a debate that is by no means resolved. Rather, here I intend to present a series of cases of *post-enactments* categorised from the simplest to the most critical and complex, also in methodological terms.

The first type is made up of artworks designed at a specific time by the artist and then realised later by him/her in different contexts. This category is followed by unrealised artworks completed after the artist's death. A third group is made by unrealised projects *post-enacted* by other artists as a conscious form of homage. A particular case is that of the *instruction-based artworks* and the possibility of these being defined as *post-enactments*. This proposal for classification is concluded by the

unrealised project that finds a differently completed form on being exhibited and/or published.

A. *Un-realised artwork*

The first category concerns works that are designed by an artist in a precise context and then realised by her/him, at a distance of time and under different circumstances.

A clarifying example is that of *Iggy Pop Life Drawing Class* (2006-2011) by Jeremy Deller, initially designed for the Smithsonian and then realised in 2016 thanks to the Brooklyn Museum and the New York Academy of Art, where the singer posed as a nude model in front of twenty-one artists.

Making an artwork in a different way from the initial intentions but in the same chronological and contextual framework is part of a normal process of adjustment that every project has always put in place to adapt the initial idea to its actual feasibility (Modena 2016). However, taking a closer look, it is different in the case of a work already presented as unrealised in exhibitions and publications that is then realised years later and in a different context. In this case, the artist himself had described this project as a failure and had therefore somehow fixed it as an unsuccessful opportunity, only to realise it afterwards. The project had, in fact, been exhibited in 2012 in his retrospective *Joy in People* and published in the catalogue section entitled *My Failures (2004-present)*. In his own words, it was «a section of work that I hoped to be able to do, but was unable to do» (ed. Rugoff 2012, p. 194).

The project was also archived as an unrealised project in 2013 in MoRE⁵. After all, one of the aspects that characterises the formula with which each artist donates a digital copy of the project to the museum-archive is the possibility of realising the work if future conditions allow it. This is a clause that, on the one hand, protects the artist and the intellectual property rights on the project considered as a realised work. But, on the other hand, it allows MoRE to identify a project as "unrealised", thus freezing a stage in the life of the artwork and at the same time assigning the correct value to the non-teleological process that characterises its history.

Another case is the story of the unrealisation of a series of works, at the centre of the project by the Italian artist Sergio Lombardo, who won funding from the Italian Council to produce three black laminated wood *Superquadri* and others works which

⁵ MoRE. a Museum of refused and unrealised art projects, the museum and digital archive active since 2012, was born from an idea of Marco Scotti and myself and dedicated to the conservation and valorisation of unrealised projects by artists of the 20th and 21st centuries. The project in question is available at the following link: <http://moremuseum.org/omeka/items/show/7>.

the artist had designed but never made, between 1965 and 1966, with the explicit intention of re-reading that experience several decades later⁶.



Fig. 2: Sergio Lombardo. *Dai Quadri ai Superquadri. 1961-1966* (24 giugno 2021 - 25 settembre 2021), Galleria 1/9unosunove, Roma, installation view, foto di Giorgio Benni, courtesy Sergio Lombardo e 1/9unosunove.
Da sinistra: Sergio Lombardo, *Progetto per numero (n) elementi uguali componibili*, 1965; Sergio Lombardo, *Superquadro con taglio ondulato*, 1965; Sergio Lombardo, *Superquadro angolare ondulato*, 1965-2020.

⁶ The projects and the realized artworks have been shown in Sergio Lombardo's exhibition. *Dai Quadri ai Superquadri 1961-1966* at the 1/9unosunove gallery in Rome (26 June – 25 September 2021).

B. Post-enactment as posthumous artwork

A second typology is that of unrealised or unfinished projects realised as posthumous artworks by the artist's heirs or curators.

A recent case that has aroused much interest is the project of the above-mentioned Christo (1935-2020) and Jeanne-Claude (1935-2009) for the Arc de Triomphe in Paris, realised after the death of both artists. *L'Arc de Triomphe, Wrapped*, dated "1961-2021", was in fact installed from 18 September to 3 October 2021. The work was created by the artists' estate, and Christo's nephew Vladimir Yavachev supervised the project. On the website, we can read that: «Per Christo's wishes, *L'Arc de Triomphe, Wrapped* was completed by his team after his death»⁷. Based on this statement, it is, therefore, a posthumous "completion" of Christo's wishes, as will be the case of another work indicated on the website as to be completed: the aforementioned *The Mastaba*, a project conceived in 1977 and to be built in Abu Dhabi, a monumental and permanent work (the only one of its kind by the two artists known for their temporary installations) made up of 410,000 multi-coloured barrels forming a truncated cone architecture⁸. The foundation is thus taking over their design legacy, whose practice, as we know, spanned decades and is itself an integral part of the artwork whose organization was divided into two phases: «A hardware period, and a software period» (Barliant 2020). The first was related to design and structural planning, the second to the involvement of people in installing it and to ways of financing it.

Matthias Koddenberg from the Estate emphasised, «The team is currently working on that project, which will be the last one. Of course, there are many unrealised projects. However, those were only ideas and never concretised. They cannot be realised by the Estate or Foundation. It was only for the Arc de Triomphe and *The Mastaba* that all decisions had already been made by Christo»⁹.

A more complex case is that of *Floating Island to Travel Around Manhattan Island*, a project by Robert Smithson (1938-1973) dating back to 1970, realised on the occasion of the retrospective at the Whitney Museum of American Art in New York, thanks to the artist and partner Nancy Holt and the non-profit association Minetta Brook. For one week, from 17 to 25 September 2005, a boat towed a barge landscaped

⁷ *L'Arc de Triomphe, Wrapped*. Paris 1961-2021 <https://christojeanneclaude.net/artworks/arc-de-triomphe-wrapped/> (accessed 15 February 2022).

⁸ *The Mastaba* will be Christo and Jeanne-Claude's only permanent, large-scale public artwork, and also their final project. Per Christo's wishes, *The Mastaba* will be carried out by his nephew Vladimir Yavachev, who has worked with the artists for over three decades and most recently directed *L'Arc de Triomphe, Wrapped*.

⁹ Personal comment by the author, 2 March 2022.

with earth and trees along the Hudson River in New York, just as the artist, who died in an airplane accident at the age of 35, had sketched in a drawing that is the only existing documentation¹⁰.

A similar case is that of *Subterranean Tropicália Projects* (1971) by the Brazilian artist Hélio Oiticica (1937-1980): conceived as a public installation for Central Park in New York and never realized, the artwork will be realized 51 years later in a scale-down version (PN15) at the Socrates Sculpture Park in Queens in May 2022¹¹.

Recent art history is full of similar examples, such as Chen Zen's (1955-2000) posthumous works based on the many projects that remained on paper (Chen Zen. 1991-2000 unrealized 2007) and included in his *catalogue raisonné* (*Chen Zhen. Catalogue Raisonné* 2000). Or *Untitled* (1992-95) «a never-before-realised sculpture»¹² by Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) produced for the American Pavilion at the Venice Biennale curated by Nancy Spector in 2007, two circular pools in Carrara marble on which he worked on several occasions and of which there are several design versions.

The posthumous realisation of works based on artists' projects is as intriguing as it is controversial, as it is the posthumous *tout-court* realisation of new editions of multiples, which has long been debated. In some cases, this option is explicitly considered in the artists' last wills and testaments. The British sculptor Henry Moore, for example, made clear that he forbade the making of new editions of multiples after his death, except for the completion of those that would have been in production at the time (Wurtenberger 2016c); a similar position to that of Robert Mapplethorpe, who authorised the posthumous completion of previously approved photographic series (Wurtenberger 2016b).

This theme opens up further reflections on how the concept of *post-enactment* can also be applied to reproducible artwork, but especially on when and how a photograph or a series of multiples can be said to be "finished" or "realised" (ed. Modena 2021a).

Although they do not fall entirely under this definition, a related category is made up of those works that are stage or re-staged with a greater degree of freedom of interpretation than the intentions of the deceased artist. These purposes are sometimes explicit and sometimes less so. Often these are forms of adaptation of the artwork from one space to another. In this case, it is not the work that is not realised, but rather the project of setting it up, and therefore the completion takes place in a way

¹⁰ A short documentary about the project is available here:

<https://www.youtube.com/watch?v=5IOS3N3HMro> (accessed 1st February 2022).

¹¹ The project is currently being realized in conjunction with the Americas Society the Projeto Hélio Oiticica Foundation, and Lisson Gallery, which represents Oiticica's estate (Duron 2022).

¹² <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/exhibitions/felix-gonzalez-torres-america> (accessed 1st February 2022).

that is sometimes arbitrary or according to a method of interpretation that the curator reserves for him or herself.

A well-known case is *METRO-Net World Connection, Ventilation Shaft* by Martin Kippenberger (1953-1997), reconstructed posthumously in 2003 at the Venice Biennale. The work is part of a visionary and unfinished project that envisaged the construction of a series of entrances to an imaginary underground with attached ventilation shafts. This would, in the artist's intentions, have connected the entire world as one big city: in 1993, one was built on the Greek island of Syros, in 1995 in Dawson City, Canada, and in 1997 in Leipzig, Germany. The same year, Kippenberger exhibited a portable entrance at Documenta in Kassel and an equally portable ventilation shaft at Sculpture Project in Münster. The latter work was reconstructed posthumously in the German Pavilion at the Venice Biennale in 2003: the criticism was that it was exhibited indoors, whereas the original project was for an outdoor urban space (Wurtenberger 2016a).

C. Unrealized artworks post-enacted by other artists

There are cases in which a *post-enactment* is made by another artist. Most of the time, this practice takes the form of a homage from one artist to another. This attitude contributes to drawing a line of continuity between research and generations.

An example in point is *Tribute to Ana Mendieta (Homenaje a Ana Mendieta)* by Tania Bruguera. The work is an early project by the Cuban artist that began as a thesis at the Escuela de Artes Plásticas San Alejandro in Havana in 1985 and continued for about ten years until 1996. The operation is interesting for us from several points of view. In recreating the works of Mendieta (1948-85) or also in the making for the first time of those not realised by the artist who died in circumstances that have never been clarified, Bruguera defines a form of *Political Timing Specific Art* for performances of a precisely political nature, the remaking of which cannot in her opinion be described as a reenactment because of the new connotations it takes on in the historical moment in which it is made (Bruguera 2019).

Moreover, this practice constitutes at the same time a particular form of appropriation and homage.

In this category, we could also include the case illustrated here by Cesare Pietroiusti of the so-called “opera al gerundio”, a finished artwork that continues to be finished and refinished by contexts and occasions, which he analysed in relation to Pino Pascali's *Stuoia o Tela di Penelope* (1968).

A singular case is the intersection of two very similar unrealised projects that will lead, at least as intended at the moment of writing, to a *post-enactment*: *Ottante Atlantico* (2019) is an unrealised project by Ettore Favini conceived for the International

Competition *Leonardo e il Viaggio. Oltre i confini dell'Uomo e dello Spazio* for the selection of artworks for the Leonardo da Vinci airport in Fiumicino. Taking inspiration from some of Leonardo da Vinci's studies, Favini proposed the creation of a globe map of the world in which to give shape to the seas and bodies of water. The project was not selected: shortly afterwards, the artist became aware of a very similar idea by Italian artist Alighiero Boetti, who in the mid-1970s had imagined a world map which would only show the reliefs and depths of the sea but which was not realised because scientific data were not available at the time, probably for geopolitical reasons (Cherubini 2016). From this meeting of (unrealised) projects, the artist has developed the intention of creating a homage work, which might therefore take the form of a very particular form of *post-enactment*.

D. *Post-enactment and instructions*

A fairly frequent category in contemporary art after the conceptual art which developed it is that of the instructions as artwork: in 1967, in his essay *Paragraphs on Conceptual Art*, the American artist Sol LeWitt (1928-2007) made it clear that the realisation of an artwork can be delegated. LeWitt developed this idea for his *Wall Drawings*, drawings designed to fit into exhibition spaces of various kinds: some would be made by the artist, others by his assistants, and after his death in 2007, under the supervision of his studio and his daughter Sofia LeWitt.

With regard to our theme, it is legitimate to ask to what extent instructions are a project – a project not yet realised – or whether it is better to define them as finished works at the origin of which there is, in turn, a project: the project of a work that consists of instructions.

In LeWitt's case, the realisation of the work is not a secondary aspect but an essential part of its nature: that is, the projects of the wall drawings are made to be realised and not to live as instructions or as works-projects. Considering that Sol LeWitt has likened them to a musical score «that could be redone by any or some people» (Zevi 2012, p. 109), they also evoke – with necessary caveat concerning the issues of the authenticity of the work (Donati 2012) – the distinction made by Nelson Goodman between so-called autographic arts (e.g. painting and sculpture) and allographic arts (such as literature, music, architecture, dance, theatre) (Goodman 1968). This is to say art made on the basis of a score or instructions and therefore not falsifiable, but rather validated on the basis of the correct reading of the original: their implementation over and over again could even correspond to the idea of reenactment.

However, in some cases, the interpretation of the score becomes even redundant because the work gives itself precisely in its nature of instruction: think of the work of artists such as the already mentioned Cesare Pietroiusti, who has been, among other

things, the author from 1997 onward of *Non-Functional Thoughts*, a list of instructions to be followed by the reader and which have been published in small volumes as well as on a dedicated website¹³.

Similarly, instructions have also been included in curatorial and exhibition practices: *Do it!* is an exhibition format born in 1993 from an idea of Swiss curator Hans Ulrich Obrist – who has devoted much attention to the theme of the project and the unrealised project¹⁴ – during a conversation with artists Christian Boltanski and Bertrand Lavier. It is a collection of projects that are formulated by artists to be exhibited from time to time, forming a continuous exhibition. They are published in several volumes, some of which are available online such as the one published in 2020, during the lockdown: *Do it (home)*, a collection of projects to make at home.

Even in this case, then, those who follow the instructions at home on the basis of Pietroiusti's proposals or those of the artists invited by Obrist do not actually realise something unrealised, and do not create a *post-enactment*, but rather contribute to the actualization of a project which is self-sufficient and complete in itself.

However, there are artworks made of instructions that we could define as post-enactment practices: this is the case of works that the artists would have liked to realise but were unable to do, and they have therefore adapted to project formulas that could guarantee their future viability.

Think of Edward Kienholz's *Concept Tableaux*, conceived between 1962 and 1967: these are projects and instructions for realising complex and expensive installations that the artist was unable to do due to financial or logistical problems. Kienholz then assigned the projects to a future execution, formalising them in bronze plates and a description framed and signed by the artist: a strategy that some say he jokingly intended as «a practical record the pieces he didn't have the time, money, to make» (Hopps 1996, p. 89).

Therefore, the eventual realisation, as in the case of *The State Hospital* conceived as a *concept tableau* in 1964 and realised two years later, involves a real *post-enactment*, so much so that others were sold in their project version and never realised.

Marina Pugliese's idea for a *Museum of Projects*, proposed in the context of ICOFOM's 20th International Conference in 2004 and dedicated to the relationship between museology and intangible heritage (Pugliese 2004), also went along these lines. In her opinion, a sustainable way to the establishment of new museums – obviously in the knowledge that this was not suitable for all artists and forms of

¹³ Cesare Pietroiusti, *Pensieri non funzionali (1978-2015)*, <http://www.pensierinonfunzionali.net/> (accessed 1st February 2022).

¹⁴ Among the various initiatives in which he has been involved is the AUP, Agency of Unrealized Projects: <https://aup.e-flux.com/> (accessed 1st February 2022).

expression, but for many of those that characterise the contemporary world – could be that of acquiring only projects and project-materials and creating the works ex-novo each time. This is a proposal that would cut the costs relative to huge storage spaces for the collections and those of conservation to enhance the production aspect (the loan would therefore consist in the authorisation to realise the project).

E. Displayed unrealised projects as post-enacted artworks

Finally, I would also like to consider the exhibition of these projects as *post-enactments*: that is, I would like to argue that the exhibition or publication of an unrealised project can constitute a form of *post-enactment*, or rather that these are transformative actions that lead to an, albeit different, finiteness.

We can cite many cases of exhibitions, both online and in a physical space, which in recent years have included unrealised projects, but also exhibitions that have made this their central theme, from *The Gallery of Lost Art*, a wide-ranging digital exhibition (2 July 2012 - 3 July 2013) curated by the Tate and dedicated to lost, destroyed, cancelled or unrealised works of the 20th and 21st centuries¹⁵, to the recent *Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi. Il tempio. La nascita dell'Eidos* (7 September 2021- 6 March 2022) at the Museo del Novecento in Milan, curated by the artists' estates and dedicated to a single four-handed unrealised project.

MoRE has also organised physical and virtual exhibitions¹⁶, including the recent *Hidden Displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna* (7 October - 8 December 2021) in the project room of the museum MAMbo in Bologna.

Exhibiting an unrealised project involves a process of transformation of documents in order to translate and communicate the idea: the exhibited documents can be the most diverse, from maquettes to drawings, from notes to renderings, from photographic collages to videos. Selecting the most appropriate ones from those available and displaying them gives a form and an aura to the project, which transforms it into something else, updating the idea, albeit in a different way from that initially intended.

In the case of *Hidden Displays*, for example, the project for Piazza Matteotti in Imola (Bologna) proposed by Luca Vitone was presented through what we could define as new form proposed by the artist. *Foglie al vento* (2010) was conceived as an installation under the porticoes of the square: a series of lamps would project on the

¹⁵ *The Gallery of Lost Art*, 2012, available from: <<http://galleryoflostart.com>> [from July 2012 to 1 July 2013]. (accessed 1st February 2022).

¹⁶ *More Spaces, Percorsi Nell'archivio del non realizzato*, Parma, Palazzo Pigorini, 25 September - 31 October 2015; *WunderMoRE*, Roma, foyer Carlo Scarpa, MAXXI, 7 March - 8 July 2018; *Proposals, dreams and utopias from Zagreb. A selection of unrealised and refused art projects by MoRE Museum*, Zagabria, Ivan Picelj Archive, MSU, 9 November - 8 December 2018.

ground the shapes of the leaves of the Ginkgo Biloba, a tree whose resilience would become a tribute to the victims and survivors of all wars. The design material was accompanied by Giuseppe Ungaretti's poem *Soldati* (1918): as part of the exhibition, Vitone decided to introduce a sound contribution, recording a chorus of voices superimposed in a not entirely homogeneous way and recorded together with his students from NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) in Milan.

In another way, regarding an idea in which only a digital collage existed (*Al riparo!*, 2010), David Casini specifically produced the prototype of a composition of tiles with which he would have liked to arrange the paving of the portico of Via Mascarella in Bologna.

The narrative of failure and non-realisation becomes central, even beyond that which characterises the formal boundaries of the realised work, an aspect that is in fact clear to those artists who have decided to exhibit their unrealised ideas, giving them an identity as a work: this is the case of the aforementioned section of the exhibition *My Failures (2004-present)* by Jeremy Deller, but also of Cesare Pietroiusti who in the exhibition *Lavori da vergognarsi ovvero il riscatto delle opere neglette. Una retrospettiva di Cesare Pietroiusti* (Galleria ZooZone, Rome, 28 April - 15 June 2015) – later re-presented in the solo show at MAMbo in Bologna – exhibited his failures¹⁷.



Fig. 3: *Hidden Displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna*, installation view and – on the right – detail of *Al riparo!* By David Casini, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, Project Room, photo Sara Montali, Courtesy of Istituzione Bologna Musei.

¹⁷ Cesare Pietroiusti. *Un certo numero di cose / A Certain Number of Things*, curated by Lorenzo Balbi (Sala delle Ciminiere, MAMbo, Bologna, 4 October 2019 - 6 January 2020).

Critical issues and research perspectives

Post-enactment practices pose stimulating questions from a critical point of view: there are many questions that this type of production raises and will increasingly raise.

The first aim is to enhance awareness of the state of progress of the artwork project, of the circumstances in which it is produced and of the artist's intentions: a series of useful considerations, I believe, for the valorization of the artist's work and the project as a critical method, as well as a work in potentiality and actuality.

In addition, the current re-reading of the history of art and of exhibitions in the light of perspectives other than the univocal ones that have contributed to its constitution may lead to a reflection on the role that these projects have not played and the reasons for the failure to realise them, in many cases attributable to the system and not only to logistical issues: what can we say about a museum that announces the acquisition of ten, twenty, thirty unrealised projects to be programmatically included in its collections if not that it is committed to giving space to ideas for more than their success or otherwise, but rather for their quality and their vision of the future? The practices of preserving and valorizing unrealised projects through *post-enactment* actions (in the form of exhibitions and actual realisation) are ultimately a form of recycling: what has been discarded, rejected or only sketched out is reused in an ecological and sustainable way. Giving a voice to the absent and offering a second chance to ideas can thus be a way of treasuring a past that has not been actualised but may make sense to consider in the present.

The author

Elisabetta Modena is a PhD in History of Art (University of Parma 2010) and a postdoctoral fellow within the ERC Advanced Grant "An-Iconology. History, Theory, and Practices of Environmental Images" coordinated by Andrea Pinotti at the University of Milan. Within the project, she studies the relationship between contemporary art and new technologies such as VR and the different forms of immersive storytelling. Her main research topics are contemporary art, museology, digital humanities and archives, and video games. She has been a research fellow at CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) of the University of Parma (2017-2018) as well as an adjunct professor at the Accademia di Belle Arti SantaGiulia in Brescia, University of Bologna and University of Milan. As a curator, she has organised national and international exhibitions (MAMbo, Bologna; MAXXI, Roma; CSAC, Parma; MSU, Zagreb; Galleria del Premio Suzzara). Together with Marco Scotti, she is the founder of MoRE, a digital museum dedicated to unrealised contemporary art projects.

e-mail: elisabetta.modena@unimi.it

References

- Baldacci, C 2017, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano.
- Baldacci, C 2022, 'Re-Presenting Art History. An Unfinished Process in *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies*' in *Contemporary Arts and Theory* eds C Baldacci, C Nicastro, A Sforzini, ICI Berlin Press, Berlin, pp. 173-182.
- Barliant, C 2020, 'Freedom cannot be invented – an interview with Christo', *Apollo. The International Art Magazine*, 28 March. Available from: <https://www.apollo-magazine.com/christo-interview-arc-de-triomphe-paris/>.
- Bourriaud, N 2002, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York.
- Bruguera, T 2019, 'Notes on Political Timing Specificity', *Artforum*, 57.9 (May), n.p. Available from: <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timingspecificity-79513>.
- Chen Zen. 1991-2000 unrealized* 2007, Kunsthalle Wien, Wien.
- Cherubini, L 2016, 'Mappamondo in rilievo (Globe in relief) project', in *Alighiero Boetti*, ed. L Cherubini, Forma Edizioni, Firenze, pp. 136-137.
- Donati, A 2012, *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Università degli Studi Bicocca, Giuffrè, Milano.
- Durón, M 2022, 'Hélio Oiticica's Major Central Park Installation Will Be Realized 51 Years Later at Queens's Socrates Sculpture Park', *ARTnews*, 26 April. Available from: <https://www.artnews.com/art-news/news/helio-oiticica-installation-socrates-sculpture-park-queens-1234626687/>
- Goodman, N 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.
- Groys, B 2008, 'Multiple Authorship' in *Art power*, The MIT press, Cambridge-London, pp. 93-100.
- Hopps, W 1996, 'Concept Tableaux', *Grand Street*, n. 55, Egos (Winter), pp. 81-90.
- Krauss, R 1981, 'The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition', *October*, 18 (Autumn 1981), pp. 47-66.
- Le Feuvre, L (ed.) 2010, *Failure*, Whitechapel Gallery, The MIT press, Cambridge-London.
- LeWitt, S 1967, 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum*, v.10, Summer, pp. 79-84.
- Lippard, L 1973, *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross reference book of information on some esthetic boundaries*, Praeger, New York.
- Mitchell, W J T 2006, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Modena, E 2016, 'Il "Piano B" degli artisti: Casi studio da MoRE, Museum of refused and unrealised art projects', *Piano b. Arti e Culture visive*, vol. 1, pp. 188-212.
- Modena, E 2021a, 'Intervista a Claudio Marra' in *Hidden Displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna* eds E Modena and V Rossi, exhibition catalogue (MAMbo, 7 October 2021 - 9 January 2022), MAMbo edizioni, Bologna, pp. 168-170.
- Modena, E 2021b, 'Passato prossimo al condizionale presente. Idee, proposte e visioni nella Bologna dell'ultimo trentennio' in *Hidden Displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna* eds E Modena

and V Rossi, exhibition catalogue (MAMbo, 7 October 2021 - 9 January 2022), MAMbo edizioni, Bologna, pp. 37-47.

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

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

Pugliese, M 2004, 'Une proposition pour l'art contemporaine', in *Museology 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 from: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033_final_version%202003.pdf >.

Rugoff, R (ed.) 2012, *Jeremy Deller. Joy in People*, Hayward Publishing, London.

Scotti, M 2014, 'Unbuilt art. Appunti per un dibattito sul non realizzato', *Ricerche di S/Confine, Dossier 3: Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, proceedings (Museo del Novecento, Milano, 21 November 2014), pp. 19-30.

Sforzini, A 2022, 'The Reenacted Double. Repetition as a Creative Paradox' in *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, eds. C Baldacci, C Nicastro, A Sforzini, ICI Berlin Press, Berlin, pp. 19-27.

Steyerl, H 2009, 'In defense of the poor image', *e-flux journal*, #10, 11-2009. Available from: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>>.

Wallace, D F 2011, *The pale king*, Little, Brown, New York.

Wurtenberger, L 2016a, *Interview with Gisela Capitain. Martin Kippenberger Estate* in *The Artist's Estate. A handbook for artists, executors, and heirs* ed. L Wurtenberger, Hatje Cantz Verlag, Berlin, pp. 254-266.

Wurtenberger, L 2016b, *Interview with Michael Ward Stout. Robert Mapplethorpe Foundation* in *The Artist's Estate. A handbook for artists, executors, and heirs* ed. L Wurtenberger, Hatje Cantz Verlag, Berlin, pp. 246-252.

Wurtenberger, L 2016c, *Interview with Richard Calvocoressi. Henry Moore Foundation* in *The Artist's Estate. A handbook for artists, executors, and heirs*, ed. L Wurtenberger, Hatje Cantz Verlag, Berlin, pp. 188-194.

Wurtenberger, L 2016d, *The Artist's Estate. A handbook for artists, executors, and heirs*, ed. L Wurtenberger, Hatje Cantz Verlag, Berlin.

Zevi, A 2012, *L'Italia nei wall drawings di Sol LeWitt*, Electa, Milano.



Cesare Pietroiusti

L'opera al gerundio



Abstract

In questo intervento l'autore prova ad allargare il campo concettuale dell'opera non-realizzata per includervi il destino di ciò che soggiace a inevitabili processi di trasformazione.

Come ogni processo vitale, la trasformazione introduce nuovi elementi di senso e nuove possibilità di connessioni cognitive insieme a, talora spettacolari, cambiamenti fisici della materia di cui l'opera è composta. Si può mettere in discussione l'idea che l'opera d'arte debba avere una configurazione materiale finita e immutabile, così come un'interpretazione storico-critica determinata. Si può pensare che l'opera è viva, proprio in quanto non-realizzata.

In this paper the author tries to broaden the conceptual field of the unrealised artwork to include the fate of that which is subject to inevitable processes of transformation.

Like any vital process, transformation introduces new elements of meaning and new possibilities of cognitive connections together with, sometimes spectacular, physical changes in the material of which the work is composed. One can question the idea that the work of art must have a finite and immutable material configuration, as well as a determined historical-critical interpretation. One can think that the artwork is alive, precisely because it is not realised.



A mo' di esergo vi riporto la breve definizione di un'idea che appartiene a Laura Cingolani. Il titolo di questa idea è: *Tutto quello che si può dire con un'opera, dal punto di vista dell'artista.*

Cercare oggi di dire, di significare, tutto quello che può venire in mente su una certa opera d'arte e poi sapere che domani si penserà o si saprà qualcosa di più o di meglio di quello che si pensa oggi (è un pensiero che potrebbe riguardare anche un'opera d'arte dell'artista stesso che lo pensa, nota mia). È questo è un fallimento del pensiero di oggi, perché sappiamo già che domani ne sapremo di più? No, perché più si dà il massimo per pensare e quindi produrre significato oggi, più e meglio si riuscirà a pensare e produrre significato domani.

Il mio intervento sarà forse un po' fuori tema, perché ho raccolto questo invito come una sfida ad allargare il campo concettuale stesso dell'*opera non realizzata* e forse quindi anche del 'museo delle opere non realizzate', che già di per sé è un paradosso, come è chiaro. Parto dal presupposto che per *realizzate* si intende finite, fatte, concluse, congelate in una specie di immobilità simile a quella del *reale* inteso in senso lacaniano, il reale che viene da *res* cioè dalla *cosa*. Un progetto, un'idea che è diventata una cosa, nel momento in cui è *diventata* (participio passato), è finita. Lacan dice «Il reale è l'impossibile»: impossibile, cioè non-più-possibile.

Il non-realizzato è ciò che non è ancora diventato una *cosa*, una cosa finita e definita, per esempio da un titolo, da un autore, da una data di esecuzione (esecuzione!), da un'interpretazione storico-critica. Se è così, io vorrei dire che è giusto ed è bene che le opere d'arte non siano realizzate. E proprio la caratteristica dell'opera d'arte che io auspico (intendiamoci: forse dico tutto ciò e auspico tutto ciò perché non sono capace di produrre cose, *res*. Non sono capace di *cosare*, nonostante la similitudine di questo verbo col mio nome), è proprio quella di non essere mai completamente realizzata.

Quindi espandendo, come dicevo, il campo dell'opera non realizzata, vorrei invitarvi a pensare - anche se il mio pensiero è molto vago e di questo mi scuso, però forse la vaghezza apre a delle possibilità ulteriori - che il problema è un problema di disfunzione temporale. Cioè che la questione dell'opera non realizzata sta in una sua diversa collocazione nel tempo, fra un adesso e un prima, un adesso e un dopo, e che l'opera può occupare in modi diversi questi diversi tempi.



Fig. 1: Pino Pascali, *Stuoia o Tela di Penelope*, 1968; lana di acciaio a nastro intrecciato.

Vi parlo brevemente di un caso che mi è capitato, e forse qualcuno di voi me l'ha già sentito raccontare, ma si tratta di un esempio talmente bello che non riesco a non parlarne.

Nel 1968, poco prima di morire, Pino Pascali, che, come è noto, è un artista dell'Arte Povera, produce quest'opera che voi vedete qui (fig. 1): *Stuoia o Tela di Penelope*, che è un intreccio molto semplice di nastri di paglietta metallica - quella che si usava per pulire le pentole - nastri intrecciati a formare un tappeto di 2 metri per 2 circa. Pascali compone questo tappeto – esiste anche un video in cui si vede una breve documentazione di questa composizione – dopodiché la arrotola intorno a un bastone e poi, poco dopo, muore in un incidente.



Fig. 2: L'opera di Pascali nei depositi della GNAM di Roma alla fine del 2016.

Quest'opera rimane arrotolata intorno al bastone fino agli anni '90 quando gli eredi di Pascali la donano alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. A quel punto l'opera ha già manifestato un processo di trasformazione, è diventata altro, perché il ferro contenuto nelle pagliette è andato incontro a un processo di ossidazione e, nel momento in cui la Galleria d'Arte Moderna di Roma riceve l'opera, la *Stuoia* è già sostanzialmente impossibile da srotolare. Alcuni anni dopo, nel 2017, io chiedo alla direttrice della Galleria Nazionale, Cristiana Collu, per un evento che stavo curando insieme ad altre persone – *Sensibile comune*¹, che consisteva anche in una mostra – di tirar fuori dai depositi e dai laboratori di restauro del museo le opere della collezione che avevano gravi danni. Tra le opere che lei mi indica c'è questa. Le condizioni in cui troviamo *La Tela di Penelope* di Pascali erano queste che vedete nell'immagine (fig. 2). L'ossido, oltre a macchiare, rompe, letteralmente sbriciola le parti materiali dell'opera: io chiedo alla direttrice di esporla così come è, cercando solo di ripulirla un po', per quanto possibile. Cristiana coraggiosamente accetta e, all'interno della mostra dedicata alle opere danneggiate, esponiamo *La Tela di Penelope* di Pascali.



Fig. 3: L'opera di Pascali esposta nella mostra *Sensibile Comune. Le opere vive*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, gennaio 2017.

¹ *Sensibile comune. Le opere vive*, a cura di Ilaria Bussoni, Nicolas Martino, Cesare Pietroiusti, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 14-22 gennaio 2017.

Come vedete qui (fig. 3) tentiamo di srotolare, almeno in parte, la stuoia e si può vedere come ci sia un pezzo già staccato dal blocco. I nostri tentativi di rimettere insieme i pezzi di quest'opera, con gli allestitori della Galleria Nazionale, per il sottoscritto rappresentano quella emozione di ritrovarsi a toccare, manipolare (e anche, diciamo, contribuire a distruggere) questo lavoro: insomma, si tratta pur sempre di un'opera del 1968, famosissima, di un artista notissimo...

Faccio una deviazione, che comunque c'entra col discorso che sto facendo perché ha a che fare col "tempo dell'opera" di cui parlavo prima. Tutta quella polvere che è rimasta sul pavimento e che si vede bene anche vicino all'opera allestita in mostra, ovviamente è ruggine, caduta dall'opera nel suo progressivo processo di ossidazione-sbriciolamento. Nel corso dei laboratori fatti al MAMbo durante la mostra *Un certo numero di cose*², tutta quella ruggine (che avevo feticisticamente raccolto al momento del disallestimento) è diventata la polvere di una clessidra, che era parte di un nuovo lavoro; quindi abbiamo reinserito - e da più punti di vista - quest'opera nel tempo, in un tempo nuovo, attivo.

Perché vi faccio vedere questo esempio? Perché è chiaro, spero, che l'opera ha subito una trasformazione e, pur essendo considerata un'opera rotta, danneggiata e quindi connotata di un aspetto negativo rispetto alla sua integrità, alla sua esistenza originaria, io credo che invece essa abbia manifestato e manifesti, proprio nel suo essere un'opera diversa da quel che era in origine, un potere vitale, una potenzialità, appunto, di trasformazione e di scambio con l'ambiente: qualcosa che assume un aspetto che all'inizio non aveva. Proprio come un essere vivente.

Questa storia, tra l'altro, c'entra con il non-realizzato di cui si occupa MoRE, perché all'epoca, dopo avere allestito l'opera, ho proposto a Cristiana Collu di tentare uno srotolamento completo della *Tela di Penelope*, il che avrebbe significato sostanzialmente polverizzarla. Ho anche ipotizzato di chiamare un regista per fare un film di questo srotolamento-distruzione dell'opera. La direttrice questo non l'accettò e quindi, a tutti gli effetti, si tratta di un progetto non realizzato.

Ho l'impressione che, anche nel destino dell'artista Pascali e nel destino di quest'opera, ci sia una forma di non-realizzato, che è quello che lui non sapeva nel momento in cui l'ha fatta; o forse lo intuiva visto che, guarda un po', l'ha chiamata *Tela di Penelope*, cioè qualcosa che si fa e poi si disfa e poi si rifà e così via... E questo mi ha affascinato molto perché ho pensato, ancora una volta, a un'opera, una tessitura, un testo, che continua a vivere. Non-realizzata nel senso che non è finita, non è finita in una cosa specifica, ma continua un suo processo di trasformazione.

² Cesare Pietroiusti. *Un certo numero di cose/A Certain Number of Things*, a cura di Lorenzo Balbi, MAMbo, Bologna, 4 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020.

L'argomento della differenza dei tempi, di una discrasia temporale, è secondo me un elemento che possiamo valorizzare per farne un vero e proprio strumento di analisi e di attribuzione di nuovo significato all'opera e quindi di nuove creazioni, anche a partire da lavori che, per ora, sono allo stadio di "opere cominciate".

A proposito di questo, Benjamin, nelle tesi *Sul concetto di storia* ha un'intuizione assolutamente vertiginosa. Provo a declinarla. Se io immagino di rivedere me stesso in un'immagine del passato, per esempio com'ero trent'anni fa... Le cose che dicevo, che facevo trent'anni fa, oppure pensiamo proprio a un'opera che io ho realizzato nel 1990. Probabilmente ognuno (io stesso) noterebbe una forma di energia che in qualche modo si è persa nell'invecchiamento, ma allo stesso tempo una sorta di ingenuità, che, vista con gli occhi di oggi, non dico che faccia vergognare però costringe a delle revisioni. E sono certo che possiamo sempre trovare qualcosa che ci sembra ovvio oggi, che allora non consideravamo. Questo crea un ponte temporale fra il me di oggi e il me di 30 anni fa, un ponte che allora ignoravo. Prendiamo il me di oggi, che analizza un mio lavoro del 1990: non sapevo allora che avrei fatto questa analisi, né come l'avrei fatta... E in un certo senso questo ponte io posso immaginare (e sperare) che si creerà anche fra il me di oggi e il me di 30 anni da oggi, cioè del 2050. E quindi anche il me di ora, il me di questa conferenza, e questo stesso discorso, apparirà (sperabilmente), in un domani in cui qualcuno lo rivedrà, come una fonte di energia e insieme di ingenuità, come una parziale mancanza di consapevolezza, come un non sapere, come un non-realizzato. Quindi, ripeto, un'opera d'arte è vivente in quanto è *cominciata*, perché il suo senso si dispieghi nel tempo a venire, quindi non è finita. A questo proposito Benjamin usa un termine molto bello che è *Verabredung*, l'appuntamento, cioè l'idea che ogni cosa accada in funzione di un *rendez-vous* con un altro tempo; un appuntamento che qualcuno ci ha dato nel passato e che noi oggi, attraverso l'incontro o l'analisi di quel passato, rispettiamo; oppure un appuntamento che si rivolge a un futuro, a una situazione di cui non sappiamo né quando si verificherà né chi lo rispetterà. Benjamin dice: «l'appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra... noi siamo stati attesi sulla terra». Possiamo immaginare che questo appuntamento noi ora lo stiamo lanciando verso le generazioni future. Quindi il lavoro di un artista potrebbe essere interpretato, sempre nell'ottica del non-realizzato, come un'anticipazione, come una inattualità, come un fuori dal tempo, come una energia potenziale.

Inoltre, possiamo considerare tutte le possibili varianti (non fatte ancora) delle opere che invece sono state realizzate ed esibite. È molto interessante per me domandarsi che cos'è un'opera soltanto cominciata, cioè cos'è *l'inizio di un'opera*, e immaginare una mostra fatta di inizi di opere d'arte...

Possiamo anche immaginare che un'opera d'arte che io ho fatto, o che io ho cominciato, entri nel curriculum di un altro artista, ovvero che una mia opera venga attribuita a qualcun altro, e quindi quali sarebbero i nuovi significati che si produrranno, in virtù del rapporto di vicinanza di quest'opera "già mia" con le altre opere di quest'altro artista.

Poi ci sono le opere che l'artista può promettere-di-fare: io, per esempio, che in vita sono pigro, ho promesso di fare opere *post-mortem*, attraverso l'uso di mezzi di produzione sovranaturali.

Non voglio farla troppo lunga, ma c'è un ultimo esempio che vorrei citare, che è il film di Chris Marker *La Jetée*. Si tratta un film che Marker ha fatto nel 1962 e io sono convinto che lui, in piena *Nouvelle Vague*, stava pensando a come avrebbe potuto essere un film che lui avrebbe fatto nel futuro. E gli è venuto in mente, per prima cosa, una sceneggiatura basata sul viaggio nel tempo, e poi un film fatto di immagini ferme (tutte tranne una). Chi ha visto quel film meraviglioso vede una storia di attraversamento del tempo da parte di un personaggio che vede la sua stessa morte dal futuro, ma anche un tentativo di salto temporale del linguaggio cinematografico stesso e, in qualche modo, un'opera fatta negli anni sessanta, che, oggi sappiamo, potrebbe essere un video concepito negli anni novanta.

Ripeto, credo che Marker pensasse a sé stesso mentre faceva un lavoro in un tempo a venire, inaugurare una *vague* più nuova ancora, una *vague* del futuro: immaginare, insomma, il non-realizzato di un altro tempo.

Dunque l'opera vivente è un'opera non compiuta, è un'opera che non soggiace alle regole del mercato, non per motivi ideologici o per moralismi, ma perché non vuole essere classificata come manufatto finito e non vuole avere uno spazio/tempo ben definiti. È un'opera che non soggiace nemmeno alle lusinghe del museo (quello "normale", non quello delle opere non realizzate...), non per pregiudizi antagonisti, ma perché ad essere classificata come capolavoro si sente in pericolo di essere imbalsamata, costretta a un senso dato una volta per sempre. Insomma l'opera vivente secondo me è quella che si considera in una condizione non di participio passato, quindi non del *fatto*, ma piuttosto in una dimensione processuale del *facendo*, del ciò che è-in-corso, ciò che appunto sta attraversando una trasformazione e una vita piuttosto che soggiacere a una classificazione e una definizione.

Vorrei chiudere con un altro esergo. Questa è un'idea che appartiene a Emanuela Vita e si intitola proprio così *L'arte: un fare al gerundio*. Ve la riporto perché è importante che la formulazione sia proprio letterale:

La forma verbale *facendo*, gerundio del verbo fare, si colloca tra passato-presente e futuro, quindi fra libertà e necessità del fare. Se sto facendo qualcosa, la cosa è già un po' fatta, ma è anche ancora da fare. Quindi è sia fatta che non fatta. C'è una relazione, non soltanto di continuità fra la qualità del fatto e quella a-venire del non fatto ancora. C'è relazione e quindi c'è condizione di necessità, poiché ciò che devo ancora fare dipende da ciò che ho fatto, ma c'è anche libertà perché il non fatto ancora è, almeno in parte, imprevedibile, altrimenti la cosa sarebbe già completamente fatta.

Bene, l'opera d'arte è questo fare al gerundio. Fra tutte le categorie del fare, delle cose fatte, l'opera d'arte è quella che maggiormente contiene il significato del non fatto ancora e la dimensione del futuro nel presente-passato. Il “facendo” è il punto nodale, l'intreccio, fra necessità e libertà.

Grazie ad Emanuela Vita per questa idea. Grazie a tutti per aver ascoltato.

L'autore

Cesare Pietroiusti, nato a Roma nel 1955, vive a Roma

Laurea in Medicina con tesi in Clinica Psichiatrica (1979).

Co-fondatore del Centro Studi Jartrakor, Roma 1977 e della *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 1979.

Uno dei coordinatori delle residenze e dei progetti *Oreste* (1997-2001).

Docente di “Laboratorio Arti Visive”, IUAV, Venezia (2004–2015); MFA Faculty, LUCAD, Lesley University, Boston (2009-2016). Co-Fondatore e Presidente della Fondazione Lac o Le Mon, San Cesario di Lecce, 2015.

Presidente dell'Azienda Speciale PalaExpo di Roma, dal luglio 2018.

Dal 1977 ha esposto in spazi privati e pubblici, deputati e non, in Italia e all'estero.

Negli ultimi anni il suo lavoro si è concentrato soprattutto sul tema dello scambio e sui paradossi che possono crearsi nelle pieghe dei sistemi e degli ordinamenti economici.

Pietroiusti individua nella prassi laboratoriale un modello che, coniugando attività formativa ed espositiva, offre possibilità di sviluppo orizzontale e collettivo del pensiero e forme di superamento delle specificità disciplinari.



Lisa Le Feuvre
interviewed by Marco Scotti

Around failures



Lisa Le Feuvre is a curator, writer, and editor. Between 2010 and 2017 she was Head of Sculpture Studies at the Henry Moore Institute, a part of the Henry Moore Foundation. She led a program of education, research, publications and exhibitions, and the development of the Leeds sculpture and collection archive. Previously Le Feuvre taught on the post-graduate Curatorial Program at Goldsmiths College, led the contemporary art program at the National Maritime Museum and was Course Director of the post-graduate program in Arts Policy and Management at Birkbeck College, University of London. She has sat on various juries including Sculpture Dublin (2021), Arnaldo Pomodoro Foundation Prize (2019), the Turner Prize (2018), Hepworth Prize for Sculpture (2016), British representation at the Venice Biennale (2015), the Max Mara Prize for Women (2013), and co-curated the quinquennial exhibition British Art Show 7: In the Days of the Comet (2009-10).

Since we started to do research on unrealised art projects, her studies on *failure* have been a model and an inspiration. Starting from the critical anthology she edited for the Whitechapel series of Documents of contemporary art and from her article 'Art Failure', published in 2008 in Art Monthly, we invited her for an interview to discuss how to find spaces of freedom to celebrate projects which never came to light, and how to exhibit an ephemeral and unfinished project, so that it can be part of a space of critical engagement.

We consider the concept of failure as a tool to approach and study contemporary practices, that allows us to move between utopias and concrete problems regarding the art system, between the Avant Garde and contemporary experimentations, between design culture and impossible tasks. The conversation has been an opportunity to re-think about spaces of uncertainty today in curatorial and artistic practices, discussing the nature of unrealised projects, their potential as set of ideas that can happen.

Lisa Le Feuvre is currently inaugural Executive Director of Holt/Smithson Foundation, an artist-endowed foundation dedicated to the creative legacies of artists Nancy Holt (1938-2014) and Robert Smithson (1938-73): this interview has been also an incredible opportunity to discuss about the artists' unrealised projects, how to complete abandoned projects and the purpose of such an important institution.

Marco Scotti





David Horvitz
in conversation with Elisabetta Modena

lessons



David Horvitz is a Los Angeles-based visual artist who creates books, photographs, performances and mail art.

In 2009, Horvitz – who is particularly interested in the circulation of images on the internet and the distance and connections caused by the web and the digital devices – created one of his most famous projects, the *meme 241543903/Head-in-a-Freezer*. The artist spread some simple instructions by sending a hundred flyers to a friend in Brazil, who distributed them randomly. Through simple instructions, people were encouraged to put their heads in a freezer, take a picture and upload the image with the tag "241543903". The *meme* quickly gained popularity on Orkut, Google's social network in Brazil, and the photographs taken and shared by users on the web were turned into an exhibition and an artist's book.

For *Public Access* (2010-2011), the artist took a photo of himself facing the sea at various stops along the California coast. Horvitz then uploaded the images to the Wikipedia pages of the places where he stopped, provoking discussions among the Wikipedian community, whose members tried to understand his identity and the photos' purpose.

Wikipedia, from which he was banned following this second project, was again the focus of *Mood Disorder*, which was created to see how a single image spreads through the Internet. The project started in 2012 when the artist uploaded a copyright-free picture of himself, with his head in his hands, to the online encyclopaedia page on mood disorders. The photo began to circulate, appearing on over a hundred websites as a stock photo to illustrate articles on a wide range of mental health and wellness issues.

This conversation, a video recording of which is published here, took place on Thursday 16 September 2021 and concerned the *lessons* (2021) project.

Invited by the Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden but unable to travel to Germany due to the Covid-19 pandemic that will break out worldwide in 2020, Horvitz developed an idea to enhance his role as an artist and a father teaching his 5-year-old daughter who was left at home after the schools closed. Together with her, he developed a series of small lessons and teaching units, which he then documented and sent to Wiesbaden, inviting people to do the lessons with their children and add their documentation, in any format, to the exhibition at the end of the project.

Horvitz is present in MoRE's archive with the project *Untitled* (2009-2019), which consists of a performative, poetic and surreal gesture of retrieving one of the tram cars once operating in Los Angeles from the ocean where they were dumped when this transportation system was decommissioned in the 1950s.

His works have been shown in numerous solo and group exhibitions around the world, including Musée d'Art Contemporain Avignon (2019), Palais de Tokyo, Paris (2017), Hangar Bicocca, Milan (2017) and the New Museum, New York (2014).

Elisabetta Modena





Pablo Echaurren
in conversazione con Cristina Casero

Dal non finito al non realizzato. La parabola di un'epoca



La conversazione tra Pablo Echaurren e Cristina Casero ha chiuso la prima giornata del convegno, dedicata a *Il progetto artistico non realizzato* e incentrata quindi sulle dinamiche e poetiche inerenti all'idea stessa di non realizzato, una delle principali linee di ricerca di MoRE museum.

Alla base della discussione è il lavoro dell'artista, presente in MoRE con *Artisti coraggiosi. Natura morta - 2*, un progetto presentato da Raffaella Perna e donato in occasione della mostra *MoRE curators* del 2019.

Cristina Casero introducendo la sua pratica approfondisce l'approccio multidisciplinare adottato da Echaurren, come le esperienze con gli Indiani Metropolitani, arrivando a trattare del concetto di "negazione dell'opera come feticcio" emerso anche dal testo di Raffaella Perna, nella scheda dedicata al lavoro donato dall'artista.

Casero sottolinea come un'azione ha necessità di un compimento, e come molti artisti siano ostacolati in questa direzione. Partendo dal progetto *Artisti coraggiosi. Natura morta - 2* si indagano le dinamiche del non realizzato nelle poetiche di Echaurren che, attivo su molteplici fronti, tratta delle dinamiche del fallimento, riconducendole anche alle regole economiche e del sistema, soprattutto rispetto agli ultimi decenni.

Attraverso l'esperienza dell'artista la conversazione ha trattato così il non realizzato attraverso un approccio storico, dagli anni Settanta a oggi, analizzando gli scarti tra il presente e il passato proprio alla luce di un cambiamento di pratiche artistiche, espositive e dinamiche legate al mercato.

In ultima analisi Echaurren tratta della sua pratica durante il lockdown, su come si sia spostato in altri ambiti per rompere i “compartimenti stagni dell’arte”, ma allo stesso tempo per trovare altri spazi slegati dalla logica del mercato.

Valentina Rossi





Pablo Echaurren

Il “non finito” & il non realizzato



Abstract

Questo saggio di Pablo Echaurren (Roma, 1951) tratta di quel sottile limite tra non finito e non realizzato. Alla luce degli attuali drastici cambiamenti del sistema dell'arte, che vedono “artisti senza arte” sotto la luce dei riflettori, l'artista delinea un profilo, in cui viene abbandonato un approccio tradizionale dell'arte per dedicarsi ad altre attività artistiche, necessarie per sfuggire al binomio arte/non arte e alle dinamiche del mercato oggi imperanti nel sistema. La figura delineata presenta diversi punti di contatto con il progetto di MoRE, non certo solo per le ipotesi del non realizzato legate alla progettazione artistica: l'artista legge infatti il museo come un ponte tra “finito” per scelta e “non realizzato” per mancanza di mezzi.

This essay by Pablo Echaurren (Rome, 1951) speaks of that thin line between the unfinished and the unrealized. Considering the current drastic changes in the art system, where "artists without artworks" become more and more under the spotlight, Echaurren outlines a profile, where a traditional approach to art is abandoned, so that it's possible to dedicate your time to other artistic activities, necessary to escape the contrast between art and not-art and the dynamics of the art market, which are currently prevailing in the art system. The outlined figure seems to adhere to the MoRE project, certainly not only for the hypotheses of the unrealized related to the artistic practice: the artist considers in fact the museum as a bridge between "finished", by choice, and "not realized", due to lack of means.



Una volta c'era l'arte senza artisti. Nessuno conosce l'identità, figuriamoci il nome, dei maestri del bifacciale e di quelli di Chauvet o Lascaux, tanto per dirne una.

Oggi, viceversa, ci sono gli artisti senza arte.

Non solo nel senso dei geni troppo compresi e vezzeggiati dal sistema che sfornano banalità in serie ma anche nel senso degli artisti che ne avrebbero di cose da fare, cose da dire, ma non riescono a trovare il modo di farle uscire fuori dal loro studio o anche solo dal loro cassetto.

Un dato non disprezzabile specie in un'epoca di competizione spietata qual è quella che stiamo attraversando.

Una competizione talmente feroce che nel tempo ho deciso, per il mio bene, di sottrarmici ritirandomi in altri campi non ancora così contaminati. L'ho fatto in passato

interrompendo la mia “carriera” e scegliendo l’anonimato dell’attivismo politico, l’ho ripetuto successivamente dedicandomi al fumetto e in seguito ancora mettendomi in gioco in iniziative sociali che lasciavano poco spazio all’attività “artistica” propriamente detta ma si basavano su un crossover continuo. Infine ho spaziato in tutti i generi. Ho spiazzato, anche.

Un modo per sfuggire alla compartimentazione arte/non-arte, un altrove nel quale immaginare un *modus operandi* estraneo al circuito ufficiale. Ostico al giro curatoriale e curiale a cui ci si deve chinare.

Questo non ha certo aiutato la mia posizione all’interno di una realtà i cui *marker* sono soprattutto di tipo economico, dove il prezzo determina il valore (non viceversa come sarebbe logico) e non c’è pietà per chi palesa indifferenza alle griglie di gradimento determinate dalle mode. Porsi in maniera antagonista al denaro, alla riconoscibilità di uno stile, all’incasellamento in tendenze consolidate, equivale a diventare una variabile risibile in un’epoca devota al Corpus Christie’s e al Corpus Sotheby’s come a un dogma incontestabile. Ho combattuto e spesso sono stato punito ma questo è il bello dell’indipendenza. Chi invece non vuole intraprendere il viaggio nel deserto, chi non ama l’avventura in solitaria, deve fare altre scelte.

Per questo all’artista serve il mecenate.

Cosa sarebbero stati i Beatles senza Brian Epstein? Niente. Poco più che un gruppetto facente parte di un contesto di imitatori di Elvis. Lui gli ha dato l’aspetto vincente e la fiducia in se stessi senza la quale magari non avrebbero sviluppato quell’enorme creatività che ha contraddistinto la loro continua e velocissima evoluzione. E Michelangelo o Bernini senza i papi? Non parliamo poi dei grossi mercanti d’oggi che fanno la differenza tanto per i giovani da scoprire e lanciare quanto per gli artisti da rispolverare.

Nella stessa realizzazione di opere sempre più complesse, tecnologiche, sbalorditive, è implicita la necessità di trovare sponsor, fondazioni, investitori potenti. *Big spender, the most expensive living artist*, sono espressioni d’uso comune nella comunicazione artistica contemporanea che esprimono con naturalezza il clima di un’atmosfera ad alto tasso di agonismo. Un’atmosfera asfissiante (come avrebbe detto Jean Dubuffet) per chi non è munito di moschetto e maschera antigas esilarante.

Ma se uno non riesce ad agganciarsi a tutto ciò? Se uno non vuole o semplicemente non ne è capace? Non solo per testardaggine ma anche perché la cosa non gli viene bene, non ha gli strumenti adatti, è impacciato. Gli introversi, gli sfortunati, gli insicuri, quelli che non hanno saputo venderci, quelli che sono stati distratti da altro e non hanno perseverato su una certa strada perché non trovavano chi li spronasse e quindi hanno lasciato perdere.

E poi c'è chi non si è trovato al momento giusto nel posto giusto. Chi non appartiene a un gender o un orientamento particolarmente ricercato e vezzeggiato.

Per lui/lei la speranza in un recupero *post-mortem* è la sola via praticabile. Investire nella morte a volte premia più di ogni altra opzione.

A meno che...

È qui che si inserisce il ruolo di MoRE Museum come parte terza tra combattenti e soccombenti.

Esplora ciò che non è stato visto perché rimosso o ostacolato, perché impedito a svilupparsi, a crescere, a mostrarsi. In tal senso può perfino permettersi di indagare su chi ha preferito l'underground alle luci della ribalta.

E lo fa senza scopo di lucro. L'uovo di Colombo, almeno dal mio punto di vista e svista. MoRE Museum è un ponte tra il "non finito" (per scelta) e il "non realizzato" per carenza di mezzi, per difficoltà oggettive. La sequela delle opere incompiute, *Unvollendete*, è un dato persistente e ineludibile, ma la mole di ciò che è schiacciato sotto il peso dell'indifferenza e della smemoratezza (per assenza di convenienza) è diventata una ferita aperta nel corpo dell'arte e della creatività.

Per quanto mi riguarda sono consapevole di avere, durante il mio intero arco vitale, confuso le acque, di non aver tenuto fede ad alcuno stile preciso, di aver praticato troppe vie ingarbugliando la possibilità di ricezione da parte del prossimo, ma so anche di avere armadi pieni di idee abbozzate e inesprese che potrebbero non vedere mai la luce. Ma mi chiedo se c'è davvero una qualche esigenza o impellenza che la vedano, la luce.

Comunque riportare in vita ciò che era stato accantonato, scansato (o più semplicemente ignorato) può essere una buona strategia per spezzare l'accerchiamento della standardizzazione a cui l'arte rischia di adeguarsi per non dispiacere, per piacere, per entrare nelle grazie di quel meccanismo che filtra l'ingresso agli autorizzati e lo nega ai non allineati. E per non allineato non voglio alludere a un ipotetico "complotto" dei poteri forti e altre baggianate che impedirebbero la pluralità di espressione, intendo chi agisce "al di fuori", producendo "arte" ma non necessariamente per il "pubblico dell'arte". Chi fa senza pensare a impacchettare bene il proprio prodotto, chi non sa come comunicare agli addetti ai lavori che sono distratti da mille sollecitazioni, che si sono burocratizzati o che non possono o non sanno guardare oltre gli argini prefissati. Quegli stessi "competenti" che troppo frequentemente dichiarano una fedeltà assoluta all'estetica di Duchamp (il quale rifiutava orgogliosamente ogni concetto estetico) mentre sono incapaci di recepirne l'indicazione etica, la scelta esistenziale decisamente contrapposta a mercato & produttività: caratteristiche richieste come lasciapassare per essere ammessi alla selezione finale.

Il confine tra cosa è arte e cosa non lo è appare oggi davvero labile (pensiamo alla distanza che corre tra Beaux Arts e Art Brut). Molti però sentono il bisogno di una linea di demarcazione e di una forma di piantonamento, di sorveglianza. Per questo si è spontaneamente aggregato una sorta di fluido ordine deputato alla bisogna, una mutua alleanza di custodi dell'intangibilità della autorevolezza (della loro autorevolezza).

Sono i neo Templari del White Cube (WC), i quali si impegnano affinché non vengano messi in discussione i passaporti rilasciati e soprattutto non entrino possibili disturbatori e gli estranei vengano tenuti a debita distanza, legittimati solo ad assentire. Ma gli estranei, in definitiva, siamo noi.

L'autore

Pablo Echaurren nasce a Roma nel 1951. Inizia a dipingere a diciotto anni sotto la guida di Gianfranco Baruchello, subito viene ingaggiato dal critico-gallerista Arturo Schwarz che fa conoscere il suo lavoro in Italia e all'estero.

Echaurren esordisce all'insegna di un minimalismo, di una concettualità e di un'antipittoricità alternativi all'idea di opera d'arte come feticcio.

Si è mosso sempre nel solco della ricerca di nuovi linguaggi e nuove forme di espressività senza mai adagiarsi sul già fatto.

Non solo pittore, si è impegnato in un'attività molteplici, disegnando, scrivendo, illustrando, creando metafumetti che indagano sul possibile rapporto tra avanguardia e arte popolare, cercando sempre di innescare quel necessario e fecondo cortocircuito tra "alto e "basso", tra cultura e leggerezza. Ha esposto in numerosi musei, tra le ultime mostre personali: *Contropittura* (La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma 2015-2016), *Make Art Not Money* (Museo Nacional de Bellas Artes MNBA, Santiago de Chile 2016), *Du champ magnétique* (Scala Contarini del Bovolo, Venezia 2017), *Pablo Echaurren* (Mart, Rovereto 2019).

Il non realizzato tra museo e archivio

Unrealised projects, between the museum and the archive



Marco Scotti

Mostrare il non realizzato tra museo e archivio. Le esposizioni e lo spazio digitale di MoRE museum



Abstract

Le esposizioni pensate per lo spazio del web rappresentano un elemento fondamentale rispetto all'archivio, alla sua accessibilità e alla valorizzazione dei materiali. Questo articolo vuole affrontare il caso studio di MoRE museum, contestualizzandolo in un dibattito specifico: ripartendo dalla storia delle esposizioni, realizzate tra lo spazio digitale e quello fisico, l'obiettivo di questo intervento è arrivare a mettere in luce obiettivi e potenzialità del progetto, rispetto alla sua natura ibrida, sospesa tra archivio e museo, alle dinamiche espositive e alle strategie curatoriali scelte.

The exhibitions designed for the web are a fundamental element for the archive, its accessibility and the enhancement of materials. This article aims to address MoRE museum as a case study, contextualizing it in a specific debate: starting from the history of its exhibitions, conceived between the digital and the physical space, this intervention wants to highlight the objectives and the potential of the project, considering exhibition dynamics, curatorial strategies and the hybrid nature of MoRE, always suspended between the archive and the museum.



Esporre gli archivi nello spazio digitale

Le esposizioni virtuali sono le eredi naturali di quelle allestite nello spazio fisico e "reale"? La domanda che si poneva Peter Lester (2006, p. 85), studiando i modelli espositivi destinati a presentare e raccontare l'archivio, rimane un punto di partenza importante per cercare di capire quale ruolo e quali funzioni vogliamo attribuire alle mostre pensate nello spazio digitale della rete, in rapporto alle pratiche di conservazione della memoria. Partendo dal presupposto che *virtual* e *on-line exhibitions* siano fondamentalmente collezioni di riproduzioni digitali di materiali eterogenei, sviluppate attraverso supporti multimediali, di realtà virtuale o aumentata, e presentate nello spazio del web (Chee Khoo & Ramaiah Chennupati 2008, p. 10), è infatti evidente come le due tipologie – fisica e digitale – siano prima di tutto

complementari, e condividano una serie di obiettivi comuni. Non c'è dubbio che non esista, nel presupporre le *virtual exhibition* come potenziali eredi, il rischio che queste possano essere lette in sostituzione delle forme di display storicamente consolidate, piuttosto questa può rivelarsi una strategia per focalizzarsi sulla lettura delle mostre come una forma di *advocacy* dell'archivio, che riparta dalla storia e dall'*exhibition theory* – così come dalle pratiche e dagli studi curatoriali – focalizzandosi sull'ambito museale. Una prospettiva che interpreta la mostra digitale anche – soprattutto? – come strumento di comunicazione, che rispetto all'archivio si configura come una vera e propria interfaccia tra l'istituzione e i suoi stakeholder.

D'altra parte oggi che l'accesso ai materiali è una questione sempre più centrale (Lester 2006, p. 86) – pur non rientrando tra i compiti e gli obiettivi storicamente assegnati all'archivista – l'apertura verso l'esterno di ogni archivio e la sua promozione diventano un aspetto chiave, che non può prescindere dalla messa in mostra dei materiali organizzati, conservati, descritti e studiati. Il profilo pubblico di un archivio è così in gran parte connesso alle sperimentazioni che questo porta avanti rispetto alla potenzialità del web e degli strumenti digitali (Lester 2006, p. 88), intesi come strumenti per offrire al pubblico nuove modalità di accesso alle informazioni, che permettono la rottura di vincoli temporali e spaziali.

Rispetto a questo obiettivo, è importante riflettere su come la diffusione sul web, inteso come mezzo di produzione, display, distribuzione e riflessione critica (Ghidini 2015, p. 3), influenzi e si ponga in relazione con il lavoro di ricerca e con le pratiche curatoriali, nell'ottica di una lettura degli esiti espositivi. Una riflessione che vuole andare oltre gli aspetti più legati alle caratteristiche del supporto: il processo di traduzione di una mostra su supporti digitali è stato affrontato fin dai primi anni Duemila (Kalfatovic 2002), e da subito è stato evidenziato come il focus fosse una nuova possibile interattività, intesa come forma di partecipazione dello spettatore, così come la centralità dell'interfaccia rispetto a un'esperienza completamente differente e mediata da dispositivi diversi fra loro. La definizione stessa di *virtual exhibition* è cambiata sostanzialmente all'interno del dibattito (Foo, Goh & Na 2009, p. 3), trovando intorno alla metà degli anni Duemila un'ampiezza necessaria a poter includere i sempre più rapidi cambiamenti delle tecnologie:

A virtual exhibition (VE) is a Web-based hypermedia collection of captured or rendered multidimensional information objects, possibly stored in distributed networks, designed around a specific theme, topic concept or idea, and harnessed with state-of-art technology and architecture to deliver a user-centered and engaging experience of discovery, learning, contributing and being entertained through its nature of its dynamic product and service offerings (Foo, 2008).

MoRE museum: progetti non realizzati e la costruzione di un *heritage*

Il rapporto di queste forme espositive con l'archivio va contestualizzato rispetto a una definizione di questo termine, che descrive oggi interi corpus di materiali, raccolti in un passato più o meno recente (Schnapp 2008), senza voler sottrarsi alle ambiguità rispetto all'architettura che lo definisce o ai ruoli di chi lo crea, organizza e gestisce (Clement, Hagenmaier & Knies 2013). Nella sua dimensione digitale l'archivio si sovrappone e si confonde spesso tanto con la *digital library*¹ quanto con il museo, tipologie di istituzioni che si sono trovate a dover affrontare sfide legate alla crescita e alla conservazione del loro patrimonio:

Across the world, non-profit cultural heritage organisations that encompass museums, archives and national libraries, would generally already have accumulated a rich amount of content in the form of artefacts and documents in different forms, medium and formats that have been acquired, preserved and conserved for a long time. Many of these would now be increasingly digitised, described and stored in digital archives. They are subsequently made available directly to the public through the use of digital library technologies, either as stand-alone documents that can be searched and retrieved, or packaged or curated through other means such as virtual online exhibitions. (Foo, Goh & Na 2009, p. 2)

MoRE. a Museum of Refused and Unrealised art projects si presenta come un caso studio ideale per affrontare le questioni poste fino ad ora. Il museo nasce come progetto di ricerca non dedicato alla valorizzazione di una collezione preesistente, ma piuttosto come modello di costruzione, conservazione e valorizzazione di una serie di materiali dispersi, nascosti ed eterogenei, una raccolta esclusivamente digitale di progetti accomunati da una condizione, quella di non essere mai stati portati a termine, pensati da artisti del XX e XXI secolo. Per questo motivo la piattaforma attraverso il quale è stato pensato e sviluppato rappresenta un mezzo per conservare, valorizzare e animare il patrimonio partendo da una condizione effimera. Questo approccio ha permesso di affrontare dinamiche che solo con grande difficoltà un museo tradizionale avrebbe potuto gestire, quali la conservazione di tipologie differenti di materiali e la loro messa in connessione, e soprattutto di slegarsi da logiche di mercato e dal valore materiale dell'opera.

¹ «organisations that provide the resources, including the specialised staff, to select, structure, offer intellectual access to, interpret, distribute, preserve the integrity of, and ensure the persistence over time of collections of digital works so that they are readily available for use by a defined community or set of communities» The Digital Library Federation (www.diglib.org/about/dldefinition.htm).

Se il non realizzato era una premessa teorica necessaria per la conservazione e lo studio dei progetti, oltre a un dibattito nel quale inserirsi, questo diventava al tempo stesso un ambito di ricerca e un riferimento per le strategie curatoriali, un mezzo per affrontare la valorizzazione e la salvaguardia di un patrimonio totalmente nascosto, che proprio nell'esposizione trova una dimensione ideale, dove la ricostruzione storica si integra con narrazioni e connessioni.

Ed è all'interno di questa polarità, tra conservazione ed esposizione, che va ricercata la natura di MoRE, volutamente non priva di ambiguità, quella di un'istituzione che mantiene caratteristiche sia del museo – come dichiarato nel suo stesso nome – che dell'archivio, che vuole raccogliere un patrimonio disperso e potenzialmente infinito, in crescita costante, operando secondo scelte ben precise ma con una tendenza a una conservazione universale e diffusa (Chaumier 2016, p. 68).

Archivio e Museo?

L'idea di archivio digitale è tenuta insieme in MoRE a pratiche proprie di un'istituzione museale, come gli atti del selezionare, dell'acquisire i progetti, del conservare, studiare ed esporre (Bianchi 2020, p. 134).

Le mostre – virtuali principalmente, ma anche fisiche in specifiche occasioni grazie alla collaborazione con altre istituzioni – costituiscono il principale mezzo per la valorizzazione del patrimonio e per la costruzione di un discorso storico-critico articolato, che vada oltre il singolo progetto. Se la digitalizzazione e classificazione dei documenti è una parte fondamentale del lavoro di ricerca che sta dietro a MoRE, la dimensione espositiva esiste tuttavia sin dall'inizio e non si è mai limitata a una semplice imitazione dei modelli espositivi elaborati dal museo tradizionale. Piuttosto le *virtual exhibition* sono state da subito uno strumento per inserirsi in una tradizione di critica e messa in discussione dell'idea stessa di museo, di concetti quali conservazione e memoria, messa in mostra e selezione, un processo d'altra parte già elaborato dagli artisti delle avanguardie storiche tramite modelli espositivi (Huhtamo 2009, p. 128).

In questo senso l'architettura del sito non è un elemento neutrale e la scelta iniziale del software è stata pensata all'interno di un progetto di ricerca più ampio. Omeka è uno strumento open source, pensato per progettare e gestire collezioni digitali (Kucsma, Reiss & Sidman 20120), fondato su un sistema di *item* e *collections* che permette di conservare praticamente ogni tipo di oggetto digitale classificandolo nel dettaglio e mettendolo in relazione con altri all'interno di un sistema tanto scientificamente coerente quanto flessibile, arrivando a poter costruire percorsi espositivi che portano l'utente (Salarelli 2012, p. 183) all'interno degli archivi.

Una risorsa digitale che si configurava da subito ideale per ospitare uno spazio ibrido, connotato da una natura sperimentale e da un'attitudine alla ricerca, costruito a partire da riflessioni su come oggi l'archivio va oggi ridefinendosi (Clement, Hagenmaier & Knies 2013), ovvero senza perdere la propria specificità ma rendendo sempre più accessibili le proprie risorse on-line (Manoff 2004). A partire da queste premesse MoRE ha voluto inserirsi in un dibattito che affronta le relazioni tra museo, pratica artistica e archivio, inteso come luogo ed espressione della memoria individuale o collettiva (Zanella, Bignotti, Modena & Scotti 2015).

Le *virtual exhibitions* all'interno di MoRE museum

Lo spazio digitale del web è concepito da MoRE come un'interfaccia prima di tutto espositiva (Bianchi 2020, p. 138), che permette la messa in mostra di materiale documentario funzionale alla ricostruzione del progetto artistico. Oltre ai vantaggi generali delle esposizioni nello digitale – la facilità nell'aggiungere materiali, percorsi e servizi in ogni momento, integrare componenti legate all'edutainment, collegarsi e integrare altri strumenti e spazi on-line (Foo, Goh & Na 2009, p. 4) – il fatto di mettere in mostra documenti, complessi, che spesso necessitano della costruzione di relazioni e di modalità di interazione con il pubblico impossibili nello spazio museale fisico, enfatizza le possibilità che questi strumenti offrono al visitatore, spesso in grado di approfondire e capire, di indagare il documento secondo modalità di fruizione tipiche dell'archivio senza dover rinunciare a una struttura espositiva.

Le mostre nate all'interno del sito www.moremuseum.org si sono così sviluppate a partire da una tematica, da una scelta, hanno voluto costruire percorsi e approfondimenti tra i materiali e i progetti archiviati, valorizzando il lavoro di studio, ricostruzione e conservazione attraverso percorsi, accostamenti e collegamenti resi possibile dalla struttura di Omeka. Se la prima, *One MoRE Year*, voleva riprendere il modello della mostra retrospettiva per rileggere la collezione dopo un primo anno di lavoro, già con *Seven Artists for AGEOP* si è voluto ricostruire una visione più ampia, un progetto corale, a partire da quelli dei singoli artisti. Una modalità di creare connessioni e costruire narrazioni interne, a partire dal lavoro di catalogazione e schedatura critica, che ha trovato esiti simili in *The residency of Gorgona in Brunnenburg*, dove a partire dal lavoro incompiuto si è arrivati a delineare un momento importante e dimenticato nella storia delle avanguardie dell'Est Europa. Le esposizioni sono state poi il campo sperimentale attraverso cui confrontarsi con prospettive esterne al gruppo di ricerca, prima invitando un singolo curatore a presentare le proprie scelte e ad organizzarle in un percorso espositivo – *Evidence of absences*, a cura di Elena Lydia Scipioni – poi chiamando un gruppo di curatori a portare un progetto non realizzato ciascuno, con il risultato di approfondire pratiche differenti e progetti

eterogenei nell'ottica di contestualizzare e definire il non realizzato come parte integrante del fare artistico contemporaneo, a partire da una collezione (Bruchet 2019, p. 118) che documenta. MoRE curators aveva visto artisti proposti da Simone Ciglia, Raffaella Perna, Antonio Grulli, Christiane Rekade, Luca Lo Pinto, Claudio Musso e Fabiola Naldi ed Elena Forin, figure provenienti da percorsi differenti, con ricerche, metodologie e prospettive molteplici che attraverso il gesto della scelta e della messa in mostra del singolo progetto aprivano nuovi percorsi e possibilità all'interno dell'archivio. Allo stesso modo a fianco di esposizioni monografiche come Liliana Moro. A place for playing Unrealized projects 2002-2009 e When public remains private. Unrealised projects by Luca Vitone, la volontà di mettere in crisi ruoli e modelli ha portato a invitare lo stesso Luca Vitone a diventare curatore per Daily exercises: inserendosi in spazi di libertà storicamente definiti (Scotti 2019), il gesto curatoriale di selezionare e ordinare progetti di altri artisti ha voluto essere un ulteriore gesto critico per mettere in scena logiche progettuali e produttive del fare artistico contemporaneo. Le virtual exhibition sono state poi uno degli ambiti di confronto con altre istituzioni, spazi dove restituire l'esperienza portata avanti tramite residenze (Proposals, dreams and utopias from Zagreb. A selection of unrealized and refused art projects by MoRE museum, esito di una collaborazione con il museo MSU di Zagabria) e progetti tematici (Unrealised paintings).

Un modo di intendere le mostre nello spazio condiviso del web come sperimentazioni, modelli espositivi pensati di volta in volta per sfruttare le potenzialità di un'architettura digitale e per riflettere criticamente sulla definizione di archivio e museo oggi. Un'impostazione che non prescinde tuttavia da altre dinamiche: MoRE infatti, pur nascendo come esclusivamente digitale e accessibile solo sul web, ha declinato ricerche e collaborazioni in spazi fisici, ragionando su modalità di rilettura della collezione – ripartendo dal confronto con l'artista, con lo spazio dello studio, e muovendosi tra esposizione del documento e rilettura della traccia (Modena & Rossi 2021, p. 19) – e di restituzione di esperienze di ricerca. Sono state organizzate mostre, dalla quadreria impossibile realizzata al MAXXI² alla ricostruzione di un contesto bolognese mai realizzato al MAMbo³, ma anche dibattiti e workshop, talk e convegni (Scotti 2021, p. 183) per costruire, a fianco di un patrimonio e una collezione, un dibattito critico sempre più articolato, che si confronta con l'archivio partendo dal modo in cui viene utilizzato all'interno di pratiche espositive sempre più complesse (Gül Durukan & Tezcan Akmeahmet 2020, p. 3). Proprio nel rapporto con istituzioni e musei,

² *WunderMoRE*, mostra commissionata per il progetto *The Independent*, a cura di Ilaria Bignotti, Elisabetta Modena, Valentina Rossi, Marco Scotti e Anna Zinelli, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, 7 marzo - 8 luglio 2018.

³ *Hidden Displays 1975-2020. Il non realizzato a Bologna*, a cura di Elisabetta Modena e Valentina Rossi, MAMbo, Bologna, 7 ottobre – 1 dicembre 2021.

con nuovi archivi e nuove narrazioni, critiche ed auto-critiche, emerge il ruolo dell'archivio non solo come fonte ma come lente attraverso cui leggere la storia, che nel tema del non realizzato trova una prospettiva ancora ampiamente da esplorare.

Il ruolo di un museo

All'interno di uno spazio digitale ibrido, qual è quello di MoRE, i percorsi espositivi rappresentano una rete di infrastrutture che ampliano le prospettive del singolo progetto – o collezione di progetti – costruendo relazioni storiche, tematiche, tra diverse istituzioni ed esperienze, definendo narrazioni e modelli. Al tempo stesso non possono non contribuire a una discussione che parta da una prospettiva legata alla museologia, in particolare su cosa significhi oggi essere un museo on-line:

The museum then exists in a triad of modes - object, meaning, and personhood. It is in the interrelationship of these that the museum exists and this multiplicity of functions knits the variety of views about museums together into a dialectical argument that reasserts itself again and again over time. Perhaps it is time to reject false oppositions and accept the ambiguity of the museum definition as human and social form that has its own permanence and longevity, that is inherently about things, ideas and people and their interrelationships (Theater 1998, s.p.).

Un museo quindi non solo naturalmente e indissolubilmente connesso con l'archivio e le sue funzioni, ma al tempo stesso volutamente ambiguo nella sua definizione di spazio legato tanto ai materiali quanto alle idee e alle persone che lo fruiscono e al tempo stesso contribuiscono ad arricchirlo, da diversi punti di vista.

MoRE, pur rimanendo legato al ruolo del curatore e dello storico dell'arte nella costruzione, valorizzazione e messa in mostra delle sue collezioni, non ignora il fatto che il lavoro del curatore sul web ha una storia ancora confusa e frammentaria (Ghidini 2015, p. 26), e che l'ambito dei *curatorial studies* ha solo posto le basi per definire l'impatto della rete rispetto alle modalità di produzione e messa in mostra delle pratiche artistiche. Un'integrazione tra formati on-line e off-line, che metta in crisi le rigidità di uno spazio fatto di codici come quello del web così come una tradizione canonica di modelli espositivi dell'archivio, rappresenta una prospettiva critica e di ricerca ricca di potenziale, così come la definizione di un modello di curatore che possa muoversi nei diversi ambiti, lasciando tracce (Dekker 2013, p. 4) e costruendo percorsi in entrambi. Le *virtual exhibition* si configurano quindi come un elemento fondamentale – all'interno di una prospettiva più ampia – per valorizzare progetti rimasti inespressi, chiusi in archivi, studi o cassette, e al tempo stesso ricchi di potenzialità rispetto alla costruzione

di una storia e un dibattito che attraversi le pratiche artistiche e gli ambiti storiografici (Scotti 2014).

Le tecnologie digitali cambieranno la storia dell'arte, e in che modo possono offrire strumenti utili alla disciplina? La domanda che si poneva Johanna Drucker (2013, p. 5) rimane ad oggi attualissima, e MoRE interrogandosi sulle modalità progettuali della pratica artistica, sulle possibilità espositive del progetto e sulle dinamiche di produzione e fallimento all'interno del sistema (Modena 2016, p. 188) vuole cercare di rispondere a specifiche questioni, continuando al tempo stesso a porre interrogativi e domande.

L'autore

Marco Scotti (Parma, 1980) storico dell'arte, i suoi studi più recenti si sono concentrati sull'arte del secondo Novecento, sul design, sugli archivi digitali e le Digital Humanities così come sulla storia della grafica e della pubblicità. Assegnista presso l'Università IUAV di Venezia con una ricerca dal titolo *L'archivio di Ettore Sottsass jr: inventario e regesto digitale dell'attività riguardante il design e la grafica*, realizzata con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia all'interno del Centro ARCHiVe, è dottore di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, ateneo con cui ha collaborato anche come studioso, curatore e borsista allo CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione. È stato titolare del workshop nel corso di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Parma e ha insegnato *Sceneggiatura per il videogioco* presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia. Nella sua attività curatoriale, ha realizzato mostre per MAXXI, Fondazione Cirulli, CSAC Università di Parma, MSU Zagreb, per la Galleria Niccoli, per premi e manifestazioni tra cui la Biennale Roncaglia e il Premio Suzzara, oltre a diversi progetti indipendenti come *personal effectsonsale* e *personal foodonsale*. Ha ideato, con Elisabetta Modena, il museo digitale MoRE www.moremuseum.org dedicato alla valorizzazione e conservazione di progetti di arte contemporanea mai realizzati.

e-mail: marcopaoloscott@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Bianchi, P 2020, 'Stratégies digitales et muséalisation du virtuel. Le cas du MoRE', *Histoire de l'art*, 84-85, *États du musée*, 2020, pp. 133-144.

Bruchet, E A 2019, *Curation and the Archive: Entanglements of Discourse and Practice*, Doctoral dissertation, University of Brighton.

Chaumier, S 2016, 'Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine', in *Nouvelles tendances de la muséologie*, ed F Mairesse, La Documentation française, Paris, 2016, pp. 67-80

Chee Khoon, L & Ramaiah Chennupati, K 2008, 'An Overview of Online Exhibitions', *DESIDOC Journal of Library and Information Technology*, 28, 4, pp. 7-21.

Clement, T, Hagenmaier, W & Levine Knies, J 2013, 'Toward a Notion of the Archive of

the Future: Impressions of Practice by Librarians, Archivists, and Digital Humanities Scholars', *The Library Quarterly*, vol. 83, no. 2, April, pp. 112-130.

Dekker, A 2013, *Speculative Scenarios*, Baltan Laboratories, Eindhoven.

Drucker, J 2013, 'Is there a "digital" art history?', *Visual Resources*, 29(1-2), pp. 5-13.

Foo, S 2008, 'Online virtual exhibitions: Concepts and design considerations'. *DESIDOC Journal of Library & Information Technology*, 28(28), pp. 22-34.

Foo, S, Theng, Y L, Goh, D H L, & Na, J C 2009, 'From digital archives to virtual exhibitions', in *Handbook of Research on Digital Libraries: Design, Development, and Impact*, IGI Global, Hershey, PA, pp. 88-100.

Ghidini, M 2015, *Curating Web Based Art Exhibitions: Mapping Online and Offline Formats of Display*. Doctoral thesis, University of Sunderland.

Gül Durukan, S N & Tezcan Akmehmet, K 2020, 'Uses of the archive in exhibition practices of contemporary art institutions', *Archives and Records*, 42.2, pp. 131-148.

Huhtamo, E 2009, 'On the origins of the virtual museum', in *Museums in a Digital Age*, ed. R Parry, Routledge, London.

Lester, P 2006, 'Is the virtual exhibition the natural successor to the physical?', *Journal of the Society of Archivists*, 27:1, pp. 85-101.

Manoff, M 2004, 'Theories of the Archive from Across the Disciplines', *Libraries and the Academy*, vol. 4, no. 1, January, pp. 9-25.

Modena, E 2016, 'Il "Piano B" degli artisti. Casi studio da MoRE, Museum of refused and unrealised art projects', *piano b. Arti e culture visive*, V. 1, N. 1, *Teorie e poetiche del "piano b"*, ed. C Marra & C Zambianchi, pp. 188-212.

Modena, E & Rossi, V 2021, 'Premessa', in *Hidden displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna*, ed. E Modena & V Rossi, MAMbo, Museo d'arte moderna di Bologna, Bologna, pp. 17-19.

Kalfatovic, M R 2002, *Creating a winning online exhibition*, American Library Association, Chicago.

Kucsma, J, Reiss, K & Sidman, A 2010, 'Using Omeka to build digital collections: the METRO case study', *D-Lib Magazine*, 16(3/4), pp. 3-4.

Salarelli, A 2016, 'Gestire piccole collezioni digitali con Omeka: l'esperienza di MoRE (A Museum of refused and unrealised art projects)', *Bibliothecae.it*, 5, 2, pp. 177-200.

Schnapp, J 2008, 'Animating the Archive', *First Monday*, 13 (8), s.p..

Scotti, M 2014, 'Unbuilt art. Appunti per un dibattito sul non realizzato', *Ricerche di S/confine*, dossier 3, *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, ed F Zanella, pp. 19-30.

Scotti, M 2019, 'Tra esposizioni, deposito e archivio: l'artista come curatore delle collezioni museali? Il caso di Stefano Arienti e Massimo Bartolini al Museion di Bolzano', *piano b. Arti e culture visive*, V. 4, N. 1, *Sulle tracce del museo*, ed. S Zuliani & A Trotta, pp. 106-123.

Scotti, M 2021, 'MoRE. Uno spazio per progetti mai realizzati', in *Hidden displays 1975-2020. Progetti non realizzati a Bologna*, ed. E Modena & V Rossi, MAMbo, Museo d'arte moderna di Bologna, Bologna, pp. 180-189.

Teather, L A 1998, 'museum is a museum is a museum. Or is it? Exploring museology and the web', in *Museums and the Web: An International Conference*, proceedings of the conference, Toronto, Ontario, Canada, April 22-25.

Available at: <http://www.archimuse.com/mw98/papers/teather/teather_paper.html>

Tinkler, M & Freedman, M 1998, 'Online Exhibitions: A Philosophy of Design and Technological Implementation', *Museums and the Web: An International Conference*, proceedings of the conference, Toronto, Ontario, Canada, April 22-25.

Available at: <http://www.archimuse.com/mw98/papers/tinkler/tinkler_paper.html>

Zanella, F, Bignotti, I, Modena, E & Scotti, M 2015, 'MoRE, an archive of signs and traces of artistic practices: creating a tool for research in contemporary art and curatorial practices', *Archives and Records: the Journal of the Archives and Records Association*, vol. 36, n. 1, p. 56-70.



Lorenzo Balbi

Il Nuovo Forno del Pane al MAMbo, un modello possibile di Museo Reale



Abstract

La diffusione di una pandemia globale senza precedenti ha imposto un radicale ripensamento delle funzioni e responsabilità del museo d'arte contemporanea che, mentre sperimenta nuovi strumenti di divulgazione culturale, si prende cura della propria comunità artistica, diventando incubatore di creatività.

Facendo riferimento agli interventi promossi dal MAMbo - Museo d'Arte Moderna durante il primo anno di crisi sanitaria, l'articolo ripercorre le sfide che di giorno in giorno l'istituzione ha dovuto fronteggiare, seguendo come linea guida quella di rimanere un luogo aperto al pubblico: un organismo pulsante capace di generare nuove prospettive che intende superare l'immagine di un semplice contenitore di mostre e collezioni.

The spread of an unprecedented global pandemic has forced a radical rethinking of the functions and responsibilities of the contemporary art museum which, while experimenting with new ways for cultural transmission, takes care of its artistic community, becoming an incubator of creativity.

Referring to the projects promoted by the MAMbo - Museum of Modern Art during the first year of the health crisis, the article traces the challenges that the institution has had to face day by day, following as a guideline that of remaining a place open to the public: a pulsating organism capable of generating new perspectives that intends to go beyond the image of a space that hosts exhibitions and preserves collections.



Il Nuovo Forno del Pane è stata una delle più importanti risposte progettuali che come museo abbiamo pensato di fornire di fronte all'emergenza pandemica ancora in corso.

Vorrei ripercorrere alcune tappe di quanto è successo durante l'ultimo anno, per comprendere insieme l'eccezionalità della situazione che stiamo attualmente attraversando.

A fine febbraio del 2020, improvvisamente tre regioni, Emilia-Romagna insieme a Veneto e Lombardia, si sono trovate costrette a chiudere diversi spazi pubblici, tra cui i musei. È così che da un momento all'altro, con una programmazione annuale già

definita, ci siamo trovati a cercare delle proposte culturali che rispondessero a una emergenza sanitaria senza precedenti.

Il MAMbo nasce nel 2007 da un ripensamento e trasformazione della GAM - Galleria d'Arte Moderna di Bologna, il terzo museo pubblico dedicato all'arte moderna e contemporanea dopo la Galleria Nazionale di Roma e la Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Da quando è stato fondato – il primo maggio del 1975 – il museo non aveva mai chiuso un giorno al pubblico, proponendo mostre e attività pubbliche di altissima qualità scientifica. Si può immaginare che la situazione imposta da tale emergenza, abbia imposto una nuova progettualità che si è sviluppata su diversi canali e spazi, online e fisici

La risposta immediata, condivisa da molti altri musei, è stata quella di provare a mantenere una certa fruizione dei contenuti grazie alle piattaforme digitali di comune uso.

In quel momento il MAMbo aveva da poco inaugurato la mostra collettiva *AGAINandAGAINandAGAINand* con opere di Ed Atkins, Luca Francesconi, Apostolos Georgiou, Ragnar Kjartansson, Susan Philipsz, Cally Spooner, Apichatpong Weerasethakul.

Il primo tentativo è stato quindi quello di fornire, come spiando dal buco della serratura, una vista sulla mostra tramite la trasmissione in streaming dell'opera più emblematica del progetto espositivo: l'installazione e performance *Bonjour*, 2015, di Ragnar Kjartansson.

La risposta è stata entusiastica. Il pubblico da casa seguiva quello che avveniva all'interno di una delle sale del museo chiuso, da un punto di vista inedito.

Dopo la prima breve chiusura, i musei hanno riaperto per qualche giorno per poi richiudere una settimana dopo in modo definitivo, segnando l'inizio di quello ricordiamo, ormai storicamente, come il primo *lockdown*.

Abbiamo reagito rafforzando la nostra presenza sui canali digitali, nel tentativo di fornire al pubblico una certa continuità nella proposta di contenuti di approfondimento culturale andando oltre quella relazione di fruizione dal vivo che caratterizza e rende unica la visita museale. È nato così il progetto *2 minuti di MAMbo*: un format che prevedeva la pubblicazione quotidiana di interventi di riflessione storica e critica sulle mostre temporanee, sulla collezione permanente e sul Museo Morandi, resi disponibili simbolicamente dal martedì alla domenica, i giorni canonici di apertura del museo.

Dopo poche settimane fu chiaro che lo stato di emergenza non si sarebbe risolto in pochi giorni e che quindi fosse necessario pensare ad un diverso modello di reazione, un possibile nuovo modo di intendere lo spazio museale e il ruolo del museo in un contesto di crisi e di emergenza globale.

Che ruolo ha il museo, che cosa può rappresentare e a chi si deve rivolgere in una simile condizione emergenziale?

Quello che fu subito evidente è che dopo poche settimane dall'inizio della pandemia gli artisti del luogo – artiste e artisti di Bologna e dell'Emilia-Romagna – cominciarono a esprimere le loro difficoltà derivanti soprattutto dalla chiusura degli spazi culturali, delle gallerie e dall'interruzione delle fiere di settore.

Il periodo pandemico è stato il momento in cui le lavoratrici e i lavoratori dell'arte contemporanea hanno iniziato a esigere un reale riconoscimento chiedendo sostegno anche alle istituzioni museali.

Come è noto infatti la comunità di operatrici e operatori delle arti visive non possiede una regolamentazione giuridica specifica di tutela e la crisi non ha fatto altro che rendere maggiormente visibile la completa assenza di questi lavoratori da politiche assistenziali.

Il messaggio che arrivava al museo era una sorta di grido d'allarme della necessità di trovare dei modelli che potessero andare incontro a questo stato di difficoltà.

A partire dall'impossibilità di continuare a sperare in una riapertura, abbiamo deciso di disallestire la mostra che era appena stata aperta, e rendere l'area della Sala delle Ciminiere un luogo aperto, fruibile dalla comunità creativa della città.

Il museo poneva così le basi per Il Nuovo Forno del Pane cambiando temporaneamente la sua funzione trasformandosi da spazio espositivo in spazio di lavoro condiviso.

Il progetto prendeva avvio da una riflessione sulla storia stessa dell'edificio, un ex Forno del Pane costruito nel 1915 dal sindaco socialista Francesco Zanardi, il quale vinse le elezioni con il motto "Pane e alfabeto", un programma di risposta alla crisi sorta durante la Prima guerra mondiale che prevedeva una riduzione del prezzo del pane grazie a un incremento della sua produzione insieme a un piano di alfabetizzazione delle fasce di popolazione più povere della città.

Tornando alla funzione "produttiva" del luogo, abbiamo deciso di cambiare radicalmente la natura e l'azione del museo e di trasformarlo in uno spazio per artisti, garantendo così la sua apertura nonostante le restrizioni vigenti. Ci piace pensare che il MAMbo nel biennio 2020-2021 non abbia mai chiuso, perché così è stato. Fungere come spazio di lavoro, di discussione e di dialogo, permetteva – anche dal punto di

vista legale – di rimanere aperti, proprio a partire dal riconoscimento di artiste e artisti come professionisti.

Materialmente lo spazio è stato sgomberato e tramite un avviso pubblico sono stati selezionati i 12 artisti che essenzialmente dovevano rispondere a tre criteri.

Il primo era di essere in quel momento domiciliati a Bologna e quindi attivi nel territorio vicino al museo. Per questo criterio è facile capire il motivo: volevamo fisicamente avere gli artisti nei nostri spazi e quindi con le restrizioni legate al passaggio tra semplici comuni, gli artisti dovevano risiedere a Bologna (cosa che non vuole assolutamente dire che fossero né bolognesi né emiliani ma semplicemente che in quel momento fossero attivi sul territorio di riferimento).

La seconda era che non avessero un luogo dove portare avanti la propria pratica artistica, che in quel momento quindi fossero in difficoltà nel reperire una sistemazione, un luogo in cui realizzare un'opera o dove portare avanti un progetto (non voleva dire che non avessero uno studio, potevano anche essere artisti che magari lavoravano in casa ma che per un determinato progetto avessero bisogno di uno spazio più grande o che sentissero necessaria la relazione con altri artisti).

Il terzo requisito era completamente volto a un interesse sulla pratica partecipatoria, gli artisti dovevano dimostrare una predisposizione al confronto in gruppo e in stretta relazione alle diverse professionalità presenti nel museo (lo spazio era stato concepito senza barriere, proprio per incentivare una convivenza attiva e partecipata).

L'approccio degli artisti doveva essere quanto più possibile quello di lavorare insieme, e di portare avanti esperienze condivise, di aver ben presente quello che si poteva portare all'interno della comunità e che si poteva ricevere.

Abbiamo quindi selezionato dodici artisti e, ricevendo più di mille candidature, la grande possibilità di scelta ci ha permesso di costruire un gruppo il più possibile eterogeneo, con artisti di diversa provenienza con ricerche e pratiche differenti, ponendo così le basi di un terreno fertile per la condivisione e il confronto.

Gli artisti sono arrivati e si sono messi al lavoro negli spazi del museo all'inizio di luglio, proseguendo fino a febbraio 2021 contribuendo a innescare un radicale cambiamento anche nelle abitudini stesse del museo e del suo personale.

Lo staff del museo era abituato a una routine ormai consolidata da anni, legata maggiormente alla produzione e esposizione dell'arte, attraverso il coordinamento dei trasporti e delle relazioni internazionali per i prestiti. Con questo progetto hanno invece imparato a relazionarsi con una comunità attiva, le cui esigenze erano completamente diverse. Il confronto si è stabilito a partire da diverse metodologie di lavoro quotidiano,

quella artistica da una parte quella museale dall'altra, e promuovendo uno scambio di professionalità specifiche.

Quindi un banco di prova che, benché avesse evidenza soprattutto nel lavoro degli artisti, era anche rivolto all'interno, nel mettere in gioco una struttura in una nuova possibile attività museale.

Tre erano quindi i capisaldi: il primo era porre l'attenzione su uno degli aspetti che difficilmente si riesce a inserire in un progetto espositivo, ossia quello della produzione artistica, tutto quello che avviene prima dell'opera o fino alla sua realizzazione; il secondo era dedicato alla creazione di una comunità (spessissimo si legge negli statuti dei musei quello della creazione di comunità di riferimento, ma questa creazione il più delle volte è relegata ad un'attività di tipo espositivo quindi si crea una comunità dando consapevolezza di determinati contenuti, mediando alcuni aspetti della cultura visiva contemporanea: in questo caso la creazione di comunità era una creazione materiale); il terzo aspetto è quello dell'auto-formazione, quindi in un luogo in cui tutti i vari protagonisti sono al tempo stesso allievi e docenti, persone che prendono da questa esperienza conoscenze nuove e si mettono a disposizione per condividere le proprie competenze.

Dal punto di vista di fruizione dall'esterno, di partecipazione del pubblico, è stato molto complicato stabilire una mediazione perché i musei hanno dovuto assumere diversi percorsi obbligati: mascherine, guanti, prenotazioni, e questo ha significato per gli artisti una convivenza con un pubblico che non era all'interno dei loro spazi ma che gli osservava dall'alto, dalle grandi finestre che dal primo piano aprono una veduta sulla Sala delle Ciminiere.

Questo è stato molto significativo proprio in relazione a quello che ho evocato precedentemente, ossia in relazione alla mediazione di un contenuto che spesso è invisibile: cos'è il lavoro dell'artista? Cosa fa un artista? Come si arriva da un processo mentale alla realizzazione di un'opera?

Tutti i ragionamenti sulla processualità del lavoro artistico sono stati mediati attraverso il sito internet, le pagine social del progetto e soprattutto attraverso la radio, perché uno degli aspetti fondamentali del Nuovo Forno del Pane è stata anche la possibilità di installare negli spazi del museo una radio che settimanalmente mandava delle strisce di aggiornamento su quello che avveniva all'interno del museo offrendo un'ora intera di trasmissione sul Nuovo Forno del Pane.

In radio si discuteva l'attività degli artisti, le opere in produzione e l'evoluzione dei singoli progetti in tutte le sue varie sfaccettature.

Il Nuovo Forno del Pane ha terminato la propria attività nel febbraio nel 2021, ma l'esperienza è stata talmente interessante dal punto di vista del ruolo museale, di una possibile definizione della struttura museale, che è stato deciso che questo progetto

(come se fosse un nuovo dipartimento del museo) dovesse continuare. Attualmente stiamo varando a una stabilizzazione del progetto che, non sarà più negli spazi della Sala delle ciminiere – che ha ricominciato la sua attività espositiva – ma sarà in altri spazi che verranno messi a disposizione degli artisti.

Concludendo la mia ricostruzione sugli interventi promossi dal Museo durante il periodo pandemico, l'ultimo progetto che abbiamo ideato è stato *Dear you*, a cura di Caterina Molteni.

Come per il Nuovo Forno del Pane, anche con questo progetto si cercavano nuovi spazi possibili, in questo caso ad essere attivato è stato lo spazio domestico, forse quello più vissuto da tutti noi durante i periodi di quarantena e isolamento.

Dear you nasceva infatti da una riflessione sui confini e sulle potenzialità dello spazio intimo, immaginandolo non solo come una condizione di solitudine, ma come luogo di autodeterminazione.

La mostra si strutturava tramite sei interventi di artisti internazionali la cui pratica era fortemente legata alla poesia, alla scrittura e alla performance, invitati a utilizzare la corrispondenza postale come forma di comunicazione e di ricezione della loro opera.

Concepite come poesie, brevi racconti, istruzioni per atti performativi e come dispositivi relazionali, le opere hanno assunto la forma di una lettera, richiamando la corrispondenza amorosa e quindi quel forte intimismo che si innesca quando riceviamo a sorpresa una missiva.

Hamja Ahsan, Giulia Crispiani, Dora García, Allison Grimaldi Donahue, Ingo Niermann e David Horvitz hanno riflettuto su temi di fondamentale rilevanza come la perdita di contatto fisico e le relative ripercussioni sulla vita emotiva, l'indebolimento della vita sociale condivisa, e la necessità di creare nuove strategie di relazione e di cura al di là dell'esperienza digitale.

Il progetto, grazie alla sua forma, ha permesso infine la comunicazione e fruizione di opere d'arte fisiche oltre i confini geografici nazionali all'ora bloccati e fortemente regolamentati dalle restrizioni imposte dalla pandemia globale.

Questo progetto è stato l'ultimo in ordine di tempo dei quattro gradini di reazione che come MAMbo abbiamo ideato nello stato pandemico. Abbiamo cercato di ripensare radicalmente la natura del museo come un'istituzione capace di modificarsi e assumere nuove responsabilità guardando al pubblico e alla comunità artistica a cui si riferisce.

L'autore

Lorenzo Balbi è direttore artistico del MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna dal 2017, data in cui ha assunto il ruolo di Responsabile dell'Area Arte Moderna e Contemporanea dell'Istituzione Bologna Musei, alla quale afferiscono, oltre al MAMbo, Villa delle Rose, Museo Morandi, Casa Morandi, Museo per la Memoria di Ustica e Residenza per artisti Sandra Natali. Dal 2018 ha assunto la direzione artistica di ART CITY Bologna, rassegna di eventi espositivi in città promossa in occasione di Arte Fiera. È docente presso il DAMS dell'Università di Bologna, l'Accademia di Belle Arti di Bologna e IED di Firenze. È membro del consiglio direttivo di AMACI – Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani e del coordinamento del Forum dell'Arte Contemporanea Italiana.

e-mail: lorenzo.balbi@comune.bologna.it



Chiara Parisi

Il Centre Pompidou-Metz è il mio mantello



Abstract

Chiara Parisi, Direttrice del Centre Pompidou-Metz, si concentra sul topos dei progetti non realizzati o rifiutati mostrando che, nonostante le difficoltà riscontrate, essi si possono realizzare. Il suo primo progetto, legato all'associazione PEROU (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines), è quello di partecipare alla costruzione di una nave per salvare le vite dei migranti nel Mediterraneo, creando uno strumento tangibile di ospitalità. Il secondo invece, legato alla figura del danzatore e coreografo Boris Charmatz, vuole creare uno spazio di trasmissione del sapere della danza su un terreno annesso al museo. Questi sogni apparentemente utopici spingono a riflettere alla creazione di progetti che possano avvicinarsi al pubblico coinvolgendolo maggiormente nell'azione.

Chiara Parisi, Director of the Centre Pompidou-Metz, focuses on the topos of unrealised or rejected projects showing that, despite the difficulties encountered, they can still be realised. Her first project, linked to the PEROU association (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines), is to build a boat to save the lives of migrants in the Mediterranean, creating a tangible instrument of hospitality. The second, linked to the dancer and choreographer Boris Charmatz, wants to create a space for the transmission of dance knowledge on land next to the museum's site. These seemingly utopian dreams and projects prompt the reflection on how to create new works of art that can better reach the public.



Il topos dei progetti non realizzati è sicuramente affascinante. Esso sostiene i pensieri, i sogni e le frustrazioni di intere generazioni di artisti e curatori, alimentando la fantasia di un desiderio che trova un piacere tutto strano nella sua mancata realizzazione.

Recentemente, la rivista "Le Dictateur", mi ha invitata a scrivere di un progetto mai realizzato. Il mio pensiero si è rivolto a Chris Burden, che oggi non c'è più, e alla nostra idea – che rimarrà dunque irrealizzabile – di presentare una mostra alla Monnaie de Paris fatta di *croissants*, *brioche*s, e tante *baguettes*...

Ma se rifletto su ciò che mi circonda e sull'attività che svolgo quotidianamente nel museo che dirigo, il Centre Pompidou-Metz, il pensiero va a due progetti che si pongono alla frontiera fra il non realizzato e il presunto rifiutato. Essi, nonostante la loro apparenza utopica e le difficoltà riscontrate nei rifiuti parziali, sono comunque in via di realizzazione. Entrambi sono legati all'idea del mio programma al Centre Pompidou-Metz, fondato sul desiderio di avvicinarsi al pubblico per condividere questioni legate all'arte, certo, così come alle nostre vite di tutti i giorni.

Il primo progetto è portato dall'associazione PEROU (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines), diretta e coordinata dal politologo e filosofo Sébastien Thiery, ed è mirato alla costruzione di una barca per salvare i migranti nel Mediterraneo. Un ampliamento marittimo del museo.

Il secondo è connesso alla figura del coreografo Boris Charmatz che porta in sé l'idea di creare uno spazio dove dar vita a una scuola, senza tetto né mura, installata su un terreno accanto al museo.

Il primo rappresenta una sorta di estensione del museo sul mare, con le prime tappe di un cantiere navale che nascono all'interno dell'istituzione. Il secondo è un allargamento terrestre, una piattaforma che viene a unirsi al museo per amplificare il nostro campo di azione e di trasmissione.

Il progetto portato avanti dall'associazione PEROU è legato alla forza di convinzione di Sébastien Thiery che ho conosciuto a Roma, nel 2019, quando era *pensionnaire* a Villa Medici. Sin dai primi momenti del nostro incontro, Sébastien mi aveva presentato il suo desiderio pragmatico di fare riconoscere l'atto dell'ospitalità nel patrimonio culturale immateriale dell'umanità dell'UNESCO e, al contempo, di mettere in pratica uno strumento tangibile dell'accoglienza, tramite la costruzione di una barca per salvare le vite dei migranti nel Mediterraneo.

Con il trascorrere del tempo, questo brillante progetto ha portato alla nascita nel 2021 dell'atelier «Traduire l'hospitalité», che ha invitato il pubblico del Centre Pompidou-Metz a riflettere sulle modalità più appropriate per accogliere a bordo di una nave di salvataggio i migranti durante la traversata. Nell'ambito dell'atelier è stata presentata la prima maquette della barca disegnata dagli architetti Marc Von Peteghem e Marc Ferrand (dello studio di Shigeru Ban). La maquette, e tutte le attività

incentrate sull'atelier, rappresentano il primo passo di un lungo cammino che, idealmente, porterà in mare una barca di 65 metri nel 2024.

Questo primo cantiere si è svolto nel Paper Tube Studio (PTS), un lungo "tubo" di 20 metri che era stato lo studio di Shigeru Ban e Jean de Gastines, nel quale i due architetti avevano concepito il Centre Pompidou-Metz negli anni Duemila. Per lungo tempo, questa particolare struttura è stata installata sui tetti del Centre Pompidou di Parigi e ora è presente in maniera permanente nei giardini del nostro museo.

La scelta del PTS per accogliere il progetto non è casuale. Infatti, durante tutta la sua carriera, Shigeru Ban ha saputo dimostrare al mondo le infinite potenzialità architettoniche di materiali economici e del tutto naturali come carta, cartone e bambù. Ha fatto scuola unendo sperimentazione ed ecologia; ha stupito utilizzando tubi di cartone come pilastri, travi o pareti per case, chiese, musei o ponti, conferendo a strutture ed edifici una sensazione unica di naturalezza ed elasticità. E soprattutto ha inventato quest'architettura per dare protezione e cura alle popolazioni in seguito a catastrofi naturali.

Per la prima volta un museo è coinvolto nella costruzione di una barca che non ha per scopo di esporre una collezione di opere o dei progetti artistici. In questo contesto, mi piace pensare che se un giorno la barca dovesse essere realizzata, porterà con sé un frammento del nostro museo in mare, condividendo il nostro desiderio di partecipare in maniera concreta alla vita.

"Chi sogna può muovere le montagne", come afferma Molly, interpretata da Claudia Cardinale, in *Fitzcarraldo*, celebre pellicola di Werner Herzog del 1982 che, guarda caso, parla di un'impresa folle di un'imbarcazione.

Il secondo progetto è legato al percorso artistico e alla personalità di Boris Charmatz.

Boris è un artista straordinario che ha cambiato l'approccio alla coreografia negli ultimi anni. È danzatore, coreografo, ideatore di progetti sperimentali, ed è stato direttore del Musée de la danse dal 2009 al 2018, a Rennes. Dal 2019 dirige l'associazione da lui fondata, denominata [terrain]. Da *À bras-le-corps* (1993) a *La Ronde* (2021), ha firmato una serie di opere che hanno fatto storia, accompagnando le sue attività di interprete con collaborazioni di altri grandi artisti, in particolare Anne Teresa De Keersmaeker e Tino Sehgal. Inoltre, è l'autore di diversi volumi, tra cui *Je*

suis une école nel 2009 o *EMAILS 2009-2010*, scritto a quattro mani con Jérôme Bel nel 2013. Oggi è direttore del mitico Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Da sempre interessato alla questione della trasmissione del sapere della danza, ha lanciato negli anni Duemila, un progetto di scuola di danza, che si chiamava BOCAL. La grande caratteristica di quel progetto pedagogico era l'assenza di una sede fissa. La scuola, infatti, si spostava regolarmente e si appropriava di luoghi che appartenevano ad altre scuole, musei, festival. Riuniva un gruppo di circa quindici danzatori di provenienza e formazione molto diverse, con lo scopo di ripensare le modalità della formazione e dell'educazione alla danza. Nel corso di quest'esperienza, la scuola nomade si è spostata in numerose città, fra le quali Vienna, Pantin, Annecy, Lyon, Brest, Chambéry o Dubrovnik...

Oggi, Boris desidera portare avanti questo progetto iniziato alcuni anni fa e dargli una forma ancora più particolare. In dialogo con il Centre Pompidou-Metz, creerà una scuola senza mura né tetto. Questo progetto è decisamente legato al corpo, dunque alla materia, e metterà le proprie radici in un terreno adiacente al museo.

Quale forma prenderà la scuola è ancora oggetto di riflessione. Boris ama pensare a una scuola senza tetto e senza mura, un luogo che si sposti sia all'interno che all'esterno del museo, al ritmo delle stagioni. Questo progetto artistico rappresenta un primo passo verso la costruzione di una struttura, che avverrà in un secondo tempo, con l'intervento architettonico di Shigeru Ban. Si tratta dunque, ancora una volta, di un progetto che racchiude un immenso potenziale per innescare nuove situazioni e nuove idee.

Da Boris Charmatz, al sogno di una mostra sul pane, alla costruzione di una barca per il Mediterraneo, mi rendo conto che ho sognato progetti in apparenza irrealizzabili. Eppure, il tempo, le circostanze, la volontà da parte delle collettività e delle *équipes*, insieme a quella di artisti straordinari, spingono sempre più verso la loro realizzazione. Sostenuti grazie all'impulso di un pubblico sempre più ampio, esigente e poetico.



Fig. 1: Boris Charmatz © Boris Charmatz. Centre Pompidou-Metz, 2021. Foto Patrick Steffen.



Fig. 2: Traduire l'ospitalité © Centre Pompidou-Metz. Foto Marc Damage, 2021.



Fig. 3 e 4: © Centre Pompidou-Metz. Foto Marc Damage, 2021.

L'autrice

Storica dell'arte, Chiara Parisi è Direttrice del Centre Pompidou-Metz da dicembre 2019. Dal 2011, ha lavorato per cinque anni come Direttrice della Monnaie de Paris dove ha dedicato un'importante monografica all'artista Marcel Broodthaers e ha organizzato mostre mitiche, in particolare su Maurizio Cattelan e *Take Me (I'm yours)* con Christian Boltanski e Hans Ulrich Obrist e ancora la *Chocolate Factory* di Paul McCarthy. Dal 2017, è stata curatrice all'Accademia di Francia di Roma-Villa Medici dove ha presentato Anne e Patrick Poirier, *Le Violon d'Ingres*, al crocevia tra storia dell'arte e ricerca contemporanea e la mostra *Ouvert la nuit*, con, fra gli altri, Rosa Barba, Christian Boltanski, Trisha Donnelly, Elmgreen & Dragset e Felix González-Torres... Con la serie di esposizioni *Une*, ha presentato l'opera di Annette Messager, Claire Tabouret e Yoko Ono, Elizabeth Peyton e Camille Claudel, Tatiana Trouvé e Katharina Grosse. Tra il 2004 e il 2011, ha diretto il Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière.



Pietro Rigolo

La Mamma di Harald Szeemann



Pietro Rigolo è Assistant Curator for Modern and Contemporary Collections presso il Getty Research Institute (GRI) di Los Angeles. Dottore di ricerca in Storia dell'arte all'Università di Siena, ha lavorato all'archivio di Szeemann presso l'istituzione californiana, co-curato l'antologia *Harald Szeemann. Selected Writings* (2018) e la mostra *Harald Szeemann. Museum of Obsessions*, allestita nel 2018 al Getty e poi in altre sedi.

Nel suo intervento – che si è tenuto giovedì 23 settembre 2021 e di cui qui viene pubblicata la videoregistrazione – Rigolo approfondisce il tema di una mostra mai realizzata di quello che viene considerato a tutti gli effetti il primo curatore “indipendente”.

Su questa ricerca, nata già negli anni del dottorato quando l'archivio era ancora conservato in Svizzera, Rigolo ha pubblicato anche un libro: *La Mamma. Una mostra di Harald Szeemann mai realizzata* (Johan & Levi 2014; nuova ed. 2021).

L'esperienza di ricostruzione del progetto di una mostra, già di per sé complesso per la natura effimera dell'oggetto di studio, diventa ulteriormente problematico nel caso di un'esposizione mai realizzata, che si può raccontare solo attraverso frammenti e interpretazioni, pur con metodo rigorosamente scientifico, come dimostra Rigolo nella sua presentazione.

Il progetto fa parte di una trilogia che sarebbe stata costituita da *Le Macchine Celibi* (l'unica delle tre realizzata nel 1975), *La Mamma* e *Il Sole*, le cui idee confluiranno nell'esposizione di *Monte Verità*.

Tra i documenti presentati anche una pianta della mostra – basata sulla struttura dei Magazzini del Sale di Venezia – che, stando alle carte, si sarebbe configurata come una “mostra senza arte”.

Probabilmente, tra i motivi che spinsero Szeemann a rinunciare al progetto ci furono ragioni personali, lavorative, ma anche sociali, legate in particolare alla

sensibilità e alle rivendicazioni femministe, che certamente non avrebbero accolto positivamente un progetto che mirava a valorizzare il potere generativo della donna e soprattutto ne indicava la realizzazione nella maternità.

La Mamma non è del resto l'unico progetto espositivo non realizzato da Szeemann, come spiega il ricercatore nella parte finale del suo intervento.

Elisabetta Modena





Francesca Grilli e Teresa Macrì
in conversazione con Anna Zinelli

Performare in assenza



Francesca Grilli è un'artista visiva la cui ricerca utilizza un linguaggio multidisciplinare con una particolare attenzione per la dimensione performativa, indagando il concetto del corpo nel suo rapporto con la ciclicità della vita. Ha partecipato a numerosi festival di performance art ed esposto in personali e collettive internazionali in musei ed istituzioni come Baltic Circle, Helsinki (2020); Santarcangelo Festival, Santarcangelo - Rimini (2019-2017); Palais de Tokyo, Parigi (2017); Serralves Foundation, Porto (2017); Van Abbemuseum, Eindhoven (2017-2015); Centrale Fies, Fies - Trento (2017 - 2006); MAXXI, Roma (2016); Padiglione Italia, 55. Biennale Arte di Venezia (2013); MADRE, Napoli (2011); Serpentine Gallery, Londra (2009); MAMbo, Bologna (2010), Manifesta 7, Bolzano (2008).

Teresa Macrì è critica d'arte, curatrice indipendente, scrittrice e insegna "Fenomenologia delle arti contemporanee" all'Accademia di Belle Arti di Roma. La sua ricerca è legata alla teoria critica contemporanea e all'indagine dei Visual Studies. Collabora con diverse testate tra cui "Il Manifesto". Tra le sue pubblicazioni si possono menzionare *Slittamenti della performance, vol.1* (Postmedia Books, 2020); *Fallimento* (Postmedia Books, 2017), *Politics/Poetics* (Postmedia Books, 2014), *In the Mood for Show* (Meltemi, 2008), *Postculture* (Meltemi, 2002), *Cinematiche del desiderio* (Costa & Nolan, 1998), *Il corpo postorganico* (Costa & Nolan, 1996, ried. 2006).

La conversazione intende proporre una riflessione sulle implicazioni della pandemia sul linguaggio performativo, guardando anche al rapporto che è venuto a instaurarsi con la narrazione digitale e considerando questa tematica da un duplice punto di vista: quello di un'artista e quello di una critica a curatrice.

In particolare Francesca Grilli si sofferma sulla rideclinazione del progetto *The Forgetting of Air*, performance che avrebbe dovuto essere proposta a Kunst Meran Merano Arte nell'ambito della mostra curata da Christiane Rekade *Risentimento / Ressentiment*. La performance, annullata a causa della pandemia, avrebbe dovuto proporre una riflessione sui flussi migratori a partire dalla condivisione tra persone di differenti provenienze dell'elemento più basilare per ognuno: il respiro. Pur non trattandosi di un progetto non realizzato, in quanto già proposto in altre sedi espositive, il lavoro – riletto dall'artista in forma di racconto, di ricerca, costruito a partire da un confronto su Skype (*How to breathe: instructions for forgetting the air*) – rappresenta un interessante caso di studi sulle risposte messe in atto alla problematica del performare non in presenza. Il fine non era quello di ricreare il lavoro, di per sé non replicabile “in assenza”, ma di mantenere una forma di vicinanza, di comunità. L'artista parla inoltre delle modalità attraverso cui ha ripensato il progetto *Sparks*, anche in questo caso basato sul contatto – in particolare attraverso la lettura della mano – sviluppato immediatamente prima e durante la pandemia, Teresa Macrì si è confrontata invece con il linguaggio performativo su un piano teorico e di ricerca; inoltre, uno dei temi al centro dei suoi studi concerne il “fallimento” – argomento centrale per MoRE e ricorrente all'interno di questo convegno – non in senso negativo ma come momento di confronto, negoziazione e quindi anche libertà in antitesi alla dimensione ostentativa del successo. Nel suo intervento si sofferma su come la situazione pandemica, letta come un'occasione mancata di un più ampio ripensamento del sistema dell'arte (ad esempio del sistema fiere), abbia agito sulle ricerche artistiche. Tra gli esempi di strategie messe in atto in questo contesto si sofferma in particolare su due progetti performativi di Nico Vascellari. Con *DOOU* l'artista ha proposto un'azione di 24 ore sul canale YouTube di CODALUNGA, basata sulla reiterazione continua della frase *I trusted you*. *IONOI* sono state invece una serie di “performance domestiche”, proposte in ogni regione italiana, trasmesse parallelamente su YouTube e poi confluite in un documentario.

Anna Zinelli





Conversazione tra Ilaria Bignotti, Alessandra Donati e Maura Pozzati

Archivi d'artista: esperienze, progetti e prospettive



La tavola rotonda *Archivi d'artista: esperienze, progetti e prospettive* ha visto la partecipazione di Ilaria Bignotti, Alessandra Donati e Maura Pozzati intorno a una realtà, quello dell'archivio d'artista, sempre più centrale nel sistema dell'arte contemporanea, oltre che nel dibattito scientifico.

Ilaria Bignotti – che qui presenta anche il saggio *Il Tempio. La nascita dell'Eidos di Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi e altri progetti non realizzati e ritrovati di Paolo Scheggi. Ricerca e attività dell'Associazione Paolo Scheggi, 2013-2021* – è dottore di ricerca in teorie e storia delle arti, curatrice scientifica di archivi d'artista e critica d'arte.

Nell'ambito della discussione Bignotti ha introdotto il caso del progetto non realizzato *Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, al quale Paolo Scheggi (1940-1971) lavorò a quattro mani con Vincenzo Agnetti (1926-1981) e che è stato ritrovato e studiato durante il primo *lockdown* grazie alla collaborazione dei due archivi. Ideato tra il 1970 e il 1971 a Milano, ma rimasto a livello progettuale a causa della scomparsa prematura di Scheggi, il progetto è stato oggetto di una mostra al Museo del Novecento (settembre 2021 - marzo 2022), di una pubblicazione e di una cartella di incisioni che riproducono 11 disegni degli artisti in tiratura limitata, realizzata in collaborazione con l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma.

Maura Pozzati è storica dell'arte, critica d'arte e curatrice. Docente di Storia e metodologia della critica d'arte all'Accademia di Belle Arti di Bologna, si occupa prevalentemente di arte contemporanea. Nel 2020 ha fondato a Bologna l'archivio dedicato al padre Concetto Pozzati, pittore, docente e intellettuale scomparso nel 2017. Oltre al corpus delle opere, l'archivio conserva un importante nucleo di scritti dell'artista e carteggi con colleghi e amici nei quali sono conservate molte riflessioni sul senso del fare arte e sul ruolo dell'artista. Un esempio è quello del ricco corpus di documenti relativi al convegno *Autonomia critica dell'artista*, che si tenne a Bologna

nel 1979, ma di cui non vennero pubblicati gli atti, cosa che Maura Pozzati si propone di fare.

Alessandra Donati, avvocato of counsel in ADVANT Nctm, è Professoressa di Diritto Comparato dei Contratti all'Università Milano-Bicocca, e di Legislazione del Mercato dell'Arte al Master in Contemporary Art Markets – NABA e all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, si occupa di Art Law e in particolare di problematiche giuridiche connesse all'arte contemporanea. È Vicepresidente del Comitato Scientifico dell'Associazione Italiana degli Archivi d'Artista, direttrice del corso di formazione per Curatore di Archivio d'Artista promosso da AitArt e direttrice del Master in Professione Registrar, Accademia Guido Galli IED.

Nell'ambito della discussione, Donati propone la prospettiva di una giurista su questi temi, sottolineando la responsabilità dell'artista di rendere chiare le sue intenzioni in merito alle opere realizzate, non realizzate o scartate, e proponendo l'analisi di alcuni casi studio che sono stati discussi nelle aule di tribunale, ma che hanno causato anche dibattito nel mercato. Durante il *lockdown* i problemi dell'autenticità e integrità dell'opera d'arte, del suo corretto allestimento e della sua fruizione sono stati inoltre messi alla prova dalle numerose occasioni di lavoro a distanza sul display espositivo, nonché dalla presentazione in mostre virtuali.

Elisabetta Modena





Ilaria Bignotti

***Il Tempio. La nascita dell'Eidos* di Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi e altri progetti non realizzati e ritrovati di Paolo Scheggi.**

Ricerca e attività dell'Associazione Paolo Scheggi, 2013-2021



Abstract

La prematura scomparsa di Paolo Scheggi (Settignano, Firenze 1940-Roma, 1971) e la sua ricerca interdisciplinare hanno prodotto numerosi progetti rimasti sulla carta, interrotti o completamente non realizzati, che sono oggetto di continue indagini da parte dell'archivio dell'artista, volte ad archivarli e a contestualizzarli nel percorso svolto dall'artista in vita, ma anche a proporli e restituirli con la collaborazione di professionisti e studiosi. Tra i casi recenti di questa attività, è il progetto ritrovato de *Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, di Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi.

The premature death of Paolo Scheggi (Settignano, Florence 1940-Rome, 1971) and his interdisciplinary research produced numerous projects that remained on paper, interrupted or completely unrealized. These projects are the subject of continuous investigations by the artist's archive, aimed at archiving them and contextualising them in the artist's lifetime, but also at proposing and returning them with the collaboration of professionals and scholars. One of the recent cases of this activity is the rediscovered project of *Il Tempio. La nascita dell'Eidos* (*The Temple. The Birth of Eidos*), by Vincenzo Agnetti and Paolo Scheggi.

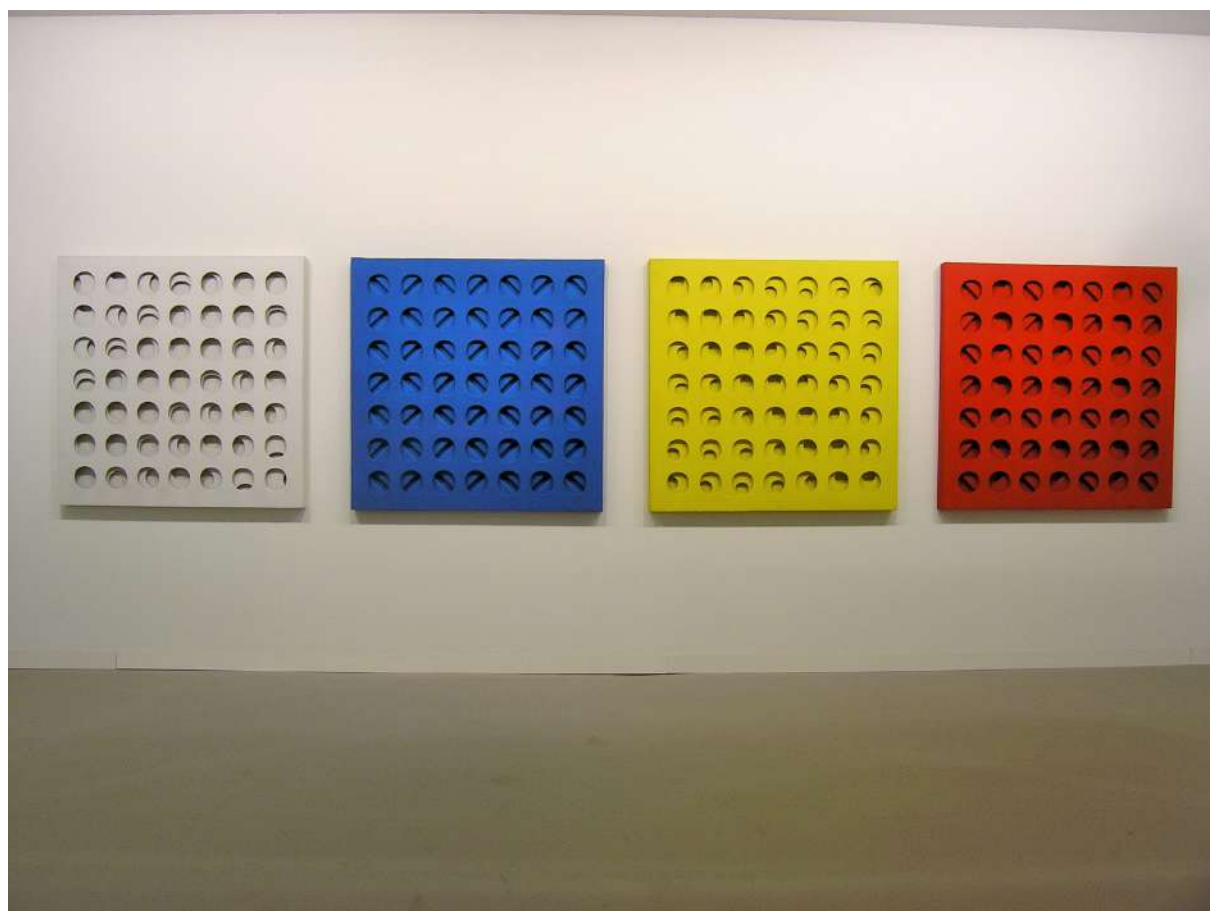


Il presente contributo intende presentare le direzioni, gli interrogativi e le problematiche sorti in merito al tracciamento e al ritrovamento, alla restituzione, ricostruzione, restauro e *re-enactement* di progetti non realizzati, rimasti sulla carta, parzialmente realizzati oppure interrotti, o realizzati e successivamente dispersi o smembrati dell'artista Paolo Scheggi (Settignano, Firenze 1940 - Roma, 1971) che l'Associazione Paolo Scheggi, costituitasi nel gennaio del 2013 per volontà delle Eredi dell'artista Franca Scheggi Dall'Acqua (Milano, 1941 - 2020) e Cosima Scheggi Merlini

(Milano, 1970) ha condotto nell'arco di otto anni, con il coordinamento curatoriale di chi scrive e avvalendosi della consulenza di altri ricercatori, studiosi e curatori.

Questa direzione di attività è infatti particolarmente importante e continuativa per la nostra Associazione, e la motivazione è da ricercarsi in due principali fattori: da un lato, inevitabilmente, la mancata realizzazione di molti progetti dell'artista è stata dettata dalla sua prematura scomparsa a soli trent'anni; d'altra parte, proprio la mancanza dell'artista stesso ha determinato, per diverse opere storicamente esposte in mostre, collezioni, istituzioni, la loro dispersione totale o parziale.

Encomiabile e continuativo è stato il lavoro di ricerca e raccolta di opere e documenti compiuto da Franca Scheggi Dall'Acqua, che avendo sposato l'artista nell'ottobre 1964, ha non solo gettato le basi della modalità di raccolta e di catalogazione della sua opera, che informa e costituisce il modello al quale si riferisce anche l'attività dell'Associazione, ma ha cercato, all'indomani della scomparsa del marito, di individuare le sedi e i proprietari di opere delle quali era stata perduta la traccia, portando alla luce straordinari ritrovamenti.



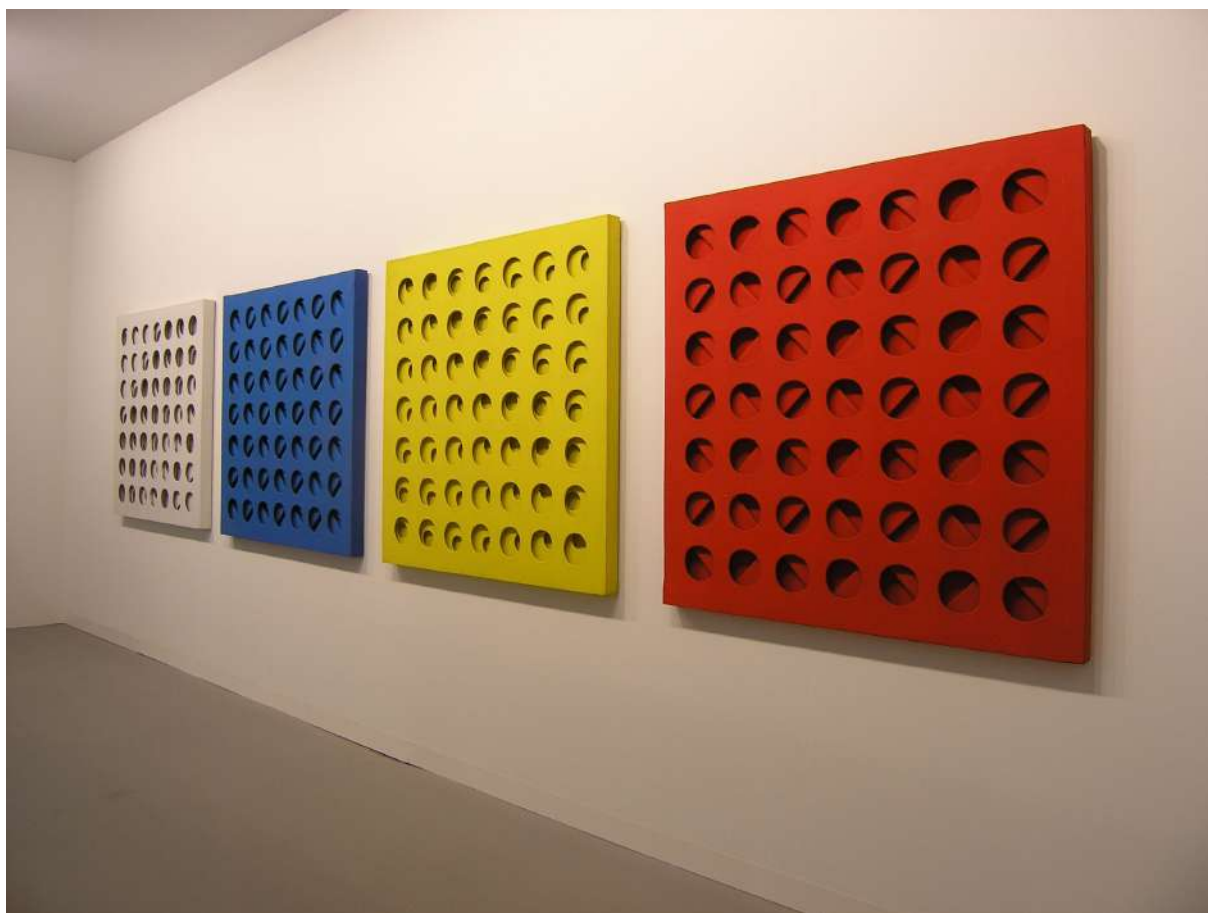


Fig. 1, 2: Paolo Scheggi, *Intersuperfici curve dal bianco, dal blu, dal giallo e dal rosso*, 1966, presentate alla XXXIII Biennale di Venezia nel 1966 e riproposte ad Art Basel 2015, stand Tornabuoni Art, in collaborazione con Associazione Paolo Scheggi. Courtesy Associazione Paolo Scheggi, Milano.

È questa anche una delle più rilevanti attività dell'Associazione, che ha condotto per esempio all'identificazione dell'opera *Intersuperficie curva dal giallo* del 1966, una delle quattro *Intersuperfici* di Scheggi esposte alla *XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia* del 1966, nella mostra *Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche*, nella sala n. LVIII dove Scheggi stesso era in dialogo con Agostino Bonalumi e Riccardo Guarneri (Apollonio 1966). Entrata nelle collezioni del Museum für Konkrete Kunst di Ingolstadt, questa *Intersuperficie* gialla non era mai stata esposta e quindi tantomeno ricondotta a quella importante Biennale veneziana che vide Scheggi quale il più giovane artista italiano invitato e che fu, anche, la prima e unica Biennale cui l'artista stesso poté partecipare in vita – le altre datano al 1972, 1976, 1986 (Biennale di Venezia 1972; Celant 1977; Calvesi 1986).

Questo ritrovamento è stato celebrato nel giugno 2015 con la ricostruzione dell'originaria sequenza delle quattro *Intersuperfici* della Biennale del 1966 – bianca,

blu, gialla e rossa – nel contesto di Art Basel, nello stand di Tornabuoni Art, Galleria che rappresenta ad oggi l'opera di Scheggi a livello internazionale; contestualmente, l'Associazione pubblicò un volume che ricostruì le vicende e le relazioni di Paolo Scheggi con gli artisti e i movimenti circoscritti alla Biennale del 1966, completo di apparati fotografici e documentari opportunamente ordinati e provenienti sia dai Fondi delle Lettere e dei Carteggi e dei Materiali a Stampa dell'Associazione, sia dalla Biblioteca e dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee - Asac di Venezia (Barbero 2015).

Parallelamente a tali ritrovamenti di opere esistenti e dimenticate in depositi pubblici o collezioni private – celebre anche il recupero dell'*Intersuperficie curva bianca* del 1967, storicamente esposta alla *5. Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, tenutasi al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 29 settembre - 5 novembre 1967, avvenuto esattamente cinquant'anni dopo in una collezione privata svizzera – un'altra delle direzioni di ricerca e attività dell'Associazione, fortemente volute da Franca Scheggi Dall'Acqua e oggi dirette dalla figlia Cosima Scheggi Merlini e coordinate da chi scrive, consiste nella ricostruzione e restituzione al pubblico di opere che l'artista avrebbe voluto realizzare, ma che non poté portare a termine sia a causa della sua scomparsa, sia di problemi, limitazioni e interruzioni di natura prevalentemente finanziaria e tecnica. Quest'attività comprende, anche, gli studi e la produzione di *re-enactement* di performance e azioni condotte dall'artista, soprattutto a partire dal 1968, con la relativa realizzazione di *exhibition copies* di materiali e scenografie che necessariamente devono essere fedelissimi agli originali e garantire così la preservazione, appunto, dei materiali e delle scenografie dell'epoca, in vista della loro musealizzazione e disponibilità per motivi di ricerca e di studio.



Fig. 3: Paolo Scheggi, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, 1969, alfabeto in metallo smaltato bianco su pannello in legno nero, 200 x 200 cm ca. Collezione privata. Veduta dell'azione avvenuta il 6 maggio 1969 alla Galleria del Centro studentesco di Zagabria.



Fig. 4: BADco., *re-enactement di Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, 5 settembre 2019, NO Galerija, Museum of Contemporary Art, Zagreb. Courtesy Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb e Associazione Paolo Scheggi, Milano

In tale direzione si ricordi innanzitutto il *re-enactement* della performance *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi*, avvenuto al Museum of Contemporary Art di Zagabria e ad opera del collettivo di performance collaborative BADco. di Zagabria nella serata del 5 settembre 2019. Il *re-enactement* aprì la mostra monografica che il Museo dedicò alla ricerca di Scheggi sul teatro e sulla poesia visuale e tipografica, in collaborazione con l'Associazione Paolo Scheggi e con il supporto di Tornabuoni Art e del Ministero della Cultura della Repubblica della Croazia.

La mostra ripropose così la scenografia della citata performance che ebbe luogo a Zagabria esattamente cinquant'anni prima, ad apertura, il 6 maggio 1969, della mostra *Typoetry (Poesia tipografica)* tenutasi alla Galleria dello Student Center a Zagabria, nel contesto della quarta manifestazione internazionale del movimento di *Nuove tendenze* (Bek et al. 1969).

Ideata e scritta da Scheggi nella primavera del 1969, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi* venne da lui diretta e messa in scena in due sedi: a Milano, presso la Galleria del Naviglio, il 15 aprile; a Zagabria, appunto, alla Galleria dello Student Center, il 6 maggio.

A partire dal 2017, partendo dal testo registico conservato nel nostro Archivio, attraverso un lento lavoro di ricerca e ricostruzione dell'azione e di comparazione e raccolta dei materiali fotografici disponibili nell'Archivio di *Nuove tendenze* in Museo, abbiamo condotto un serrato scambio di informazioni con BAD.co, affidando loro la messa in scena della storica azione, così descritta da Scheggi stesso:

L'azione in 19 movimenti si svolge all'interno di un contenitore bianco. Una parete è trasparente e permette al pubblico la visibilità. Su una parete è appeso uno schermo nero con le lettere dell'alfabeto. Fuori del contenitore la voce che, attraverso un microfono collegato a due amplificatori, uno interno e uno esterno, comunica ai quattro personaggi e al pubblico movimenti e frasi. (Scheggi 1969, non paginato)

Il testo registico è infatti formato da una selezione di parole lette da una voce fuori campo e interpretate, con 19 movimenti elementari, anch'essi suggeriti dalla voce fuori campo, da quattro attori sulla scena, chiamati A, B, C, D (i performers a Zagabria erano Getulio Alviani, Franca Scheggi, Bruno Gambone e Martha Žimbek; Paolo Scheggi era la voce recitante). Alle loro spalle, a fare da scenografia, è un grande tabellone nero, una specie di lavagna sulla quale sono disposte le 26 lettere dell'alfabeto, bianche. Gli attori le prendono e le portano in scena, seguendo le indicazioni della voce recitante: cercano di comporre delle parole, provano a interpretare quanto viene loro ordinato, tra libertà e costrizione.

Alla fine dell'azione, a Zagabria il pubblico venne coinvolto in una danza sfrenata, ballando con in mano le bianche lettere, come dimostrano le fotografie della serata, scattate da Ada Ardessi e da Vladimir Jakolic e conservate al Museo croato.

Il *re-enactement* ha visto utilizzare, a Zagabria, le lettere originali della performance, in metallo smaltato bianco; mentre nella successiva messa in scena, avvenuta a Rijeka (Fiume), al Teatro Nazionale Croato Ivan pl. Zajc nell'ambito del progetto performativo in tre tempi dal titolo *rePUBLIC IN THE ORCHESTRA PIT*, ancora ad opera del collettivo teatrale BADco. tenutosi il 20, 28 e 30 ottobre 2019, la nostra Associazione ha seguito la realizzazione di una versione autorizzata delle 26 lettere, per evitare il danneggiamento di quelle originali durante i viaggi e le azioni in scena.

Diverse furono allora le domande e le questioni sorte sul *re-enactement*: se non è questa la sede per ripercorrerle, sintetizzando possono essere riassunte nella dicotomia tra fedeltà al testo registico e spazi interpretativi nella gestualità dell'azione, e nello scarto esistente (tra limiti e possibilità interpretative e necessità sceniche) tra lingua originale e versione in croato – i documenti d'archivio infatti hanno dimostrato che anche a Zagabria nel 1969 l'azione fu recitata in italiano, mentre BAD.co nel 2019 la mise in scena in lingua croata (Bignotti e Jaksic 2019).





Fig. 5, 6: Paolo Scheggi, *OPLÀ-azione-lettura-teatro*, 1969, polistirene espanso rivestito di forex bianco, 200 x 100 x 30 cm circa ciascuna lettera. Veduta dell'azione a Firenze, 3 novembre 1969 e veduta del *re-enactement* a Firenze, Piazza Santa Maria Novella, 26 settembre 2015. Courtesy Associazione Paolo Scheggi.

Quattro anni prima, nella città di Firenze, durante la Biennale di Architettura del 2015, poi nel 2017 a Prato, al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, l'Associazione ha realizzato una operazione analoga di restituzione e *re-enactement* di un'altra storica azione di Paolo Scheggi, dal titolo *OPLÀ-azione-lettura-teatro*. Si trattava di una performance urbana ideata e realizzata da Paolo Scheggi e svoltasi nel centro storico di Firenze il 3 novembre 1969: dalla Galleria Flori quattro grandi lettere bianche, alte circa due metri ciascuna, portate da attori con il coinvolgimento del pubblico cittadino, escono dagli spazi della galleria, invadendo le strade urbane sino a bloccarne il traffico, in una passeggiata di arte e vita destinata a costituire un momento fondamentale di ripensamento del ruolo dell'opera, da oggetto finito a momento effimero, energetico, in movimento. L'azione avvenne in concomitanza con la mostra personale di Paolo Scheggi tenutasi alla Galleria Flori, dal titolo *OPLÀ, azione-lettura-teatro + Moduli Intersuperfici modulari*, dal primo al 20 novembre 1969.

Svoltasi probabilmente nella primavera dello stesso anno in via Manzoni a Milano, ma non documentata, l'azione avrebbe dovuto tenersi nel corso del medesimo

1969 anche a Roma e Torino, ma allo stato attuale delle ricerche non è possibile confermare che tali azioni siano state effettivamente realizzate.

Per riproporre al pubblico la performance a Firenze, nel 2015, l'Associazione ha realizzato una *exhibition copy* delle lettere, delle misure di 200 x 100 x 30 cm circa ciascuna.

A Firenze, la ricostruzione del percorso delle lettere, la cui messa in azione ha visto il coinvolgimento degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze quali giovani performers, ha dovuto escludere lo spazio della Galleria Flori, ed è partita dalla piazza adiacente alla Chiesa di Santa Maria Novella, di fronte al Museo Novecento, per proseguire lungo via della Spada, piazza Repubblica, Palazzo Strozzi, Loggia del Porcellino e Lungarni, per terminare davanti a Palazzo Corsini, sede della Biennale Internazionale dell'Antiquariato 2015.

Anche in questo caso, fondamentale è stata da un lato la ricerca d'archivio, il confronto comparativo con le fotografie dell'epoca e con i testi critici storicizzati, ma anche le memorie di chi era allora presente, in prima istanza di Alessandro Gori, amico intimo dell'artista che ci ha aiutati a ricostruire, non solo narrativamente ma anche emozionalmente il senso di quella performance.

Il progetto di *re-enactement* è stato completato dalla edizione di un video d'arte che ha raccontato lo sviluppo dell'azione attraverso un gioco di *mise en abime* del dialogo con quella storicamente avvenuta nel 1969.

OPLÀ-azione-lettura-teatro è stata poi riproposta due anni dopo, il 7 aprile 2017, in occasione della mostra *Dalla caverna alla luna* a cura di Stefano Pezzato al Centro Pecci di Prato, dove è stata anche riallestita l'*Intercamera plastica* di Paolo Scheggi, donata al museo da Franca Scheggi Dall'Acqua nel 2013 e già presentata in una mostra personale allo stesso museo, dal titolo *Paolo Scheggi. Intercamera plastica e altre storie*, a cura di Stefano Pezzato: in quella occasione, le lettere O, P, L, A sono state portate dall'interno del museo all'esterno, nel piazzale adiacente e poi in strada (Pezzato 2017).

Queste tre direzioni di ricerca – ritrovamento, produzione, restituzione con *re-enactement* in caso di azioni e performance – si accompagnano e dialogano con una quarta direzione di attività dell'Associazione che consiste nel monitoraggio e nell'accompagnamento degli interventi di restauro di opere e installazioni dell'artista, danneggiati dal tempo e dall'incuria, come nel caso dell'attuale operazione di pulitura e ripristino di alcune parti della *Integrazione plastica* che Scheggi aveva realizzato per l'area degli elevatori e per altri ambienti di passaggio e di sosta dell'Hotel Michelangelo di Milano nel 1970-1971: quanto oggi è rimasto conservato, ovvero l'intervento plastico-architettonico per l'area degli elevatori, mostra elementi spuri e superfetazioni di periodi successivi al 1971, come l'Associazione sta pazientemente ricostruendo

grazie a confronti con i materiali dell'epoca, dai progetti originari dell'artista alle documentazioni fotografiche, al fine di poter riportare l'installazione ad una versione quanto più possibile fedele all'originale, in collaborazione con un prestigioso studio di restauro.

Nel 2018 invece, in occasione di un progetto espositivo tenutosi a Spazio Arte CUBO a Bologna e finalizzato a porre in dialogo un artista storicizzato, quale appunto Paolo Scheggi, con artisti contemporanei, quali Joanie Lemercier e *fuse, la scelta cadde sul riallestimento dell'ambiente *Interfiore*, che Scheggi aveva realizzato nel mese di maggio 1968 per la manifestazione *Teatro delle Mostre* alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, tra le prime mostre in Italia a presentare interventi e azioni artistici della durata di ventiquattro ore in direzione performativa (Teatro delle mostre 1968).

Dato che l'*Interfiore* è un ambiente composto da decine e decine di dischi colorati di pittura giallo carico, da allestire a terra e a diverse altezze nell'ambiente e illuminare con luce di Wood in piena oscurità, le domande che l'Associazione si è posta per il suo riallestimento hanno riguardato, nel rispetto delle fotografie dell'epoca, le collocazioni dei dischi, il numero di luci di Wood da utilizzare per ottenere un effetto quanto più possibile vicino ai principi ambientali ed estetici dell'artista, nonché le modalità di interazione del pubblico con l'installazione, dato che l'aspetto della prossemica tra spettatore ed opera gioca in Scheggi un ruolo cruciale (Bignotti e Patti 2018).

Anche la ricostruzione, nella versione originaria color giallo squillante, dell'ambiente *Intercamera plastica*, realizzato da Scheggi tra l'estate del 1966 e l'inizio del 1967, ed esposto dal 9 gennaio 1967 presso la Galleria del Naviglio di Milano, poi alla mostra *Lo spazio dell'immagine* a Palazzo Trinzi a Foligno nell'estate dello stesso anno, dove venne dipinto di bianco, ha posto sul tavolo il problema della corretta illuminazione delle pareti curvilinee e secanti lo spazio interno, di pianta leggermente rettangolare, chiedendo diversi sforzi da parte di Franca e Cosima Scheggi e dei tecnici via via coinvolti tra il 2007 – in vista della prima presentazione dell'ambiente ricostruito nel contesto della Fiera d'Arte MiArt a Milano – e il 2013, quando l'*Intercamera plastica* fu allestita al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, in occasione della mostra monografica e di ricerca dedicata proprio a questo ambiente e alle indagini di integrazione plastica all'architettura e di intervento urbanistico dell'artista (Pezzato 2013) – poi nel 2014 per una mostra antologica dell'opera dell'artista a Londra, in una galleria privata e infine nuovamente al Centro Pecci di Prato, nel 2017, dove come suddetto venne anche riproposta la performance *OPLÀ-azione-lettura-teatro*.

Ritrovamento, produzione, *re-enactement* e restituzione, restauro: quattro azioni complesse che richiedono, sempre, la collaborazione e il dialogo con istituzioni ed enti,

Si colloca lungo questo percorso, e si complessifica ancor più, dato che coinvolge non uno ma due archivi d'artista, il progetto di ritrovamento e restituzione al pubblico di un lavoro interrotto di Paolo Scheggi e Vincenzo Agnetti, dal titolo *Il Tempio. La nascita dell'Eidos*: un progetto che ha visto la co-curatela di Germana Agnetti, Guido Barbato, Ilaria Bignotti, Bruno Corà, Cosima Scheggi, con la collaborazione dell'Istituto centrale per la grafica di Roma.

Si tratta di un'opera ideata dai due artisti a Milano tra il 1970 e il 1971, rimasta a livello progettuale proprio a causa della scomparsa prematura di Paolo Scheggi, formata da disegni architettonici, schizzi e appunti relativi a un Tempio contenitore di oggetti linguistici raffiguranti le forme primarie del sociale, della soggettività e del potere. Rigorose nella definizione grafica e terminologica, le tavole de *Il Tempio. La nascita dell'Eidos* mostrano le vedute, la pianta, l'alzato e descrivono i materiali di un edificio architettonico sacro, complete di indicazione della scala e di elenco degli oggetti che tale prezioso contenitore custodisce: l' Oggetto preesistente, la Moneta Virtuale, il Porta Parole, la Pietra Miliare.

Termini e immagini che, letti oggi, danno immediatamente idea della visionaria contemporaneità del progetto e della ricerca dei due artisti, capaci di anticipare temi attuali quali la virtualità del denaro, la manipolazione del linguaggio, la trasmigrazione delle forme culturali, il controllo mediatico.

Confluite dapprima nel lavoro de *Il Trono*, realizzato da Agnetti e Scheggi nel 1970 ed esposto a Roma, alla Galleria Mana Art Market, tali riflessioni si ritrovano e approfondiscono ne *Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, a testimonianza della straordinaria vitalità del pensiero dei due artisti, che dalla fine degli anni Sessanta si trovano concordi nell'affrontare alcuni problemi di natura politica e filosofica.

L'importanza di tale progetto ha fatto sì che i due archivi, coadiuvati da Bruno Corà e Ilaria Bignotti, abbiano avviato nell'aprile 2020 un'attenta analisi e un serrato confronto tra le oltre venti carte progettuali rinvenute nei rispettivi Fondi e sino a quel momento rimaste inesplorate.

In un certo senso possiamo affermare che il lavoro allora condiviso di Agnetti e Scheggi è stato ripercorso e attentamente analizzato, nelle modalità ideative e progettuali, anche dai due archivi stessi, mezzo secolo più tardi: come possiamo immaginare fecero allora i due artisti, infatti, ci siamo posti le medesime domande e problematiche, ci siamo confrontati sulle forme e sui materiali, abbiamo studiato e scritto, comparato e preso delle decisioni che inevitabilmente hanno escluso qualcosa, e generato qualcos'altro [...] (Archivio Vincenzo Agnetti & Associazione Paolo Scheggi 2021, p. 5).

Il lavoro di studio è consistito, innanzitutto, nell'analisi degli schizzi e delle tavole, nella restituzione ragionata dei disegni, nonché nel confronto con immagini e documenti d'archivio.

Una selezione degli schizzi e dei disegni è confluita poi nel progetto editoriale di una Cartella, contenente una riproduzione raffinata delle più significative tavole del progetto, realizzata in tiratura limitata ed edita dalla Stamperia dell'Istituto centrale per la grafica di Roma, organismo museale di rilevanza internazionale creato per conservare, tutelare e promuovere un patrimonio di opere che documentano l'arte grafica nelle sue differenti tipologie.

La Cartella, dal titolo *Il Tempio. La nascita dell'Eidos, 11 fotoincisioni dai disegni di Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi*, è composta da 9 fogli che riproducono le 11 fotoincisioni dai disegni originali degli artisti.

I 9 fogli sono così titolati:

- *Il Tempio, Prospetto principale - Tempio contenitore - Foglio I*
- *Il Tempio, Pianta - L'Oggetto preesistente - Foglio II*
- *Il Tempio, Prospetto laterale destro - Anisotropia - Foglio III*
- *Il Tempio, Veduta assonometrica - Foglio IV*
- *Il Tempio, Prospetto laterale sinistro - La Pietra Miliare - Foglio V*
- *Il Tempio, Prospetto posteriore - La Moneta Virtuale - Foglio VI*
- *Il Tempio, Prospetto posteriore - La parete della Moneta Virtuale - Foglio VII*
- *Il Tempio, Prospetto laterale destro - Il Portaparole - Foglio VIII*
- *Il Tempio, Prospetto laterale destro - La Colonna Anisotropia - Foglio IX*

Le immagini sono state fotoincise su 11 lastre di rame e stampate a mano con torchio calcografico Van De Weghe nella Stamperia dell'Istituto centrale per la grafica di Roma da Matteo Maria Borsoi e Fabio Ascenzi, tra ottobre 2020 e luglio 2021. I titoli sono stati incisi su fotopolimero e stampati con torchio tipografico manuale Imperial Press nella Stamperia dell'Istituto centrale per la grafica. La carta utilizzata per l'edizione è la Zerkall naturale 350 gr.

L'edizione completa consta di tre tirature così suddivise:

- 40 cartelle con numeri arabi da 1/40 a 40/40 con i timbri dei due archivi;
- 16 cartelle con numeri romani da I/XVI a XVI/XVI con il timbro a secco dell'Istituto centrale per la grafica;
- 10 cartelle con le lettere da A a L con i timbri dei due archivi.

Il progetto è infine stato completato dalla edizione di un libro di approfondimento, volto alla contestualizzazione storico-artistica e critica dell'intero progetto di restituzione *de Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, completo di testi per ricostruirne gli aspetti formali, linguistici e filosofici, grazie anche all'ampio regesto di materiali storici e d'archivio, e da una serie di mostre itineranti, la prima delle quali ha aperto al pubblico il 7 settembre 2021 al Museo del Novecento di Milano: a cinquant'anni esatti dalla ideazione del progetto da parte dei due artisti, a cinquant'anni dalla scomparsa di Paolo Scheggi, a quarant'anni da quella di Vincenzo Agnetti; e nella città di Milano, luogo nel quale effettivamente i due artisti si trovavano e dialogavano, come ha ricordato Germana Agnetti nel suo saggio in catalogo:

Tra il 1969 e il 1970 Paolo Scheggi era spesso a casa nostra. Il viso giovane, i capelli ricci, l'incedere riservato sono tuttora chiari nella mia memoria. Ricordo che spesso si fermava a discutere a lungo con mio padre o in casa o nel suo studio, che allora era ancora in via Abbondio Sangiorgio, a pian terreno dello stabile in cui abitavamo. Mio padre mi aveva parlato di lui, della loro intesa intellettuale, di una complementarità di intenti e metodi. In quegli anni in cui ero ancora studentessa mi faceva molto partecipe del suo lavoro, mi aveva parlato del Trono che avevo visto appena costruito e mi aveva affascinato. Il discorso sul potere era allora in primo piano e quell'opera rendeva così bene il dibattito di quegli anni, anzi con lo sguardo di oggi penso che avesse un carattere trascendente il momento storico e capace di comunicare in un linguaggio universale. [...] mi aveva accennato a qualcosa che stava mettendo a punto con Scheggi, un'altra operazione di teatro statico, oltre a quella del Trono (Agnetti 2021, p. 31)

Anche la memoria orale, dunque, quale momento imprescindibile della ricerca di un archivio, attivatore di una immagine del fare che dalle briglie della storia emerge nel presente e si attiva grazie allo sguardo di oggi.

Cosa univa e cosa differenziava l'indagine artistica di Agnetti e Scheggi, cosa ne determinava anche la complementarità, quali erano i filoni di ricerca che stavano allora approfondendo e come queste direzioni concettuali e operative dialogavano con l'ambiente culturale e sociale di quegli anni, nel mondo dell'arte ma non solo? Quali i retroterra culturali che influenzavano il loro lavoro, a quali mostre avevano partecipato insieme? Le risposte non sono arrivate tutte. Nuove domande e nuovi orizzonti abbiamo però tracciato: questo significa che non solo l'indagine dei due artisti è sempre viva e attuale, incalzante e generativa, ma che

anche i due archivi, tutti gli archivi, possono continuare a produrre cultura, ricerca, progetti e visioni. (Archivio Vincenzo Agnetti & Associazione Paolo Scheggi 2021, p. 5).

I disegni originali del Tempio appesi alle pareti di un museo, finemente incorniciati, le teche che ordinatamente mettono in luce fotografie, inviti, copertine di riviste e cataloghi dell'epoca, la Cartella di attuale edizione con le tavole di carta spessa e solcata da schizzi esatti, da parole visionarie, immagini di un pensiero che è politico in quanto pubblico, civile, testimonianza di impegno e lavoro, è allora il progetto con il quale ci tengo a concludere questo contributo: non solo perché, in ordine cronologico, è l'ultimo al quale come associazione stiamo lavorando – in realtà già il penultimo, ne abbiamo appena messo in cantiere un altro – ma in quanto ci dice del valore del dialogo e del confronto tra artisti e studiosi, eredi e collezionisti, storici e curatori. Un dialogo di cui si è fatto promotore il convegno nel quale anche questo contributo è nato.

L'autrice

Nata a Brescia nel gennaio 1979, è Dottore di ricerca in Teorie e Storia delle Arti e Curatrice scientifica di Archivi d'Artista; è curatrice indipendente e critica d'arte. Ha avviato lo studio sulla vita e l'opera di Paolo Scheggi nel 2006 e ha poi approfondito la sistematizzazione della sua indagine nel 2009, con gli studi di Dottorato conclusi nel 2013 con la tesi dal titolo: *Paolo Scheggi e il suo viaggio nelle forme. Dalla visualità all'architettura, dallo scenario teatrale al linguaggio politico*. Dal 2013 lavora all'interno dell'Associazione Archivio Paolo Scheggi in qualità prima di segreteria organizzativa, poi di curatrice scientifica. È nel Comitato scientifico di MoRE Museum, a museum of refused and unrealised art projects (dal 2012-in corso) e nel Comitato critico dell'Associazione ArteJeans, in vista della costituzione del Museo-Archivio del Jeans a Genova. È specialista in storia dell'arte contemporanea per il XIX, XX e XXI secolo del corso quinquennale "Dell'Arte" di DeAgostini Scuola, a firma di Ernesto Luciano Francalanci (prima edizione 2021). Collabora come docente su incarico con AitArt-Associazione Italiana Archivi d'Artista. Svolge attività di ricerca e curatela per il Museum of Contemporary Art di Zagabria. www.ilariabignotti.com

e-mail: ilariabignotti79@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Archivio Vincenzo Agnetti & Associazione Paolo Scheggi 2021, 'Storia di una riscoperta', in *Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi. Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, eds G Agnetti, I Bignotti, B Corà & C Scheggi, Forma Edizioni, Firenze, p. 5

Agnetti, G 2021, '1971-2021: Un progetto da ricomporre', in *Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi. Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, eds G Agnetti, I Bignotti, B Corà & C Scheggi, Forma Edizioni, Firenze, pp. 31-41

Agnetti, G, Bignotti, I, Corà, B & Scheggi, C (eds) 2021, *Vincenzo Agnetti e Paolo Scheggi. Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, Forma Edizioni, Firenze.

Apollonio, U 1966, *XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia*, Stamperia di Venezia, Venezia.

Barbero, L. M. 2015, *Scheggi. 1966 La Biennale di Venezia / Art Basel 2015*, Forma Edizioni, Firenze.

Bek, B et al. 1969, *Tendencije 4-Tendencies 4*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.

Bignotti, I e Jaksic, J 2019, *PAOLO SCHEGGI. OPLÀ-STICK 1969-2019*, MSU Editions, Zagreb.

Bignotti, I e Patti, F 2018, *IN BETWEEN. Dialoghi di luce. Paolo Scheggi, Joanie Lemercier, fuse**, CUBO Edizioni, Bologna.

Calvesi, M 1986, *XLII Biennale di Venezia, Arte e Alchimia*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.

Celant, G 1977, *Ambiente/Arte 1915-1976. Dal futurismo alla body art*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Pezzato, S 2013, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica e altre storie*, Edizioni Centro Pecci, Prato.

Pezzato, S 2017, *Dalla Caverna alla Luna. Viaggio dentro la Collezione del Centro Pecci*, Edizioni Centro Pecci, Prato.

Scheggi, P 1969, *Oplà-stick, passione secondo Paolo Scheggi. Naviglioincontro 7*, Edizioni del Naviglio, Milano.

Teatro delle mostre 1968, Lerici Editore, Roma.

XXXVI Biennale di Venezia 1972, Stamperia di Venezia, Venezia.

Le istituzioni culturali e il digitale
Cultural institutions and digital technologies



Valentina Rossi

L'ultima rivoluzione del museo: il digitale. Una riflessione a partire da Marshall McLuhan



Abstract

Nell'arco di un secolo abbiamo visto un museo mutante, un museo che dalle avanguardie storiche ad oggi ha cambiato la sua forma, il suo pubblico e i suoi contenuti. Nel corso del tempo l'istituzione museale ha saputo rinnovarsi di fronte a guerre, rivoluzioni socio-culturali, globalizzazione, dibattiti postcoloniali e ora una situazione pandemica.

Ben prima del Covid -19 il museo aveva iniziato a fare in conti con i nuovi media, principalmente introiettati dentro le pratiche artistiche o gli allestimenti espositivi, e ora si trova a fronteggiare la sfida più grande di questo nuovo millennio, l'ambiente digitale.

Per intraprendere questo percorso è necessario ripercorrere brevemente i momenti che nel corso del Novecento hanno caratterizzato e riformulato la fisionomia e la natura del museo, fino ad arrivare agli anni Sessanta e Settanta quando anche con gli studi di Marshall McLuhan si pongono le basi per la rivoluzione digitale che negli ultimi due anni ha caratterizzato le nostre vite e quelle delle istituzioni culturali.

In the twentieth century we noticed a mutant museum, a museum that from the historical avant-gardes to today has changed its form, its audience and its contents. Over time, the museum has been able to renew itself after wars, socio-cultural revolutions, globalization, postcolonial debates and now a pandemic situation.

Before Covid-19, the museum had begun to work with new media, mainly within artistic practices or exhibition settings, and now it is working on the greatest challenge of this new millennium, the digital environment. To undertake this issue it is necessary to retrace the moments that during the twentieth century characterized and reformulated the physiognomy and nature of the museum, reaching the Sixties and Seventies when the foundations for the digital revolution were laid also with the studies of Marshall McLuhan.



Un secolo di rivoluzioni museali

Nel corso del tempo il museo ha subito varie trasformazioni: luogo disordinato e contemplativo nelle *Wunderkammern*; spazio dedicato al recupero della memoria e alla classificazione enciclopedica nei primi musei ottocenteschi; istituzione con funzione educativa negli anni Cinquanta del Novecento; centro multidisciplinare, di ricerca e luogo adibito alla comunicazione culturale negli anni Settanta e infine ente

dedicato al “consumo” e alla “spettacolarizzazione” tra la fine degli anni Ottanta e Novanta.

Sebbene questi continui ripensamenti sulla natura del museo abbiano permesso all’istituzione di aprirsi e rinnovarsi, la continua aderenza alle funzioni museali quali *valorizzazione*, *conservazione* e *promozione* ha mantenuto saldi i caratteri delle istituzioni.

Nel corso del Novecento il museo è stato soggetto di numerosi ripensamenti inerenti la sua definizione e la sua natura. In Europa, all’inizio del secolo scorso, l’istituzione è stata ampiamente contestata dalle Avanguardie artistiche, *in primis* il Futurismo con i suoi attacchi contro la conservazione del patrimonio storico-artistico: indicative sono anche le parole di Paul Valery (1922), citate in seguito tra i tanti anche da Theodor Adorno (1953) e Umberto Eco (2001).

Una ripresa dei valori museali quali la conservazione avviene solo nel periodo post-bellico dove, soprattutto in Italia, si avvia una accelerazione nella costruzione e rigenerazione di spazi. In molte zone del paese si attuano progetti architettonici pensati per restaurare - o trasformare - edifici storici in istituzioni museali e spazi espositivi. Dalla situazione museale dell’immediato dopoguerra emergono due fronti differenti: da un lato quello della ricostruzione delle sedi e dall’altro l’allineamento con alcune idee progettuali della museografia internazionale¹.

Negli anni Settanta e Settanta è chiaramente leggibile una matrice sociale e culturale che ha permesso un cambiamento di un paradigma da lungo consolidato, durante quel decennio molti sono stati gli avvenimenti che hanno contribuito a una rilettura del museo anche attraverso un rinnovamento delle stesse pratiche artistiche. Il museo assorbe tutte le istanze che i moti del ‘68 portano con sé, si inizia pertanto a parlare di museo come “foro” (Cameron 1971), di un museo “museo vitale” (Calvesi 1971) e di “museo aperto” (Hulten 1977). Centrali sono le tesi di Michel Foucault riproposte da critici quali Douglas Crimp (1980) e Yves Alain Bois (1989).

Se il 1968 aveva minato le basi borghesi del museo per trasformarlo in una istituzione aperta al confronto, con la caduta del muro di Berlino si verificano altri fondamentali cambiamenti che vanno ulteriormente a destabilizzare le fondamenta dell’istituzione. Il museo ha visto nuovi protagonisti e nuovi pubblici; secondo Stefania Zuliani il «nuovo secolo sembra avere annunciato altri percorsi per il museo» (Zuliani 2011, s.p.), tramite degli indirizzi di ricerca che hanno come comune esigenza quella di creare forme di dialogo con il pubblico. Inoltre, Zuliani introduce e approfondisce la proposta fatta da James Clifford, antropologo americano, che propone il concetto di «zone di contatto, come territorio di costruzione e significati a partire dalla consapevolezza della differenza» (Zuliani 2011, s.p.),.

¹ Si rimanda a Morello 1997.

L'antropologo prende in prestito il concetto di "zone di contatto" da Mary Louise Pratt definendole come:

lo spazio d'incontri coloniali, lo spazio in cui i popoli geograficamente e storicamente separati entrano in contatto l'uno con l'altro e stabiliscono relazioni correnti, che di solito implicano condizioni di coercizione, profonda ineguaglianza e conflittualità incontrollabile (Clifford 1997, p. 238).

Clifford prosegue quindi affermando che:

quando i musei sono visti come zone di contatto, la loro struttura organizzativa in quanto collezione diventa una relazione storica, politica morale in corso: una serie di scambi, spinti e strappi carichi di potere. La struttura organizzativa dei «musei quale collezione» funziona come la frontiera della Pratt (Clifford 1997, p. 238).

Gli anni dopo la caduta del muro di Berlino preparano il terreno per un museo relazionale, ma sono anche gli anni in cui si modifica l'idea di museo aperto – come sottolineato dalle idee di Pontus Hulten - in quello di museo dell'"iperconsumo" come è stato definito da Giancarlo de Carlo e Franco Purini (2008), e si amplificano tutte quelle componenti dell'istituzione anticipate da Rosalind Krauss nel suo noto saggio *The Cultural Logic of the Late Capitalistic Museum* (Krauss 1990).

Risulta evidente come non ci sia un'unica realtà per il museo, ma, come scrive Hooper-Greenhill, come nel corso dei secoli questa istituzione si è modificata in base al contesto, ai giochi di potere e alle circostanze politiche, economiche e sociali (Hooper-Greenhill 2005).

Marshal McLuhan aveva ragione (?)

non so bene cosa il computer possa fare in ambito museale; direi che lo arricchirà considerevolmente, perché si potrà avere accesso a tutte le culture del mondo simultaneamente e istantaneamente (Capaldi 2018, p. 49)

Questa frase è estratta da una conferenza di Marshall McLuhan del 1967 (insieme al suo collega Harley Parker) presso il Museum of the City of New York dal titolo *Indagini sulle strategie, i mezzi, i principi per la comunicazione dei musei con il pubblico dei visitatori*².

² Appena un anno dopo il contributo di McLuhan, al MET di New York organizzano una serie di conferenze in collaborazione con l'azienda IBM dal titolo *Computers and their potential applications in*

Gli scritti di Marshall McLuhan, insieme a quelli di Michel Foucault, Guy Debord e altri pensatori del decennio compreso tra la fine degli anni Sessanta e Settanta, preparano le basi teoriche su cui verranno costruiti alcuni modelli critici degli anni successivi, ormai è difatti consolidata una lettura di stampo foucaultiano delle istituzioni della memoria, mentre in questa trattazione tenteremo un approccio alle parole di Marshall McLuhan per comprendere come i suoi studi abbiano avuto un ruolo pionieristico sulla cultura digitale, applicata all'ambito dei *museum studies*.

Donatella Capaldi si è recentemente occupata della traduzione della conferenza sopracitata del sociologo canadese, e nel volume "Il museo elettronico" pone alcune questioni chiave, dello stesso McLuhan, che hanno preannunciato prospettive inerenti all'ambito digitale. In particolare, quello che emerge dalla riflessione di Capaldi - e dalle stesse parole del sociologo - sono considerazioni inerenti all'utilizzo delle allora nuove tecnologie in relazione agli allestimenti museali: McLuhan prospettava infatti un museo dove la fruizione sarebbe avvenuta in un ibrido "mediale-spettacolare" (Capaldi, 2018).

In generale quello che emerge dagli studi mcluhiani è una chiara anticipazione delle finestre web grazie al metodo di indagine definito a "mosaico". Questa struttura, in cui è fondamentale il contesto, è nata con il giornale, un luogo in cui le notizie sono attinte da fonti diverse e combinate nella stessa pagina, questo processo si realizza in pieno con l'avvento della televisione. Sempre Capaldi evidenzia la dipendenza tra testo a mosaico e ipertesto, teorizzato negli anni Sessanta da Ted Nelson – che concepì Xanadu, il primo sistema autore ipertestuale della storia di cui tratta Antonella Sbrilli nel testo pubblicato in questi atti –: questo modello si pone alla base della nostra cultura connettiva, sempre più costruita sulla coproduzione e cocreazione dei contenuti nati dalla collaborazione tra computer ed essere umani.

Come afferma la stessa autrice:

Il rifiuto del racconto lineare in favore del mosaico rappresenta naturalmente un punto fondamentale per la nuova proposta di McLuhan sui musei, non solo come modalità operative e strutturale che innerva tutta la mediamorfosi nell'era "elettrica", ma anche perché essa anticipa gli sviluppi di cui sarebbe stata portatrice la generazione successiva (e la previsione si è avverata, tra ipertesto e rete) (Capaldi 2018, p. 110).

museums <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/204737/> (visualizzato nove, novembre 2021).

Capaldi prosegue affermando:

McLuhan pensa a un mix di media in simultanea, e a uno storyline frammentato, multiplo, con diversi intrecci che procedono insieme, ciò che non esclude l'esistenza di un plot. (Capaldi 2018, p. 113).

Secondo Capaldi McLuhan è stato un anticipatore delle pratiche attuali sui “transluoghi”, facendo riferimento al volume di Calabrese e Ragone, (ed. Calabrese & Ragone 2016), pioniere della *gamification* e sull'approccio collaborativo che emerge dai social network, per le strategie *bottom up* di informazioni. L'analisi sui testi di McLuhan porta l'autrice a definire il sociologo come un precursore di alcune tendenze del nostro secolo, come: il valore dell'esperienza ludica del museo; l'utilizzo delle stampanti 3D per la creazione di prototipi; gli applicativi touchscreen per sviluppare il tatto (senso fondamentale per il massmediologo); le tecnologie digitali per la creazione di copie per la manipolazione dell'oggetto, *mash-up* multimediale per ampliare l'esperienza del visitatore; le tendenze in campo artistico quali la performatività, la multimedialità e l'attitudine all'ibridazione tra forme di attività sociale e dimensione collettiva per la produzione di allestimenti. (Capaldi 2018, p. 115).

Se McLuhan non riuscì a teorizzare il web ora sono gli scritti del suo allievo Derrick de Kerckhove che possono far luce sulle prospettive mcluhniane legate al medium di internet. (de Kerckhove 1996; de Kerckhove 1999).

Negli anni Ottanta il museo viene interpretato da Jorge Glusberg alla luce degli argomenti di Marshal McLuhan e del suo celebre volume *Understanding Media: The extension of Man* (McLuhan 1967). Il museo come *medium* è pertanto indagato nel volume *L'ultimo museo. Musei freddi e caldi, vecchi e nuovi, immaginari, integrati* (Glusberg 1983), dove l'autore intraprende una lettura dell'istituzione rifacendosi alle categorie di freddo e caldo mcluhniano. Nella prefazione del libro Glusberg definisce i musei caldi come quelle istituzioni che danno tutte le informazioni ma scoraggiano il visitatore, come per esempio il Guggenheim di New York, e i musei freddi come strutture di comunicazione che includono il pubblico, fornendo degli strumenti culturali che favoriscono il dialogo, identifica questo tipo di museo nel Centre Pompidou. Pontus Hulten difatti nella definizione di museo aperto si riferisce al «*contatto naturale tra artisti e pubblico*». (Hulten 1977)

Nel corso del suo studio Glusberg elabora un diagramma che identifica i musei freddi e quelli caldi:

Musei Freddi ↪ partecipazione ↪ comunicazione ↪ creatività ↪ chiarezza sui modi di produzione

Musei Caldi ↪ informazione ↪ documentazione ↪ scarsa partecipazione ↪ nessuna conoscenza dei modi di produzione (Glusberg 1983, p. 22).

In un certo senso questa polarità museale ricorda la posizione di Cameron nel suo celebre saggio del 1971, *The Museum, a temple or the forum*, dove il forum sta al freddo e il tempio al caldo (Cameron 1971).

Una quindicina di anni dopo il volume di Glusberg, il sociologo britannico Roger Silverstone, pur non citando apertamente gli studi di McLuhan, pubblica il testo *Il medium è il museo*³ dove definisce l'istituzione come un soggetto che:

occupa uno spazio fisico, contiene oggetti, sollecita interattività, concede al visitatore di attraversare, in senso proprio, la sua 'testualità', ossia il modo di selezionare e presentare determinati temi; le mostre, anche quelle temporanee, hanno tempo di durata inimmaginabili per altri *media* (Silverstone 1998, p. 58)

Questa definizione postulata dal sociologo marca la chiara differenza tra i vari tipi di media e il museo che a differenza degli altri occupa uno spazio circoscritto e delimitato, in questo modo l'ambiente museale rappresenta un elemento costitutivo e una componente determinante del *medium* stesso.

Se il museo è un mezzo, è anche un soggetto che occupa uno spazio fisico (chiaramente, come afferma anche Silverstone) che, negli ultimi vent'anni, si è in parte trasferito in un altro tipo di ambiente, quello digitale che, secondo la logica di McLuhan come per ogni mezzo, è un ambiente dinamico, aperto e immersivo. Se il museo ha quindi due ambienti, quello reale (materiale) e quello digitali (immateriale), che funzione hanno questi differenti tipi di ambienti?

A una prima fase di analisi possiamo affermare che l'ambiente reale del museo accoglie differenti servizi di front office quali biglietteria, bookshop, caffè, di questi servizi spesso biglietteria e bookshop sono presenti anche sul sito del museo; passando ad una fase di analisi più approfondita sulle funzioni museali possiamo affermare che la valorizzazione, la conservazione e la promozione sono elementi fondanti anche per le attività museali e i contenuti presentati nell'ambiente digitale.

³ Silverstone inoltre scrive: «Per molti aspetti i musei sono simili agli altri mezzi di comunicazione contemporanei. Intrattengono e informano; raccontano storie e costruiscono un discorso; si propongono di divertire e di educare, definiscono più o meno consapevolmente, con maggiore o minore efficacia, un programma articolato; rendono familiare e accessibile ciò che risulterebbe altrimenti estraneo e indecifrabile. Inoltre, nel costruire le tematiche, gli allestimenti e le tecnologie di cui si avvalgono, essi offrono una descrizione del mondo modulata secondo un certo ordine di idee». (Silverstone 1998, p. 58).

L'opera difatti subisce una doppia conservazione, ora ha possibilità di essere salvata e fruita anche digitalmente, inoltre oggi attraverso l'apporto delle digital humanities è possibile creare contenuti e percorsi narrativi multimediali che approfondiscono alcune caratteristiche delle opere in collezione. Chiaramente tutti concordano che il digitale non andrà a sostituire la naturale fruizione museale, ma incrementerà alcune funzioni abbattendo i limiti di spazio e tempo.

Un altro critico che si è occupato di analizzare i musei e le mostre attraverso una prospettiva mediologica è Boris Groys che, nel suo testo *Il museo nell'epoca della cultura di massa* (Groys 2009), suddivide le mostre in due tipologie: le prime sono le esposizioni tradizionali e le seconde sono le installazioni. La prima tipologia si presenta come un accumulo di oggetti artistici che permette al fruitore un approccio tradizionale basato sul passaggio del visitatore attraverso lo spazio della mostra, mentre la seconda cambia completamente l'orientamento dell'osservatore in quanto lo spazio dell'installazione è l'opera d'arte e lo spettatore si posiziona all'interno di questo, quindi dell'opera stessa. A questo genere di suddivisione Groys applica il vocabolario mcluhniano affermando pertanto che la mostra tradizionale è calda in quanto sviluppa una percezione ad alta definizione e non richiede partecipazione da parte del visitatore, mentre l'installazione è fredda perché stimola e richiede la partecipazione attiva del soggetto.

È interessante sottolineare come cinque dei più importanti teorici nel campo delle Digital Humanities, Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner e Schnapp (2014), prendano in considerazione il lavoro di McLuhan (in particolare il testo pubblicato con Quentin Fiore, *Il medium è il massaggio*, dove si crea una sinergia fra testo scritto e grafica editoriale), considerino il lavoro di McLuhan precursore dell'odierna Umanistica digitale.

Volendo anche noi applicare, ancora una volta, il vocabolario mcluhuniano alla istituzione museale, potremmo definire "Hardware" la natura del museo, quindi la sua collezione, il patrimonio che ne definisce l'identità, mentre potremmo usare il termine "Software" per tutte quelle attività che si circoscrivono alla collezione e quindi all'hardware: pratiche curatoriali, pubblicazioni, attività di comunicazione; come l'ufficio stampa e utilizzo dei social. I Software sono quindi tutte le applicazioni del museo che lo valorizzano e lo comunicano, non solo all'interno delle sale del museo ma anche nel suo ambiente digitale. Essendo la collezione un hardware è identificata come un patrimonio tangibile (difatti il termine in inglese delinea bene la componente "dura" e quindi visibile) fatto di beni che vengono conservati ed esposti e che delincono il profilo e la *mission* del museo, i software invece che si applicano a questo particolare hardware sono principalmente di natura immateriale come le pratiche espositive spesso legate ai riallestimenti della collezione, i progetti didattici e quelli afferenti alla

comunicazione. Esattamente come nel computer, grazie alle applicazioni software, l'hardware prende vita attraverso vari livelli di rielaborazione del patrimonio.

La sfera digitale, la nuova sfida per il museo.

La digitalizzazione delle immagini è stata inizialmente pensata come modo per sfuggire al museo, o più in generale agli spazi espositivi, lasciando libera l'immagine. Negli ultimi decenni, però, abbiamo assistito alla crescente presenza di immagini digitali nelle istituzioni dell'arte. Quindi sorge la domanda: cosa suggerisce tale dinamica in merito alla digitalizzazione e alle istituzioni? (Groys 2012, p. 95)

Rispondere alla domanda che pone Boris Groys in apertura del suo saggio *L'arte nell'era della digitalizzazione dall'immagine al file e ritorno* è complesso, gli effetti sono ancora oggetto di analisi e approfondimenti multidisciplinari che investono lo studio della storia dell'arte, della museologia e delle scienze computazionali. Nel corso del saggio Groys intraprende una riflessione principalmente sulla natura e sul valore del file digitale, sul rapporto con la copia – partendo dalle posizioni di Walter Benjamin – e quindi sulla sua esposizione, affermando:

l'immagine digitale è una copia, ma l'evento della sua visualizzazione è un originale, perché la copia digitale è una copia che non possiede un originale visibile. Questo significa inoltre che un'immagine digitale, per essere vista, non può solo essere esposta, va messa in scena, eseguita (Groys 2012, p. 97)

Queste considerazioni di Groys saranno poi successivamente ampliate dallo stesso autore nel volume *In the Flow*. Il discorso di Groys, infatti, non si limita all'esposizione del file digitale, di cui occorrerebbe un approfondimento singolo, ma si estende al rapporto tra rete e istituzioni museali, una relazione che, sempre secondo l'autore, porta il museo a funzionare come un blog, e dunque:

[...] il museo non ci presenta più una storia dell'arte universale, ma piuttosto la propria storia, attraverso la concatenazione di eventi realizzati dall'istituzione stessa (Groys 2018, p. 21)

Dalle parole di Groys emerge come in principio la digitalizzazione si ponesse come un ennesimo elemento che avrebbe potuto detronizzare l'impostazione museale. Constatiamo ora che invece di colpire questa istituzione, il digitale ha permesso al

museo una nuova rinascita, una ennesima rivoluzione che ne ha favorito un approccio diffuso e disseminato.

L'ambito della sfera digitale applicato alle istituzioni culturali è molto ricco ed eterogeneo: si passa dalla creazione di piattaforme che presentano opere digitalizzate all'utilizzo dell'intelligenza artificiale; a tecnologie utilizzate *in situ* per la creazione di approfondimenti, a *virtual tour* che durante la pandemia hanno popolato sul web.

Nel volume *Musei e media digitali* Nicolette Mandarano (2019) propone una sintetica suddivisione dei vari tipi di comunicazione proposti dalle istituzioni museali, ovvero "online" e "on site". Con "online" Mandarano intende le strategie legate alla rete, partendo dai siti web per arrivare poi alle piattaforme social più utilizzate; mentre la comunicazione "on site" è incentrata sui prodotti impiegati all'interno dei percorsi museali, con particolare attenzione alle App e ai sistemi di prossimità, oltre agli ambienti digitali e immersivi.

A questa spartizione è necessario aggiungere i musei e i progetti *digital born*, come appunto MoRE Museum, piattaforme nate per avere principalmente una fruizione digitale, Sarah Cook definisce questo modello curatoriale "distributed model", in quanto:

The distributed model is based on Net-or Web based art practices and describes how formal exhibitions might not be the end result at all, but instead "exhibitions" in which independent curator create their own infrastructure – agencies – or squat existing platform to support the practice of circulating and distributing art, whether into museum, galleries, or any kind of space (Graham & Cook 2010, p. 155).

Si aprono davanti a noi due strade, l'applicazione delle tecnologie digitali per la fruizione del museo sulla rete e l'utilizzo di queste tecnologie per approfondimenti in mostra (anticipati appunto da McLuhan), attraverso per esempio App (ma non solo) che aiutano il visitatore nel percorso. I casi studio in questo ambito sono innumerevoli. "on line" si possono considerare le *virtual exhibition* promosse dai musei come Tate Modern, spesso aggregate anche su Google Art and Culture, operazioni realizzate tramite l'intelligenza artificiale⁴ e *virtual tour* promossi da grandi istituzioni museali come Musei Vaticani e MET. Mentre "on site", facendo sempre fede alla semplificazione adottata da Mandarano, si possono considerare App di musei che aiutano il visitatore nella fruizione del percorso con degli approfondimenti di natura visiva o audio, postazioni multimediali, videoproiezioni, chatbot, videogame, nello specifico anche sistemi immersivi attraverso *Virtual Reality* o *Augmented Reality*, tra i

⁴ Quali ad esempio il progetto *Recognition* sempre di Tate Modern: <http://recognition.tate.org.uk> (visualizzato a novembre 2021).

più noti degli ultimi anni *Mona Lisa: Beyond the Glass* e l'ultima mostra del Victoria & Albert Museum di Londra, *Curious Alice*.

La sfera del digitale applicata alla storia dell'arte non è certo esente da critica, come quella proposta da Claire Bishop, la quale ad inizio del saggio *Against Digital Art History* (Bishop 2018) distingue in modo chiaro i termini "digitized art history" e "digital art history". Con il primo termine intende l'uso di raccolte di immagini online digitalizzate, mentre con il secondo identifica l'utilizzo di metodologie computazionali (rese possibili dalle nuove tecnologie) che hanno permesso il riconoscimento di modelli, la visualizzazione e modellazione di opere e l'aggregazione di differenti materiali provenienti da contesti disparati, ponendosi tuttavia critica al secondo approccio. Ripercorrendo le innovazioni tecnologiche che hanno influenzato lo studio della storia dell'arte (vedi la riproduzione fotografica per Heinrich Wölfflin e Aby Warburg) Bishop afferma che la digitalizzazione operata dal 2000 ha aperto la strada non solo ai concetti di "dimensione" e "velocità", ma ha anche sostenuto un nuovo metodo dettato dalle "visioni lontane". Attraverso alcuni casi studio specifici realizzati da Manovich (2015) e Bender (2015), l'autrice determina il limite di questo approccio affidandosi al concetto di canone affermando che non si definisce cosa si intende per canone e cosa è rimasto fuori. Esaminando altri casi studi, quali quello del MoMA⁵, afferma che la «Digital art history is just such a subordination of human activity to metric evaluation» (Bishop 2018, p. 126).

Negli ultimi trent'anni la museologia, le pratiche curatoriali e la storia dell'arte hanno riletto e reinterpretato i canoni artistici alla luce di un dibattito postcoloniale e gender; oggi, che queste riletture non si sono ancora esaurite, si aggiungono quelle legate all'ambito digitale, al contributo umano in relazione alla macchina e al ripensamento totale dell'opera nell'ambiente digitale. Abbiamo la capacità di riprodurre un'immagine con un solo click, di ingrandirla al punto di vedere le trame del colore, di farla viaggiare da un computer allo smartphone, di accostare un'opera ad altri formati e generi artistici.

Una sfera che permette un più ampio raggio di azione, abbattendo limiti fisici e temporali, e permettendo una sperimentazione nuova nell'ambito delle esposizioni ma anche nella conservazione e valorizzazione del patrimonio. In questo campo si possono sperimentare nuovi riallestimenti della collezione, approfondimenti su diverse opere e documenti, inediti percorsi didattici, nuovi contributi critici attraverso un sistema transmediale composto da immagini, video, tecniche di interattività e file audio.

La digitalizzazione, interpretata quindi dallo spostamento di un'opera da un medium all'altro, si pone pertanto come uno strumento unico per ricodificare anche

⁵ In particolare si riferisce al progetto del MoMA *Inventing Abstraction 1910-1925* (2012-13). <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1273>. (visualizzato novembre 2021).

l'opera d'arte, a questo proposito Sara Damiani afferma che la digitalizzazione delle opere d'arte innescano dei processi di «risignificazione della fruizione estetica che garantiscono nuove forme conoscitive dei singoli capolavori, partendo appunto dalla loro rimediazione»⁶ (Damiani 2020, p. 13).

La massiccia diffusione dei media digitali e delle reti di comunicazione continua costantemente a modificare e alterare la fisionomia delle istituzioni che attualmente si interfacciano con concetti quali interattività, simultaneità e mobilità che si circoscrivono nella dimensione delle “nuove tecnologie”, quindi il rapporto con i media assume una nuova centralità per la comunicazione, ma anche la promozione e la valorizzazione. Beryl Graham e Sarah Cook (Graham & Cook 2010) nel volume *Rethinking Curating. Art After New Media* trattano del ruolo del curatore e delle istituzioni in rapporto con i new media, dimostrando come le connesse pratiche espositive e il ruolo del curatore stesso e del museo debbano essere riletti alla luce di nuovi modelli e pratiche, spesso condivise con il pubblico di riferimento, ponendo quindi il curatore e l'istituzione in una inedita posizione di mediazione.

Appena un anno prima dell'inizio della pandemia i membri dell'ICOM durante la conferenza a Kyoto prendevano in considerazione di ampliare la classica definizione di museo, con:

Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing (ICOM 2019).

Vediamo come il museo si rinnova costantemente, dando rilievo a termini quali giustizia sociale, uguaglianza globale e benessere planetario.

Inoltre, nell'ultimo anno si è acceso un fermento sulle opere digitali denominate NFT (Non-fungible token), ed è solo di pochi mesi la notizia della nascita del *metaverso*. Queste innovazioni probabilmente andranno a scrivere un'altra definizione del museo, probabilmente con queste nuove innovazioni si creerà un cortocircuito tra

⁶ Più specificatamente con rimediazione si intende la rappresentazione di un medium all'interno di un altro medium (Bolter & Grusin 1999).

le parte che ho definito hardware e le applicazioni software che parrebbero prendere il sopravvento.

L'autrice

Valentina Rossi è dottore di ricerca all'Università di Parma e curatrice. Laureata al DAMS di Bologna, negli anni ha collaborato con varie istituzioni museali per progetti di ricerca, pubblicazioni e esposizioni come CSAC Università di Parma, MACRO di Roma, MAXXI di Roma, Arcos di Benevento, MSU di Zagabria e MAMbo di Bologna. È stata assegnista di ricerca presso l'Università di Parma, attualmente ha una borsa di ricerca presso CSAC ed è curatrice di MoRE. a Museum of refused and unrealised art projects. Nel 2019 sono usciti i suoi libri *Tate Modern. Pratiche espositive* (postmedia book, Milano) e *Nouvelles Flâneries* (Silvana Editoriale, Milano, 2019). Nel 2021-2022 ha co-curato il volume *Hidden Display. Progetti non realizzati a Bologna, 1975-2020* (MAMbo edizioni), *Abitolario. L'esistenza enciclopedica dell'abito nel verso linguisticato* (Il Poligrafo, Padova), *Il rituale del serpente. Animali, simboli e trasformazioni* (Danilo Montanari editore, Ravenna) e *Storie di fili* (Il Poligrafo, Padova).

e-mail: valentina.rossi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Adorno, T 1953, 'Valery Proust Museum', *Die Neue Rundschau*, LXIV, n. 4.

Binni, L & Pinna, G 1980, *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*, Garzanti, Milano.

Bishop, C 2017, *Museologia radicale*, Johan and Levi, Milano [ed. or. Bishop, C 2013, *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig, London].

Bishop, C 2018, 'Against Digital Art History', *International Journal for Digital Art History*, no. 3, July, s.p.

Bois, Y A 1989, 'Exposition; esthetique de la distraction, espace de démonstration', *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 29, Automne n. 29, pp. 57-79.

Bolter, J D & Grusin, R 1999, *Remediation. Understanding New Media*, the MIT press, Cambridge (MA), London.

Bonito Oliva, A 2004, *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*, Gangemi, Roma.

Burdick, A, Drucker, J, Lunenfeld, P, Presner, T & Schnapp, J 2014, *Umanistica_Digitale*, Mondadori, Milano, 2014 [ed. or. Burdick, A, Drucker, J, Lunenfeld P, Presner, T & Schnapp, J 2012, *Digital_Humanities*, the MIT press, Cambridge (MA), London]

Calabrese, S & Ragone, G (ed.) 2016, *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*, Liguori, Napoli.

Calvesi, M 1971, 'Progetti e realtà nell'uso del museo', in *Il museo come esperienza Sociale*, atti del convegno, Roma, 4-5-6 dicembre 1971, De Luca Editore, Roma, pp. 21-24,

Cameron D 1971, 'The Museum, a temple or the forum', *Curator: The Museum Journal*, XIV, 1, pp. 11-24.

- Capaldi, D 2018, *Il museo elettronico. Un seminario di Marshall McLuhan*, Meltemi, Milano.
- Cataldo, L & Paraventi, M 2011, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano.
- 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.
- Ciorra, P & Suma, S (ed.) 2003, *I musei dell'iperconsumo. Materiali di studio*, atti del convegno internazionale, Roma, 21 marzo 2002, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.
- Crimp, D 1980, 'On the Museum's Ruins', *October*, n.13, Summer, pp. 41-57.
- Clifford, J 1997, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999. [ed. or. Clifford, J 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass), London]
- Damiani, S 2020, *Arte e cultura digitale*, Aracne, Aprilia.
- de Kerckhove, D 1996, *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa & Nolan, Genova.
- de Kerckhove, D 1999, *L'intelligenza connettiva. L'avvento della web society*, FilmAuro, Roma.
- Drucker, J 2013, 'Is There a Digital Art History', *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 29, no. 1-2, pp. 5-13.
- Eco, U 2001, 'Il museo del terzo millennio', www.umbertoeco.it. Available from: <<http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>>
- Glusberg, J 1983, *L'ultimo museo. Musei freddi e caldi, vecchi e nuovi, immaginari, integrati*, ed G Baragli, Selleria Editore, Palermo [ed. or Glusberg, J 1980, *Cool Museum and hot museum*, Ediciones Centro de Arte y Comunicación - cayc, Buenos Aires,].
- Graham, B & Cook, S (2010), *Rethinking Curating: Art After New Media*, the MIT press, Cambridge (MA), London.
- Groys, B 2005, 'Multiple authorship', in *The Manifesta decade: debates on contemporary exhibitions and biennials*, eds E Filipovic & B Vanderlinden, the MIT press, Cambridge (MA), London, pp. 93-99.
- Groys, B 2009, 'Il museo nell'epoca della cultura di massa', in *Le funzioni del museo: arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, atti del convegno internazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma 3-4 aprile 2009, ed S Chiodi S, Le Lettere, Firenze, pp. 39-50 [ed. or Groys, B 2003, 'The Museum in the Age of Mass Media', *MJ Manifesta Journal 1*, Spring Summer].
- Groys, B 2012, *Art Power*, Postmedia, Milano [ed. Or. Groys, B 2008, *Art Power*, the MIT press, Cambridge (MA), London].
- Groys, B 2018, *In the Flow*, Postmedia, Milano [ed. or Groys, B 2016, *In the Flow*, Verso books, London, New York].
- Hooper-Greenhill, E 2005, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano, Il Saggiatore [ed. or Hooper-Greenhill, E 1992, *Museum and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London, New York, 1992]
- Hulten, P 1977, *Le Centre National d'Art et de la Culture Georges Pompidou*, Le Centre Culture Georges Pompidou, Paris.

ICOM (2019), 'ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote', [icom.museum](https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/). Available from: <<https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>>.

Krauss, R 1990, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October*, 54, autumn, pp. 3-17.

Lugli, A, Pinna, G & Vercelloni V 2004, *Le tre idee di Museo*, Jaca Book, Milano.

Luisetti, F & Maragliano, G 2006, *Dopo il museo*, Trauben, Torino.

Mandarano, N 2019, *Musei e media digitali*, Carocci, Roma.

Manovich L 2015, 'Data Science and Digital Art History', *DAH-Journal no. 1*. pp. 14-35.

McBride, D B 2006, 'Modernism and Museum Revisited', *New German Critique*, 99, vol. 33, No.33, Fall, pp. 209-233.

McLuhan, M 1967, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano [ed. or McLuhan, M 1964, *Understanding Media: The extension of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York].

Morello, P 1997, 'La museografia. Opere e modelli storiografici', in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, eds F Dal Co Electa, Milano, pp. 392-417.

Preziosi, D & Farango, C (ed.) 2004, *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate publishing, Aldershot.

Purini, F 2008, 'I musei dell'iperconsumo', in *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, ed F Purini, P Ciorra, & S Suma, Libria, Melfi 2008, pp. 1-19.

Ribaldi, C 2008, *Il nuovo museo: Origine e percorsi*, Il Saggiatore, Milano.

Sbrilli A 2022, 'Una mostra cancellata, un progetto in corso e l'agone senza fine con le risorse on line', *Ricerche di S/Confine*, Dossier 7, *The Lockdown of the Projects*, atti del convegno, 16-23-30 settembre 2021.

Schich, M 2016, 'Figuring Out Art History', *DAH-Journal*, no. 2, pp. 41-67.

Schnapp, J 2015, *Digital Humanities, Meet the media Guru*, ed M G Mattei, Egea, San Giuliano Milanese.

Serota, N 1996, *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, Thames & Hudson, London.

Silverstone, R 1998, 'Il medium è il museo. A proposito di oggetti e di logiche, in tempi e spazi', in *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, ed J Durant, Clueb, Bologna, pp. 57-80.

Valéry P 1922, 'Le problème des musées', in *Oeuvres*, tome II, Pièces sur l'art, Gallimard, Paris, pp. 1290-1293.

Zuliani S 2006, *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano.

Zuliani, S 2009, *Effetto Museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori, Milano.

Zuliani, S 2011, *Musei in transizione*, Premio Lum per l'arte contemporanea. Available from: <<http://premio.lum.it/blog/musei-transizione-di-stefania-zuliani>>

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



Antonella Sbrilli

Una mostra cancellata, un progetto in corso e l'agone senza fine con le risorse on line



Abstract

Se durante le chiusure causate dalla pandemia il lavoro espositivo ha rallentato fino spesso a fermarsi, costellando il panorama di tanti eventi irrealizzati, la progettualità legata alla didattica e alla formazione, nella sua declinazione on line o mista, ha trovato strade da percorrere, con il rischio - connaturato alla natura stessa della rete - dell'instabilità e dell'incompletezza, ma anche con la prospettiva di partecipare a una evoluzione in corso, complessa, indeterminata, mutevole.

If during the closures caused by the pandemic the exhibition work slowed down to a standstill, dotting the panorama with many unrealized events, the projects linked to didactics and training, in its online or mixed declination, found paths to follow, with the risk - inherent to the very nature of the network - of instability and incompleteness, but also with the prospect of participating in an ongoing, complex, indeterminate, changing evolution.



Una mostra cancellata

Come molti dei partecipanti a questo incontro sul *lockdown of the projects*, il "blocco dei progetti", sono stata toccata dal sortilegio dell'irrealizzato nel momento preciso dell'inizio del lockdown, e soprattutto nel contesto dell'origine della pandemia, la Cina.

All'inizio del 2020, infatti, era a buon punto il lavoro su una mostra che si sarebbe dovuta tenere dal 20 maggio al 20 luglio 2020 nel Nanshan Museum (南山博物馆) della città di Shenzhen, nella provincia del Guangdong¹. Il titolo della mostra *Mutual Solubility – Sino-Italian Contemporary Art Exchange* alludeva, con la metafora liquida della solubilità, a un reciproco scambio fra esperienze di artisti e artiste distanti, ma collegati dalla scelta di tecniche,

¹ *Mutual Solubility: Sino-Italian Contemporary Art Exchange Exhibition*, Nanshan Museum of Shenzhen, scheduled May-July 2020, Curator: Wang Duanting; Italian Co-curator: Antonella Sbrilli; Italian Assistant Curator: Veronica Di Geronimo.

dall'impegno in ricerche sofisticate su intelligenza artificiale e *machine learning*, dalle applicazioni dell'animazione e del videogioco, dagli sguardi sul paesaggio e sugli elementi naturali nell'epoca dei cambiamenti climatici e dell'invasività tecnologica. Nei piani del curatore cinese, Wang Duanting² – fine conoscitore dell'arte italiana ed europea degli ultimi decenni e, by the way, originario proprio dell'allora ancora non famosa città di Wuhan – la mostra doveva essere all'insegna dell'immaterialità, presentando esclusivamente video, computer art e fotografie; queste ultime del resto sarebbero state stampate in loco, eliminando del tutto il trasporto fisico di opere da un continente all'altro, con il portato di barriere doganali e burocrazie. Nessuno immaginava che di lì a poche settimane la gran parte degli spostamenti, anche delle persone, si sarebbe fermata del tutto e altre inimmaginabili barriere sarebbero state erette.

Come curatrice per la parte italiana avevo preso contatti con affermati artisti mid-career, fra cui Matteo Basilè, le cui fotografie *augmentate* sono ben note al pubblico cinese; Silvia Camporesi, che avrebbe esposto il trittico *Third Venice*, sulla città da secoli sottilmente legata alla Cina; Daniele Puppi, che ha sincronizzato il capolavoro di Alfred Hitchcock *Psycho* con il remake di Gus Van Sant, in un video ritmico che pervade lo spazio dei visitatori; Stefano Cerio, che avrebbe esposto le suggestive foto scattate di notte in parchi divertimento vuoti in Italia e in Cina (*Chinese Fun*); Zapruder filmmakergroup, il gruppo di artisti ravennati che torna all'origine della visione 3D attraverso occhiali vintage, per irretire gli osservatori nel loop di una partita a ping pong;

e poi con giovani professioniste dell'animazione come Francesca Presentini (un suo videogame era stato nominato nel 2019 miglior game art al GameDaily Connect Asia e a Shenzhen avrebbe presentato *The History of Fear*, animazione di caratteri e calligrammi); e infine con artisti ricercatori e ricercatrici nel campo della computer art, come Marco Cadioli (*I and AI watching the sea together* mette a confronto il modo umano e quello dell'IA di vedere e decodificare un paesaggio marino); Mariagrazia Pontorno (*The Cedar Tree of the Skies*, video animazione 3D che trasforma un episodio, realmente avvenuto in un giardino italiano, in un metaforico viaggio dalla terra al cielo); Enrica Beccalli (con *Aesthetics of Embodiment*, collage di gif animate che provengono da una performance basata sulla percezione vestibolare, tecnologicamente alterata, di una ballerina in dialogo con un algoritmo).

Le opere selezionate dovevano insomma offrire ai visitatori cinesi uno sguardo sull'approccio visivo italiano allo spazio naturale e urbano, alla tradizione figurativa, con aperture sui paesaggi artificiali originati dalla computer animation e dai dispositivi di AI. L'allestimento avrebbe suggerito percorsi nelle peculiarità dei linguaggi e dei

² Fra le sue numerose pubblicazioni: Wang, D 2002, Wang, D 2015.

media, facendo emergere elementi ricorrenti, iconografie, direzioni di ricerche, da confrontare e intrecciare con quelle degli artisti cinesi esposti nello stesso spazio. Il tutto, nella nuvola di parole-chiave concordate con i co-curatori:

past, tradition, narrative, change of dimensions, multiple points of views, landscape, machine learning, algorithm, embodiment, language, space, video, photography.

A mano a mano che le notizie della pandemia arrivavano, però, un progressivo congelamento ha investito il progetto della mostra, che è stata prima rimandata, poi, come i voli aerei, cancellata. A dispetto della vocazione immateriale del progetto espositivo, di esso non permane documentazione neanche on line e forse questa condizione potrebbe avvicinarlo agli interessi del MoRE, come testimonianza di un blocco progettuale internazionale legato alla pandemia.

Permangono, invece, i rapporti stretti con artisti e artiste e anche quelli con le opere scelte: pur se non esposte, la potenzialità della loro presenza nel percorso di “reciproca solubilità” è come se avesse lasciato una traccia permanente, che potrebbe riattivarsi in condizioni favorevoli.

Un progetto in corso

Mentre arrivavano le notizie dell'inarrestabile svaporamento dell'esposizione, è cominciato – nelle scuole e nelle università – il regime di insegnamento completamente a distanza, il primo in questa modalità al di fuori degli istituti di formazione telematica. Accantonato il lavoro di curatrice della mostra in Cina, mi sono trovata – come tutti i docenti – nella condizione nuova di “curatrice” di un gruppo di persone collegate on line, che chiedevano strumenti sostitutivi della consultazione dal vivo di biblioteche e archivi, di musei e di gallerie, di studi d'artista.

Come tutti, ho assistito e partecipato alla trasformazione delle relazioni, al diffondersi di nuovi riti e cornici comunicative, all'emergere di criticità in termini di insoddisfazione, inadeguatezza, fatica cognitiva ed emotiva, scacco e fallimento; ma anche a scatti di invenzione individuale e comune, con un uso creativo del *game-based approach* alla didattica e alla formazione, con *flash mob* virtuali e re-enactment, come quello dedicato al novantesimo compleanno dell'artista Daniel Spoerri:

A sessanta anni di distanza dalla prima delle *tavole-trappola* (*La colazione di Kichka* oggi conservata al MoMA di New York) quaranta ragazzi italiani in quarantena – chiusi nelle loro case come Spoerri in quella camera d'albergo –

alle 15:45 del 24 marzo 2020 hanno giocato a fissare anche loro gli oggetti che il caso aveva posato sulle loro scrivanie (Isidori 2020).

Per inciso, fra le riflessioni flagranti su come musei, singoli artisti e gruppi si sono misurati con lo stato di emergenza e quale racconto storico-artistico ne sia scaturito, si può vedere il numero monografico della rivista *Novecento transnazionale* dal titolo eloquente *Sull'orlo di un cambiamento. L'arte immagina il mondo dopo la pandemia* (Subrizi & Hecker 2021).

È in quei mesi di sperimentazione che è nato il progetto di uno strumento per lo studio della storia dell'arte contemporanea: un manuale multimediale pensato contemporaneamente come traccia per le lezioni da remoto o in presenza e per la preparazione sincrona o differita, residente in parte sulla piattaforma Moodle dell'Università Sapienza, dove insegno, e in parte ad accesso libero, su www.art-usi.it, un blog dedicato all'osservazione (e alle proposte) di innovazioni didattiche nel campo storico-artistico.

Basato sull'idea di selezionare, aggregare, connettere e riutilizzare risorse di qualità esistenti in rete – musei virtuali, *digital libraries*, mappe, time-line – questo strumento rientra nella prospettiva della creazione di reti rizomatiche di apprendimento, nella trasformazione della figura di chi insegna da “docente oratore” a “docente designer” (Sancassani 2019, pp. 8-10), ma anche, volendo, a docente *connecteur*. Questo termine è preso in prestito dall'editoriale del numero monografico della rivista *Engramma* dedicato al tema delle *Connessioni* (Bergamo, Lollini 2019), le connessioni fra discipline, fra fonti primarie e secondarie, fra forme e interpretazioni, fra contesti e tempi e fra le ingenti risorse on line a disposizione. Un termine, quello di *connecteur*, che è tanto più pertinente nel labirintico ipertesto della rete, un habitat fatto di collegamenti e di database dentro cui muoversi in orizzontale, in verticale, in diagonale, seguendo le nuove configurazioni dell'esperienza spaziale, cognitiva, simbolica, individuate a suo tempo proprio nel database da Lev Manovic (Manovic 2001, p. 273; Damiani 2020, p. 58).

Il manuale multimediale, diviso in unità didattiche corrispondenti agli argomenti del programma, presenta un'interfaccia semplice, in forma di una schermata d'accesso sinottica a tutti i contenuti e gli strumenti relativi a ciascuna unità³. Eccone una sintetica descrizione: gli *Argomenti* sono visualizzati come tag in alto a sinistra della pagina e sono richiamati, a destra, dalla descrizione delle *Competenze* da acquisire; fra *Argomenti* e *Competenze*, sempre nella fascia alta della pagina, si trovano le coordinate temporali e spaziali che inquadrano il tema

³ Credits del manuale multimediale: progetto, contenuti e interazioni di Antonella Sbrilli; layout, grafica, edtech di Paolo De Gasperis; video e assistenza elearning di Lorenzo Fiorini; accesso libero alle unità didattiche dalla pagina dell'Indice: <https://www.art-usi.it/indice-unita-didattiche/>

della lezione: la *Time-line* permette di accedere a cronologie, selezionate on line fra quelle ritenute più efficaci e a brevi video di taglio storico prodotti da istituzioni pubbliche e private; *Esplora i luoghi* attiva l'accesso a Google Earth, dove sono memorizzati i percorsi ai luoghi importanti trattati nella lezione, città di origine di artisti, gallerie d'epoca, itinerari visibili dall'alto; nella fascia inferiore dell'interfaccia si accede a sei sezioni, che immettono in altrettante risorse primarie:

- i *Musei da manuale* presentano una selezione ragionata dei musei dove sono conservate le opere inerenti la lezione, privilegiando i siti museali più ricchi di informazioni e di racconti sulla collezione. L'idea di base è di non estrarre la riproduzione di un'opera dal suo contesto ma di incontrarla –almeno virtualmente – là dove è conservata, nello spazio della sala;

- i *Repertori d'arte* segnalano le pagine web di alcune importanti collezioni di immagini, video, documenti (Google Arts & Culture, Europeana, Bridgeman Images, Monoskop, Ubuweb ecc.) dove fare ricerche per soggetto, autore, corrente, tecnica, localizzazione, collezioni pubbliche e private, cronologia, aspetti formali e cromatici ecc. Si tratta di repository a libero accesso che mettono a disposizione fonti, documenti, materiali validati;

- la sezione *Lecture in rete* raccoglie saggi, volumi, parti di volumi in pubblico dominio, messi a disposizione da istituzioni ed editori, sia in formato immagine sia in formato esplorabile. Nella sezione sono linkati poi contributi in riviste ad accesso libero e anche a blog di qualità;

- le *Immagini dense* sono riproduzioni di alcune opere arricchite di informazioni, confronti, spiegazioni, che si attivano esplorando la superficie dell'immagine e cliccando su dettagli e zone significative. Questa modalità di esplorazione, ora consueta, viene dalle sperimentazioni degli anni Novanta sull'immagine come interfaccia esplorabile, avviata dalla diffusione delle riproduzioni digitali e affinata poi con l'arrivo dei primi touch-screen a tal punto che – come afferma Andrea Pinotti – «un'immagine che non si possa oltre che guardare anche ruotare, zoomare, rimpicciolire e modificare con le dita non costituisce più un'immagine» (Pinotti 2021, p. 350);

- la sezione *Quadri nei libri* suggerisce testi letterari in cui sono presenti descrizioni ecfrastriche di opere d'arte e riferimenti ad artisti ed esperienze trattate nella lezione, a testimonianza dello scambio fra immaginazione artistica e narrativa e della storia del gusto. Il titolo è limitato alla relazione con la letteratura, ma i contenuti si allargano alla presenza di opere in film, serie animate ecc. via via che ci si avvicina all'arte del presente;

- la sezione *Applied Games* invita a partecipare a giochi statistici sulla percezione, sulle definizioni storico-artistiche e presenta *best practices* di *serious game* realizzati nei musei e di situazioni ludiche progettate da artisti.

L'agone senza fine con le risorse on line

Generato anche dalle misure di contenimento della pandemia sulle attività in presenza, lezioni, mostre, consultazioni di biblioteche, e su tutto il complesso di relazioni connesse all'arte contemporanea, questo progetto lavora sulle possibilità degli strumenti digitali di compensare l'assenza, attuando processi di relazione e connessione e soprattutto, verificando nel tempo l'interoperabilità e la stabilità delle risorse proposte.

È questo l'agone senza fine a cui si fa riferimento nella seconda parte del titolo di questo intervento: migrazioni di pagine, deleghe di percorsi museali a grandi motori di ricerca, database in trasformazione che generano interfacce sempre diverse danno talvolta la sensazione che un approdo stabile sfugga, e che sia arduo stabilire uno stato concluso o almeno stabile del progetto.

È come se il tessuto a cui nel periodo della pandemia abbiamo sempre di più affidato contenuti e relazioni si rivelasse oltremodo complesso, indeterminato, mutevole, per usare le tre parole chiave individuate più di cinquanta anni fa da Theodor Nelson presentando la sua visione dell'ipertesto, *complex, changing, indeterminate*. Paola Castellucci ne ha esaminato «il volto bifronte: *complex*, ossia complesso, connesso, ma anche complicato; *changing*, nel senso di duttile, ma anche modificabile e perfino mutevole; *indeterminate* e dunque reticolare, non predefinito, tendente a infinito, ma anche indeterminato» (Castellucci 2009, p. 76).

Del resto all'origine lontana di quello che sarebbe stato il web, sta proprio il più influente e fertile degli *unrealized projects*, il progetto *Xanadu* dello stesso Theodor Nelson.

Ricercatore, filosofo, sociologo, artista, visionario nato nel 1937, Nelson è l'inventore nei primi anni Sessanta del termine e del concetto di ipertesto, che espande fino a immaginare un "docuverso", in cui si sarebbero trovati documenti di ogni tipo, con le loro multiple versioni, con collegamenti bidirezionali, in cui l'autore aveva pensato anche al riconoscimento di royalties per le citazioni: una biblioteca universale, dunque, un indice di informazioni globale che avrebbe incoraggiato il remix, il riuso reciproco, la collaborazione. Mentre Nelson viene descritto a volte come «mentalmente iperattivo, la sua vita è costellata di progetti mai finiti e lettere lasciate a metà», la sua creatura incompiuta è criticamente considerata «il più eclatante esempio di *vaporware* dell'industria informatica» (Porcelluzzi 2016), intendendo con questa parola i prodotti – principalmente appunto informatici –

cominciati, annunciati e non completati. La dimensione dell'incompletezza associata al suo progetto assume però per l'autore un connotato di identità: «Nelson cercherà infatti di volgere in positivo il giudizio (*incompleto*) e dimostrare semmai il suo *teorema di incompletezza*: l'ipertesto, ossia un nuovo modo di concepire la testualità in quanto *spazio tendente a infinito*» (Castellucci 2009, p. 60).

Altri progetti irrealizzati o inconclusi – ma altrettanto fertili - stanno del resto all'origine del nostro assetto attuale: sul versante ancora della tecnologia il *Memex* di Vannevar Bush, antesignano della necessità di mantenere traccia, nelle ricerche, dei percorsi di collegamento; mentre sul fronte immenso del pensiero, continua a stagliarsi l'Atlante *Mnemosyne* di Warburg, repository in fieri dei nessi fra immagini e significati, potente dispositivo di accostamenti analogici, e molto altro (Settis 2020, passim).

Lockdown of the projects: se durante le chiusure causate dalla pandemia il lavoro espositivo ha rallentato fino spesso a fermarsi, costellando il panorama di tanti eventi irrealizzati, la progettualità legata alla didattica e alla formazione, nella sua declinazione on line o mista, ha trovato strade da percorrere, con il rischio - connaturato alla natura stessa della rete – dell'instabilità e dell'incompiutezza, ma anche con la prospettiva di partecipare a una evoluzione in corso, complessa, indeterminata, mutevole.

Dada

The image shows a digital interface for a didactic unit on 'Dada'. At the top left, it says 'Unità numero: 21' and 'Indice unità didattiche'. Below this are several interactive elements: a blue box for 'Argomenti' with tags 'Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia, Schwitters, Tzara'; a 'Timeline' icon; a map-based exploration tool with the text 'Esplora i luoghi' and 'Oppure guarda il video'; and a 'Competenze e verifiche' section with a description of learning objectives. At the bottom, there are six colorful buttons for different content types: 'Musei da manuale', 'Repertori d'arte', 'Lecture in rete', 'Immagine densa', 'Quadri nei libri', and 'Applied game'.

Fig. 1: Interfaccia sinottica di un'unità didattica del progetto di manuale multimediale, 2021-22.

L'autrice

Docente di Storia dell'arte contemporanea alla Sapienza Università di Roma, Antonella Sbrilli ha curato mostre sui rapporti fra arte e tecnologie digitali (*Marita Liulia Tarot*, Mlac, Roma 2003), su arte e giochi di parole e immagini (*Ah che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, Istituto Centrale per la Grafica 2010-11), su arte e tempo (*Dall'oggi al domani. 24 ore nell'arte contemporanea*, Museo Macro, Roma 2016). Su questi temi ha pubblicato volumi (*Storia dell'arte in codice binario*, Guerini 2001; *Stare al gioco*, alfabetà edizioni/Derive Approdi 2019); saggi (*Computerization, Digitization and the Internet*, in Rampley et al., *Art History and Visual Studies in Europe*, Brill 2012); ipertesti e blog (diconodioggi.it; art-usi.it). È redattrice della rivista *Engramma*, in cui sono apparsi suoi contributi su temi legati a Warburg, alla memoria, alle trasformazioni delle immagini. Fa parte del comitato scientifico della rivista *Storia dell'arte* e ne dirige la sezione web *In tempo reale*.

e-mail: antonella.sbrillieletti@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Bergamo, M & Lollini, F 2019, 'Editoriale' di 'Connessioni', *La Rivista di Engramma on line*, n. 168, settembre-ottobre. Available from: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3656>

Castellucci, P 2009, *Dall'ipertesto al web. Storia culturale dell'informatica*, Editori Laterza, Roma, Bari.

Damiani, S 2020, *Arte e cultura digitale*, Aracne Editrice, Roma.

Isidori, G 2020, *Restando a casa: un appuntamento con Spoerri e il caso sulle nostre tavole*, Art'usi Arte in formazione, 26 marzo. Available from: <<https://www.art-usi.it/restando-a-casa-un-appuntamento-con-spoerri-e-il-caso-sulle-nostre-tavole/>>

Manovic, L 2001, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano.

Pinotti, A 2021, 'La storia dell'arte nello specchio dei Visual Studies e delle Digital Humanities', *Intersezioni*, n. 3, dicembre, pp. 349-363.

Porcelluzzi, A 2016, 'Un'altra Internet era possibile. La storia di Xanadu, la visione di Ted Nelson per una rete diversa e compiutamente ipertestuale', *Il Tascabile*, 16.12.2016. Available from: <<https://www.iltascabile.com/scienze/xanadu-internet/>>

Sancassani, S 2019, *Progettare l'innovazione didattica*, Pearson Italia, Milano, Torino.

Settis, S 2020, *IncurSIONI. Arte contemporanea e tradizione*, Feltrinelli, Milano.

Subrizi, C & Hecker, S 2021, 'Introduzione', *Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture, Sull'orlo di un cambiamento. L'arte immagina il mondo dopo la pandemia/ On the Brink of Change. Art imagines the World After the Pandemic*, ed. C Subrizi & S Hecker, v. 5, n. 1, pp. 1-4. Available from: <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/view/17457/16677>

Wang, D 2002, *Jing Mu Xi Feng*, Renmin Mei Shu, Beijing.

Wang, D 2015, 'Blink of the mind. An overview of Chinese contemporary photography, video and digital art as Conceptual art', in *Sudden change of idea. An exhibition of comparative study between Chinese and German Conceptual Art*, catalogue of the exhibition March 13 - June 13, 2015, ed. Wang Duanting & Claus Mewes, United Art Museum, Wuhan, pp.2-27.



Maristella Casciato e Margherita Guccione
in conversazione con Francesca Zanella

Archivi ed esposizioni. Mutamenti e prospettive



La proposta di questa conversazione nasce dalla necessità di condividere una riflessione sulle risposte che le istituzioni culturali hanno individuato per confermare, forse in modo ancor più determinato, il proprio ruolo anche e soprattutto in un momento di profonda trasformazione dei rituali, delle forme della interazione sociale, e anche dei modi di fare ricercare, valorizzare il patrimonio e di comunicare.

Ho coinvolto due persone con cui ho avuto occasione di collaborare in tempi recenti che possono portare in questa sede un patrimonio di esperienza significativo e soprattutto differenti prospettive rispetto al ruolo di musei, archivi e centri di ricerca: Maristella Casciato senior curator al Getty Research Institute Los Angeles e Margherita Guccione direttore di MAXXI Architettura Roma.

Questo dialogo si fonda quindi su ciò che accomuna il nostro lavoro: l'archivio che raccoglie un immenso e complesso patrimonio da valorizzare e che per noi è anche il punto di partenza di progetti espositivi. Archivio come realtà viva

1. Attraverso la ricerca, a partire da politiche di acquisizione, dal lavoro sull'archivio, con il suo riordino e lo studio.

2. Attraverso progetti espositivi e di comunicazione.

Francesca Zanella





Francesca Zanella

Où atterrir après la pandémie? (Latour 2020)



Abstract

Una riflessione sull'impatto generato dalla pandemia sulle politiche culturali delle istituzioni culturali, con un particolare attenzione alle possibili ricadute sull'archivio.

A reflection on the impact generated by the pandemic on the policies and strategies of cultural institutions, with particular attention to the possible repercussions on the archive.



Forse non è inappropriato commentare una conversazione sui mutamenti e le prospettive degli archivi visivi e sul ruolo delle esposizioni in un momento di transizione verso una fase post-pandemica con questa domanda posta da Bruno Latour in dialogo con Nicolas Demorand il 2 aprile 2020. Anche se applicata all'ambito più ampio della dimensione economica e soprattutto della emergenza ambientale, la riflessione che Latour pone sui «gesti barriera», «contro ogni elemento di un modo di produzione che non vogliamo riprendere» (Latour 2020), e la proposta di uno strumento di autodescrizione, come primo passaggio verso un ripensamento di un sistema, possono essere trasposte ad un ambito specifico come quello dei beni culturali e del sistema dell'arte.

A maggior ragione in una fase come quella attuale in cui si stanno avviando progetti e programmi nell'ambito del piano di finanziamento di grandi opere e di ricerca che dovrà essere attuato nell'arco di tre anni e che includerà anche un intervento volto alla digitalizzazione del patrimonio, è forse cruciale cercare di analizzare quanto i mesi di lockdown hanno portato all'evidenza rispetto alla gestione del patrimonio, al funzionamento delle istituzioni e del sistema economico delle Industrie Culturali e Creative.

La successione di interventi di chiusura e riapertura dei luoghi della cultura, le modalità di riattivazione delle attività, la complessa normativa su restrizioni e riadattamenti degli spazi, nell'arco di due anni, con meccanismi che a catena si sono riproposti nelle diverse aree del mondo, hanno mutato protocolli, organizzazioni, pratiche, creando innanzitutto una crisi della programmazione culturale, ma soprattutto riproponendo l'interrogativo del ruolo di musei ed altri istituzioni nella loro relazione con le loro comunità di riferimento.

Il progetto del ciclo di incontri *The Lockdown of the Projects*, il suo svolgimento e questa fase di restituzione dei risultati, hanno attraversato i due anni della pandemia e giustamente rispecchiano la condizione di continui mutamenti e soprattutto di impossibilità di progettare, secondo i protocolli da tempo acquisiti.

Il progetto di *The Lockdown of the Projects* risale all'autunno del 2020, in un momento in cui le istituzioni culturali italiane (musei, archivi, biblioteche) iniziavano a riaprire, riprendendo progetti interrotti, riformulando le modalità di fruizione, fra molte incertezze e con l'eco ancora viva delle tante iniziative lanciate nei mesi di chiusura totale della prima parte dell'anno. L'azione quasi corale di produzione di tour virtuali, talk online, narrazioni digitali, lasciano la loro traccia, ad esempio, nella lunga lista pubblicata nel sito del Ministero della Cultura. Dalla fine del 2020 ad oggi, le regioni del mondo che nel corso degli ultimi anni hanno investito nel settore delle Industrie Culturali e Creative, l'Europa e in particolare anche l'Italia, promuovendo e ricercando un cortocircuito tra l'industria del turismo e la valorizzazione dei beni culturali, si sono trovate a dover fronteggiare una profonda trasformazione della mobilità, dei riti sociali, e delle modalità di frequentazione dei luoghi della cultura. Le istituzioni che compongono il complesso sistema dell'arte hanno dovuto rivedere le proprie strategie, hanno dovuto far fronte a ondate di chiusure totali, parziali, di programmazioni dilazionate nel tempo, come avviene ad esempio nell'intervista dei tre direttori dei Musei Guggenheim di New York, Bilbao e Venezia (Kenney 2020), e gli esiti di tutto ciò ancora non sono stati valutati.

Nel mese di settembre 2021, quando si svolgeva la conversazione con Maristella Casciato e Margherita Guccione, ci si interrogava ancora sulle ricadute che alcune esperienze attivate durante i mesi di chiusura totale avrebbero potuto avere nelle future programmazioni, ma soprattutto nella ideazione di nuove forme di fruizione e di produzione di conoscenza.

Da quel momento, se analizziamo gli interventi nella stampa di settore, ma anche in quella generalista, oppure se consultiamo i portali dei principali organismi internazionali come ICOM o International Archives Association, le associazioni nazionali di musei, archivi e biblioteche, infine se consultiamo le iniziative

governative, possiamo constatare la coesistenza di differenti azioni e di tentativi di analisi all'interno delle quali rintracciamo molteplici interrogativi.

I report realizzati da UNESCO e ICOM e pubblicati a maggio 2020¹ restituivano un quadro di immediata reazione da parte dei musei a livello internazionale con la promozione di azioni digitali, evidenziando un potenziamento soprattutto della comunicazione social sia durante che successivamente, ma denunciando ancora un forte *digital divide* tra le aree del mondo. Ora, rispetto a questo immediato censimento, sarebbe opportuno verificare quanto l'impulso alla creazione di risorse digitali nei mesi di chiusura e in quelli immediatamente successivi, sia proseguita e quanto abbia portato anche alla creazione di proposte inedite.

Un panorama, certamente frammentario, è quello che le varie sezioni dei portali di associazioni internazionali e nazionali ci restituiscono oggi. Anche se in assenza di una analisi sistematica è forse possibile avanzare una ipotesi di lavoro da cui partire: in un momento in cui nella comunità internazionale l'idea del museo come presidio sociale è accolta come obiettivo comune di lavoro e confronto², la dimensione della emergenza si sta estendendo dal focus posto sui patrimoni a rischio nei territori in guerra, a quello della crisi climatica come causa di disgregazione delle comunità ma anche del loro patrimonio, ed ora la emergenza sanitaria. In che misura la dimensione delle emergenze crea una nuova prospettiva per la definizione del ruolo delle istituzioni culturali? In che misura la condizione di crisi e le conseguenti destabilizzazioni coinvolge anche le istituzioni culturali inducendoli a porsi in termini propositivi quali spazi di aggregazione e coesione sociale?

Ritornando ai gesti barriera di Bruno Latour, potremmo analizzare le ricadute della chiusura, ma soprattutto delle misure di contenimento che anche i luoghi della

¹ UNESCO Report on Museums Around the World in the Face of COVID-19, Unesco, Paris 2020, disponibile online <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>: nel report si restituisce un quadro della distribuzione dei musei nel mondo, soprattutto per rilevare la densità di istituzioni nelle varie regioni, quindi l'indagine si concentra sul rilevamento delle modalità di reazione attraverso il potenziamento e attivazione di programmi digitali (dalle collezioni, alle mostre virtuali, ad attività online sino alla comunicazione social).

ICOM - *Follow-up survey: the impact of COVID-19 on the museum sector, Maggio 2020*
<https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/follow-up-survey-the-impact-of-covid-19-on-the-museum-sector/>.

Il report dà conto degli esiti della distribuzione di un questionario tra settembre e ottobre 2020 a cui avevano risposto circa 90 istituzioni. Le domande erano tese a verificare quanti musei erano stati chiusi e con quali tempi e modalità, l'impatto economico di tale chiusura in relazione alla natura del budget, le condizioni di lavoro del personale dipendente e free lance o esterno, la garanzia delle condizioni di sicurezza delle collezioni e quindi quali programmi fossero stati condotti durante il lockdown, soprattutto nell'ambito dei piani di digitalizzazione.

² Facciamo riferimento al ruolo della Conferenza ICOM 2019 di Kyoto (cfr. il report *Museum as Cultural Hubs*, https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/03/EN_ICOM2019_FinalReport_200318_website.pdf), per la definizione di Museo in tempi di cambiamento, ma anche per lo svolgimento di panel dedicati al tema della sostenibilità, oppure all'importanza del museo nell'ambito dello sviluppo locale.

cultura devono rispettare: il distanziamento, il contingentamento, ma in senso più ampio la modificazione delle condizioni di accesso e di fruizione.

Stiamo passando, forse, alla individuazione di nuovi parametri di valutazione rispetto alle classifiche dei musei stilate rispetto al numero annuale di visitatori, ai resoconti degli esiti positivi in termini di pubblico delle cosiddette mostre blockbuster (Cheshire 2022)?

Le limitazioni di accesso in che termini hanno inciso sulle modalità di fruizione del pubblico? Ma ancor di più, le imposizioni che costringono a ripensare gli spazi e i servizi, inducono anche a un ripensamento dei modi di interazione da parte del pubblico con i percorsi, le opere, ecc.?

In che misura quella tendenza promossa ad esempio in Gran Bretagna da parte di fondazioni e programmi di finanziamento³ a supportare progetti tesi a puntare sulle collezioni dei musei come anello di congiunzione con la vita delle comunità, dando risposta alle differenti esigenze, non solo generazionali, ma anche di genere, etnia e di quanti soffrono di limitazioni fisiche all'accesso e fruizione, si sta estendendo nella comunità internazionale? Quanti e quali progetti si stanno sviluppando centrati su strumenti digitali che non suppliscono, ma accompagnano l'esperienza diretta, in una costante ricerca di modalità di co-creazione?

In Italia tra il 2020 e il 2021 lo sforzo principale è stato quello di intervenire a sostegno dei vari settori della cultura colpiti economicamente dalle forzate chiusure⁴. Dai primi mesi del 2020 nelle pagine del sito del MIC sono state censite le iniziative promosse dalle varie istituzioni; è stato implementato il catalogo di tour virtuali nei principali monumenti, musei, teatri nazionali⁵. Sarebbe importante, però, comprendere quanto le misure di contenimento della pandemia stiano impattando sui modi della fruizione dei luoghi della cultura, non solo dei musei, ma anche di biblioteche e archivi, centri nevralgici per la ricerca e lo studio a fronte di una irrisoria percentuale di piani di digitalizzazione.

Proprio nel momento di avvio dei bandi del PNRR, i segnali di allerta lanciati in questi mesi sembrano rimarcare criticità strutturali dei luoghi del sapere nazionali che non possono essere dimenticati. Il grande tema della accessibilità, dell'adeguamento anche dei luoghi della cultura alle norme di sicurezza, ritorna con prepotenza ora, in modo quasi paradossale, nel momento in cui gli ostacoli, le mancanze di percorsi di

³ Si veda il rapporto della Museums Association degli esiti delle varie campagne di finanziamento <https://www.museumsassociation.org/campaigns/advocacy/covid-19/>, in particolare *More collections projects funded during Covid crisis*, <https://www.museumsassociation.org/campaigns/advocacy/covid-19/more-collections-projects-funded-during-covid-crisis/>. Si rimanda inoltre alla sezione dedicata a COVID-19 nel sito ICOM <https://icom.museum/en/covid-19/>, e a quello di ICOM-Italia.

⁴ COVID-19 Misure per la cultura e il turismo, <https://www.beniculturali.it/covid19>.

⁵ Gran Tour Virtuale. Viaggio nel patrimonio, <https://www.beniculturali.it/virtualtour>, consultato dicembre 2021.

entrata ed uscita, di facilità di circolazione, di eliminazione di ostacoli, coincide con la riduzione delle presenze dei visitatori⁶.

Uno dei luoghi in cui tale paradosso si manifesta con maggior forza è forse l'archivio, quel luogo la cui natura impone un rapporto con il "pubblico" regolato da norme e limitazioni, e per il quale l'accesso ai documenti più che per ogni altra istituzione richiede una mediazione.

L'archivio è luogo, infatti, che storicamente si fonda sulla "separatezza", luogo che "congela" i documenti, le tracce, all'interno di dispositivi di "sicurezza".

Paradossalmente la pandemia ha messo in crisi l'intenso sforzo di questi ultimi anni per trasformare l'archivio in una realtà viva, attraverso esposizioni, iniziative di divulgazione digitali, ma anche attraverso la creazione di importanti archivi digitali; tuttavia non è ancora diffusa la conoscenza della sua natura, della molteplicità di archivi, della composizione delle collezioni, delle competenze necessarie per operare in tali istituzioni, delle problematiche della sua conservazione e del trattamento, dei processi di costituzione delle raccolte, e delle modalità di descrizione e catalogazione. Tutti questi sono aspetti fondanti per una corretta comprensione di questo «luogo del sapere» che, come afferma Christian Jacob, deve essere analizzato mettendo in primo piano «le processus de sa construction, la manière dont elle [l'idea] est formulée, fixée, communiquée» (Jacob 2014, p. 2), «Les savoirs sont le pivot de pratiques multiples, liées à leur construction, à leur fixation, à leur validation et à leur critique, à leur partage, à leur transmission» (Jacob 2014, p. 9).

In questa chiave dobbiamo ascoltare i contributi di Maristella Casciato e Margherita Guccione, la prima senior curator al Getty Research Institute di Los Angeles, la seconda direttrice di MAXXI architettura, due istituzioni che hanno come missione la raccolta, conservazione, promozione e valorizzazione attraverso lo studio e quindi anche attraverso l'esposizione di archivi del contemporaneo. Nella conversazione ci siamo riproposte di riflettere sull'impatto che la chiusura forzata e l'impossibilità di accesso agli archivi per periodi più o meno lunghi ha imposto a lavori in corso, mettendo a confronto i differenti orientamenti di queste due istituzioni, non solo rispetto alla digitalizzazione del patrimonio e alla sua comunicazione, ma anche rispetto a politiche di acquisizione e quindi alla analisi della specificità di fondi che sono entrati nelle collezioni trasformando la natura del patrimonio delle due istituzioni, ma soprattutto rispecchiando progetti culturali

⁶ L'analisi sarebbe ampia, e dovrebbe tenere conto degli interventi sul tema, a partire dal focus dedicato al convegno LuBeC 2021. Ci limitiamo a ricordare la lettera ai giornali di Italia Nostra et al. che mette in luce proprio il tema del rischio del patrimonio, *Il patrimonio culturale rimosso dal recovery Plan*, pubblicata da varie testate tra cui Emergenza cultura, 2 maggio 2021, <https://emergenzacultura.org/2021/05/02/il-patrimonio-culturale-rimosso-dal-recovery-plan/>, consultato a settembre 2021. Oppure G. Murano, *Biblioteche, archivi e pandemia*, in "Roars", 24 maggio 2021, <https://www.roars.it/online/biblioteche-archivi-e-pandemia/>, consultato settembre 2021.

L'autrice

Francesca Zanella è professoressa di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Modena e Reggio. Ha diretto lo CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma dal 2015 al 2020. Dal 2012 è Membro del Comitato scientifico di MoRE Museum of unrealized projects.

Ha curato numerose mostre *Architettura e pubblicità* (Parma 2005), *Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso* (2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) e per CSAC *Ettore Sottsass. Oltre il design* (2017-18), *1968. Un anno* (2018-19) e *Design! oggetti processi comportamenti* (2020-21). Si occupa di archivi del contemporaneo, e ha coordinato progetti di digitalizzazione e valorizzazione di archivi del progetto (Ettore Sottsass ed Enzo Mari).

e-mail: francesca.zanella@unimore.it

Riferimenti bibliografici

Cheshire, L 2022, 'Museums plan for a busy year despite Covid-19 uncertainty', *The Art Newspaper*, 1st January 2022. Available from: <<https://www.theartnewspaper.com/2022/01/01/museums-hope-for-a-busy-year-despite-covid-19-uncertainty>>

Jacob, C 2014, *Qu'est-ce-qu'un lieu de savoir?*, OpenEdition Presse, Marseille 2014. Available from: <<https://books.openedition.org/oep/423?lang=it>>

Latour, B 2020, *Où atterrir après la pandémie? Un article, un questionnaire, et maintenant une plateforme*, bruno-latour.fr. Available from: <<http://www.bruno-latour.fr/fr/node/851.html>>

Kenney, N 2020, 'Putting our heads together: the three Guggenheim directors size up post-Covid challenges', *The Art Newspaper*, 30th May. Available from: <<https://www.theartnewspaper.com/2020/05/30/putting-our-heads-together-the-three-guggenheim-directors-size-up-post-covid-challenges>>



Andrea Lissoni, Luca Lo Pinto e Andrea Viliani
in conversazione con Valentina Rossi

Lockdown e il futuro dei musei



La conversazione tra Andrea Lissoni, direttore artistico della Haus der Kunst di Monaco, Luca Lo Pinto, direttore artistico di MACRO - Museo d'arte contemporanea di Roma e Andrea Viliani, Responsabile e Curatore del Centro di Ricerca Castello di Rivoli (CRR) è incentrata sul ruolo delle istituzioni culturali durante il periodo pandemico e post-pandemico. Prima dell'incontro sono stati inviati agli autori alcuni nodi critici da approfondire durante la conversazione: quale approccio hanno avuto, e avranno, le istituzioni della memoria alla sfera digitale? Quale è l'apporto del digitale alle istituzioni culturali? In questa nuova dimensione digitale, come si relazionano gli artisti al museo e all'archivio? Si possono sviluppare nuove metodologie della ricerca artistica e scientifica? Come vedete il futuro di queste istituzioni?

Alla luce delle grandi rivoluzioni che hanno investito museo e archivio nel corso del Novecento, la conversazione tra i tre relatori verteva in generale sull'approccio delle istituzioni alla sfera digitale. Se e come il digitale possa essere considerato come l'ennesimo elemento che permette una ulteriore evoluzione delle istituzioni.

Il direttore artistico del MACRO ha evidenziato come il museo abbia dovuto creare una nuova programmazione per la fase pandemica, sottolineando però come alla base del progetto museale ci sia una natura ibrida tra analogico e digitale. Questa progettualità ha portato a non percepire la nostalgia alle passate impostazioni museologiche ma, piuttosto, la vera sfida è stata quella di ripensare il museo, strutturandolo come un magazine diviso in rubriche (intese come linee progettuali espositive) e migrandolo in rete con la stessa impostazione.

Andrea Viliani ha concentrato il suo intervento su due casi studio: *Cosmo Digitale* del Castello di Rivoli e *Pompeii Commitment. Materie archeologiche* del Parco Archeologico di Pompei.

Il primo progetto consiste nella creazione di contenuti pensati appositamente per la sfera digitale; quindi, non una trasformazione delle "sale del museo" attraverso

i classici *virtual tour* in quanto, secondo Viliani, c'è una “radicalità” nell'esperienza fisica dell'opera, questa non si può sopprimere ed è necessario avviare progetti di digitalizzazione non standardizzati e unilaterali. Viliani sottolinea quindi come ci sia la necessità di “accompagnare” gli artisti in questa trasformazione. *Pompeii Commitment. Materie archeologiche* nasce invece a causa della pandemia e fa fronte alla necessità di portare artisti, attivisti e scienziati al sito archeologico, come interlocutori rivolti alla storia di Pompei.

In chiusura, Andrea Lissoni pone l'accento su come le istituzioni culturali durante la prima fase pandemica abbiano reagito lentamente e, poco reattivamente, alle dinamiche digitali. Lissoni evidenzia come gli approcci alla sfera digitale siano di natura comunque analogica, la tendenza infatti è stata quella di affiancare la parte digitale a quella fisica, ignorando invece le opportunità che il mezzo propone. Dall'altra parte questa attitudine, sempre secondo Lissoni, ha comunque permesso un approccio orizzontale al web. Un aspetto interessante, che sottolinea il direttore, riguarda il grado di separazione tra artista e pubblico: grazie al mezzo digitale il fruitore ha avuto la possibilità di approcciarsi al museo in una modalità differente, le distanze si sono accorciate, almeno virtualmente.

Valentina Rossi





Jeffrey Schnapp in conversazione con Alberto Salarelli

È giunta l'ora di ripensare l'agenda delle istituzioni culturali?



La conversazione tra Jeffrey Schnapp e Alberto Salarelli che chiude il convegno è incentrata sul ruolo delle istituzioni culturali in questa fase di profonda trasformazione tecnologica e sociale, una trasformazione che la pandemia ha catalizzato sia nei termini di uno sviluppo di soluzioni sempre più innovative sia, soprattutto, nel senso di un'utilizzazione sempre più massiva dei servizi digitali, con tutte le conseguenze che ne derivano sul piano dell'identificazione delle caratteristiche della propria utenza di riferimento.

Se, prima della pandemia, per le istituzioni culturali l'offerta di servizi e contenuti digitali si poneva come una possibilità oggi, com'è del tutto evidente, essa rappresenta una strada che non può non essere praticata; parafrasando le parole di Barack Obama, potremmo dire che, per i musei, gli archivi, le biblioteche, investire nell'innovazione digitale «is not a luxury; it is a necessity».

Ciò premesso, il punto principale affrontato in questa conversazione, tuttavia, è un altro, ovvero se le istituzioni culturali siano o meno in grado, prima ancora di saperla rispettare, di delineare un'agenda per affrontare le sfide poste da questa trasformazione. Insomma: in questo contesto in rapida evoluzione, più che il fardello, non certo irrilevante, della limitatezza in termini di investimenti economici, ci pare che il maggior ostacolo verso una programmazione consapevole delle proprie attività sia rappresentato dalla carenza, ancora molto diffusa, di una competenza sul piano organizzativo, una competenza che renda possibile sfruttare il cambiamento e non supinamente subirlo. Tale competenza, a maggior ragione oggi, non si esaurisce nella messa in opera di pratiche concrete ma, prima di tutto, deve essere intesa come capacità di proporre una visione prospettica dell'istituzione culturale e del proprio ruolo nella società. Il che non è semplice perché, come ha affermato Paola Dubini, «le istituzioni più prestigiose di conservazione della memoria sono vincolate

dalla loro storia e dalla loro reputazione. Innovare nel rispetto della tradizione è molto difficile, per un problema di autenticità e di coerenza; ma è difficile tirarsi indietro a fronte dell'infodemia, della rimozione del passato o del suo travisamento» (Dubini 2020).

In altri termini, oggi ancor più che in passato, riflettere sull'agenda delle istituzioni culturali significa considerare innanzitutto il senso stesso dell'essere "istituzione": quali finalità essa deve perseguire, quali comunità debbano essere servite.

Alberto Salarelli



Riferimenti bibliografici

Dubini, P 2020, 'Cambi di passo: ruolo e prospettive delle istituzioni culturali dopo il lockdown', *La Nostra Città Futura*, Incroci, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 5 ottobre. Available from: [<https://fondazionefeltrinelli.it/riparti-italia-riparti-cultura-ruolo-e-prospettive-delle-istituzioni-culturali-dopo-il-lockdown/>](https://fondazionefeltrinelli.it/riparti-italia-riparti-cultura-ruolo-e-prospettive-delle-istituzioni-culturali-dopo-il-lockdown/)

Interviste
Interviews



Premessa



Nel maggio del 2020, a due mesi dal primo duro lockdown, i curatori di MoRE hanno deciso di intervistare alcuni artisti presenti in collezione e curatori che hanno in passato collaborato con il museo su alcune tematiche che la pandemia aveva evidenziato e che da sempre sono al centro della ricerca di MoRE. Per chi conosce le attività del nostro museo è facile comprendere come per noi il lockdown abbia riattivato alcune riflessioni: la pandemia ha frenato quasi tutte le dinamiche progettuali, sia artistiche che espositive, e ha costretto a far confluire diversi progetti nella categoria del non realizzato. Le strategie digitali – con cui ci misuriamo da anni – hanno avuto al tempo stesso un ruolo prioritario nella produzione, gestione e comunicazione di contenuti, permettendone anche una nuova ridefinizione e una inedita fruizione.

Le domande pertanto vertevano su nodi critici intorno a questi temi, le risposte – arrivate numerose e in brevissimo tempo – hanno permesso una ricognizione che ha permesso di sviluppare successivamente anche alcune sezioni del convegno che questi atti vogliono raccontare.

Affrontare tali problemi, trattarli con i diretti interessati e attivare quindi con loro un confronto è una modalità operativa che MoRE persegue da anni, credendo fermamente nel continuo rapporto rinnovato con l'artista, in modo da effettuare delle indagini strettamente correlate alla nostra epoca.

Per questo motivo questo nucleo di interviste è lo specchio della nostra contemporaneità, del contesto in cui viviamo, e vogliono essere un punto di partenza – e non di arrivo – per continuare ad analizzare la progettazione artistica anche di fronte alle difficoltà connesse alla pandemia. Gli interlocutori hanno risposto evidenziando quali sono state le complessità delle loro ricerche, quali sono stati i progetti bruscamente interrotti, e hanno sollecitato alcune possibili riflessioni future attraverso tre tematiche individuate durante la prima fase di COVID -19. Sospensione, cautela, tempo, incertezza, ma anche stanze e utopie, sono tutte le

argomentazioni presentate in queste interviste, che speriamo possano essere spunto di ulteriori considerazioni.

Valentina Rossi



Sergia Avveduti



In questo periodo di emergenza legato alla diffusione del virus Covid-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Sto lavorando al progetto site specific *In lingua matematica* dedicato alla Specola di Bologna, primo osservatorio astronomico pubblico italiano. Questo importante fatto storico ha suscitato in me un grande interesse in particolare sono rimasta colpita dalla lungimirante strategia di Marsili che concepisce e coordina un efficace gioco di squadra tra arte, scienza e politica.

All'origine sono partita dalla post-produzione di alcune fotografie di dipinti di Donato Creti, tra i più raffinati pittori del Settecento bolognese. Luigi Ferdinando Marsili fece ritrarre dal pittore i principali strumenti della Specola Marsiliana, ricevendo precise istruzioni dagli scienziati, in una serie di otto piccoli paesaggi che mostravano gli astronomi intenti ad osservare i pianeti. In seguito Papa Clemente XI le ricevette in dono e contribuì alla nascita dell'Istituto delle Scienze di Bologna e del primo osservatorio pubblico d'Italia. Inoltre gli oggetti celesti raffigurati da Creti riguardano tutti i pianeti del Sistema Solare allora conosciuti così come si osservavano con gli strumenti dipinti. Dunque Urano Nettuno e Plutone non potevano essere rappresentati.

Nel mio intervento intitolato *le Osservazioni Astronomiche, Luna, Sole, Giove*, 2019, una personale rilettura dell'antico racconta il prodigio dell'osservazione nel nero luminoso di una grande notte italiana: i personaggi escono di scena, rimangono telescopi, strumenti ottici, carte e una sola piccola figura in abiti settecenteschi riassorbita nella vastità del paesaggio, schiacciata nell'osservazione silenziosa di un corpo celeste grandioso.

Il progetto prevede lavori realizzati con differenti registri linguistici e temporali che intendono raccontare di un sapere umano costituito da immagini digitali, disegni, animazioni video, piccoli dipinti in dialogo con lo spazio e il fondo storico di Palazzo Poggi.

Si tratta di un lavoro a più livelli che riflette sul concetto d'originalità e di riproduzione, di riconoscimento e di spiazzamento, in cui l'aspetto visivo funziona come punto d'appoggio sfuggente, che scivola via quando si rintraccia il codice interpretativo.

In questo periodo avrei dovuto realizzare un progetto espositivo personale riguardante la capacità del paesaggio di contenerne un altro al suo interno, quello presente che osservo e quello assente, immateriale, fatto informazioni visive, di memorie, un creare mondi come strategia di adattamento culturale legata a un immaginario.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare il tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Quando concepisco un progetto tendo a utilizzare la tecnologia digitale per visualizzare il lavoro all'interno del contesto spaziale.

La progettazione crea uno spazio dove è possibile rivedere la realtà. È sempre il frutto di una riflessione, di un tema da mettere in luce, forzando il già noto, per intraprendere percorsi sconosciuti che stimolano la curiosità di chi ne fa esperienza spingendolo verso nuove opere, verso la lettura di un libro o l'ascolto di un brano musicale.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

L'attenzione verso il paesaggio e l'architettura mi accompagnano da sempre e durante questo delicato momento d'isolamento ho pensato ai possibili viaggi di prossimità del nostro prossimo futuro. Siamo attraversando l'incerto, sperimentiamo emozioni contrastanti, fragilità e consapevolezza inedite. Così ho immaginato una vacanza leggera, che si può fare, agile. Poi mi sono interessata all'archeoastronomia e alla illustrazione documentaria, a come le popolazioni antiche avessero l'esigenza di misurare il cosmo e il tempo facendo diventare l'osservazione astronomica una questione sociale.



Davide Bertocchi



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Non potendo andare in studio sto lavorando principalmente al mio progetto collaborativo *Top100* – una serie di compilation o archivio musicale che ho iniziato nel 2003 e prodotto da Dena Foundation. Ogni volta invito 100 personalità del mondo dell'arte internazionale a scegliere un brano musicale, quello preferito in assoluto o in senso molto ampio. Per ora esistono 7 volumi, quindi ho già coinvolto più di 700 persone. Il progetto è stato ospitato in questo periodo di confino sull'account Spotify del Centre Pompidou Metz e ogni settimana hanno pubblicato un volume. Quindi in un certo senso questo lavoro è perfetto per un momento così complesso come quello che stiamo vivendo. È facilmente accessibile e ognuno può ascoltare le compilation nella modalità che preferisce. Oltre a pubblicare su Spotify i 7 volumi esistenti sto lavorando contemporaneamente, in collaborazione con Ettore Favini, anche sul vol.8. Quest'ultimo sarà un volume dedicato alla zona geografica del Mediterraneo e coinvolgerà quindi principalmente personalità provenienti da questi paesi. *Top100* vol.8. Dovrebbe uscire a giugno e sarà presentato, con un lancio virtuale, sempre con il Centre Pompidou Metz...

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Penso che si dovrà rivedere tutto. Per ora non so bene come ma dobbiamo pensare ad una evoluzione del sistema. In questo periodo di isolamento abbiamo visto passare di tutto, *viewing rooms*, inaugurazioni e mostre virtuali, opere in 3D etc., ma fondamentalmente la tendenza era quella di restare attaccati a un sistema obsoleto

che stava già dando segnali di crisi prima dell'emergenza Covid. Non credo sia possibile fare come se niente fosse e riprendere a lavorare come prima.

Per gli artisti il vantaggio è che sono già abituati a vivere la crisi, a trovare soluzioni e a barcamenarsi. In un certo senso il mio progetto *Top100* è precursore ma vale anche per MoRE. Sono progetti adattabili che creano una propria economia e network.

Tuttavia la questione principale resta l'economia dei progetti, e dell'arte in generale. L'economia mondiale è cambiata e cambierà ancora di più nei prossimi mesi. Ma dopo questa overdose di progetti digitali ci sarà bisogno di cose concrete, contatti umani e fisicità.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Ho pensato molto a che tipo di pratica mettere in atto. Paradossalmente sento in questo periodo un grande bisogno di collaborare, di un'apertura al mondo. L'artista romanticamente arroccato nel suo studio è un'immagine che non ha più molto senso per me. La sovrapproduzione / saturazione di opere, di immagini, di fiere d'arte, di mega gallerie, di mostre per il grande pubblico nei musei, di biennali, di opere "déjà-vu", già digerite che grandi gallerie ci propinano senza la minima memoria critica appartengono a mio avviso al mondo di prima. Vorrei più criticità, e più immunità da queste forme ormai inadeguate. Vorrei che gli artisti si chiedessero ora, come fece a suo tempo Mario Merz «che fare?». Come procedere? Quindi questo è sicuramente uno dei tre temi...

Poi la questione del rapporto con il pubblico. Come è cambiato? Duchamp ci ha fatto capire che è il pubblico che attiva l'opera. Senza il pubblico l'opera in un certo senso non esiste. Tuttavia la sua opera più rivoluzionaria e iconica non è mai stata fruita da un pubblico vero e proprio. Mi riferisco all'orinatoio. La sua presenza, il suo impatto è stato trasmesso fino a noi grazie ad una foto e alla mitologia generata dall'opera e dall'artista stesso. Il pubblico non c'entra nulla... anzi, anche il pubblico, senza l'opera, non esiste.

Un'altra questione è più personale ed esistenziale, e rimette in causa tutto il mio lavoro. Infatti non ho quasi nessuna pubblicazione sul mio lavoro. E il mio sito web è bloccato al 2015. Mi ero ripromesso di rimetterci mano durante questi due mesi ma, incredibilmente, non ho avuto il tempo...



Letizia Calori



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Come per tutti questo periodo mi ha colto impreparata e la realizzazione materiale di progetti si è interrotta, stavo lavorando alla realizzazione di alcuni calchi in silicone e resina e mi sono trovata a dover interrompere il processo e trasferire il lavoro a casa. Lo spazio ovviamente influenza moltissimo quello che fai e i lavori che stanno venendo fuori sono innanzitutto più piccoli, e più intimi.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Inizialmente ho tentato, o pensato di farlo, presa dalla foga collettiva per la conversione forzata al digitale ma non ho trovato nelle pratiche digitali una risposta soddisfacente. Sinceramente non credo che sia la risposta. Più che altro ho ridotto i mezzi, le dimensioni, cambiato i materiali usati in modo che fossero compatibili con gli spazi domestici. I pensieri sono andati in una direzione nuova, più silenziosa ma fondamentale.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

La paura, lo spazio costruito e il corpo, la natura madre/matrigna.



David Casini



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

In realtà non ho mai smesso di lavorare, ho preferito tenermi occupato. Sto portando avanti una serie di lavori tridimensionali a parete in vetro e calchi in resina che avevo iniziato l'anno scorso. Fanno parte di una ricerca che sto sviluppando per la mia prima mostra personale nella Galerie Valeria Cetraro di Parigi, con cui ho iniziato da poco una collaborazione.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Non sono cambiati, solitamente lavoro molto "in solitaria", e per fortuna avevo molti dei materiali e degli strumenti che mi servivano nella mia casa-studio. Certo, ho dovuto mettere in stand-by le collaborazioni con i laboratori di ceramica, stampa laser etc. che in questo periodo erano fermi. Nel frattempo ho partecipato, un po' come tutti gli artisti con cui sono in contatto, a progetti e mostre online, che alcuni curatori hanno organizzato per beneficenza.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

limiti

spazio libero

memoria selettiva



Cristian Chironi



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Ad aprile si doveva inaugurare la mostra *Le Corbusier. Viaggi, oggetti e collezioni*, alla Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Torino; un progetto che ho ideato e curerò, organizzato dalla Pinacoteca Agnelli in collaborazione con la Fondation Le Corbusier di Parigi. La mostra, che racconterà idee e ispirazioni dell'architetto, attraverso oggetti, disegni e fotografie, è stata rimandata a causa della diffusione del virus al prossimo autunno. A ridosso, sarei dovuto partire per la residenza a Villa Jeanneret-Perret, nella città di La Chaux-de-Fonds, Svizzera, casa dei genitori di Le Corbusier e settima tappa del progetto *My house is a Le Corbusier*, che mi vede vivere e lavorare all'interno delle abitazioni del grande architetto. Ma il progetto, con relativi eventi, è posticipato a metà novembre. Giugno sarebbe stato il periodo per *Les Paralles du Sud* di MANIFESTA13 a Marsiglia, dove parteciperò con una mostra all'Unitè d'Habitation e una settimana di performances in città, a bordo della Fiat 127 Special (Camaleonte). Rimandato anche questo a settembre. La residenza *Art Omi*, situata a Ghent, New York, doveva svolgersi tra fine giugno e inizi luglio, ma è stata spostata alla prossima estate in accordo con tutti i partecipanti provenienti dagli altri paesi coinvolti. Al momento sono al lavoro per un bellissimo progetto di residenza/mostra/talk/performance per il Museion di Bolzano, con interventi sparsi tra Museo, Cubo Garutti e la città, a cura di Frida Carazzato.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

La mia ricerca ha un'ossatura che tiene conto di ciò che succede attorno rimanendo fedele a sé stessa. Per alcune cose, penso di essere stato influenzato dal periodo che stiamo attraversando e di aver fatto tesoro delle riflessioni fatte. Il digitale

lo usavo anche prima di questo momento all'interno della ricerca, così la maggior parte dei concetti che hanno caratterizzato questo periodo. Come avviene spesso, la ricerca artistica anticipa i tempi. Non ho mai pensato ad un lavoro che "didascalicamente" avesse a che fare con il virus, non fa parte della mia metodologia. Non ho sentito l'esigenza di lavorare esplicitamente su questa tematica, né di sfruttarla e abusarne artisticamente. Ho portato avanti il mio lavoro come sempre, con l'approccio naturale, adattandomi al clima del periodo. Ho trascorso questi mesi sulla realizzazione di un video e la preparazione di opere a collage. Prima delle restrizioni, avevo digitalizzato circa tremila cartoline (seimila con il retro), della collezione di Le Corbusier. Un patrimonio visivo di immagini fatto di monumenti, architettura, città, paesaggi, nudi, oggetti, opere d'arte e altro ancora. Gli originali sono custoditi presso la Fondation Le Corbusier a Parigi e non erano mai stati completamente digitalizzati sino ad oggi. Sono cartoline che potrebbero appartenere a chiunque, ma trovo interessante che rappresentino la collezione di un architetto (casa) e che hanno a che fare con il viaggio (sconfinamento). Ho trascorso il periodo di chiusura a casa, sistemandole digitalmente affinché fossero pronte per immetterle nella timeline del montaggio video. Durante la lavorazione, le stesse cartoline hanno rappresentato una finestra sul mondo e il poter viaggiare con l'immaginazione: Buenos Aires, Bogotá, San Francisco, Smirne, Pechino... tutti i continenti e l'Italia intera. Un giro del mondo in quarantena. Anche rinchiuso dentro quattro mura, con l'anestesia dell'esperienza in diretta, rimango un viaggiatore e la voglia di scoprire il mondo e confrontarmi con l'altro rimarrà comunque in me intatta. Ho l'intenzione di presentare questo video in diversi modi: 1 - visione modalità Cinema con l'accompagnamento sonoro di un musicista in live o io stesso che mixo i contributi registrati nelle diverse abitazioni di Le Corbusier sparse nel mondo; 2 - visione a tre proiezioni direttamente su blocchi in scala disposti nello spazio: cartoline proiettate fronte orizzontale + fronte verticale + retro orizzontale (con le scritte e i timbri diversi per nazioni di appartenenza), e anche qui l'accompagnamento sonoro; 3 - modalità drive-in, con la visione distanziata e fruibile dall'interno delle auto e la colonna sonora, udibile dallo stereo, trasmessa dalla radio locale. Adattamenti diversi.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Da anni porto avanti una "Arte dell'abitare", che racchiude già i temi che si stanno affrontando durante questo isolamento: temporalità espansa, sconfinamento, casa, viaggio, condivisione, distanziamento, immaginazione e altro ancora. Ho rivisto alcune cose del mio lavoro che avevano a che fare con l'aspetto clinico o con lo spazio della

clinica, avendo soggiornato per un mese a casa del Dottor Curutchet a La Plata, Argentina. Sto rileggendo la Metafisica e guardo con nuovo interesse le opere di De Chirico. Città-Stato, razionalismo, regime, sono alcuni dei temi che hanno suonato alla porta in questo momento. Che sia un campanello d'allarme?



CRASH! **(Matthew Worley)**



In this time of emergency arising from the spread of the COVID -19 virus, what are the projects you are working on? And which ones were you supposed to carry out?

Scott King is putting his website together. He was supposed to be working on promotions for a tour [not of Crash!, but some bands]. I'm working on three things: i) a book on British punk-related fanzines from the 1970s and 1980s; ii) a special issue of a journal about cultural representations of sex in the 1970s; iii) co-editing a book about reggae in Britain. These are all things I'd have done anyway, so I've not been too affected by the virus. A few trips to archives will have to wait.

Crash!-wise, contributing to an exhibition was being mooted but not sure what's going on with that. We'll deal with things as they happen (or not). We wanted to do a sinister children's annual from the 1970s or early 1980s – full of now-vilified ghost from the past. But that may be one of the non-completed projects...

How have your projects – and their design strategies – changed? Did you have to re-design your project according to new digital practices?

No. We either did them or didn't.

Could you tell us three issues that have arisen in your research during this time of relative isolation?

For me, I can't go to archives to get and read stuff. But Scott and I are working on separate things as we live in different places. That's kind of par for the course. I'm watching more films on DVD and don't get to the pub as I'd like to. Scott is busy with his website in more concentrated fashion than if lockdown had not happened



Cuoghi Corsello



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Abbiamo seguito dei progetti da casa: una copertina per un disco con relativi video, un progetto per la Quadriennale di Roma e un progetto musicale con le piante, avevamo appena fatto in tempo a comprare l'attrezzatura. Abbiamo dovuto rinunciare ad andare in studio, in centro, a dipingere dal 12 marzo; volevamo dipingere in piccolo ad olio a casa, ma i colori erano tutti rimasti là. Fortunatamente andando alla camera iperbarica per 20 giorni per delle cure e passando davanti al Leroy Merlin siamo andati a comprarli, era fantasmatico, mezzo buio con uno, due clienti. Anche gli 8 chilometri in campagna con la primavera che ogni giorno si allungava erano inquietanti e affascinanti, #primaveraprigioniera.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Tranne smettere e rimandare di dipingere a spray sui velluti non è cambiato niente.

Abbiamo rifiutato di partecipare a progetti inerenti al lockdown

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Si sono rafforzate delle attitudini, modificare e postare foto, dipingere senza soggetti prestabiliti, abbiamo ricominciato a suonare il sintetizzatore analogico. Ma in questo vuoto di relazioni e un contatto più intimo con la vita siamo cambiati in fretta senza accorgercene, ed ora che la vita vorrebbe riprendere come prima sentiamo una grande forzatura, come se ci fosse bisogno di tempo per adeguarsi, ma soprattutto

adeguare l'intorno a noi al nostro collettivo cambiamento. Credo che si capirà in futuro quello che è emerso.



Matthew Darbyshire



Dear Marco,

Great to hear from you and I hope you're well.

I've received a couple of questionnaires like this and am afraid I don't think my replies would be very interesting.

Nothing's changed for me under lockdown: I've always been broke; work has always been sporadic; I've always worked in isolation; my kid doesn't go to school anyway, and in fact, our own erratic lifestyle causes way more disruption to my family's routines than this virus has. On the contrary, it's kind of legitimised our existence and made it a little more comparable to other peoples as they too lose any assurance of what the fuck is gonna happen!

Like everyone else, I'm obviously deeply concerned for those at increased risk from C19 and I hope our elderly and vulnerable loved ones survive, but in relation to art, nothing has changed for me and I can only hope that its impact on the commercial sphere might be a positive one – hopefully it'll reorient itself accordingly and hopefully our focus will shift back to where it belongs... Away from commerce and back to critique??

Thanks Marco and take care,

Matthew



Emilio Fantin



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Un progetto per una mostra negli Stati Uniti in collaborazione con l'università di Chicago, con la produzione di un lungometraggio sul tema del "coma". Il mio seminario annuale alla Fondazione Lac o Le Mon sull'estetica dell'impercepibile. Una mostra in Sicilia a Photology Air Noto. Una mostra personale alla Torre delle Grazie (Museo Arte Contemporanea) di Bassano del Grappa. La presentazione della Collezione Fantin di "non opere" al Mambo nell'ambito del progetto *Hidden Displays* a cura di MoRE.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

I progetti sono "slittati", quindi non sono stati eseguiti attraverso pratiche digitali e in questo momento ci sto lavorando. Ho più tempo per prepararli, anche se dal punto di vista economico e logistico tutto è diventato più complicato. A Bassano per esempio è cambiato il direttore del museo e quindi la mostra dovrà essere riconfermata dal nuovo direttore.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Il tema della comunicazione, ovvero di come non essere sopraffatti dalla mole di informazioni, comunicazioni, annunci e opinioni.

Il tema della concentrazione che, se da una parte era favorita dall'isolamento, dall'altra era continuamente sollecitata da proposte di incontri, progetti ed eventi digitali.

Una riflessione sulla differenza del vivere una realtà bidimensionale sui vari supporti digitali, ridotta dal punto della percezione (solo vista e udito) e la realtà piena del vissuto. La consapevolezza che una mostra, una performance, una conferenza vive nell'incontro delle singole storie di chi vi partecipa. Lo spostarsi fisicamente, il ritrovarsi in un altro spazio, l'incontro con le persone è parte attiva dell'evento, senza di questo esso si riduce alla rappresentazione di una realtà diminuita.



Flavio Favelli



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Sto scrivendo testi, sto pensando. Come si dice, sto facendo ricerca senza i ritmi pesanti di prima, la vita è spesso un inferno per l'artista e il futuro forse sarà peggio. Sto comunque lavorando come sempre alle opere, l'artista fa opere anche senza un piano preciso, è bene ricordarlo, a differenza di altri attori che producono in base alle possibilità di successo commerciale.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Ho fatto qualche video col cellulare, qualche immagine, ho prodotto una serie di opere per progetti di beneficenza (uno scritto stampato su carte diverse che racconta la mia esperienza di questi tempi). Ma la mia pratica direi che non è cambiata.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Nessun tema in particolare. Abito a Savigno un piccolo paese a 35 km da Bologna per vivere il quotidiano fuori dalla città che ha logiche per me scariche e che non mi soddisfano e quindi questo relativo isolamento non è altro che una condizione che sperimento la maggior parte del mio tempo.



Irene Fenara



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Lavorando spesso in remoto la maggior parte della mia ricerca è andata avanti quasi come al solito e ho seguito a distanza la produzione di un nuovo lavoro. Purtroppo invece sono state rimandate le mostre e che avevo in programma tra cui Giovane Fotografia Italiana, parte del Festival Fotografia Europea, che per riflettere sul momento che stiamo vivendo e per riattivare la relazione necessaria che l'arte ha con lo spettatore, hanno chiesto agli artisti di appropriarsi dei cartelloni pubblicitari del comune di Reggio Emilia, in questo momento non utilizzati, trasformandoli in veri e propri display espositivi. Altre mostre rimandate sono invece una collettiva a cura di Antonio Grulli nella galleria Carlos Rodriguez di Poznan in Polonia, la mostra dei finalisti di Ducato Prize, la collettiva per celebrare la decima edizione di F4 / UN'IDEA DI FOTOGRAFIA alla Fondazione Francesco Fabbri, una mostra sull'archivio di PHROOM al Festival Odessa Photo Days in Ucraina, la mostra sul non realizzato a Bologna a cura di MoRE e una mostra personale a UNA Galleria di Piacenza.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Se è vero che la ricerca e la progettazione in remoto sono proseguite senza troppi problemi quello che mi è mancato è la relazione fisica con lo spazio dello studio, luogo per me importantissimo dove posso vivere con i lavori guardandoli giorno dopo giorno prendere prima corpo poi forza e consapevolezza. Ho preferito non aderire a quasi nessuna manifestazione digitale perché non mi interessa tradurre progetti nati per essere esperiti offline per la visione online, perché non credo questo possa andare molto oltre alla documentazione fotografica. Capisco le necessità delle istituzioni ma per la pratica artistica l'ideale sarebbe utilizzare il digitale con coscienza reale del

mezzo e non come momentanea unica via praticabile, ma questo vuole tanto lavoro, ci sono artisti che lo fanno benissimo da anni come parte integrante della loro ricerca. Credo invece che ora l'importante sia capire come cambierà la compresenza tra online o offline, che c'è sempre stata ma di cui ora siamo un po' più consapevoli.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

L'idea di distanza, di vicinanza e lontananza, è sicuramente un tema che era presente nel mio lavoro da tanto tempo e che questo periodo d'isolamento ha evidenziato in me. Uno dei miei primi lavori, infatti, è una serie di Polaroid che avevo scattato nell'arco di alcuni mesi in cui misuravo con un metro (oggi quasi la norma) la distanza fisica che mi separava dalla persona fotografata per rendere visibile il tentativo di trovare un metodo per la misurazione scientifica degli affetti, seguendo le teorie di alcuni studi sulla prossemica che acquisiscono oggi una luce completamente nuova. Durante il periodo della quarantena, invece, dato che nella mia ricerca lavoro spesso con immagini provenienti da videocamere di sorveglianza, ho avuto la curiosità di allineare il mio sguardo a quello di tecnologie adibite alla restrizione di una pandemia, cercando persone nello spazio pubblico realmente vuoto. È un tema che mi ha fatto riflettere quello sulla rappresentazione della mobilità connessa a reti cellulari, app e videosorveglianza da cui nasce il timore che nell'emergenza si prendano provvedimenti eccessivi per i quali è difficile prevedere tutte le possibili conseguenze.



Ibro Hasanović



In this time of emergency arising from the spread of the COVID -19 virus, what are the projects you are working on? And which ones were you supposed to carry out?

It was hard to focus on work but I managed to write few pages of a feature film scenario that I would like to make in near future. I also tried to edit a documentary film based on some personal VHS archives from the war in Balkans. I was not supposed to carry out any specific project in this period, few exhibitions got canceled and somewhere postponed for 2021.

How have your projects – and their design strategies – changed? Did you have to re-design your project according to new digital practices?

I was away from my home in Paris where I have all my materials and necessary things to do work if I feel like it. I spent two months in Spain with my family and I didn't come prepared to stay that long. Luckily I took a hard drive full of archives with me and this led to an idea about the above mentioned documentary film.

Could you tell us three issues that have arisen in your research during this time of relative isolation?

Nothing really specific.



HH Lim



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Senza entrare nella problematica moralistica o del politicamente corretto, specialmente nel periodo che premia il dottor 'sputa veleno' come anti retorico / anti moralista, il virus in realtà si trasforma in qualcosa di multiforme, e mi domando, siamo felici e fortunati?

Viviamo in questa miracolosa sfera blu che è il nostro pianeta, fragilissima per la sua complessità dell'equilibrio di tenere in vita migliaia di miliardi di specie viventi che galleggiando in un universo infinito. Mi fa venire i brividi il solo pensare alla quantità di pericoli che il nostro pianeta affronterà per la sua sopravvivenza durante il suo percorso. Eppure la maggior parte della nostra specie contribuisce ad aiutare a peggiorare la situazione con una guerra dopo l'altra, a degradare l'ambiente con la violenza e la divisione tra le razze e nel consumare e bruciare ogni risorsa e così via... All' infinito.

L' emergenza del virus Covid 19 è solo un assaggio: è vero che il corona virus è stato così devastante che ci ha messo alla prova sulla nostra umanità per verificare se siamo capaci di fronteggiare in futuro se realmente accade qualcosa di molto più grave ed inimmaginabile come questo; fino adesso pare ci sia un segnale positivo per la maggior parte della popolazione e le nazioni che hanno dimostrato di aver la sensibilità e la voglia di vivere ed amare la vita al di sopra di ogni cosa, mi hanno dato una sensazione che il mondo è più unito e solidale quando la vita è in pericolo. Io penso che bisogna realizzare un progetto sulla profondità della riflessione sui sensi, in particolare il sesto senso, credo tutti gli esseri viventi hanno la capacità di utilizzare il sesto senso tranne la razza umana.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Il mio progetto non è cambiato perché uso molte tecniche e diversi media incluso il mondo digitale, mi sento più come un autore di un racconto che descrive un viaggio a partecipare l'evoluzione della vita, per me l'uso di materiali e di mezzi diversi facilita lo scrivere il racconto, naturalmente in chiave di arte visiva.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Durante questo isolamento il mio pensiero è andato naturalmente sul tema del combattimento, sicuramente come anche per tanti altri: questo progetto in video è stato realizzato per il museo MADRE di Napoli; il secondo è un progetto su come neutralizzare i suoni e i rumori acustici delle notizie tv e trasformarli in un progetto video di suono musicale che ho intitolato *Daily Music*, anche questo ha partecipato ad un evento del MAXXI di Roma, di Ram Radioarte Mobile e del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rijeka. Il terzo è un progetto su come nutrirsi e vivere, cioè la gastronomia e la casa, un progetto che descrive tutto ciò che è intorno alla mia casa e nel suo interno, e sul piacere del nutrimento. Questo è un monologo, è stato registrato tramite una telefonata con la rivista *Artribune* e poi con un'immagine fotografica di casa mia e dei suoi dintorni per il Festival del Paesaggio di Anacapri/Capri. In qualche modo ho partecipato all'isolamento con la maggior parte dei sensi.



Invernomuto



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Fortunatamente il progetto a cui stiamo lavorando negli ultimi mesi – *Black Med* – ha una sostanziale parte online, quindi ci siamo focalizzati sullo sviluppo dell’algoritmo (parte del progetto finanziato da Italian Council e realizzato in collaborazione con Fondazione Morra Greco) e sulla ricerca e editing dei contenuti. La pandemia però ha inciso su tutti gli eventi e performance che erano in programma in questi mesi e nei prossimi: in particolare la Biennale di Liverpool, in programma a luglio 2020 e posticipata al 2021, *Black Med* al PAC di Milano – posticipato e trasformato tra giugno e settembre e 58th October Salon / Balgrade Biennale, in programma per settembre e posticipato a ottobre 2020.

Inoltre abbiamo assistito ad un generale incremento di inviti a progetti online e conversazioni, che abbiamo dovuto selezionare e in molti casi rifiutare, anche per assenza di gettone di partecipazione.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Sì, stiamo preparando ad esempio il quinto capitolo delle listening session di *Black Med* in modalità interamente digitale – finora concepito in forma performativa e dunque dal vivo – per Deptford Moving Image Festival di Londra che dal 15 giugno sarà online. Da questo punto di vista però la forzatura digitale ha aperto una direzione inaspettata e molto stimolante

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Proviamo con tre parole: epidermide; umami; stato.



Andrea Kvas



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Sto lavorando ad una personale prevista per giugno e posticipata a data da definirsi.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Ho messo un telo di plastica su una porzione del terrazzo di casa e ho dipinto con quel che ho potuto trovare su pezzi di cartone

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Ciò che ho trattato in questi mesi non ha direttamente nulla a che fare con la situazione di isolamento dovuta al virus, ho semplicemente fatto chiarezza su cosa voglio ottenere dai miei lavori. Non ne parlo direttamente perché sono tematiche astratte, irriducibili, emotive.



Ugo La Pietra



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

In questo periodo ho seguito l'uscita del libro opera *Viaggio sul Reno* che è uscito a fine maggio con Artphilein Editions di Lugano, ho completato il libro/catalogo *Arte e territorio* per la mostra che dovrebbe realizzarsi in autunno al Museo di Spoleto (Palazzo Collicola) e il libro *Territori di pietra* che dovrebbe accompagnare una mostra alla Galleria Fatto ad Arte di Milano con una collezione di opere in pietra leccese.

Sto anche completando un libro di miei disegni *Ex-Voto*, avevamo in programma una mostra alla Galleria Nuages di Milano, che si dovrebbe tenere in settembre... A queste mostre si aggiungono tre mostre all'interno di MIART (rimandata a settembre?) con le Gallerie Dabbeni (Lugano), Ca' di Fra (Milano) e Verolino (Modena).

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Ho lavorato a tutte le mostre rimaste in sospeso, completando alcune opere e aggiungendone di nuove. Non ho riformulato il loro progetto ma mi sono molto impegnato in una serie di interviste attraverso diverse piattaforme telematiche.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Nel totale isolamento, durato tre mesi, ho potuto far emergere alcune esperienze che ho sviluppato attraverso scritti e immagini.

La prima riguarda il tema della "stanza", sollecitato dall'architetto. Francesca Romana Forlini, ricercatrice al Royal College of art di Londra, che sta curando una collana di libri bilingue intitolata *Stanze*.

Ho anche lavorato al libro *Utopie*, dove ho raccolto diverse riflessioni emerse nel mio percorso di ricerca, illustrate con una serie di disegni inediti, per la collana a cura di Marcello Sestito per la casa editrice Timia.

Ne ho approfittato per scrivere, in circa 300 capitoli, le mie esperienze di ricerca artistica e progettuale nelle varie aree di artigianato artistico di tradizione, le mie *Storie con gli artigiani*.

A questi tre temi ho aggiunto anche la realizzazione di una serie di illustrazioni per il libro di Eleonora Fiorani, la scrittura di una serie di *Storie in tempo di virus* con relative illustrazioni e la realizzazione di diversi disegni *Ex-Voto* dedicati al virus.



Violette Maillard



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

L'emergenza COVID-19 è arrivata dopo un lungo viaggio in Asia, sono partita a settembre 2019 e sono ritornata a gennaio 2020, appena in tempo per la chiusura totale... Sto lavorando alla seconda parte del progetto che mi ha portato in Asia che riguarda la creazione di una scultura ispirata all'industria automobilistica cinese e alla Siluro Ricotti di Alfa Romeo, un prototipo che abbia valenze scultoree ma che sia anche effettivamente un'automobile funzionante. I tempi si sono allungati a causa del lockdown e ci sarà un ritardo nella realizzazione del lavoro, al momento non so dire di che entità. Nel frattempo ho ritrovato lo spazio per dipingere.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Ho considerato la possibilità di riformulare alcuni elementi secondo pratiche digitali ma i progetti a cui sto lavorando non richiedevano un tale cambio, sono più fisici...

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Viaggio, comunicazione, energie rinnovabili.



Elio Marchegiani



Dopo l'installazione *Future Past* del 2016 alla Galleria Marella dove la scritta "Future Past" evidenziava il tema delle 14 scimmie ancora non homo sapiens, vedi foto allegata; ho iniziato l'opera.

Quando l'homo sapiens non prendeva ancora granchi.

Ancora un'idea del passato, un progetto ed oggi l'esecuzione di oltre trenta lavori che saranno comunque un'unica opera Inscindibile, dedicata alla fossilizzazione della mente umana avvallata dalla scongelazione dell'Antartide! Sto utilizzando tutta la mia collezione ormai "antica" di fossili, alcuni veramente preziosi, di addirittura 500 milioni di anni fa, integrati con altrettanti reperiti nell'attualità ed in varie occasioni.

Il fatto che un nautilus non possa raggiungere la dimensione di 30 cm (vedi alcuni, da tempo in mio possesso) perché il mare contaminato uccide loro molto prima, è stato un segnale decisivo che mi ha portato alla determinazione di lanciare un forse inutile segnale, sfruttando comunque l'attenzione che percepisco oggi sul mio operare, con un impegnativo lavoro non commerciale, che sarà, vista la mia età, un testamento (lo dice anche mia moglie Carola) supportato dalla conoscenza che un artista obbligatoriamente deve avere del suo periodo storico, lasciandone una traccia.

Quando l'homo sapiens non prendeva ancora granchi è perché lui non c'era ancora sul pianeta a fare danni!

Voglio ripetere, a chi legge, che, da sempre, ho sostenuto che: l'Arte è una Scienza esatta che ha avuto la fortuna di non esserlo, nella mia presunzione del "Fare per far pensare".

Elio Marchegiani



Fig. 1: Elio Marchegiani, *Future Paste*, 2016 (foto Gabriele Fiolo)



“In questo drammatico momento epocale Homo Sapiens vada a caccia di quella T che possa tramutare Virus in virTus”.

Elio Marchegiani ore 03 del 24.06.2020

Fig. 2: Elio Marchegiani al lavoro, 2020 (foto Carola Pandolfo)



Eva Marisaldi



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Si lavora su molti fronti, tra cui un progetto per lo CSAC dell'Università di Parma e un paio di mostre a Venezia ed a Roma. In questo periodo avrebbe dovuto svolgersi la mostra del MoRE al MAMBO, ma anche questa è stata rinviata. Sto anche insegnando all'ABABO Accademia di Belle Arti Bologna installazioni multimediali, ovviamente da casa.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Durante la chiusura abbiamo avuto molte richieste da diversi soggetti, musei, artisti, associazioni, etc. riguardanti la situazione contingente, quindi mostre online, contributi video, *instructables*, benefits, tutto rigorosamente a distanza ed in digitale. Abbiamo fatto del nostro meglio. I miei progetti aspetteranno, ma non ho intenzione di utilizzare questa modalità più di quanto non abbia fatto finora.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

In questo periodo, sarà anche per via degli impegni extra sopracitati, sono concentrata in maniera altalenante. Non sono emersi nuovi temi, ma non è stato un tempo sospeso.



Giancarlo Norese



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

Se posso fare una premessa, è una strana situazione: in un certo senso, la maggior parte degli artisti era già in uno stato di emergenza, è il “resto del mondo” che si è adeguato. Non parlo evidentemente di gravi lutti o di altre eccezionali condizioni drammatiche ma, per quanto riguarda il quotidiano, di un ordinario “allenamento” a una sorta di isolamento intermittente, alle incomprensioni e alle difficoltà del vedere riconosciuto il ruolo sociale e perché no, anche il valore economico della propria pratica. Non a caso riprendono vigore in questi ultimi mesi i tentativi di autoorganizzazione e di rivendicazione dei diritti di coloro che hanno scelto di lavorare con l’arte “viva”, cioè quella fatta dai viventi...

Per rispondere precisamente alla domanda, io continuo nella mia pratica radicale di rinuncia alla retribuzione: sì, io voglio lavorare solo gratis e, d’altra parte, voglio essere pagato per non fare nulla. Concretamente, sto continuando a sviluppare in lunghezza una specie di scultura fatta della somma dei libri che, da poco più di un anno a questa parte, realizzo in collaborazione con tanti autori. Si chiama “la c.”. Al momento sono stati stampati oltre una trentina di volumi: hanno tutti lo stesso formato, copertine monocrome di diverso colore, un numero di pagine variabile dalle 8 alle 800 e, tutti insieme, formano questa massa cartacea che mi piace definire, appunto, scultura.

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Ho sempre alternato le pratiche digitali a quelle più meramente corporali, dei corpi delle cose e delle persone. D’altra parte ricordo di aver inviato il mio primo messaggio

email (che ancora non si chiamava così) durante la Biennale del 1986¹... Mi adeguo semplicemente alla situazione, in attesa di poter andare al bar.

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

- Resistenza
- Esercizi di equilibrio / disequilibrio
- Desistenza

¹ Ubiqua / Planetary Network, 42^a Biennale di Venezia.



Chiara Pergola



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti stai seguendo? E quali avresti dovuto realizzare?

L'emergenza è iniziata poco dopo il periodo di Arte Fiera, in un momento in cui vari progetti e bandi che mi avevano occupata nei primi mesi dell'anno si erano conclusi o erano comunque già impostati. L'emergenza di fatto ha accentuato e anche dato alcune svolte impreviste a un periodo che era già di riassetto. Alcune cose sono del tutto saltate, come un workshop che sarebbe dovuto partire proprio la settimana in cui è iniziato il lockdown. Altre cose sono, spero, solo posticipate: oltre a *Hidden Display*, per cui avevo appena inoltrato il progetto espositivo, ho in sospeso *System*, un bando di residenza presso Science Gallery di Dublino e tuttora, al momento in cui scrivo, non ne ho notizia. Altre ancora, come la bozza di catalogo per il *Musée de l'OHM*, su cui avevo iniziato a ragionare con Luca Panaro e alcune ipotesi legate al proseguimento del Premio Suzzara, sono rimandate al futuro, in attesa di capire se ci potranno essere finanziamenti. Di sicuro il panorama per molte proposte è cambiato e sarebbe anacronistico pensare di portarle avanti negli stessi termini in cui erano state inizialmente immaginate. Ci sono però nella mia ricerca anche pratiche, che definirei "di lungo corso", che non ho mai abbandonato, indipendentemente dalle circostanze esterne. In genere sono proprio quelle meno conosciute, come i disegni, forse perché essendo meno legate all'occasione faticano di più a trovare un contesto in cui inserirsi, destano meno attenzione. Ma proprio per questa stessa ragione risentono poco dei cambiamenti esterni. Anzi, a dire il vero, speravo di avere più tempo per disegnare e questo invece è rimasto lo stesso di prima, sempre troppo poco!

Come sono cambiati per te i progetti e le relative modalità progettuali? Hai dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

In realtà nelle modalità non è poi cambiato tantissimo: ho sempre la sensazione – cioè, non è una sensazione, è un fatto – che si stia troppo tempo davanti al computer. La mediazione digitale era già preponderante anche prima. Forse il lockdown ci ha resi più consapevoli a livello collettivo di questa situazione, che credo non sia troppo soddisfacente per nessuno. Per forza di cose l'emergenza ci ha lasciato lì dove già eravamo, davanti ad uno schermo, però almeno è emerso con chiarezza il dato costrittivo, il desiderio di fare altro e in altro modo. Così sono partite alcune iniziative molto belle, come *Autoprogettazione*, ideata da Toni Merola, Nicola Pellegrini e Bianca Trevisan con Galleria Milano, che a partire dal pensiero di Enzo Mari hanno invitato tanti di noi a pensare ad una serie di istruzioni del tipo “fai da te” per realizzare un’opera a domicilio. Io l’ho dovuta anche realizzare ex-novo per mettermi nei panni di chi avrebbe dovuto seguire le mie istruzioni, così questo progetto mi ha regalato un po’ di manualità. Poi c’è stato *Alfabeto Pandemico*, che avevo visto nascere all’inizio del contagio e mi era piaciuto molto: a sorpresa, a maggio, Isabella Bordoni mi ha invitata a scrivere un lemma per il *Lessico del Villaggio*, il modo in cui ha contribuito all’Alfabeto la comunità artistica nata attorno al Villaggio Artigiano di Modena Ovest. Un’altra bella cosa è stata *Lockdown Drawings*, una sezione dedicata ai disegni prodotti in questo periodo all’interno di *Drawings Storage*, un progetto che Giovanna Sarti porta avanti da molto tempo e che raccoglie disegni di artisti di tutto il mondo.

Sono anche nate nuove relazioni, come quelle legate a Gina X, un gruppo di donne nato da un invito di Annalisa Cattani e Stefania Galegati e poi continuato prima a Milano e poi online con un appuntamento fisso ogni settimana per pensare assieme. Questo devo dire è stato un piccolo regalo dell'emergenza, perché se non fossimo state tutte a casa, non avremmo mai trovato il tempo per stare assieme.

Insomma, non è che ci sia stato poi tutto questo tempo per annoiarsi... Quello che mi piacerebbe, che spero, è che tornando ad una sorta di “normalità” questo desiderio di concretezza e di un’altra temporalità, resti e che potendo finalmente anche prescindere dal digitale, si ritrovi interesse e spazio per la manualità. Ma non è facile. C’è anche un problema di sostenibilità, tutte le iniziative che ho citato sono a costo zero. Allora si dovrebbe veramente rivoluzionare il concetto di valore, ma un sistema non si cambia in tre mesi, ammesso che lo si voglia veramente cambiare. È vero che le epidemie sono state uno dei grandi motori dell’evoluzione sociale, ma i tempi evolutivi non sono a misura d’uomo... chissà, forse saranno a misura di donna!

Potresti indicare tre temi che sono emersi nella tua ricerca in questo relativo isolamento?

Premesso che io non amo molto l'approccio tematico – il che mi rendo conto, può essere anche un limite per la leggibilità di un discorso – direi che ci sono alcune domande, alla base della mia ricerca, che forse oggi possono essere meglio comprese. La prima – che metterei proprio all'origine del mio lavoro – è legata al processo di individualizzazione: cosa diventiamo se il processo individualistico è portato alle estreme conseguenze? Il mio primo lavoro è uno specchio molto sottile, 15 mm di larghezza, in cui non riusciamo a rifletterci se non mettendo a fuoco al di là della nostra immagine. Da un certo punto di vista il completo isolamento ci ha portato a sperimentare qualcosa di simile, anche se questo non crea automaticamente comunità; ma possiamo raccogliere l'indicazione: per me questo specchio funziona da promemoria.

La seconda è riassunta da uno slogan che ho messo a fuoco in queste settimane: *“l'arte è per pochi... alla volta”*. Cioè è per tutti, ma non tutti assieme. Quando nel 2009 ho aperto il *Musée de l'OHM*, in risposta ad un disagio personale rispetto al clima dei vernissage, in cui mi sembrava che le opere fossero la cosa a cui si dava meno importanza, ho proposto una modalità alternativa, l'invito individuale. Ogni artista invitato ad esporre all'*OHM* poteva inviare un invito personale, su carta intestata del Museo, a vedere l'opera in totale solitudine. Questo io l'avevo pensato perché secondo me è più bello vedere qualcosa da soli, ma sapendo che c'è qualcuno che desidera specificamente che tu veda quella determinata cosa. Ecco, penso che questa potrebbe essere una buona idea da estendere ora. Anzi, magari la propongo!

La terza domanda riguarda il rapporto tra costrizione e libertà: l'arte rappresenta nell'immaginario collettivo l'idea stessa di libertà, ma io nelle pratiche correnti non trovo che ci sia più libertà nell'arte che in qualsiasi altro ambito. Almeno non stando alle modalità con cui ci si deve confrontare per mettere in circolazione e condividere quello che si fa. Attenzione, non è per forza una critica: il fatto è che il processo attraverso cui qualcuno può arrivare ad interessarsi, veramente, a ciò che fa un altro, è complesso. Allora va a finire che c'è più libertà nelle cose che rimangono un po' in disparte, quelle che magari non contengono nessuna novità, su cui si torna e si ritorna senza mai stancarsi per ragioni che non sono del tutto esplicabili. Per me è un disegno a quadretti; disegno quadretti e sento che in questa griglia sono più libera che in qualsiasi altro luogo. Non voglio dire che chiusi in casa siamo stati più liberi perché non sarebbe vero, soprattutto non tutti abbiamo avuto le stesse condizioni. Ma è quando la prigione si materializza, che nasce il desiderio di libertà.



PetriPaselli



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

In questo periodo ci siamo concentrati sulla riscoperta e analisi dei nostri archivi cercando nuovi spunti per progetti futuri. Abbiamo continuato alcuni progetti laterali a *99objects* e stiamo impostando un nuovo lavoro sugli ex-voto che esporremo a Bergamo a ottobre. Avremmo dovuto seguire un progetto espositivo-performativo per il Museo per la Memoria di Ustica, avremmo dovuto presentare il nuovo numero di *99objects* a Venezia, presso Magwall, insieme al Museo del Giocattolo e Guido Guerzoni. Diversi appuntamenti con partner e collaboratori sono sfumati... Ma speriamo che tutto questo sia solo rimandato e non perso.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Per noi che siamo abituati a lavorare con gli oggetti e lo spazio è stata una dura prova, ma allo stesso momento ci ha permesso di lavorare sull'aspetto domestico, quotidiano e intimo delle cose. Ne è nata la rubrica *99StrangerThings* su Instagram, una raccolta di immagini di cose brutte che abbiamo trovato in casa, chiedendo ai nostri follower di mandarci le loro. La ricerca che portiamo avanti costantemente in mercatini e rigattieri si è rivolta alle nostre abitazioni e quelle dei nostri amici. Abbiamo continuato a ricercare oggetti atipici ma solo virtualmente. Abbiamo avuto la possibilità di concentrarci sulla rubrica *CollectingPeople*, una collezione di video interviste sul collezionismo a diverse persone scelte tra curatori, collezionisti, designer, antropologi etc... È un progetto in espansione, che continuerà per molto tempo coinvolgendo sempre più persone, ma questo periodo ci ha imposto a rinunciare all' intervista dal vivo lasciando spazio a tanti videoselfie autoprodotti, più naturali, splendidamente diversi uno dall'altro.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Durante questo isolamento è sicuramente emerso il legame con l'intimità dell'ambiente domestico e come questo ci abbia fatto sentire, sul lungo periodo, a disagio oppure protetti. Le cose del quale ci circondiamo hanno assunto una presenza a volte pesante nella nostra quotidianità, altre invece sono diventate uno strumento per giocare e aiutarci ad affrontare un periodo a noi sconosciuto di quarantena. Un altro aspetto che è emerso è quello del viaggiare stando fermi, attraverso il web, i libri, i ricordi etc., aspetto che più volte era già entrato nei nostri progetti. Aspetto strettamente legato al terzo tema, quello della memoria o, meglio, della memoria degli oggetti: le cose diventano oggetti di affezione nel momento in cui sono portatori di ricordi, diventano finestre sul nostro vissuto superando il loro valore materiale e i limiti spazio-temporali.



Cesare Pietroiusti



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

La cosa più rilevante è che qualche settimana fa ho recuperato e rimontato un tavolo di metallo e mi sono allestito un piano di lavoro per fare dei collage con i francobolli.

Alcuni anni fa, alla morte di mio padre, che era un appassionato filatelista, ho ereditato una collezione, come si dice, "importante", che ho deciso di ri-usare in modo anomalo, fuori dalle logiche specifiche e verso quelle, più imprevedibili (e, secondo me, più interessanti) della ricerca artistica. Si tratta di un esperimento sul valore economico – oltre che estetico – di oggetti da collezione che, nel loro ambito, lo stanno rapidamente perdendo (il valore). Forse è una sfida fra due diversi mondi del collezionismo; quello filatelico rigidamente regolato da cataloghi, valori di listino (peraltro clamorosamente non corrispondenti ai valori di mercato) e rapporti fra valore e numero di pezzi esistenti; quello artistico molto più imprevedibile, basato sull'unicità del prodotto, sul nome e sulla mano dell'autore, sullo stare sempre in bilico fra il record da Sotheby's e lo zero.

Probabilmente, è anche una sfida, diciamo, a distanza fra me e mio padre. Quando lo vedevo sulla sua scrivania, con lente e pinzetta, a "giocare" con i suoi francobolli, non lo capivo, e forse un po' lo biasimavo. In queste settimane di isolamento e chiusura, durante il tempo dedicato alla creazione di collage bi- e tri-dimensionali, ho pensato spesso al fatto che, anche io con lente e pinzetta (e riga e squadre e matite e colle), sto facendo qualcosa di molto simile. Così, sorprendentemente, ho cominciato ad amare anche io questi piccoli e obsoleti rettangolini colorati. E, ancora di più, il risultato della loro deformazione, frammentazione, ricombinazione, riconfigurazione.

Avrei voluto procedere nel lavoro di riscrittura dei miei taccuini – dagli anni '80 al 2010 circa – che una di voi conosce bene. Ma non ho avuto abbastanza tempo. In

generale, all'inizio della quarantena, credevo che ci sarebbe stato tantissimo tempo per dedicarsi a letture, revisioni di testi, visioni di vecchi film, ma in effetti non è stato così.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Direi di no. La cosa che si è “adattata” alle modalità digitali è l'incontro con altri, in particolare le riunioni di lavoro. Non ho ancora capito se la trasformazione a cui stiamo andando incontro, quello che tendenziosamente si chiama “smart working” sia un vantaggio oppure un altro giro di vite verso lo schiavismo.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Una cosa alla quale ho pensato molto è la coscienza della fragilità della vita e la consapevolezza della finitudine. La seconda è la forza di pressione dei media sulle scelte politiche., Sono convinto che, se non ci fossero stati i media nessun politico, in tutto il mondo, avrebbe deciso di proclamare stati d'eccezione e quarantene con il rischio, anzi la certezza di una successiva catastrofe economica. Ma l'idea che qualche milione di anziani morenti e senza la possibilità di accedere alle terapie intensive sarebbero finiti sui giornali e su tutti i notiziari internet ha terrorizzato a tal punto i decisori politici da spingerli a decisioni, da certi punti di vista, assurde. È chiaro a tutti che la stragrande maggioranza di quegli anziani sarebbero morti lo stesso, se non subito, poco dopo. Quello che è meno chiaro – specie a chi legge troppo i giornali – è che la morte è inevitabile.

La terza cosa è la potenza di ogni forma di silenzio.

Ma forse si tratta di tre cose che sapevo già. E in realtà non so se avranno qualche importanza particolare nel mio lavoro nel prossimo futuro...



Andrea Renzini



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Come immagino tutti siamo stati colti di sorpresa da questa pandemia e molti progetti hanno subito una sospensione, oltre che la nostra esistenza e la sua percezione profonda.

Dopo un primo momento di scollamento dalla realtà presente e di quella futura ho ricominciato a progettare a distanza la realizzazione di un libro d'artista da cui stavo lavorando da circa un anno...ho ripreso a dipingere e a disegnare... Unica cosa che è stata veramente cancellata è la collezione della linea Vaticana che avrebbe compiuto dieci anni a maggio... Ci siamo però convertiti alla produzione di mascherine come feticci del tempo che stiamo vivendo.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Certamente... Tutto si è svolto a livello digitale con grande semplicità e velocità di esecuzione... Sia per il libro, ma anche per dei pezzi registrati per i *Volkwerk Folletto*, Luca Patini mi mandava dei suoi demo dove successivamente registravo le mie parti e così di seguito... Inspiegabilmente questo periodo di isolamento ha reso possibile il ritrovamento di persone che non sentivo da decenni... Come se ognuno avesse il bisogno di recuperare qualcosa che era andato perduto... Gianfranco Basile il chitarrista del mio gruppo giovanile *I Ventriloqui* di cui non avevo notizie da trent'anni, ha ritrovato un'antica registrazione del 1983 di cui pensavo non esistesse più una copia... Ora probabilmente potremmo editarla e renderla pubblica.... Senza il Covid-19 poteva rimanere nell'oblio per sempre.

Questa situazione mi ha fatto stranamente incontrare persone lontanissime, e allontanarmi da quelle con cui avevo rapporti frequentissimi prima dell'apparizione del virus.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Senz'altro il tema dell'esistenza, del tempo e della separazione tra i due concetti.



Marco Samorè



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Come per tutti, questo periodo di emergenza sanitaria ha portato un periodo di “incertezza” lavorativa in ognuno di noi, con il dilemma sì, di poter stare in studio il doppio del tempo, ma per poter realizzare cosa? Nel senso che senza la certezza e una data precisa a cui aspirare è difficile completare qualsiasi progetto.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Le mie modalità progettuali direi che non sono cambiate così come il mio difficile e complicato rapporto con le pratiche digitali è rimasto invariato. Quello che è cambiato è ovviamente il modo di relazionarsi con l'esterno, attraverso questo continuo filtro dello schermo, del telefono, e il problema che ogni cosa deve passare per forza attraverso un mezzo digitale.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Sicuramente Il tema della cautela: cautela nel realizzare le cose e nel relazionarsi con gli altri.

Altro tema e punto dolente, la sospensione. Sospensione e quindi attesa continua in tutto.

Ultimo ma non da meno, l'incertezza. In quello che senti, che vedi, che ti dicono. In cosa credi e cosa non credi. Alla fine il problema è sempre quello: la troppa informazione equivale a nessuna informazione.



Veit Stratmann



In this time of emergency arising from the spread of the COVID -19 virus, what are the projects you are working on? And which ones were you supposed to carry out?

I am working on a project for an Italian art patron who asked me to develop a structure for his garden. The emphasis is on the functional aspect of the project. Thus it is an sculptural project that rubs shoulders with design. I am as well preparing a residency in Germany in later summer and trying to finalize a publication (probably an artist's book) stemming from a trip to Glasgow. The two latter projects survived the lock-down, as the first one reached me and was developed during confinement.

A couple of things went under, namely a stay at the University of Rhode Island in collaboration with the Rhode Island Institute of Design for a week of lectures, work with students etc. and a visit to Bucharest as to start an exhibition process with the Goethe Institute there. Other things went under as well, were slowed down or never really made it to the surface.

How have your projects – and their design strategies – changed? Did you have to re-design your project according to new digital practices?

Things did not really change, at least not in the making, in the materiality of what structures are meant to become. But of course, as direct exchange and debate was impossible, I had to think of new ways of transmitting forms, of showing and describing the development phase.

Could you tell us three issues that have arisen in your research during this time of relative isolation?

There were no specific subjects that sprang up through or from the confinement.

It was more as if I was living through something I was always looking for in my work. There was always the question if it is possible to suspend time through a sculptural or installation form or intervention. There was always the wish to expose the “other” (i.e. a visitor, a spectator, a passerby) as an individual (and thus alone) to a rupture or a void in time, to have him to confront a rupture in a sense and a dissolution of his or her own reason of being there. Having lived through such an experience on another level and in another context, the question is, if it will backfire and alter my work. That is something I am trying to monitor now.



Annika Ström



In this time of emergency arising from the spread of the COVID -19 virus, what are the projects you are working on?

The last years I had already taken a step aside to be become a “studio artist” meaning; instead of working towards deadlines & shows, I wanted to play with painting & writing in my studio 9am-6pm 6 days a week.

It’s ironic, now it does seem that there will be less of these shows anyway.

Of course, I hoped to step out of the studio soon and show the paintings, but that seem to be postponed for an infinitive time now, as all the galleries and institutions will have an even harder time to survive.

Recently I have been asked several times to donate work or money to institutions so They can keep going. Doesn’t sound so great.

And which ones were you supposed to carry out?

For me there were not a particular project this summer but several “networking” events to take part in abroad, but they have been cancelled.

I am personally fine and have food and a roof above my head, but it has been upsetting how we, self-employed Cultural workers; Visual artist, Musicians, Writers etc. now are stranded without any financial help.

In UK where I live now, there are almost no contributions towards the art workers, nor there were before the Covid-19. The UK art universities are very expensive about (£10 000 a year) and full of rich kids. Obviously the one who can keep going these times, are the ones who have a financial stable background. I say Boo for Boris. The UK is a depressing place to live in now and this Government years of hardcore austerity is now showing their face, by all deaths at hospitals for example. They tell us to clap for the nurses. Clap?!? They actually need PPE- kit and better salary. But the Brits voted for that sloppy looking upper-class Eton brat and his Brexit. I am off soon.

How have your projects – and their design strategies – changed? Did you have to re-design your project according to new digital practices?

I have been scared and horrified of social media and never ever had a Facebook account, read a twitter etc. But in February friends finally got me on Instagram in order to public the painting-project and I love Instagram. I learned about so many new artists and been updated with old ones.

I only follow art & history.

But that of course, it doesn't feed me, but some interests of the paintings have occurred & for that I am very happy. Thanks for following me Marco!

Could you tell us three issues that have arisen in your research during this time of relative isolation?

I thought I would be bored front of the TV, watch all series, but I have hardly watched anything for 3 months. I have read so much, I read a bunch of great Swedish classics and for me that has really helped. It's mainly fiction about how the social democracy came to rise in Sweden during 1900. I write myself.

It feels as after this we will approach work and show differently, travel less, breath more. The recent light on racial discrimination has been very good too & new work by neglected black artists will be more present after this. Social and racial injustice has been highlighted and it must come something out of it. When the artists are not stressed about their shows, as they are cancelled, they seem to reflect about others. Some change must come out of this.

The comfort power of art, music, literature, we have embraced it even more. But as mentioned, the anger of the unfairness of our contribution to the wellbeing of so many, we are the one who are totally financially neglected. We, the art workers are the ones who have been given comfort to so many in these sad times, we are financial ignored, while all other sectors are nearly fully funded.

We need a cultural revolution with proper funding for the art workers, and the easiest way would be to give a universal credit to, not only artworkers such as us, but for everyone in Europe. Hooray for EU!



Luca Trevisani



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Sto lavorando a un nuovo libro, sistemando il sito, e proseguendo il lavoro di studio, quello più genuino, senza scadenza, maturato senza richieste. Tutti le mostre, i cantieri espositivi, le performance, le produzioni tutto saltato, o sospeso, cancellato, in questa confusione pratica ed emotiva difficile capire la differenza dei termini.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Se il digitale non era previsto dalla partenza, mi rifiuto di coinvolgerlo. La saggezza del corpo, quella non possiamo mettere di ascoltarla.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Ripensare la nostra fiducia teleologica nel progresso, abbandonare la convinzione che l'arte sia comunicazione, ringraziare ciò che ci tiene vivi dedicandogli altari autoriali.



Massimo Uberti



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Ho realizzato lavori prevalentemente su carta lavorando a casa con i materiali che avevo a disposizione. Ho poi messo a punto i progetti arretrati che sono stati spostati più in là nel tempo. Avrei dovuto realizzare quattro grandi sculture da installare a Milano visibili a tutti i cittadini, in strada e nelle piazze di alcuni quartieri.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Nel mio caso le modalità progettuali non sono cambiate di molto, solo spostate nel tempo. Il digitale in questo periodo ha aiutato molto ma la pratica “sul campo” è un'altra cosa.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Direi la riscoperta di tecniche tradizionale, il diverso scorrere del tempo e la inevitabile presa di coscienza della nostra precarietà.



Maria Chiara Valacchi



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Il primo progetto che si è interrotto causa Covid-19 è la personale di Cecilia Granara *Lasciare entrare, Lasciare andare* che ho curato a Milano per la galleria Studiolo, inaugurata il 25 Febbraio e finalmente – dopo quasi tre mesi – riaperta al pubblico su appuntamento. Sperando in una ulteriore normalizzazione delle cose per settembre sto lavorando alla realizzazione di un group show dedicato alla giovane pittura italiana che si terrà a Milano, ed ancora uno show in collaborazione con Giovanni Bonotto e Chiara Casarin (che avrà luogo sempre da Studiolo) e la scrittura di un testo per il catalogo di presentazione della personale di Oren Eliav alla galleria Bulding di Milano. Durante questo periodo ho anche coltivato un proficuo dialogo con un'artista storico, gravitante nell'ambiente poverista, con il quale abbiamo deciso di realizzare un libro sul suo percorso legato alla pittura. A fronte di tutto ciò sono stati cancellati alcuni progetti che erano in fase di opening: una mostra di Giorgio Griffa a Londra, che spero potrà essere portata a termine ad autunno inoltrato, una nuova doppia personale da Cabinet, oramai ripensata per Febbraio 2021, e purtroppo anche un altro evento che, a causa della crisi finanziaria, non avrà luogo data la chiusura definitiva dello spazio.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

I progetti non sono cambiati nella sostanza ma molto nella dinamica progettuale, il fatto di avere avuto maggiore tempo e modo di pensarli ha rafforzato il dialogo tra artisti e curatore e ha favorito l'approfondimento di testi che avevo tralasciato. Ho cercato di riformulare la personale di Cecilia Granara attraverso i canali social, aggiungendo inoltre la realizzazione di un'intervista Instagram live a inizio aprile.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

1. L'assenza di tempo sufficiente da dedicare ad ogni progetto curatoriale
2. La necessaria riedificazione di un sistema c'è mai come oggi, ha mostrato le sue fragilità
3. La volontà mia, e spero di altri, di tornare a realizzare meno progetti ma più centrati al vero supporto intellettuale dell'Opera d'Arte



Cesare Viel



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Ho avuto più tempo per mettere mano al mio disordinato archivio. Sono spuntate fuori cose dimenticate, che non ricordavo proprio o che non ricordavo più di aver conservato. Soprattutto molte mie frasi manoscritte degli anni Novanta su fogli sparsi, prove di scrittura a mano, e testi teorici, appunti sparsi. Strana sensazione mista di galleggiamento, sorpresa, malinconia e gioia. Ho inoltre deciso di aggiornare il mio personale canale YouTube aggiungendo molti video di documentazioni di performance e alcune opere video dei primi anni Novanta. Ora in tutto ci sono 29 video completi, integrali e gratuiti. Uno può decidere anche di vederseli tutti insieme in loop e farsi una propria idea complessiva del mio lavoro. L'ho fatto anche per rispondere alle tante richieste ormai da parte di studiosi e studenti interessati.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Non sono cambiati in realtà. Continuo a pensare ai miei progetti in fondo sempre nella stessa maniera: annaspando nel buio con un senso a volte di paura, a volte di esaltazione, a volte di sconforto, a volte di aver toccato un tesoro o un mistero.

Non ho riformulato un progetto secondo pratiche digitali nuove o diverse rispetto a quelle che uso frequentemente con aiuti di egregi assistenti.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

- A) Il desiderio di dire la verità.
- B) La cura della ricerca dell'essenziale.
- C) La dimensione del vuoto.



Luca Vitone



In questo periodo di emergenza legata alla diffusione del virus COVID-19, quali progetti state seguendo? E quali avreste dovuto realizzare?

Diversi progetti erano in programma, tutti ovviamente rimandati. Una personale allo CSAC che si aprirà in settembre, alcune collettive compresa l'apertura del MACRO a Roma e le presentazioni del film e del libro *Romanistan* che si sarebbero dovute tenere a Londra, Firenze, Ginevra ma sono rinviate; quella a Berlino è stata fatta on line e altre tappe che si sarebbero dovute definire sono rimaste in stand-by. Infine ci sono le mostre della prossima stagione, che bisognerà vedere se manterranno la programmazione decisa o se questa verrà cambiata.

Come sono cambiati per voi i progetti e le relative modalità progettuali? Avete dovuto riformulare un tuo progetto secondo delle pratiche digitali?

Mi sono adeguato, un po' come tutti, a diverse modalità in rete per affrontare le lezioni in accademia e alcune presentazioni fatte da remoto. Inoltre in queste settimane di chiusura sono arrivate molte proposte di partecipazione a progetti on line da varie istituzioni, con immagini e parole da pubblicare sui loro siti.

Potreste indicare tre temi che sono emersi nella vostra ricerca in questo relativo isolamento?

Ho compreso meglio il ruolo di Adriano per come ha trasformato la gestione del potere per la conduzione dell'impero. Ho approfondito la figura di Napoleone Bonaparte e mi sono dedicato a dei disegni a carboncino per un progetto futuro.

