Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di laurea (vecchio ordinamento, ante D.M. 509/1999)

Tesi di laurea

Il mestiere del curatore

Teorie e pratiche dagli anni Novanta ad oggi

Relatore
Ch. Prof. Nico Stringa

Laureando
Chiara Massini
Matricola 780310

Anno accademico
2012/2013

Indice

Introduzione 3

Capitolo 1. Chi è il curatore 7

1.1 La figura del curatore 8

1.3 Breve storia della curatela. Critico e curatore, i mutamenti storici di ruolo. 18

1.4 L'importanza marginale del ruolo del curatore 28

1.6 Responsabilità e deontologia del curatore 35

Capitolo 2. Casi studio 39

2.1 Szeemann. When Attitudes Become Form 40

2.2 Obrist. This is Our Time 48

2.3 Gioni. Il Palazzo Enciclopedico 52

Capitolo 3. il sistema dell'arte 57

3.1 Il sistema dell'arte contemporanea e la sua economia. 58

3.3 Colonia contemporanea 65

3.4 Le professioni museali 68

3.5 Celant, Cicelyn e il remake d'arte 73

3.6 Il collezionismo come approccio alla curatela dell'arte contemporanea 75

3.7 Stampa e arte contemporanea 79

3.7 Il significato di pubblico 85

Capitolo 4. Curare una mostra 91

4.1 Arte contemporanea al Museo del Barocco di Noto 92

Capitolo 5. Interviste 98

Roberta Gaion 99

Roberto Vidali 103

Alice Rubini 105

Fiona Biggiero 106

Bibliografia Libri 111

Sitografia 126

Introduzione

Nel mondo dell'arte contemporanea si sta delineando sempre più la figura del curatore, legata principalmente al mutamento del ruolo di critico d'arte e del concetto di esposizione. Questo lavoro ha l'obiettivo di analizzare, attraverso una ricognizione storica dell'ultimo ventennio, il percorso che ha determinato tale mutamento. Una parte della ricerca, effettuata su documenti d'archivio, ricostruisce una serie di casi studio attraverso l'analisi dell'operato di alcuni protagonisti di fama internazionale, da Harald Szeemann a Massimiliano Gioni, con particolare interesse alla scena italiana.

La seconda parte del testo, invece, approfondisce le esperienze più recenti in materia di esposizione riportando alcuni casi studio, corredati da una serie di interviste, a partire dalla 50. Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia.

Si tenta, infine, di restituire una figura di curatore in evoluzione forse priva di solidi apparati teorici ma più spesso legata a esperienze eterogenee e alle pratiche individuali dei singoli attori.

Durante il percorso di studi e quello professionale ho avuto modo di avvicinarmi sempre più al modo dell'arte contemporanea. Da un lato l'università ha rivestito inizialmente un ruolo fondamentale offrendomi la possibilità di partecipare a una serie di incontri; in particolare quelli svoltisi nel 2005 con l'Università di Ca' Foscari e lo I.U.A.V. in collaborazione con Punta della Dogana dove erano presenti artisti di levatura internazionale. Nel 2005 per la Biennale di Venezia fu invitato l'allora direttore Francesco Bonami a tenere una serie di lezioni frontali, e a rilasciare interviste prima dell'apertura, durante l'evento e a biennale conclusa. Questo percorso è stato utile per la possibilità di seguire da vicino l'evoluzione di un grande evento. Grazie a questi studi si è

approdati a un testo: la Biennale Revisited. La maggior parte del tempo dedicato alla ricerca fu incentrato a incontrare e coordinarsi con altri studenti, cercare di produrre un'analisi approfondita del lavoro svolto, e allo stesso tempo una ricerca sugli artisti.

Nel 2008 potei seguire da vicino una mostra organizzata da Ca' Foscari "Arte al Bivio" insieme al Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "Mazzariol" che aveva il fine di mettere in luce le suggestioni della giovane generazione di artisti attivi a Venezia negli anni Sessanta. La mostra era affiancata da altre iniziative come proiezioni di filmati, dibattiti con artisti, critici e studiosi ed era divisa in sei sezioni: Informale - *dentro e contro,* Figura - *quasi e oltre,* U.S. A. e Europa 1968 - *fantasia e protesta*, Misura per misura ed Extra media. Dopo la mostra venne stampato un catalogo omonimo per il quale presi parte alla stesura di un articolo. Questa esperienza mi permise di avvicinarmi alla ricerca storica per lo studio delle fonti. La prima parte del lavoro riguardò l'evoluzione e i passaggi atti alla realizzazione di un evento. L'aspetto che ritengo più significativo fu quello riguardante la ricerca in archivio che svolsi tra le biblioteche e gli archivi storici, come quello dell'Accademia di Belle Arti e Ca' Pesaro. La seconda parte della ricerca fu incentrata a recuperare gli artisti o i loro curatori attuali, avere un confronto diretto con essi, raccogliere le testimonianze e trovare i documenti, per giungere a una possibile rilettura storica del loro lavoro. Infine, ci occupammo degli aspetti tecnici della mostra e del suo allestimento.

Durante il lavoro una parte delle domande sorte furono prettamente di tipo storico: cercare di capire quali siano stati i cambiamenti avvenuti nel modo di curare una mostra, come viene trasmessa l'informazione agli addetti ai lavori e a un pubblico più ampio e infine quale sia l'interesse

verso *mondo chiuso* dell'arte contemporanea come lo definisce Angela Vettese:

> Spesso l'arte contemporanea ci sembra un mondo chiuso e ripiegato sui suoi meccanismi. Piace a molti pensare che si tratti di sola speculazione, poter dire che il re è nudo e che là dentro non c'è niente che valga. Tuttavia, chi vi abbia un po' di dimestichezza sa che moltissime delle forme, dei metodi, dei codici con i quali è fatta la nostra cultura nascono in quell'universo, saccheggiato più o meno consapevolmente da chiunque si occupi di comunicazione.[1]

L'esperienza universitaria è stata sicuramente importante ma molte delle abilità necessarie a intraprendere un percorso professionale incentrato sulla curatela di mostre non può che essere appresa sul campo perché, come afferma Angela Vettese in merito al percorso di formazione di un curatore:

> Non esistono corsi di studio veramente specifici per la formazione dei critici d'arte (non lo è neanche, in Italia il DAMS, corso di laurea in discipline artistiche, musicali e dello spettacolo), perché se da un lato è necessaria una formazione umanistica teorico filosofica e storica, dall'altro, è indispensabile un'approfondita esperienza sul campo, vale a dire una frequentazione continua del mondo dell'arte e dei suoi principali attori, per avere una informazione sempre più possibile aggiornata. E questo perché il lavoro di critico d'arte ha valenze nello stesso tempo teoriche e operative.[2]

Nel 2009 sono entrata a far parte del team di una fondazione veneziana, la Gervasuti Foundation con sede a Londra e a Venezia. La fondazione, come dichiarato sul sito, è una piattaforma per l'arte, giovane e

---

[1] ANGELA VETTESE, *L'arte contemporanea, tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino. p. 7.

[2] FRANCESCO POLI, Il sistema dell'arte contemporanea, Bari, Editori Laterza, 2010. p. 148.

alternativa, situata nel vecchio laboratorio d'ebanisteria di proprietà della Famiglia Gervasuti, che per oltre sessant'anni ha rappresentato una delle attività più attive e rispettate nel popolare sestriere veneziano di Castello, noto per la sua eccellente tradizione nella lavorazione del legno e nella costruzione di barche.[3]

I problemi che affrontai in vista della preparazione di una mostra erano sempre moltissimi e l'esperienza in fondazione mi ha fatto entrare in contatto, seppur in un contesto più sperimentale che istituzionale, con moltissime delle figure e delle professioni museali e con moltissimi esponenti del mondo dell'arte contemporanea in concomitanza con la partecipazione alla 54. Biennale d'arte con il Padiglione del Bangladesh e dell'Iraq e alla 55. Biennale d'Arte con il Padiglione delle Maldive. Come contattare gli artisti, come organizzare gli eventi, la ricerca dei fondi, gli allestimenti, il rapporto con il luogo che ospita le opere, le incombenze di natura burocratica erano problemi all'ordine del giorno.

Negli ultimi anni mi sono occupata in maniera indipendente, dell'organizzazione di una serie di iniziative e sono stata chiamata a curare eventi e mostre principalmente legati all'arte contemporanea, in spazi autonomi, privati e pubblici, come il museo Malandra a Vespolate (No), il museo Santa Chiara di Vercelli, il Museo del Barocco di Noto. Partecipai così, in qualità di direttore artistico, alla creazione di "Avanscena" un festival internazionale sulla scenografia e sul costume teatrale. Queste esperienze hanno sicuramente contribuito all'idea che mi sono fatta riguardo a cosa sia un curatore all'interno delle tante "professioni museali" e rientrano a pieno, come contributo indiretto, nella trattazione seguente sul significato della curatela e sulla professione di curatore.

---

[3] http://www.gervasutifoundation.com/it/foundation/

Capitolo 1. Chi è il curatore

1.1 La figura del curatore

Il termine "curatore" può essere applicato a una vasta categoria di lavoratori nel campo delle arti visive e questa figura è legata principalmente ai mutamenti del ruolo di critico d'arte e del concetto di esposizione che è diventata anch'essa un'esperienza artistica.[4] E' inoltre legata al mutamento del concetto di museo, che, la cultura dell'infotainment, per usare le parole di Angela Vettese, ha trasformato in meta turistica esattamente come avevano previsto intellettuali come intellettuali quali Guy Debord, Theodor Adorno e Max Horkheimer, chiedendo a chi vi espone di essere sufficientemente spettacolare da attirare visitatori.[5]

A differenza delle tante "professioni museali" tra le quali si possono individuare profili ben definititi, risulta difficilissimo restituire un'immagine univoca o esaustiva di questa figura perché da un punto di vista storico probabilmente non ha ancora raggiunto una piena autonomia. Anche l'attività che si può ricondurre alla critica d'arte più classica prende maggiormente forma solo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo:

> Dal punto di vista storico, la critica d'arte, nel senso moderno del termine, ha incominciato ad avere una fisionomia autonoma a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, come pratica pubblicistica finalizzata al commento per il pubblico delle manifestazioni artistiche d'attualità.[6]

La figura del curatore è quindi piuttosto recente, legata al mutamento del concetto di esposizione che ha subito importanti trasformazioni tra l'inizio

---

[4] CHIARA BERTOLA, *Curare l'arte,* Milano, Electa, 2008. p. 12.

[5] Cfr. ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea, Bari,* Economica Laterza, 2012. p. 103.

[6] FRANCESCO POLI, Il sistema dell'arte contemporanea, Bari, Editori Laterza, 2010. pp. 148-149

degli anni '70 e la fine degli anni '90. Essa è sicuramente connessa agli eventi che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, portano all'affermazione di un'arte concettuale - e in Italia specificamente il movimento dell'Arte Povera - che esautora più o meno indirettamente, la funzione del museo quale luogo esclusivo per la celebrazione dell'opera.

> Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, sia per voce di critici che di artisti, il museo come istituzione è al centro di una controversia che ha radici negli avvenimenti storici di quegli anni: da un lato esso è il luogo per eccellenza in cui il fare dell'artista viene certificato come "opera d'arte"; dall'altro, esso diventa il luogo di massimo allontanamento dalla vita.[7]

Chiara Bertola continua affermando che questo atteggiamento porterà al ripudio di un'arte rinchiusa nel "ghetto museale". Di conseguenza l'opera si fa immateriale e gli artisti sentono il bisogno di affermare un' "area di libertà" riavvicinando l'opera alla vita reale attraverso una fruizione più performativa.

Per restare nel panorama italiano, le esperienze dell'Arte Povera sono sicuramente paradigma di questo processo. D'altronde, come afferma Germano Celant, la meditazione sugli spazi è una caratteristica dei protagonisti dell'Arte Povera, nel senso che hanno sempre ricercato una sintonia o un contrasto con le architetture espositive.[8] Questo, in qualche modo, ha avuto come conseguenza anche la messa in crisi del testo critico quale strumento di legittimazione dell'opera e di formulazione del giudizio estetico. E' in questo momento che nasce la figura del curatore.[9]

> Se gli anni 90 del Novecento, anni in cui esplodeva globalmente il fenomeno delle biennali e in cui la mostra era diventata a tutti gli effetti mezzo attraverso

---

[7] Cfr. CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 12.

[8] Cfr. GERMANO CELANT a cura di, *Arte Povera 2011*, Milano, Electa, 2011. p. 27.

[9] Cfr. CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 13.

> il quale “la maggior parte dell’arte viene conosciuta”, avevano visto l’ottimistica affermazione di una professionalità finalmente riconosciuta nelle sue competenze molteplici, tanto che sembrava a tutti evidente che aveva avuto finalmente inizio “l’era del curatore”, come significativamente si legge ad apertura del rapporto di un importante incontro promosso dalla Rockfeller Foundation’s Conference e Study Center di Pelagio, dove nell’estate del 1997 si sono confrontati quindici curatori provenienti da tutti continenti, soltanto dieci anni più tardi l’entusiasmo degli esordi, scanditi da parole d’ordine come trasparenza, reciprocità, negoziazione ed anche riconciliazione (la convinzione era quella che attraverso le mostre fosse possibile lavorare al progresso della società ed anche alla riduzione del divario tra paesi sviluppati e paesi in via di sviluppo), sembra essersi placato, portando ad una diversa consapevolezza del ruolo e delle possibilità del curatore.[10]

Il lavoro del curatore si basa su uno strettissimo rapporto con gli artisti. Il suo ruolo è più che altro quello di un facilitatore, che grazie a una rete di rapporti con collezionisti, gallerie e istituzioni può, nell'ambito di una tesi teorica, promuovere mostre monografiche e di gruppo e i progetti degli artisti selezionati.

Vedremo che ruolo e prerogative di quella che poteva essere inizialmente considerata la professione di critico d’arte sono rapidamente mutati. Come scrive Vettese, a questo proposito:

> Finita l'epoca delle avanguardie e dei manifesti artistici, terminato il momento delle utopie e dell'azione di gruppo, gli artisti stessi rifiutano di farsi omologare sotto etichette e correnti.
>
> L'obiettivo di un critico era un tempo quello di portare visibilità a un artista, un gruppo di artisti, delle opere e delle idee. L'obiettivo del curatore di oggi è quello di costruire un proprio discorso teorico, con l'aiuto di delle opere prescelte e degli artisti selezionati. Ne consegue una visibilità sempre più glamour , almeno negli ambienti dell'avanguardia, e un prestigio che aumenta la sua vera ricchezza professionale, il capitale relazionale: la rete di rapporti

[10] STEFANIA ZULIANI, *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori 2012. p. 42.

> con gallerie, collezionisti, sponsor, amministrazioni, direttori di musei e soprattutto con gli artisti medesimi.[11]

Quindi il curatore non solo è il tramite che stringe rapporti diretti con i propri artisti, ma ha anche assunto il ruolo di creatore di una linea teorica, all'interno di un modus operandi che per molti versi ha aspetti largamente creativi.
La cura inoltre, come afferma Chiara Bertola, è soprattutto inquietudine, ovvero quella tensione che spinge chi la coltiva a un lavoro incessante di ricerca, di intreccio di relazioni e di tessitura di trame di senso ancora inesplorate.[12]
L'instabilità e la velocità, sono condizioni intrinseche al sentire contemporaneo e la figura del curatore sembra essere paradigmatica nel fare proprie queste caratteristiche.

> Il tentativo di voler rilevare tutto il presente porta il curatore ad un'accelerazione costante del proprio ritmo esistenziale: devi vedere di più sentire più velocemente per cogliere l'evento del senso nel suo farsi, deve essere mobile e intuitivo[13]

Quasi sempre il curatore si trova a risolvere problemi eterogenei. Il problema principale sembra essere l'individuazione di artisti significativi, il cui lavoro possa essere efficacemente proposto.
Spesso deve fare in qualche modo da tramite e trasformare i pensieri, le idee, le visioni degli artisti in linguaggio.[14] Deve inoltre creare occasioni per poter promuovere e organizzare mostre con il benestare di altri artisti

---

[11] ANGELA VETTESE, *Ma questo é un quadro? Il valore dell'arte contemporanea*, Roma, Carrocci, 2000. p. 36.

[12] CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 15.

[13] CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 21.

[14] Cfr. CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 29.

o di galleristi privati, corteggiando anche i collezionisti. Spesso è compito del curatore la raccolta di fondi per la realizzazione dei progetti dei propri artisti e deve tentare di far ospitare il proprio artista anche da istituzioni pubbliche, quali i musei.

D'altro canto, come sostiene Stefania Zuliani, dopo l'avvenuta scomparsa del valore culturale dell'opera d'arte a favore del suo valore espositivo oggi si assiste al trionfo dell'esposizione, alla crescita esponenziale delle mostre e delle rassegne che si inseguono in ogni parte del mondo costruendo una topografia senza confini della scena globale dell'arte. [15]

In questo contesto in cui viene meno il valore culturale dell'opera d'arte a fronte del dominio della visibilità, anche il ruolo del critico, ovvero il curatore, si sta allontanando sempre più dal ruolo di legittimatore culturale e si sta avvicinando più al ruolo puro e semplice di un organizzatore di eventi culturali, la cui lettura critica è spesso sospesa o rimandata ad altri. D'altronde come afferma Ernst Gombrich, in nessun altro campo come nell'odierna educazione artistica è tanto urgente metterci in una posizione di distacco e chiederci che cosa veramente vogliamo dall'arte e l'avventato culto di ogni novità non potrà mai sostituirsi ai valori umani sui quali l'arte deve fondarsi.[16]

> Negli anni '80 e '90 l'arte ha allargato il suo ambito, attraversando con disinvoltura i confini con aree contigue quali il design, i media, la pubblicità, l'architettura, il cinema, il teatro, la danza e la musica. L'arte povera aveva una finalità sociale, così come può essere considerato una forma di comunicazione; alcuni credono in una sua funzione terapeutica, mentre altri negano qualsiasi ruolo sociale sostenendone l'autonomia.[17]

---

[15] STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 23.

[16] ERNST H. GOMBRICH, *Arte e progresso*, Editori Laterza, 2002. p.128.

[17] BURKHARD RIEMSCHNEIDER, UTA GROSENICK, *Arte Oggi*, Taschen. p. 8.

Un curatore deve inoltre occuparsi (ma non necessariamente) della divulgazione scrivendo articoli su riviste del settore o promuovere cataloghi su iniziativa privata. È importante che gli artisti selezionati vengano infine a contatto con artisti maggiormente considerati dagli addetti ai lavori in modo da affiancarli in mostre collettive fino ad approdare a un'importante mostra personale. Come scrive Chiara Bertola, si è delineata oggi una modalità che lei definisce pericolosa in cui i curatori agiscono sempre più spesso, come abbiamo già detto, come puri e semplici organizzatori di mostre.[18]

> Ma ritorniamo a quella domanda che vorrebbe essere messa al centro del nostro discorso: che cosa vuole veramente dire prendersi cura dell'arte? Esiste un metodo? Senz'altro il compito del curatore é quello di comunicare con gli artisti e di prendersi cura della loro opera; ma già qui aggiungerei che il curatore ha una parte più importante nella relazione con l'artista, spingendomi a scrivere che si tratta di un soggetto fondamentale nella definizione dell'opera e nella sua "traduzione" al pubblico.[19]

Il tema della curatela dell'arte è un tema fondamentale di questi ultimi anni che non è stato ancora analizzato a sufficienza. La figura del curatore può essere facilmente confusa con altre figure o professioni del mondo dell'arte contemporanea. Questo avviene forse perché il fare curatoriale comprende in se aspetti di altre discipline e le caratteristiche eterogenee di questa professione non permettono una classificazione precisa come dichiara Chiara Bertola nell'intervista rilascia ad Exhibart nel 2008:

---

[18] Cfr. CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 35.

[19] CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 15

> Mi sembra che sia molto facile confonderla con altre figure limitrofe come il direttore di museo, l'architetto, il giornalista d'arte, il manager... Ma forse perché, in qualche modo, il lavoro del curatore racchiude in sé aspetti che appartengono a tutte queste professioni. Credo che la ricerca dell'arte e i modi della sua "cura" siano itinerari difficili e inaspettati. Chi vi transita ha la consapevolezza che non siano mai definitivi, che non sia possibile giungere a una conclusione ultima. [...] penso la pratica curatoriale come forma di "esercizio", come un lavoro che non si può fare "una volta per tutte" e nemmeno "per sempre", ma che piuttosto è da ricominciare ogni volta "come se fosse la prima volta". Ed è in questo "daccapo" che si comprende la responsabilità che il curatore deve assumersi o, come suggerisce Rovatti, "la tonalità etica" dell'esercizio (quindi della cura) dell'arte. Penso che questo esercizio "curatoriale" proceda sul filo di un difficile equilibrio, dove non ci sono libri cui fare riferimento né metodi su cui imparare tecniche o strategie precise. [20]

Bisgna inoltre sottolineare come in effetti il passaggio dal critico tradizionale al più dinamico curatore di mostre sia piuttosto recente.
Sempre secondo Angela Vettese, "solo dagli anni Quaranta, infatti, hanno cominciato a essere importanti figure che non hanno alcun ruolo nei musei e che si propongono come critici indipendenti, grandi habitué degli studi d'artista, capaci di selezionarli proprio attraverso la loro frequentazione e di renderli visibili attraverso i loro scritti"[21].

> Il concetto di tensione elaborato da Blumenberg può offrirci un parametro anche per comprendere il particolare vissuto temporale e biografico proprio del curatore[22]

---

[20] CHIARA BERTOLA, intervista concessa a Exhibart, 2008 http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=25914

[21] ANGELA VETTESE, *L'arte contemporanea, tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2012. p. 75.

[22] ANGELA VETTESE, *op. cit.* p. 5.

Se alcune figure del passato possono essere vicine ai modi di operare del presente, fra tutte non si può non menzionare Clement Greenberg che ha protetto e promosso il primo importante gruppo di artisti statunitensi dell'Espressionismo Astratto. Non solo Greenberg individuò un nuovo movimento artistico ma lo sostenne creando tutto l'apparato critico, tramite la sua opera di divulgazione. Questo modus operandi, non privo di alcuni aspetti innovativi, lo pone a metà strada tra un critico, un saggista e un promotore. Si potrebbe parlare similmente dell'attività di Michel Tapiè nella promozione dell'Informale e allo stesso modo è impossibile non citare l'azione di Germano Celant in Italia che nel 1967 inventò il movimento dell'Arte Povera, movimento che dagli anni Sessanta si è andato sempre più consolidando nella scena artistica nazionale ed internazionale. Dopo questo successo internazionale Celant si dedica alla divulgazione e parla d'arte attraverso media autorevoli.

Altra figura italiana è Achille Bonito Oliva. Quando si parla di ABO viene subito in mente il movimento artistico della Transavanguardia[23], ultima tappa da raggiungere quando si studia un manuale di storia dell'arte contemporanea (Argan/ Bonito Oliva). Nel 1980 scrive un libro “La Transavanguardia italiana” dando vita all’omonimo movimento, di cui fecero parte artisti come Cucchi, Clemente, Chia, Paladino: la versione italiana del più ampio Neo-espressionismo che dominò il mercato fino a buona parte degli anni Ottanta, con autori quali Baselitz, e Hockney. Esemplare fu una delle mostre più belle curate e ideate da ABO[24]: "Contemporanea"[25] che 1973 fece scalpore, e che oggi, a distanza di quarant'anni, continua a far parlare di se come esempio di uno degli

---

[23] La Transavanguardia è un movimento artistico italiano teorizzato da ABO, nato nel 1979 e che vede come protagonisti i seguenti artisti: Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino, Mimmo Germanà, Ernesto Tatafiore e Nino Longobardi.

[24] Pseudonimo scelto dallo stesso Achille Bonito Oliva

[25] La mostra Contemporanea è nata da un progetto curatoriale di Achille Bonito Oliva.

allestimenti più interessati e innovativi, in cui lo stesso Bonito Oliva divise gli artisti concettualmente in tre gruppi: linea sintetica, linea processuale, linea analitica.

Tra gli italiani è sicuramente da citare una figura internazionale come Francesco Bonami, curatore della 50. Biennale di Venezia nel 2003 intitolata *La dittatura dello spettatore*, direttore artistico della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo [26] . Bonami nel 2010 riceve l'incarico di curatore della Biennale del Whitney Museum of American Art.[27]
Altro italiano di caratura internazionale è Massimiliano Gioni (Busto Arsizio, 1973), direttore della Fondazione Trussardi di Milano dal 2003, caporedattore a New York dal 2000 al 2002 per Flash Art, direttore associato del New Museum of Contemporary Art di New York dal 2007 e direttore delle Arti Visive alla Biennale di Venezia nel 2013[28].
Sarebbe possibile elencare una notevole quantità di figure più o meno importanti, con unico risultato di aver dimostrato che ci sono pochissimi punti di continuità tra queste figure. Ognuno di questi protagonisti ha operato, o opera, in modo assolutamente autonomo. La pratica di ognuno di loro è definita da line guida assolutamente personali.

> Per Zygmunt Bauman è questo il curatore, un personaggio necessariamente eclettico - a un tempo animatore, pusher e fratello dell'artista, un creatore di comunità, qualcuno che fa lavorare la gente è che fa che le cose accadano, suggerendo idee e interpretazioni - una figura esclusiva che secondo il teorico della *modernità liquida* ha tutto il prestigio e la debolezza di chi si trova a fronteggiare senza altri strumenti che la propria allarmata sensibilità al

---

[26] Cfr. FRANCESCO POLI, op. cit. p. 159.

[27] Cfr. FRANCESCO BONAMI, *Dal Partenone al panettone: incontri inaspettati nella storia dell'arte*, Milano, Electa, 2010.

[28] Cfr. FRANCESCO POLI, op. cit. pp. 158, 159.

> presente l'instabilità di una condizione epistemologica priva di saldi riferimenti, sfuggente, imprevedibile. [29]

Stefania Zuliani continua dicendo che il curatore é sicuramente l'indiscusso protagonista della scena artistica contemporanea dove la mostra rappresenta un medium privilegiato e globale. Questo contribuisce in qualche modo a legittimare il diffuso atteggiamento di sospetto e di ostilità che spesso si esprime nei confronti di questa figura piuttosto recente e dei confini sfumati.[30]

Il curatore opera secondo logiche di produzione e di spettacolo che portano alla realizzazione di opere e di mostre, quasi sempre effimere, sempre più spesso legate esclusivamente all'evento o luogo specifico disposizione.

> Yves Michaud, ad esempio, non ha avuto esitazioni nello stigmatizzare già nel 1989 la mondanità del curatore *vedette,* diagnosticando [...] il trionfo inesorabile di una paradigma "iper empirista" per il quale il riconoscimento dell'arte avrebbe non più grazie all'artista ma ad opera esclusiva del commissario *produttore* - "la logica di produzione di spettacolo che ormai prevale, implica sempre più spesso che le opere d'arte siano prodotte per il sito e per l'occasione.[31]

---

[29] STEFANIA ZULIANI, *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea,* Milano, Bruno Mondadori, 2010. p. 40.

[30] Cfr. STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 40.

[31] Cfr. STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 40.

1.3 Breve storia della curatela. Critico e curatore, i mutamenti storici di ruolo.

I libri di storia dell'arte del 2105 saranno tanto spietati con la fine del XX secolo quanto con tutti gli altri secoli. Tranne Jackson Pollock, Andy Warhol, Donald Judd e Damien Hirst, chiunque altro sarà una nota a piè di pagina.[32]

Se come afferma Charles Saatchi, uno dei collezionisti mercanti d'arte contemporanea più influenti al mondo, tra un secolo ricorderemo ben poco, e pochissimi artisti si ricorderanno sui libri di storia, che senso ha tutta questa ipertrofica produzione di opere mostra d'arte contemporanea?

Nel suo libro "Come studiare l'arte contemporanea", in "Appendice prima: Identità attuale del critico d'arte", anche Enrico Crispolti dichiara che è difficile dare oggi una precisa definizione della figura del critico. In passato il critico veniva considerato un giudice socialmente delegato a decretare il valore di un artista. Come dice Crispolti, già nel 1985 Renato Barilli[33] sottolineava nel recensire un volume di taglio semiologico di Omar Calabrese, che quest'autore si interessava dell'arte sotto il profilo di grandi strutture culturali, liberandosi della Filologia.[34]

Sempre secondo Crispolti in quel periodo Achille Bonito Oliva (forse in un articolo su Flash Art) prendeva un'altra posizione, ritenendo assurdo l'interesse di carattere storico per il passato recente, ma sensato solo l'interesse per l'attualità. Crispolti scrive che, in quel periodo, una delle

---

[32] CHARLES SAATCHI, *Mi chiamo Charles Saatchi e sono un artolico. Tutto quello che avreste voluto sapere sull'arte, pubblicità, vita, Dio e altri misteri e avete osato chiedere…*London, Phaidon, 2010. p. 59.

[33] Renato Barilli (Bologna, 1935) è un critico d'arte e critico letterario italiano. Nello stesso periodo in cui Achille Bonito Oliva dava voce alla Transavanguardia, Barilli ha scoperto e promosso il gruppo di artisti italiani dei Nuovi-nuovi.

[34] ENRICO CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea,* Donzelli, 2010. p. 52.

domande che ci si poneva su quale fosse la natura del critico riguardavano ad esempio se un critico deve essere militante occupandosi e gestendo l'artista e il prodotto dell'arte pubblicizzandolo e anche promuovendolo sul fronte economico. Un critico è militante quando lavora al fianco dell'artista nella sua ricerca o perché è tempestivo nel rilevare eventi nuovi rispetto alla fenomenologia culturologica e quindi capace di distinguere grandi filoni delle mode culturali? Il critico deve essere questo e deve anche essere capace di leggere specifiche qualità linguistiche dell'opera d'arte o deve essere critico storico? Crispolti scrive che, anche se la figura del critico giudice è archiviata, esiste però il giudizio di valore in chiave manageriale di un artista che abbia la capacità di auto promuoversi e imporsi. Egli decreta il valore di un artista in base alla sua capacità di inserirsi in una corrente culturale di attualità ed esprime un giudizio di valore su un artista che rientri in una corrente di carattere linguistico egemone in quel momento. Per Crispolti il pensiero critico più vicino al suo modo di pensare è quello di chi è capace di analizzare l'opera d'arte in chiave linguistica e che mostri che l'autore è stato capace di raggiungere una sua identità espressa in un linguaggio appropriato, libero da mode, tendenze e correnti, ponendo il suo lavoro in una concreta dialettica storica ambientale. Egli ritiene che comunque il critico non può prescindere dall'analisi della storicità del linguaggio e neanche da considerazioni socio-antropologiche e culturali connesse alla realtà in cui l'artista esiste. Il critico non deve essere un rigido applicatore di schemi ma essere agile nell'adattare le sue capacità a molteplici situazioni, quasi un nomade con l'intelligenza storica per capire l'evento, anche il più attuale, nel suo contesto. In relazione al ruolo sociale della critica d'arte il critico, non più giudice, è un compagno di strada dell'artista nella ricerca, anche comune, e contribuisce a identificare i percorsi pur come testimone. Nello stesso tempo è un mediatore tra

l'autore e il pubblico, dialogando anche con il sistema dell'arte, le istituzioni pubbliche e private tanto da poter ricevere committenze come allestimenti di mostre e creazioni di eventi. Inoltre si realizza anche attraverso la scrittura critica su giornali e periodici fino ai testi critico–letterari. Può infine svolgere un lavoro di organizzazione della cultura per poi parlare anche di politicità della critica e politica culturale.
Scrive Crispolti:

> Per quanto mi riguarda, ma non sono il solo, ho sempre ritenuto di primaria importanza dichiarativa, di" poetica" e metodologia il momento espositivo, almeno dalle grandi rassegne internazionali (L'Aquila 1962-68) che hanno lanciato in Italia la formula della mostra "critica", delle mostre "discorso critico" contro la generica tradizione delle mostre "premio" imperanti negli anni cinquanta.[35]

Ancora scrive a proposito dell'identità dell'artista:

> "Ebbene diciamo che il critico è mosso da una medesima urgenza. Anche lui attraverso il proprio lavoro tende a trovare un'identità, che si configura nella definizione delle proprie scelte, nell'identificazione di una <poetica> del proprio esercizio critico, nell'organizzazione del proprio metodo di lavoro. E' un'identità in qualche modo riflessa, un'identità che si riflette sui problemi che riesce a intercettare come testimone, come compagno di strada, o riesce a ricostruire nell'ambito di un proprio lavoro storiografico". [36]

La figura moderna del critico d'arte, da un punto di vista storico ha incominciato ad assumere caratteri peculiari a partire dalla fine del 18º secolo. Come afferma Francesco Poli, inizialmente la pratica si afferma

---

[35] ENRICO CRISPOLTI, op. cit. p. 93.

[36] ENRICO CRISPOLTI, op. cit. p. 192.

con fini pubblicistici ed era finalizzata al commento delle esposizioni artistiche ad uso e consumo del pubblico. Solo successivamente e più precisamente nel 19º secolo l'evoluzione del mercato dell'arte e delle pratiche artistiche aveva determinato un fiorire di rubriche d'arte e riviste più o meno specializzate e una sempre più folta schiera di scrittori e giornalisti che si occupavano delle tematiche legate all'arte contemporanea.

> Fu con Diderot [...] che prese avvio una certa critica d'arte che era volta a commentare delle manifestazioni artistiche di quel tempo e che ci ha lasciato personali opinioni, oltre ipotizzare un certo futuro di questa disciplina. Con l'avvento della stampa e quindi, consequenzialmente, dell'informazione-opinione, le competenze specialistiche di quelle persone che, in tali epoche davano un loro parere in materia, acquisirono rilevanza sempre maggiore anche se è, come avviene attualmente potevano venir ravvisati due tipi di diffusori d'arte: i cronisti parentesi che registrarono i vari avvenimenti artistici parentesi è una schiera di persone più colte quali artisti, poeti, scrittori, che, invece, si sentivano di rischiare nel per il futuro basandosi sulle loro intuizioni e quindi ipotizzavano teorizzavano già certe linee o evoluzioni che avrebbero avuto un reale riscontro solo successivamente. [...] solo molto più tardi il critico divenne figura di pensiero autonoma, anche se tali professionisti, all'inizio orientavano l'umore della critica nei confronti della loro contemporaneità, verso filoni conservatori: basti pensare alla prima metà dell'otto secolo, nella quale la maggior parte dei propulsori, iniziatori e organizzatori di manifesti d'arte, fu guidata quasi esclusivamente da artisti o da un letterato come Marinetti.[37]

Francesco Poli descrive la critica d'arte come la disciplina che ha come obiettivo fondamentale quello di formulare giudizi di valore sulle opere d'arte in senso qualitativo. Secondo Poli un giudizio critico si basa necessariamente su schemi di ordine estetico che variano in base alla

---

[37] ALESSIO CURTO, *Arte e mercato,* Trieste, Juliet Editrice, 2011. pp. 49-50.

preparazione del critico, sfociando in posizioni che possono andare dall'idealismo romantico sino a sviluppi più complessi in chiave fenomenologica, psicologica, semiologica, sociologica, ermeneutica. Poli afferma anche che sia nel campo della critica conservatrice sia in quello della critica d'avanguardia si possono definire diverse categorie di critico. La prima categoria comprenderebbe chi svolge questa attività in modo estemporaneo, contemporaneamente ad un'altra professione.[38]

Sono spesso scrittori, giornalisti, docenti, che possono scrivere articoli su giornali riviste e cataloghi. Ai livelli più bassi, rientrano in questa categoria anche tutti quelli che si definiscono critici d'arte, ma che si limitano a collaborare in modo precario scrivendo recensioni, piccoli articoli su riviste e periodici marginali. Una seconda tipologia di critico comprende tutti coloro in cui prevale un impegno teorico, ovvero la categoria degli studiosi, la cui azione si sviluppa attraverso la pratica didattica. Alcuni di questi sono definiti da Poli come *critici militanti*, attivi nella presentazione di artisti e nell'organizzazione di mostre d'arte contemporanea. Come sostiene lo stesso Poli, tuttavia, il prestigio e l'importanza di questa figura all'interno del mondo dell'arte contemporanea sta progressivamente calando a causa dello strapotere del mercato e di altre figure che dettano legge. Un'altra categoria della critica con un'identità abbastanza definita è quella della *critica di informazione*. I critici che appartengono a questa categoria sono coloro che lavorano a tempo pieno, sia nei giornali di grande diffusione sia nelle riviste specializzate, e hanno un'importanza direttamente proporzionale al peso della rivista per la quale scrivono.[39]

---

[38] Cfr. FRANCESCO POLI, op. cit. pp. 152-155

[39] Cfr. FRANCESCO POLI, op. cit. pp. 155-157

Nei paesi anglosassoni, secondo Angela Vettese, esiste una differenza piuttosto netta tra l'*art writer*, colui che prevalentemente scrive, e il *curator*, ovvero colui che prevalentemente organizza.[40]

Un'altra grande categoria secondo Poli è quella dei *critici operativi*, per i quali il lavoro di scrittura è subordinato ad attività come l'organizzazione di mostre, la curatela di collezioni private e di fondazioni, le consulenze, le collaborazioni con case d'asta e con gallerie private. Il loro lavoro incentrato sull'organizzazione di attività espositive sulla selezione degli artisti. Si tratta di critici più strettamente legati al mercato, che interagiscono con galleristi e collezionisti. Sono spesso critici più attenti alle novità, ai giovani artisti, quasi sempre sono anch'essi giovani pronti a difendere nuovi gruppi e a impegnarsi in un lavoro promozionale e organizzativo, cercando di legare il proprio nome alla tendenza di successo, proprio come i *critici militanti* della generazione precedente.[41]

> Ma a questa categoria dei critici soprattutto operativi, a un livello più alto e culturalmente dinamico, appartengono le nuove generazioni di curatori che per essere competitivi e professionalmente all'altezza devono avere fin dall'inizio una formazione di tipo internazionale, viaggiando continuamente per essere tempestivamente informati sugli eventi più significativi che avvengono nelle diverse scene artistiche, per allargare il più possibile la loro relazioni con artisti, galleristi, collezionisti e direttori di musei e centri espositivi. Una prima fase della loro attività di organizzatore di mostre e collaboratore di riviste di punta può svilupparsi come freelance, ma l'obiettivo di tutti è quello di diventare primo poi curatore effettivi di musei, Kunsthalle o fondazioni d'arte, perché solo così si può acquisire progressivamente un vero potere contrattuale all'interno del sistema dell'arte.[42]

---

[40] ANGELA VETTESE, *Artisti si diventa,* Carocci, 2008. p. 178.

[41] Cfr. FRANCESCO POLI, op. cit. pp. 158-159.

[42] FRANCESCO POLI, op. cit. pp. 158-159.

Poli continua dicendo che, attualmente, gli esempi più significativi in questo senso sono giovani curatori di successo internazionale come per esempio Hans Ulrich Obrist, o Okwui Enwezor, curatore della Biennale di Città del Capo e direttore di Documenta 11, Nicolas Bouriaud e Jerome Sans direttori del Palais de Tokio, e l'italiano Francesco Bonami, direttore artistico della Fondazione Sandretto e Massimiliano Gioni, direttore della Fondazione Trussardi.[43]

Oggi, infatti, il curatore effettua delle ricerche per comprendere al meglio l'opera. Può partire confrontandosi con l'artista o con un team di studiosi. Uno degli obbiettivi primari è interpretare al meglio la natura dell'opera e riuscire ad inserirla in un contesto nella quale questa può esprimersi al meglio e può dialogare con altri lavori. Creare il contesto nel quale il lavoro alloggia è fondamentale, perché diventa la realtà nella quale vive l'opera. Da una parte il curatore ha una formazione quasi sempre accademica e opera su delle scelte personali date da una capacità personale; dall'altra il contesto e la natura stessa delle opere ne limita l'operato. Uno degli obbiettivi è di rinnovare la fruizione dell'opera d'arte sia che si tratti di una galleria sia che si parli di un museo. Questo può avvenire attraverso l'utilizzo di nuove tecnologie, come l'uso di guide multimediali.

> Il testo di Zimarino separa la critica dalla curatela professionale sostenendo che nella proiezione funzionale dei nostri giorni, al riparo del pensiero critico, si sia compiuta una desertificazione del senso intellettivo dell'arte in favore di una complessità dell'agire e in cui la scrittura critica risolve alcune questioni di metodo e non indaga i meccanismi della forma significante. Non è una formula schematica ma ci descrive bene e ci indica come e chi possa approfittare di questa cautela intellettuale della critica ponendosi al riparo da essa. Un meccanismo mercantile vorace e sublimatorio che, secondo l'autore

---

[43] FRANCESCO POLI, op. cit. p. 159.

> soprattutto nella nostra estrema propaggine periferica di "sistema dell'arte", consente la persistenza di automatismi immediati quali la consacrazione di una forma sull'altra anche in mancanza di un qualsiasi significato differente.[44]

Il critico d'arte dovrebbe avere un bagaglio storico, tale da permettergli di analizzare nel presente e nel passato il lavoro dell'artista che sta studiando, ma anche di relazionarlo con quello di altri autori. Attraverso quest'analisi o meglio critica, decretarne un giudizio, che come tale è personale. Uno degli aspetti che concorrono a una buona analisi è la conoscenza sociologica e culturale dalla quale è nato il lavoro dell'artista, ma anche la stessa storia dell'autore che può aver creato all'interno del proprio operato una personale iconografia e iconologia. All'interno di una finestra temporale segnata da vicissitudini storiche ricche di contaminazioni mediatiche come quella che stiamo vivendo, diventa sempre più difficile ricostruire la maternità socio-geografia dei lavori. I caratteri distintivi facilmente ricollegabili a un movimento artistico del passato, sono facilmente rintracciabili all'interno del singolo lavoro. Poste a confronto due opere del 1500, anche uno studente con una preparazione scolastica superiore, sarebbe in grado di distinguere se la tela sia l'opera di un pittore fiammingo o di un pittore italiano. Troviamoci a visitare una mostra in un museo d'arte contemporanea, diventa veramente difficile l'attribuzione d'appartenenza. Concordo a pieno con l'idea espressa da Lionello Venturi che nel libro *Storia della critica d'arte* nel capitolo "La critica e la pura visibilità":

> Il carattere distintivo della critica contemporanea, rispetto a quella passata, appare essere un'attenzione concentrata sui simboli visivi.[45]

---

[44] Domenico Scudero, http://www.lacritica.net/scudero7.htm

[45] LIONELLO VENTURI, *Storia della critica d'arte,* Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1970. p. 102.

Lionello Venturi[46] ci dice che il nostro giudizio non si deve orientare sul lavoro artistico di un autore ma sulle tendenze visive di quest'ultimo perché in questo modo sarebbe più facile orientarsi sul carattere dell'autore stesso. Il monito di Venturi è rivolto al critico che fa confusione fra arte e gusto. Non si deve far uso di simboli visivi per formulare il giudizio critico.[47] Venturi inoltre afferma che:

> Chi si pone di fronte a un'opera d'arte contemporanea, non può ricorrere a giudizi formali, precisi, e tradizionalmente autorevoli. Egli deve esercitare il suo acume critico per scegliere, e per rifiutare, per rivivere gli slanci dell'immaginazione creatrice, e scoprire le combinazioni intellettualistiche, i trucchi che vogliono farsi passare per arte. [48]

Anche per Arthur C. Danto le strutture storiche tra loro diverse possono dar vita a messaggi diversi perché diverse sono le intenzioni che le realizzano. Egli scrive:

> Non è possibile stabilire affinità storiche sulla base di somiglianze formali, ed è uno degli obbiettivi di queste lezioni identificare in quale modo la logica delle strutture storiche alle quali sto facendo implicito riferimento.[49]

L'affermazione che l'arte non ci sarà più, nel senso che l'arte che verrà sarà arte dopo la fine dell'arte, vale a dire, come ho già chiarito, arte post-storica.

Emerge una costante, sia per i critici del passato che per quelli odierni: la ricerca e il metodo con la quale questa si attua. Longhi, che come critico e storico ha fatto scuola, ci insegna che è attraverso la passione degli

---

[46] Lionello Venturi (Modena, 25 aprile 1885 – Roma, 14 agosto 1961) è stato un critico d'arte e storico dell'arte italiano.

[47] Cfr. LIONELLO VENTURI, op. cit. p. 281.

[48] Cfr. LIONELLO VENTURI, op. cit. p. 282.

[49] ARTHUR C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia,* Milano, Bruno Mondadori, 2008. p. 41.

amatori, fatta di tenacia e rigore che si può intraprendere un'indagine. Forse è proprio attraverso questo metodo che Nicolas Bourriaud (Niort 1965) è diventato uno dei maggiori teorici e curatori degli ultimi 20 anni. Nel 1992 ha fondato e diretto la rivista "Doucuments sur l'art" incentrata sulle tematiche legate all'arte contemporanea. Ha scritto anche tre libri che hanno avuto un grande successo di critica e di pubblico: Estetica relazionale, Postproducion e the Radicant.[50]

> Come nascono i fraintendimenti sull'arte degli anni Novanta, se non da un deficit del discorso teorico? Critici e filosofi, nella stragrande maggioranza dei casi, sono restii a fare i conti con le pratiche contemporanee, che restano dunque essenzialmente illeggibili: non si può cogliere la loro originalità e rilevanza analizzandole a partire da problemi risolti o lasciati in sospeso dalle generazioni precedenti. Bisogna accettare il fatto, assai doloroso, che alcune domande non vengono più poste e, per estensione, rintracciare quelle che si fanno oggi gli artisti: quali sono le vere sfide dell'arte contemporanea? Quali i suoi rapporti con la società, la storia, la cultura?[51]

---

[50] JEAN CLAIR, L'inganno del critico, La Repubblica 2012: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/02/05/inganno-del-critico.html

[51] NICOLAS BOURRIAUD http://www.postmediabooks.it/47relazionale/relazionale.htm

1.4 L'importanza marginale del ruolo del curatore

Come afferma Filipa Ramos, in riferimento agli Stati Uniti - ma per estensione credo si possa applicare la stessa analisi anche al vecchio continente - durante gli ultimi venti anni il pubblico dei musei, delle gallerie e dei *live events* è decresciuto costantemente, e risulta sopravvivere un pubblico invecchiato e di status sociale medio alto[52]. Inoltre l'interesse verso le classiche istituzioni culturali sta perdendo terreno nei confronti di altre forme di consumo culturale. Alla luce di ciò forse molti giudizi negativi al centro di un dibattito caratterizzato da posizioni critiche in merito al ruolo del curatore, meritano un'analisi più approfondita.

Per Zigmut Bauman il curatore sarebbe un "capro espiatorio", che in tempi di incertezza e in mancanza di un'autorità riconosciuta è costretto a combattere una battaglia per la conquista del significato.[53] A questo proposito è bene riflettere, come afferma Francesca Zuliani sulle ragioni del diffuso atteggiamento di sospetto e persino di ostilità nei confronti di questa figura professionale giovane e tutt'altro che definita.[54]

> [...] Descrivendo il curatore con una sorta di, magari utile, *parassita* che partecipa ai riti esclusivi del jet set internazionale e (di *jet-set flaneur* ha scritto Ralph Rugoff in un brillante articolo su Frieze)[55]

All'enorme aumento di visibilità nei confronti di questa nuova figura si contrappone, a detta di molti, anche la scarsa autorità teorica dei giovani

---

[52] FILIPA RAMOS, *Il museo itinerante, in difesa delle cause perse, estetica e pratiche equatoriali*, Silvana editoriale. p. 87.

[53] Cfr. STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 39.

[54] Cfr. STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 40.

[55] STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 41.

curatori che per alcuni determina la pochezza della critica contemporanea. Oltre a questo, l'acquisita grande visibilità determinerebbe un mutamento di ruolo che renderebbe sempre più marginale l'artista dal momento che la figura del curatore si sta appropriando di uno status autoriale.

Adriana Polveroni parla della supponenza, se non addirittura dell'arroganza, dell'ambiente curatoriale di formazione più recente quando (come nel caso di Manifesta che lei analizza) utilizza l'arte come supporto visivo e addirittura illustrativo di idee che resistono a essa, riducendola a terreno di verifica dei loro assunti concettuali. Afferma inoltre che molto più spesso a fare operazioni di questo tipo sono i curatori più giovani ai quali probabilmente non interessa la lettura delle opere ma preferiscono mettere in primo piano il proprio punto di vista o usare il proprio punto di vista quale metro a cui le opere si devono adattare.[56]

Se si approfondisce un discorso di tipo più concreto, legato alle dinamiche che vanno dalla scoperta di nuovi artisti alla formazione di nuovi mercati, molti come Thompson sono estremamente scettici sul ruolo del curatore. Se da una parte si rimprovera al curatore una compromissione con il mercato[57], e un tempo al critico poteva essere riconosciuto un ruolo di primo piano nella determinazione del successo di un artista, oggi tra le centinaia di curatori, alcuni anche in grado di assumere ruoli importanti o meritevoli di attenzione per determinate iniziative, sembrano essere sempre meno in grado di avere un ruolo determinante.

---

[56] Cfr. ADRIANA POLVERONI, *Lo sboom: il decennio dell'arte pazza, tra bolla finanziaria e flop concettuale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010. p. 58.

[57] Cfr. STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 40.

> I critici non sono quasi mai stati menzionati in relazione al discorso sui prezzi delle opere d'arte e i meccanismi del mercato. Essi vengono strettamente associati al mondo degli artisti, dei galleristi e delle fiere d'arte, perciò ci si aspetterebbe che fossero tra i principali protagonisti della scena, ma non è così: galleristi, esperti d'aste, e collezionisti sostengono all'unanimità che i critici hanno pochissima influenza sul mondo dell'arte, sulle possibilità di successo dell'artista e ancor meno sul mercato. Com'è possibile che critici abbiano così poco credito e qual è il loro ruolo nell'arte? [58]

In effetti, molto di questa analisi è condivisibile in quanto sempre più spesso dinamiche che non hanno una natura prettamente intellettuale influenzano i gusti del pubblico, le scelte dei collezionisti e le offerte culturali. Il mercato e i mercanti sembrano avere sempre maggiore influenza e sono pochissimi i curatori che possono essere individuati come attori capaci di influenzare certe dinamiche.

> L'ultimo critico appartenente quella generazione che ancora poteva determinare i destini degli artisti fu l'americano Clement Greenberg (1909-94). Negli anni 50 e 60 si diceva che il suo giudizio fosse in grado di decidere del destino di un artista. Greenberg passò alla storia per aver lanciato Pollock dopo aver visto la sua mostra alla Guggenheim Gallery. In realtà, Pollock non fu scoperto da lui, bensì da Peggy Guggenheim, ma Greenberg fu il primo a scriverne positivamente. [59]

Per restare legati alla scena italiana forse solo Achille Bonito Oliva può essere annoverato tra coloro che siano in qualche modo riusciti, in tempi più o meno recenti, a determinare il successo di un movimento come la *transavanguadia* e forse a imporlo con il proprio avallo culturale a una fetta di mercato.

---

[58] DONALD THOMPSON, *Lo squalo da 12 milioni di dollari, la bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea,* Milano, Mondadori, 2009. p. 296.

[59] DONALD THOMPSON, op. cit. p. 298.

> [...] già alla fine degli anni 60, l'influenza dei critici sul trend dell'arte e sulle scelte dei collezionisti era stata soppiantata da galleristi come Leo Castelli e Andre Emmerich, e da quei collezionisti americani che seguivano i loro consigli, come Victor e Sally Ganz, e Burton e Emily Tremaine. [60]

La situazione attuale non sembra dissimile dall'analisi che Thompson fa in merito al mondo dell'arte contemporanea degli anni '50 e '60 del secolo. Lui stesso continua dicendo che:

> Nessun critico contemporaneo assomiglia neanche vagamente a personaggi come Clement Greenberg: oggi un critico importante può al massimo influenzare il numero di visitatori di una mostra di artisti emergenti, anche se ormai il pubblico è abituato a filtrare certi giudizi con la consapevolezza che i critici tendono ad essere indulgenti con gli esordienti.[61]

Un altro aspetto da considerare è che sempre più persone sono costantemente informate anche grazie alla *rete,* ma sempre un minor numero di esse frequenta musei o eventi legati all'arte contemporanea. Il mercato è sempre più dominato da mode e mosso da attori e da dinamiche prettamente mercantili e da tendenze puramente speculative (ormai forse in declino). Almeno fino alla crisi del 2008, la definizione di *curatore inesistente* proposta da Francesco Bonami si rivela quanto mai indovinata.[62]

> Ci sono molti più autori nel campo della cura e della critica ma nessuno di questi ha la forza di realizzare un progetto che possa determinare scelte e averne conferma del mercato. D'altra parte anche i grandi curatori di qualche

---

[60] DONALD THOMPSON, op. cit. p. 298.

[61] DONALD THOMPSON, op. cit. p. 298.

[62] Cfr. STEFANIA ZULIANI, op. cit. p. 40.

> decennio addietro hanno di molto ridotto le loro identità per poter avviare un percorso di conferma nel mercato. Celant ha dovuto bloccare la storia dell'arte per conferire alla sua visione dell'Arte Povera una dimensione economica: Achille Bonito Oliva, che pure aveva curato mostre di grande livello come Contemporanea, solo attraverso la Transavanguardia è riuscito a produrre questo feed-back fra proposta e realizzazione economica nel mercato. E probabilmente se non avesse fatto queste scelte oggi pochi ricorderebbero quanto aveva inciso prima. Adesso che il sistema è enormemente parcellizzato, il critico ed il curatore che voglia vivere nel libero mercato non può che operare sulle scelte già date da questo. [63]

Secondo Domenico Scudero l'arte contemporanea risulta spesso incomprensibile a chi non conosce la sua storia recente. Per quasi tutti i non addetti ai lavori è difficile comprendere come un oggetto possa diventare arte e attraverso quali procedure di verifica. Un ruolo importante in questi *processi di attivazione* è costituito da tutti quei "procuratori" d'eventi e mediatori culturali che sono responsabili dei sistemi di visibilità per legittimare le proprie scelte e hanno aiutato a far raggiungere al sistema dell'arte una visibilità mai raggiunta. Sempre secondo Scudero però, a rivedere col senno di poi, molte scelte critiche compiute nel passato, da parte anche da noti critici d'arte sembrano oggi obsolete.[64]

> L'obsolescenza di determinate scelte critiche compiute da grandi storici del passato recente, come Argan, dimostrano che sulla qualità critica dell'opera possiamo sempre discettare ma sul suo valore storico, se di storia del presente, dobbiamo chiedere ai parametri economici, quindi al beneficiario di ciò: il mercante d'arte. Cosa ne pensa? E allora chi sceglie? Il critico o il mercante? Chi fa la storia? Certo è triste e davvero riassuntivo porla in questi

---

[63] DOMENICO SCUDERO, Il critico, il curatore e l'arte di qualità http://www.luxflux.org/n16/protocollo2.htm

[64] DOMENICO SCUDERO, Il critico, il curatore e l'arte di qualità http://www.luxflux.org/n16/protocollo2.htm

> termini ma la realtà è questa. Possiamo realizzare tutte le mostre che vogliamo ma se non ci si mette dentro l'energia del mercato facciamo soltanto documentazione e non assumiamo alcun peso politico, nel senso pratico del termine.[65]

Anche Lea Vergine[66], in un intervista di Ester Coen, sembra condividere una visione in cui nel mondo dell'arte contemporanea il curatore ha un ruolo secondario e il più delle volte è eterodiretto dai vari attori che operano nel mercato dell'arte:

> Nessuno ne scrive più. Non se ne parla neanche più, perché ormai è come se fosse inteso, pacifico e ovvio che il critico debba privilegiare un gruppo di potere, tramutarsi in un organizzatore, in un manager soprattutto, cioè in una persona che procaccia, che fa da trait d'union, che mette in contatto i capitali. Anche per i giovani e così: è raro che i debutti e le ascese a avvengano grazie all'acume di uno scritto, di un testo. Anche un articolo, una presentazione, hanno sempre luogo attraverso mediazioni di gallerie, musei, riviste, come se effettivamente il critico fosse diventato solo un agente…[67]

La crisi della figura di critico e la marginalità dell'importanza del curatore nella determinazione di senso. Forse sono solo lo specchio della crisi dell'arte contemporanea. Per usare le parole di Paolo Rosa, l'arte vive un momento difficile e manifesta un'evidente difficoltà ad interpretare il mondo, probabilmente perché si è avvitata su un processo di estrema autoreferenzialità. Esaurita quindi la funzione storica, l'arte contemporanea si è rinchiusa in un sistema di salvaguardia dei privilegi, asservendosi all'ideologia dominante e assumendo una funzione decorativa che mutua le pratiche del marketing e della comunicazione e

---

65 DOMENICO SCUDERO, Il critico, il curatore e l'arte di qualità http://www.luxflux.org/n16/protocollo2.htm

66 LEA VERGINE (1938) è una critica d'arte e curatrice italiana.

67 ESTER COEN, *Schegge. Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen,* Milano, Skira, 2001. p. 7.

le logiche della finanza e dei mercati e si attiene strettamente alle necessità dell'immediato.[68]

[68] PAOLA TOGNON, *La classe dell'arte. Opere, collezionismo, istituzioni, tecnologie e linguaggi*, Milano, Silvana Editoriale, 2012. p. 87.

1.6 Responsabilità e deontologia del curatore

Tra le tante questioni che emergono dall'analisi della figura del curatore, una di primaria importanza riguarda la responsabilità del curatore ovvero se questo debba avere o no una deontologia professionale al pari di altre professioni, anche se, a differenza di queste ultime non esistono associazioni, ordini o carte che ne regolamentino l'attività, sempre che ne esista il bisogno.

Nell'ultimo capitolo What about Responsibility? Di *Ten Fundamental Questions of Curating,* una pubblicazione significativa curata da Mousse Magazine e Publishing - rivista d'arte contemporanea tra le migliori del panorama italiano -Peter Eleey affronta la questione.

Eleey, curatore presso il MoMA PS1, esamina questa professione priva di regole deontologiche. Professione che non è nemmeno menzionata nella Carta nazionale delle Professioni museali, approvata dalla II Conferenza dei musei italiani, il 2 ottobre 2006 a Roma. Esistono problemi di natura etica con cui la pratica curatoriale deve confrontarsi? Il curatore ha una sorta di responsabilità nei confronti del pubblico, dell'artista o dell'istituzione che ospita una mostra? Esiste un modus operandi corretto o un possibile comportamento scorretto da parte del curatore?[69]

Già nel capitolo precedente abbiamo esposto una serie di opinioni, in particolare di alcuni studiosi, e giudizi negativi sulle pratiche curatoriali tanto da evidenziare, in alcuni casi, esempi di cattiva curatela che molto spesso non vanno oltre il dilettantismo. Doveroso è un confronto con una serie di fattori quali il mercato, il processo dell'opera d'arte, il contatto con gli artisti e tutto ciò che influenza le scelte del curatore

---

[69] PETER ELEEY, *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Peter Eleey Chapter X - What About Responsibility?

Donald Thompson nel suo libro *Lo squalo da 12 milioni di dollari* restituisce un ritratto del curatore - che non tiene mai le distanze con il mondo dell'arte ma che è quasi sempre coinvolto in qualche modo con gli artisti per cui scrive - poco edificante:

> Christie's e Sotheby's di solito fanno scrivere i loro testi internamente o commissionano a uno storico dell'arte saggi firmati per il catalogo. Quando devono scrivere testi su commissione, i critici hanno le mani legate perché i testi devono essere approvati prima della pubblicazione. Per molti di loro può essere più redditizio e prestigioso curare mostre o fare consulenze a collezionisti piuttosto che scrivere articoli. Queste attività la dicono lunga su come alcuni critici interpretano il loro ruolo. Sarebbe possibile per un giornale assumere un critico cinematografico che al contempo organizzasse festival cinematografici, facesse da consulente per i distributori e da agente per i produttori?[70]

Thompson, dopo aver fatto luce sul coinvolgimento del critico con le istituzioni - soprattutto private - e con il mercato che con vincoli più o meno palesi possono spesso eterodirigere le scelte e le posizioni di un critico, passa ad analizzare un malcostume del quale non si può negare l'esistenza:

> Non è insolito che un critico accetti l'opera di un artista su cui ha scritto positivamente come forma di ringraziamento per il favore. Ho posto a molti critici la questione, mosso dalla convinzione che chi scrive di motori non accetti una BMW dall'azienda su cui scrive o un critico musicale un viaggio per visitare la Scala di Milano da un organizzatore di concerti. Tuttavia anche i critici che sostenevano di non aver mai accettato regali giustificavano questa pratica adducendo ragioni di tipo economico oltre che di tradizione. La maggior parte dei critici d'arte guadagna meno di chi scrive di cinema, teatro e libri, anche se per la

---

[70] DONALD THOMPSON, op. cit. p. 301.

> stessa testata, e la prassi dei regali ha una lunga tradizione nel mondo dell'arte. [71]

Thompson riporta l'episodio del critico inglese David Sylvester, lo storico biografo di Francis Bacon, che era famoso per i regali che accettava dagli artisti di cui spesso scriveva, tra cui Willem de Kooning. Sylvester, con un quadro che ricevette da Bacon e che rivendette alcuni anni dopo, potè comprarsi una casa a Londra nel quartiere di Notting Hill.[72]

La questione etica però non può essere limitata solamente a episodi aneddotici, ma interessa nel profondo la questione dell'arte in se e per se e l'opera d'arte che non può essere solo strumento e veicolo di una ragione estetica. Secondo Daniele Goldoni[73], per quasi tutta la storia della filosofia si è tentato di far coincidere l'estetica con l'etica. Sempre secondo Goldoni a partire dalla tarda modernità è in atto un'*autonomizzazione dell'estetico* e dell'etico nella nostra società, che caratterizza le istituzioni dell'arte, mentre nelle opere d'arte antiche la componente estetica era inscindibile dalla componente etica o religiosa e a causa di questo restano in parte inaccessibili e inintelligibili.[74]

> Il mondo dell'arte si basa ancora sui concetti dell'estetica moderna di creatività, genialità, originalità, unicità, autenticità, dal sistema museale alle biblioteche, alle sale da concerto; dalle gallerie, le aste e la valutazione economica delle opere in genere, alla legislazione sul restauro di ispirazione brandiana, a quella che tutela

---

[71] DONALD THOMPSON, op. cit. p. 301.

[72] Cfr. DONALD THOMPSON, op. cit. p. 302.

[73] Daniele Goldoni è Professore associato di Estetica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Fra le sue pubblicazioni, oltre a Filosofia e paradosso. Il pensiero di Hölderlin e il problema del linguaggio da Herder a Hegel (1990) e Il riflesso dell'Assoluto. Destino e contraddizione in Hegel (1992), si segnalano saggi su Adorno, Wittgenstein, Gadamer e sulla musica nell'epoca dei nuovi media.

[74] Daniele Goldoni, Relazione tenuta al convegno *Estetica, etica e comunicazione* (Venezia, Università Ca' Foscari, 24 maggio 2010).

il "diritto d'autore", alla censura. [...] L'autonomizzazione dell'estetico è segno di un processo della modernità che continua nel contemporaneo in modo ambivalente, in presenza di nuovi fattori, che resta sempre ancora da capire.[75]

[75] Daniele Goldoni, http://www.etica-letteratura.it/el-interventi.asp?Item=3

Capitolo 2. Casi studio

2.1 Szeemann. When Attitudes Become Form

Nato a Berna, l'11 giugno 1933, personaggio chiave dell'arte contemporanea, dopo brevi esperienze nel teatro contemporaneo (a ventitré anni aveva messo in scena una sorta di "teatro da solo", dove aveva realizzato tutto, dai testi alle musiche, alla scenografia, oltre a recitarvi [76]), dedica la sua vita all'arte contemporanea. È stato sicuramente una delle figure più importanti per la critica d'arte del Novecento e ha segnato e definito, con il suo particolarissimo percorso, un modello, o forse il modello, del curatore indipendente, libero e slegato da qualsiasi istituzione.

Harald Szeemann organizza la sua prima mostra per il Kunstmuseum di St. Gallen nel 1957: "Dichtende Maler – Calende Dichter". Dal 1961 al 1969 è direttore della Kunsthalle di Berna, nel 1969 (l'anno di "When Attitudes Become Form") fonda l'Agency for Spiritual Guestwork e diventa ufficialmente "curatore indipendente" [77]: è stato proprio Szeeman infatti a introdurre la figura di curatore così come noi la conosciamo oggi.

> La bellezza di una personalità come quella di Harald Szeemann (Berna, 1933) per la storia dell'arte sta nella sua unicità, nella ricerca di indipendenza da modelli precostituiti e, infine, nell'attenta analisi non tanto di gruppi o movimenti, quanto piuttosto di moventi e attitudini dell'artista e del fare arte. In tal senso Szeemann ha incarnato, con grande forza intellettuale e

---

[76] Gaia Palombo, HARALD SZEEMANN: METTERE IN SCENA DELL'UTOPIA DELL'ARTE http://www.ilmuromag.it/harald-szeemann-mettere-in-scena-dellutopia-dellarte/

[77] http://www.istitutosvizzero.it/eventi/calendario/venezia/harald-szeemann-in-context

pionieristica, l'immagine del curatore in senso moderno. [78]

Nel 1972 è nominato direttore della quinta edizione di Documenta a Kassel dove realizza la leggendaria Documenta 5. Nel 1973 crea una sorta di museo immaginario che è anche un archivio di idee, che definisce Museum der Obsessionen. Nel 1974 organizza nel suo appartamento di Berna l'esposizione "Großvater - Ein Pionier wie wir", dove sperimenta nuove forme espositive presentando una collezione di oggetti che appartenevano al nonno, che di professione faceva il parrucchiere. [79]

Dopo la mostra itinerante "Junggesellenmaschinen" (1975), nel 1978 inizia una serie di rassegne al Monte Verità (Canton Ticino). Nel 1980 è co-curatore, (con Achille Bonito Oliva) della Biennale di Venezia, dove crea *Aperto*, sezione dedicata al lavoro di artisti emergenti. Nel 1981 è nominato curatore indipendente della Kunsthaus di Zurigo. Nel 1992 cura il Padiglione Svizzero all'Esposizione Universale di Siviglia. Nel 1998 è nominato direttore della sezione Arti Visive della Biennale di Venezia; cura l'edizione del 1999 (dAPERTutto) e del 2001 (Platea dell'Umanità). Pochi giorni dopo la sua scomparsa (18 febbraio), nel marzo 2005 viene inaugurata al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles la sua ultima mostra, "La Belgique Visionnaire".[80]

> La bellezza di una personalità come quella di Harald Szeemann (Berna, 1933) per la storia dell'arte sta nella sua unicità, nella ricerca di indipendenza da modelli precostituiti e, infine, nell'attenta analisi non tanto di gruppi o movimenti, quanto piuttosto di moventi e attitudini dell'artista e del fare arte. In tal senso Szeemann ha

---

[78] http://www.ilmuromag.it/harald-szeemann-mettere-in-scena-dellutopia-dellarte/

[79] http://www.istitutosvizzero.it/eventi/calendario/venezia/harald-szeemann-in-context

[80] http://www.istitutosvizzero.it/eventi/calendario/venezia/harald-szeemann-in-context

> incarnato, con grande forza intellettuale e pionieristica, l'immagine del curatore in senso moderno. [81]

Come afferma Gaia Palombo *attitudine* è la parola chiave per definire la ricerca di Szeeman e non a caso la nota mostra bernese si chiama proprio When Attitudes Become Forms.

> Kunsthalle di Berna nel '69 e nella quale legittimò nuove correnti artistiche come land art, happening, environment art. Szeemann aveva assunto la direzione del museo nel 1961 a soli 27 anni, e in meno di un decennio lo trasformò in uno degli spazi più dinamici e innovativi. Le polemiche, però, lo indussero a lasciare l'incarico e da allora passò a rivoluzionare anche quella figura che, dopo di lui, si chiama curatore indipendente: in autonomia, fuori di qualsiasi funzione istituzionale, lasciò la propria inconfondibile impronta sulle istituzioni più importanti, da Documenta, che curò nel 1972, alle Biennali di Venezia (nel 1980 inventò con Achille Bonito Oliva la sezione Aperto dedicata ai giovani), Lione, Siviglia fino ai maggiori musei europei. [82]

Negli anni '70 viene chiamato a dirigere la Kunsthalle di Berna dove realizza nella primavera del 1969 una mostra paradigmatica e generativa *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Informations. Live in your head,* in cui venivano messi in luce soprattutto gli aspetti comportamentali impliciti nel nuovo indirizzo concettuale[83].

"When Attitudes Become Form", è stata sia un evento fondante sia un modello concettuale e occupa un posto speciale nell'immaginario legato all'arte contemporanea e più nello specifico a quello legato alle pratiche

---

[81] http://www.ilmuromag.it/harald-szeemann-mettere-in-scena-dellutopia-dellarte/

[82] BONAZZOLI FRANCESCA, Corriere della Sera, pag. 15, 30 gennaio 2009, http://archiviostorico.corriere.it/2009/gennaio/30 Szeemann_anarchico_delle_mostre_co_7_090130069.shtml

[83] ANGELA VETTESE, *Capire l'arte contemporanea,* Allemandi Editore, 2010. p. 231.

curatorali. E' stata la mostra che ha portato fama internazionale al più importante curatore del dopoguerra, Harald Szeemann[84].

Una rassegna che conteneva il lavoro di sessantanove artisti internazionali, da Joseph Beuys a Carl Andre da Bruce Nauman a Mario Merz, da Gilberto Zorio a Sol LeWitt[85], e che, per usare le parole di Stefania Zuliani, ha segnato una tappa decisiva nella storia delle esposizioni del novecento[86].

E' stato sicuramente l'evento che ha portato Szeemann a definire la propria figura quale *exhibition maker* indipendente. A partire da qui Szeemann ha fondato una carriera che che è stata presa come esempio concreto da un'intera generazione di curatori. [87] "Attitudes", rappresenta la concezione romantica del curatore come partner dell'artista, il curatore diventa un attore creativo, fonte di ispirazione per l'artista, che genera idee originali e crea struttura affinché l'opera diventi materia d'esposizione e gesto collettivo. E' stato il promotore e il sostenitore della nuova arte emersa negli anni '60, in tutta la diversità delle sue forme, dal concettualismo al post minimalismo americano, dalla Land Art all'Arte Povera Italiana[88]; è stato fautore della sovversione della dicotomia prodotto-produzione elevando il procedimento ad un livello superiore rispetto al prodotto finale sostenendo il desiderio di un'arte che voleva

---

[84] http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-show-that-made-harald-szeemann-a-star/

[85] Cfr. STEFANIA ZULIANI, doppio zero http://doppiozero.com/materiali/biennale-di-venezia/when-attitudes-prada

[86] STEFANIA ZULIANI op. cit. p. 44.

[87] http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-show-that-made-harald-szeemann-a-star/

[88] http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-show-that-made-harald-szeemann-a-star/

essere libera e lontana dal creare semplicemente oggetti estetici per persone benestanti. [89]

> He displayed this attitude and this aspiration by turning the Kunstahlle Bern into a giant artist's studio, accommodating the practical demands of process-based art through Piero Gilardi's idea of the exhibition as workshop and locus of discussion.[90]

In questa occasione gli artisti si sono preoccupati non tanto di esporre l'opera d'arte, quanto piuttosto di mostrare il processo che ne era alla base, l'intenzione scatenante, coinvolgendo lo spettatore non più in un'esperienza visiva, quanto mentale. Questa sorta di atteggiamento di ribellione verso gli schemi tradizionali del fare arte li portò a rifiutare il semplice prodotto finito, definitivo e, come dicevamo sopra magari esclusivo oggetto di lusso, in favore della messa in scena di azioni, informazioni, descrizioni di idee.[91]
La mostra verrà poi riproposta in un senso spiccatamente post moderno da Germano Celant, che con la complicità di Thomas Demand e Rem Koolhaas ha curato per la Fondazione Prada la riproposizione di questa seminale esposizione a Ca' Corner della Regina.[92]

Secondo Palombo parti irrinunciabili per Szeemann sono sempre state l'interpretazione e l'analisi delle caratteristiche umane dell'opera d'arte, idee che per Szeemann precedono i concetti di stile e di riconoscibilità. La "messa in scena", l'allestimento, costituiscono la cifra riconoscibile

---

89 http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-show-that-made-harald-szeemann-a-star/

90 http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-show-that-made-harald-szeemann-a-star/

91 http://www.sapere.it/enciclopedia/Szeemann,+Harald.html

92 http://doppiozero.com/materiali/biennale-di-venezia/when-attitudes-prada

dell'attività di Szeemann. Infatti, sempre secondo Palombo, più che tramite i testi, Szeeman ha proceduto e ha comunicato attraverso le mostre, le scelte delle opere e degli artisti e il loro particolare accostamento. [93]

> Sulla base di questo assunto critico si è basata la preparazione della V edizione di Documenta, a Kassel nel 1972, destinata da Szeemann alla concretizzazione del concetto di "Opera d'arte totale". L'idea ha la stessa definizione che diede Richard Wagner delle sue opere, e forse in questo senso è stata fraintesa: nulla di monumentale e retorico nell'intenzione di Szeemann, ma al contrario il costante lavorio intellettuale di mettere in scena l' "utopia" dell'arte, che è la comprensione, la rappresentazione "totale" del mondo attraverso l'opera. [94]

Un altro momento importante che caratterizza il percorso di Szeemann arriva nel 1980, anno in cui propone, con Achille Bonito Oliva, la sezione "Aperto" alla Biennale di Venezia. Questa sezione era dedicata alle esperienze scarsamente consolidate di giovani artisti, e che poi diventerà una costante di tutte le successive edizioni della Biennale, sin quasi a soppiantare la tradizionale mostra principale. Nel 1999 cura l'edizione della Biennale in cui allargherà definitivamente i confini del mondo dell'arte includendo quasi tutti i paesi emergenti, compresa la Cina: non a caso la prima edizione del nuovo millennio si sarebbe chiamata "Platea dell'Umanità" e consoliderà la presenza di artisti provenienti da aree del mondo tradizionalmente non incluse incluse nella produzione di arte contemporanea. [95]

Come afferma Zuliani, Szeemann amava definirsi un *exibition maker,* ovvero un creatore di mostre, più che un critico o storico dell'arte. Un'altra definizione che dava di se stesso era quella di *curatore*

---

[93] http://www.ilmuromag.it/harald-szeemann-mettere-in-scena-dellutopia-dellarte/

[94] http://www.ilmuromag.it/harald-szeemann-mettere-in-scena-dellutopia-dellarte/

[95] http://www.ilmuromag.it/harald-szeemann-mettere-in-scena-dellutopia-dellarte/

indipendente senza casa, disposto com'era a confrontarsi con i più disparati linguaggi dell'arte e intento a sperimentare qualunque declinazione dello spazio espositivo. [96]

> Affidato ad alcune pagine intense e folgoranti ma anche -soprattutto - alle sue scritture espositive, alle mostre in cui ha dato forma, sempre diversa ma sempre riconoscibile, al suo personale *museo delle ossessioni*, il contributo di pensiero di Szeemann ha la qualità della rivelazione e la precisione del progetto. Sensibile allo spirito dei luoghi - *"ecce aedificium, ecce exposition"* ripeteva spesso - sempre attento alla voce, irripetibile, delle singole opere ma anche al vissuto degli artisti, con i quali ha condiviso l'esigenza di mettere in scena le tracce e le immagini belle, irrinunciabili, mitologie individuali, Harald Szeemann ha interpretato il lavoro critico come una pratica creativa che non si limita ad analizzare il significato dell'arte ma lo rende attivo e lo trasforma. Un risultato che egli ha spesso ottenuto assumendosi il compito, certo ambizioso, di farsi artefice del confronto, nello spazio di dialogo della mostra, tra le opere e ciò che non è immediatamente riconducibile alla definizione di opera, mettendo a reagire, come amava dire " quella magica cosa chiamata arte con altre magiche cose". [97]

Szeemann, secondo Zuliani, ha quindi sicuramente segnato uno dei percorsi più interessanti della critica d'arte del secondo Novecento, inaugurando la nuova stagione del curatore indipendente, individuando nell'esperienza dell'esposizione il fulcro della sua appassionata e indisciplinata attività, insofferente ad ogni vincolo istituzionale ma anche metodologico.[98]

> Convinto che l'arte fosse, innanzitutto, energia rigenerativa, una tensione utopica irrinunciabile in grado di trasformare o, almeno, di mettere in movimento

---

[96] Cfr. STEFANIA ZULIANI, *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea,* Milano, Bruno Mondadori, 2012. p. 43.

[97] Cfr. STEFANIA ZULIANI op. cit. p. 43.

[98] Cfr. STEFANIA ZULIANI op. cit. p. 43.

la realtà, di interrogarla per suscitare risposte inattese, Szeemann nel corso di mezzo secolo ha abitato i luoghi più prestigiosi dell'arte presente - i musei, europei e internazionali, le grandi rassegne, da Documenta alla Biennale di Venezia - con la forza del suo spirito insubordinato, poco disposto a farsi imprigionare dalla necessità di spiegare tutto eppure rigoroso nella ricerca dell'incontro, necessario quanto impossibile, fra arte e vita. [99]

[99] STEFANIA ZULIANI op. cit. p. 44.

2.2 Obrist. *This is Our Time*

> Obrist ha fatto di una cocciuta circumnavigazione planetaria alla ricerca di realtà d'arte la sua forma di vita[100]

Hans Ulrich Obrist, svizzero, attualmente direttore della Serpentine Gallery di Londra, è forse il maggior sperimentatore e ha sicuramente indicato alcune pratiche che hanno avuto grande influenza sul modus operandi dei curatori contemporanei. Obrist, ritenuto uno dei personaggi più influenti del mondo dell'arte, è stato ideatore di molte edizioni della Biennale di Venezia. Ha organizzato importanti mostre come Cities on the move, Manifesta I, la prima Biennale di Berlino, e *Forwart* in Belgio. Ha curato importanti pubblicazioni su numerosi artisti contemporanei.[101] Lui stesso dice:

> Mi sono sempre opposto a una concezione autoritaria del curatore, [...] ho sempre creduto nell'autorganizzazione. [...] anche quando do un suggerimento, evito di dare una direzione alla mostra. Detesto quando il curatore si fa creativo e l'artista diventa mero illustratore delle idee del curatore.[102]

Sul fronte della divulgazione Obrist predilige un fare distaccato, producendo nella maggior parte dei casi pubblicazioni di stampo critico sotto forma di interviste piuttosto che di saggi critici.[103]

---

[100] ADRIANA POLVERONI, *Lo sboom: il decennio dell'arte pazza, tra bolla finanziaria e flop concettuale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010. p. 54.

[101] Cfr. MARTINA BUSATO, STEFANO COLLICELLI CAGOL, FRANCESCA CANCELLIER (a cura di) *50. Biennale Revisited*, Mazzati Editori, Venezia, 2004. p. 139.

[102] HANS ULRIC OBRIST intervista di Luisa Materassi, da il Giornale dell'Arte numero 316.

[103] Cfr. ANGELA VETTESE, *Ma questo é un quadro? Il valore dell'arte contemporanea,* Roma, Carrocci, 2000. p. 37.

> L'archivio e l'archiviazione e la gestione del materiale raccolto sono fonte di idee per la produzione di scritti e mostre. Come dice Vettese, Obrist è un "grande visitatore di studi d'artista, in termini di scrittura si limita a editare gli scritti degli artisti che ritiene più interessanti [...], a redigere mappe di relazione personaggi e discipline, a riprendere le opinioni senza imporre interpretazioni, grazie al metodo di interviste registrate in video e su carta."[104]

Obrist è sicuramente tra i curatori che più hanno influenzato negli ultimi anni il sistema dell'arte contemporanea. La sua fama è cresciuta di anno in anno, di pari passo con le interviste o, come direbbe Obrist, "attraverso i lunghi dialoghi" con artisti, critici, curatori, registi teatrali e personalità della cultura più in generale. Il suo lavoro si fonda sull'incontro l'incontro che crea relazione. Annotare, rendere tutto tracciabile, essere sempre in movimento per catturare qualunque particolare, "impressionare" la storia. Come afferma Chiara Bertola, che sintetizza bene il modus operandi di Obrist riportando una sua stessa affermazione:

> Sono d'accordo con quello che ha scritto Hans Ulrich Obrist sul fatto che un museo deve essere pensato come qualcosa di mobile, al cui interno si possono sempre immaginare altri e nuovi musei. Dentro un museo sie ne nascondono altri innumerevoli, se solo riusciamo a vederli e gli artisti, con il loro lavoro, possono aiutarci a farlo.[105]

La caratteristica del suo lavoro è quindi la ricerca e la sperimentazione, in perpetuo movimento. Attraverso la raccolta d'interviste che ammontano a 2600 ore ha costituito un vero e proprio archivio dal quale sono nati dei libri e esposizioni. Progetti espositivi che assumono un

---

104 ANGELA VETTESE, *Ma questo é un quadro? Il valore dell'arte contemporanea,* Roma, Carrocci, 2000. p. 37.

105 CHIARA BERTOLA, op. cit. p. 37.

format sempre diverso, che interagiscono con spazi non canonici (la prima mostra che curò fu nella cucina della sua abitazione) e con essi si confrontano. Implementare così la ricchezza della fruizione, sapere che in una mostra se ne nasconde sempre un'altra.

> Siamo in una società in cui la globalizzazione crea sempre di più molta omogeneità e anche in Biennale, nel mondo dell'arte c'è questo pericolo, ci sono sempre stesse cose…Sulle forze omogeneizzati che escono dalla globalizzazione…E forse è necessaria una critica di questo tipo, oltre a sviluppare i modelli che in un certo senso non siano omogeneì.[106]

La svolta tracciata da Obrist sposta l'attenzione da un fare pratico a un fare meno strutturato, legato al *discorso*.

> Si tratta di un vero e proprio *curatorial turn*, una svolta che, è il critico curatore e artista inglese Paul O'Neill a sostenerlo, conduce "dalla pratica al discorso" aprendo la stagione dei "curatorial studies", convegni, pubblicazioni, dibattiti e gli immancabili, interviste -ancora una volta è questa la strada scelta da Obrist - che non soltanto hanno il compito di rimediare alla rimozione che aveva per lungo tempo riguardato la storia delle mostre, "una delle narrative culturali maggiormente represse", ma che soprattutto pongono in luce la complessità dell'attività curatoriale ripercorrendone le vicende passate e discutendo sul valore critico (o creativo?) dell'esposizione.[107]

Dal 1991 ad oggi, durante la sua ascesa fulminea, Obrist ha curato oltre 150 mostre in ambito internazionale. Per molti è colui che ha trasformato la curatela in un'arte anche con l'utilizzo del mezzo atipico dell'intervista. Obrist, come ha dichiarato in un'intervista, non riconosce pienamente la preminenza del ruolo del curatore, sostenendo che il curatore non è altro

---

[106] STEFANO COLLICELLI CAGOL, FRANCESCA CANCELLIER (a cura di) *50. Biennale Revisited*, Mazzati Editori, Venezia, 2004. p. 139.

[107] STEFANIA ZULIANI, *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea,* Milano, Bruno Mondadori, 2012. p. 43.

che un'*utilità.* Secondo lui non sono stati i curatori o i collezionisti ad aver impostato l'agenda del mondo dell'arte, ma gli artisti stessi.[108]

Obrist ha tentato, in un certo modo come fece Szeeman, di portare l'arte al di fuori dei confini di musei e gallerie a partire dalla mostra tenuta nella cucina di casa sua. Obrist ha allestito mostre in monasteri, aerei, centrali elettriche. Sostiene che per mantenere stimolante l'arte sia necessario mostrarla in contesti insoliti e inaspettati e in qualche modo condanna la tradizionale esperienza del museo. Preferendo spazi alternativi o inventati, progettati per essere utilizzati in una cooperazione simultanea si può forse preservare e salvare la funzione sociale dell'arte e quindi salvare l'arte stessa.[109]

---

[108] Informazioni rielaborate dalla biografia di Obrist presente su: http://www.egs.edu/faculty/hans-ulrich-obrist/biography/

[109] http://www.egs.edu/faculty/hans-ulrich-obrist/biography/

2.3 Gioni. Il Palazzo Enciclopedico

Per utilizzare le parole di Massimiliano Gioni e per in iniziare la trattazione dalla sua ultima fatica *la 55ma Esposizione Internazionale d'Arte indaga queste fughe dell'immaginazione in una mostra che – come il Palazzo Enciclopedico di Auriti – combina opere d'arte contemporanea, reperti storici, oggetti trovati e artefatti.*[110]
La Mostra è ispirata all'utopistica idea creativa di Marino Auriti che nel 1955 depositò all'ufficio brevetti statunitense il progetto di un Palazzo Enciclopedico. Questo sarebbe stato un museo immaginario che avrebbe dovuto ospitare tutto il sapere dell'umanità. Auriti progettò un edificio di 136 piani che avrebbe dovuto raggiungere i 700 metri di altezza e occupare più di 16 isolati della città di Washington.[111]
Gioni, intervistato racconta che:

> L'impresa rimase incompiuta, ma il sogno di una conoscenza universale e totalizzante attraversa la storia dell'arte e dell'umanità e accomuna personaggi eccentrici come Auriti a molti artisti, scrittori, scienziati e profeti che hanno cercato – spesso in vano – di costruire un'immagine del mondo capace di sintetizzarne l'infinita varietà e ricchezza. Oggi, alle prese con il diluvio dell'informazione, questi tentativi di strutturare la conoscenza in sistemi omnicomprensivi ci appaiono ancora più necessari e ancor più disperati."[112]

L'impresa di Auriti rimase naturalmente incompiuta, ma il sogno di una conoscenza universale e totalizzante attraversa la storia dell'arte e dell'umanità e accumuna personaggi eccentrici come Auriti a molti artisti, scrittori, scienziati e profeti che hanno cercato – spesso invano – di

---

[110] http://www.labiennale.org/it/arte/esposizione/gioni/

[111] http://www.labiennale.org/it/arte/esposizione/gioni/

[112]http://www.labiennale.org/it/arte/news/13-03.html

costruire un'immagine del mondo capace di sintetizzarne l'infinita varietà e ricchezza.

Queste cosmologie personali, questi deliri di conoscenza mettono in scena la sfida costante di conciliare il sé con l'universo, il soggettivo con il collettivo, il particolare con il generale, l'individuo con la cultura del suo tempo. Oggi, alle prese con il diluvio dell'informazione, questi tentativi di strutturare la conoscenza in sistemi omnicomprensivi ci appaiono ancora più necessari e ancor più disperati. La 55. Esposizione Internazionale d'Arte indaga queste fughe dell'immaginazione in una mostra che combina opere d'arte contemporanea, reperti storici, oggetti trovati e artefatti.[113]

> Il Palazzo Enciclopedico è una mostra che, a differenza di molte Biennali recenti, allarga lo sguardo su una prospettiva storica. Mi ritrovo ad essere il direttore più giovane di questa Biennale e, paradossalmente, ho pensato che nel momento in cui mi si è chiesto di organizzare questa mostra, fosse anche mio dovere cercare di guardare al di là del contemporaneo, del presente e cercare di cogliere uno sguardo più allargato sull'arte, sulle questione del visivo. D'altra parte viviamo oggi in una società che è ipe-storica, che è nutrita così tanto di informazioni in cui ogni forma di conoscenza piò essere letteralmente a portata di dita e di mano. Quindi questa mostra nella sua stessa struttura, nel suo desiderio di includere decine e decine di artisti del passato – ci sono 40 artisti che sono tutt'altro che contemporanei, che sono morti, ma il cui lavori, credo , abbia una forza straordinaria – condensa la scelta di far vivere il presente con il passato, artisti contemporanei con quelli storici (a volte illustri sconosciuti).[114]

---

[113] http://www.labiennale.org/it/arte/esposizione/gioni/

[114] http://atpdiary.com/exhibit/il-museo-immaginario-massimiliano-gioni/

Gioni dopo la laurea si sposta a Milano per lavorare all'interno della rivista Flash Art e, nel 1999, emigra dall'Italia a New York dove incontra e stringe amicizia con un altro curatore Francesco Bonami. Bonami nel 2003 diventa il direttore della Biennale di Venezia e affiderà al giovane Gioni la curatela della sezione Zona. Negli anni newyorkesi il sodalizio con l'artista italiano Maurizio Cattelan diventerà sempre più forte, tanto che i nomi dei due viaggiavano spesso in abbinata. Insieme hanno lavorato a progetti espositivi di forte impatto mediatico. Basta ricordare come nel 2004 in una piazza del centro storico di Milano, il pubblico si accalcava sotto la grande quercia albero dal quale penzolavano tre bambini (fantocci) impiccati. Si grida allo scandalo. Il pubblico e i curiosi fanno rallentare il flusso del traffico. Nell'arco di poche ore in tutti i telegiornali gira la notizia dell'opera. La giunta comunale con in testa il sindaco si compiace di aver portato per un giorno alla ribalta Milano e il popolo ben pensante si infuria: c'è chi corre a tagliare le corde e cade facendosi male, l'opposizione trova un nuovo punto di scontro. Gioni si gode lo spettacolo insieme alla Fondazione Trussardi che ha commissionato l'opera e Cattelan diventa un po' più noto nel paese in cui lo è meno, il suo. Ma quali sono le caratteristiche di questo giovane curatore che lo hanno reso così importante? A questa domanda si può rispondere dicendo che ha studiato storia dell'arte, è poliglotta e divertente e non ha sbagliato una mostra. Le mostre da lui proposte sono sempre legate a nomi di artisti internazionali."L'arte di Cattelan funziona perché davanti a un suo personaggio non ci colpisce la forma, ma la psicologia, la sua anima, i sui pensieri, i suoi dubbi. Il complesso e l'estasi. La teologia della forma. Ogni lavoro é al tempo stesso snervante e profondo, complicato e immediato, si capisce subito e ci confonde al contempo. ...Maurizio Cattelan non fa e non parla di politica, ma la sua arte è politica perchè fa parlare, discutere, arrabbiare. Lo odiano e invidiano gli artisti dell'Arte Povera, così come quelli della

Transavanguardia. Loro sono diventati famosi in branco, lui da solo e più di loro."[115] Mentre Covacic ponendolo a confronto con l'opera di marcel duchamp dice:

"La novità di Cattelan non consiste solo nello spirito goliardico. Nella Fontaine era in scena la metamorfosi di un oggetto qualunque, qui nella Nona ora è in scena la morte di una persona famosa, forse la più famosa del mondo. Karol Wojtyla era un uomo reale, ma già in vita si era trasformato in un vero e proprio personaggio del nostro immaginario. Slancio vitale, missione ecumenica e sovraesposizione mediatica ne facevano, per credenti e non credenti, un mito vivente della cultura pop. Cattelan impiega le forme espressive del sistema globale, ritrae il papa in modo fedele all'originale, lo realizza a grandezza naturale, nessun «tocco artistico», nessuna trasfigurazione allegorica – una rappresentazione cheap da museo delle cere! – un sosia che parla con lo stesso linguaggio a quelle stesse masse. Ritrae e realizza sono verbi impropri: gli artisti come Cattelan lavorano soprattutto al telefono, commissionano i manufatti ad artigiani di fiducia, in molti casi maestranze impegnate a tempo pieno per conto dell'autore in un processo, dall'ideazione alla resa finale, che ricorda molto quello pubblicitario. Ma questo non glielo dire ora, non gli citare neppure i neodada e le influenze della pop art, lascialo concentrato sull'opera."[116]

Achille Bonito Oliva intervistato da Sky Arte in occasione della Biennale 2013, dice:

> Ecco che il curatore torna ad essere un critico totale, un soggetto pensante che invece di realizzare mostre come pura documentazione del presente parte da un'idea per interpretare la storia dell'arte e la storia in generale. Dunque una

---

[115] FRANCESCO BONAMI, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori, 2007. p. 104.

[116] http://www.vanityfair.it/show/extra/2010/12/23.
covacich_arte_spiegata_a_tuo_marito#?refresh=ce

mostra che ha un taglio antropologico, capace di connettere attraverso l'idea del palazzo enciclopedico di Auriti tutto lo scibile umano, l'artistico e l'estetico, tutte le scienze e le filosofie, le forme della ricerca dell'oggettistica, le ossessioni personali, religiose e spirituali. Dunque mi sembra che questa Biennale abbia come supporto uno zoccolo duro, un progetto, un attraversamento e quindi riesce a presentarsi come un'architettura del pensiero critico transanazionale, multimediale e direi interdisciplinare [...] credo che qui giochi anche molto una performatività, la soggettività del critico ed è per questo che c'è anche una consonanza per quanto mi riguarda, avendo io lavorato fin da piccolo, sul protagonismo del critico, il critico portatore di una scrittura espositiva e quindi di un pensiero teorico. Credo che lui abbia voluto superare la barriera della selezione estetica e introdurre oltre l'artistico anche l'estetico quindi lavorare sulla contaminazione. Secondo me è proprio questo frutto di una mostra della post modernità, di un pensiero post moderno, lo sappia o non lo sappia ma il risultato è consapevole a mio avviso e questa contaminazione fra saperi separati e che afferma un valore, la coesistenza delle differenze. Tutta la biennale si muove in effetti sotto i colpi, sotto questa ventata e credo che sia proprio l'esito di un percorso cominciato 20 anni fa con la mia Biennale del '93 ma che trova, dopo un intervallo di mostre di pura manutenzione del presente ritorna ad una interpretazione, a un ruolo nobile della critica d'arte, che è un ruolo molto concettuale. Come diceva Argan il Ventesimo secolo ci ha consegnato più concetti che oggetti, e direi che l'arte produce delle forme e alla critica il compito di elevarle a forme del pensiero.[117]

[117] www.youtube.com/watch?v=oeQOchV0nro

Capitolo 3. il sistema dell’arte

3.1 Il sistema dell'arte contemporanea e la sua economia.

> Circa 750 intellettuali a Roma, 500 a Milano, 1750 a Parigi, 1250 a Londra, 2000 Berlino Monaco e Dusseldorf, 3000 New York e forse 1000 sparsi nel resto del mondo conosciuto. Questo e il mondo dell'arte, approssimativamente 10.000 anime - un piccolo villaggio! -, ristretto ai beaux mondes di otto città.[118]

Parlare del sistema dell'arte vuol dire, che lo si voglia o no, fare riferimento anche a realtà geopolitiche. Forse sarebbe più corretto parlare di diversi sistemi dell'arte che sono espressione di una precisa realtà geografica, una determinata volontà politica, anche se a prima vista il sistema può sembrare maggiormente uniforme. Ciò che accade in Europa o negli Stati Uniti ha un carattere che non è necessariamente condiviso in contesti o altre parti del mondo. Esistono dei sistemi dell'arte che sono fiorenti e significativi, che si sviluppano in modo sostanzialmente autoreferenziale, quasi autarchicamente. Il caso più significativo è quello della Cina dove grandi artisti vengono imposti al sistema dell'arte occidentale con un numero di passaggi temporali rapidissimi. Anche in Europa può accadere che alcuni artisti, si prenda ad esempio Francesco Vezzoli, riescano ad entrare rapidamente nel circuito primario e raggiungere quotazioni pari a quelle dei maggiori artisti del Novecento nel giro di pochi anni. Da Christie's le opere di Vezzoli vengono battute a una quotazione al pari dei dipinti di Morandi. Il lavoro di Vezzoli, caratterizzato da una facile riproducibilità viene inserito ai massimi livelli economici, senza l'avvallo della critica. [119]

---

[118] TOM WOLFE, *The Painted Word*, Bantam Books, New York, 1976. p. 26.

[119] http://www.globartmag.com/2009/04/01/aste-arte-contemporanea/
L'ultima opera di Francesco Vezzoli battuta all'asta è l'installazione fotografica Vincente Minnelli (2000) con 8 immagini di 33cm x 43,5cm l'una. L'opera è stata battuta da Christie's Londra il 16 ottobre 2006 per 181.132 dollari. La vendita più alta raggiunta da Vezzoli è di 300.000 dollari battuti da Phillips de Pury & C., New York nel 2007 perCrying divas from The Screenplays of an embroiderer I (1999), 30 elementi stampati al laser su tela di cm 99,1 x 494,9cm.

Si deduce che il sistema dell'arte non necessita di un'apparato storico. Paradossalmente il sistema vigente nella cultura occidentale vive in una sorta di autonomia che è fatta da strutture capaci di esprimere un grande potere economico nella gestione della macchina "marketing" producendo più che un'autonomia, un'autarchia dell'arte.

> Più che al mercato dell'arte antica, somiglia a quello della borsa, con quotazioni che possono salire e scendere a seconda delle speculazioni, delle notizie e dei trend che prevalgono in un certo momento e che magari, il giorno dopo sono smentiti.[120]

Il sistema dell'arte, se parliamo in termini tradizionali, sta a indicare tutte quelle componenti che sono in grado di determinare un'onda d'urto della cultura. In altri termini determinano il riconoscimento di un dato linguaggio e dell'opera di un artista, attraverso un sistema che passa dalle gallerie, dai musei, dalle grandi esposizioni, dalle grandi ricognizioni storiche nazionali, dalle grandi fiere internazionali, dalle pubblicazioni di libri e riviste permettendo, tutte insieme, l'atto democratico della metabolizzazione e poi del consenso. Bisogna specificare come avviene questo tipo di processo. A proposito dell'azione fatta in proprio dagli artisti e bene ricordare che già dalla metà del XIX secolo essi riuscivano a determinare un'attenzione per il proprio lavoro e per quello dei propri compagni costituendo movimenti poetici con manifesti teorici, come il Manifesto Futurista di Filippo Tommaso Marinetti. Oggi questo sistema ha scarso successo e comunque funziona soltanto in rari casi dove qualche istituzione riesce affermare la propria linea. Quindi bisogna per prima cosa individuare le figure in grado di determinare questo potere.

---

120 ADRIANA POLVERONI, *Lo sboom: il decennio dell'arte pazza, tra bolla finanziaria e flop concettuale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010. p. 60.

> La bulimia non ha aggredito solo chi l'arte la consuma, ma anche coloro che la fanno. Non è chiaro a quanto ammonti il numero dei curatori d'arte contemporanea nel mondo. Grave lacuna per i vari siti e riviste dedicati a questo mondo (anche questi in sensibile crescita), perché se c'è una categoria che ha fatto letteralmente boom e che continua a riversare in qualunque angolo del globo esemplari su esemplari, per lo più giovani e più ricattabili e, purtroppo, spesso anche più conformisti, è questa. Pari solo, per peso e appeal, a quella degli artisti. E infatti, come questi, si replicano come avessero il dono dell'ubiquità. [121]

Gli stessi critici hanno perso efficacia in questo gioco gestito con i criteri del marketing. Fanno parte della macchina ma non sono più in grado di determinare il successo di un'idea. Oggi un critico per essere significativo deve rientrare nelle regole del marketing globale, si serve della visibilità offertagli dallo scrivere sulle testate di successo. La notorietà è data dall'organizzatore di una mostra (come Documenta di Kassel) o dalla direzione di grandi fiere mercato, come Basilea. Essere il direttore di una fondazione o di un museo, significa essere in grado di determinare un'attenzione internazionale.

Il mercato dell'arte muove una quantità di denaro immensa, ma questa quantità di denaro è circoscritta in rare aree dove esiste possibilità di azione. Solo nella città di New York troviamo centinaia di gallerie tra le quali una ventina riescono ad esercitare un'influenza globale. Francesco Poli scrive:

> Tra le altre gallerie protagoniste dell'attuale sistema dell'arte contemporanea possiamo citare anche qualche nome in relazione ai principali centri del mercato. A New York: Sonnabend Gallery; Tony Shfrazi, che ha lanciato i graffitisti (Haring,Cutone, James Brawn); Holly Solomon; Pace Gallery; Mary Boone, legata in particolare ai neoespressionisti tedeschi (in collegamento con

---

[121] ADRIANA POLVERONI, *Lo sboom: il decennio dell'arte pazza, tra bolla finanziaria e flop concettuale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010. p. 53.

> la galleria tedesca di Michael Warner); Sperone Westwater; Paula Cooper; il Deitch Project, di Jeffrey Deitch (chi ha lanciato la tendenza Post Himan); Mattthew Marks (con autori come Robert Gober, Gary Hume, Andreas Gursky); David Zwirner (legato in particolare ad artisti tedeschi come Thomas Ruff); Barbara Gladstone (che lavora con Mathew Barney, Thomas Hirschhorn, Shirin Neshat); Marian Goodman (suoi artisti sono tra gli altri Jeff Wall, Giuseppe Penone, Pierre Huyghe, Gabriel Orozco); Larry Gagosian. Quest'ultimo, che ha due sedi a New York, una a Los Angeles e due a Londra, è considerato da molti il gallerista d'arte contemporanea più importante al mondo, come giro d'affari. Lavorano con lui artisti quali John Currin, Mike Kelley, Jeff Koons, Douglas Gordin, Ghada Amer, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft.[122]

In tutta Italia non se ne contano due. Il sistema dell'arte non subisce come probabilmente non è mai accaduta una selezione di tipo popolare, ovvero non accade la stessa cosa che può accadere con i gruppi musicali. L'arte è decisa a tavolino. È molto semplice nel mondo dell'arte, bisogna fare in modo che i prodotti nuovi non danneggino i prodotti vecchi e che la grande *lobby* dell'arte internazionale siano in grado di mantenere la loro leadership e di poter continuare a vendere i propri prodotti. Quindi i prodotti che si prediligono nel sistema dell'arte prevalentemente hanno delle caratteristiche precise, tengono ad essere immateriali, tendono ad essere fragili nella loro costruzione, tendono a nascere da idee molto forti.

> Il mercato dell'arte viene spesso trascurato degli economisti soprattutto perché è molto esiguo se confrontato con altri mercati, ma anche perché è praticamente impossibile prevedere l'andamento dei prezzi: non a caso uno degli economisti che si occupano dell'argomento, Baumol, ha utilizzato al proposito la definizione ambigua di *floating crap game*. Per alcuni [...] quello dell'arte non è neppure definibile come un mercato soprattutto perché l'opera d'arte non è un bene fungibile, cioè sostituibile con una identica, è il suo valore non è agganciato a parametri obiettivi come il costo dei materiali, del tempo necessario

---

[122] FRANCESCO POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea,* Bari, Editori Laterza, 2010. p. 73.

> all'esecuzione, della dimensione, o altri elementi valutabili come avviene nel campo dei preziosi. [...] l'apprezzamento collezionistico a sua volta è molto oscillante, influenzato come da numerose variabili tra cui la rarità, le quotazioni correnti, la visibilità dell'artista, le oscillazioni del gusto, della moda e dei paradigmi estetici dominanti.[123]

Esiste una componente matematica tra la capacità di comprare e quella di vendere. Se ad esempio una galleria italiana vuole sopravvivere, o tratta esclusivamente quegli autori italiani che sono ben visti dal sistema internazionale, o importa prodotti internazionali riconosciuti, solo dopo alcuni anni riesce a sua volta ad esportare qualche autore Italiano. Esiste un'altra considerazione da fare, qualcosa che è a metà tra lo sbigottimento, il raggiro e la sorpresa rispetto alle convinzioni indotte dalle gallerie più accreditate e dai massimi sistemi, qualche cosa che interrompe la fiducia dei collezionisti e fa sgambetto alla crescita naturale nel dibattito culturale. Un buon esempio di questo modo di agire lo si coglie riflettendo sull'arte inglese degli anni Settanta, Ottanta e Novanta dove la percezione era che andasse in una direzione in cui i criteri non rispettavano il sistema generale. Orbene il British Council ha organizzato nel 2009 al PAC di Milano la mostra "Passport in viaggio con l'arte"[124] dove il posto di maggiore significato critico-storico all'interno dell'esposizione non era rappresentato dallo spirito dell'avanguardia (per esempio Damien Hirst) bensì attribuito ad artisti più inclini all'autoriflessione esistenziale, privi di un senso del divenire e in una sola parola espressione di tradizionalismo e reazione, espressa da autori ai quali si pensa poco nel dibattito culturale come ad esempio: Peter

---

[123] ANGELA VETTESE, *Artisti si diventa,* Carocci, 2010. pp. 205-206.

[124] http://www.comune.milano.it/dseserver/WebCity/documenti.nsf/0/4a1b65d10694cd8ec12575ed004b71af?OpenDocumen.

Doig[125], David Hockney, Alex Katz o Lucien Freud. L'immagine che l'Inghilterra vuole dare di se è in sostanza molto diversa da quella che si supponeva: l'attenzione dei media e del pubblico era rivolta ad autori meno significativi di quelli che nel tempo vengono individuati come autori importanti. Come a dire che nel sistema dell'arte c'è una sorta di pifferaio magico che spinge tutti in una certa direzione per poi farli cadere dalla rupe come topini. Questo è molto interessante perché ha a che vedere con un gioco crudele specialmente fatto sull'animo dei collezionisti e dentro il pensiero dei critici e degli artisti. La domanda è se il peso delle cose è determinato da un'invenzione di tipo storico, quindi dall'originalità, oppure da questioni politico-finanziarie per affermare la propria forza egemone. Un'ultima riflessione va fatta sull'apporto dato dagli artisti. Perché autori come Allan Kaprow risultano così secondari quando sono padri oggettivi di smottamenti nel linguaggio, o perché, oggi come oggi risulta strategico dare spazio ad un lavoro come quello della Abramovic che ha un mercato che non corrisponde assolutamente neanche ad un centesimo del mercato della Pop Americana? Chi trae vantaggio dalla scelta di questi autori così interessanti ma al tempo stesso così effimeri e poco vendibili? Perché esiste un sistema di gabbie molto simili ai metodi di cattura dei pesci che, attraversano una serie di maglie molto larghe e poi si trovano invischiati in trappole sempre più strette da cui non si può uscire? E'ovvio che da questi bacini nascono nuovi autori ma resta il problema che non esiste la possibilità di ponderare il linguaggio in un tempo ritmicamente vicino al proprio respiro. C'è bisogno di risposte immediate, c'è un atteggiamento di tipo consumistico della ricerca, che deve essere velocissima come per il lancio di un prodotto e non invece riflessiva come chiederebbe lo spirito di chi, nella curatela, ha anche la

---

[125] Peter Doig (1959) è un artista scozzese. Nel 2007, un suo dipinto intitolato *White Canoe* venne venduto da Sotheby's per 11,3 milioni dollari, un record d'asta per un artista europeo vivente. Nel 2013, un altro suo dipinto dal titolo *La casa dell'architetto nel burrone* è stato venduto per 12 milioni dollari a un'asta tenutasi a Londra.

dimensione da storico, quindi con un respiro più ampio, con una riflessione più ad ampio raggio, con la possibilità di un confronto. Questo perché è necessario un tempo di crescita che permetta l'osservazione del divenire degli autori.

Tutti gli autori che sono interni al sistema dell'arte, ricevono molto velocemente una serie di stimoli enormi. Ricordo che chiacchierando anni fa con Gilberto Zorio, egli mi raccontava dei suoi esordi e di come potesse da subito usufruire di immense quantità di denaro che gli permettevano di giocare, di azzardare e di provare in un solo anno tutto quello che nella vita di un artista sarebbe di fatto vietato. Quando si apre lo spazio del mercato si offrono agli autori delle possibilità indicibili, si pensi a quegli immensi laboratori che ormai servono la maggior parte degli artisti newyorkesi indifferenti alla generazionalità, alla poetica, padroni di una gigantesca macchina dello star system, una sorta di catena di montaggio costruita per produrre e macinare consensi, indifferente alla domanda numero uno: quale è il senso dell'arte?

> Ma il fatto che arte e architettura, sistema e mercato dell'arte e dell'architettura, svolgono un ruolo non secondario in un mondo gonfiato si però non troppo celata bolla immobiliare e su cui gravano anche sospetti di clearing House) riciclaggio di denaro sporco realizzato con il traffico di droga parentesi pone degli interrogativi. Accade questo perché, come si chiede Pierluigi sacco, l'arte contemporanea si è definitivamente piegata essere una mass cult, una cultura di massa nella sua accezione peggiore: spettacolarizzata e che non esita a mercificare l'aura artistica? Tanto più efficace perché attiva sistema di persuasione fondato sull'intrattenimento, incarnato in primis dagli artisti che entra in modo avrebbero abdicato al proprio ruolo critico.[126]

---

[126] ADRIANA POLVERONI, *Lo sboom: il decennio dell'arte pazza, tra bolla finanziaria e flop concettuale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010. p. 19.

3.3 Colonia contemporanea

Senza superare i 2 milioni di abitanti, questa città ha l'allure di una metropoli, ma anche l'atmosfera rilassata di un piccolo centro urbano, popolare e geloso delle proprie tradizioni. L'aria che si respira è fortemente impregnata di cultura renana, classica, con forti influssi francesi ma anche nel mondo dell'arte. Colonia è stata, dal dopoguerra fino alla caduta del muro di Berlino, il centro preminente della Repubblica Federale Tedesca. La dimostrazione viene dalle sue gallerie, celebri in tutto il mondo, che hanno raggiunto negli anni '80 e '90 un'importanza e un prestigio ancora oggi riconosciuto. La città, oltre ad essere sede di gallerie importanti e meta di collezionisti, ospita anche numerose schiere di artisti. Inoltre in questa città hanno la loro sede anche alcune importanti case d'asta e più di 40 case editrici alcune delle quali pubblicano riviste specializzate.

Nel 2002, a Colonia, dopo la demolizione dell'edificio che ospitava la Cologne Kunsthalle, i vari oppositori di questo provvedimento tra cui Rosemarie Trockel[127] e Marcel Odenbach[128], organizzarono un'iniziativa per la costruzione di un nuovo spazio per l'arte contemporanea, ipotizzandone le caratteristiche e i modelli di un luogo ideale.
La European Kunsthalle esisteva già prima ancora di avere una sede nelle menti, nei progetti, nelle discussioni e negli incontri tra artisti, critici e futuri curatori. Nel 2005 si costituisce un comitato di programmazione

---

[127] Rosemarie Trockel (1952) è un artista tedesco e una figura importante nel movimento internazionale di arte contemporanea. Trockel vive e lavora a Colonia, e insegna alla Kunstakademie di Düsseldorf.

[128] Marcel Odenbach, è uno dei video di artisti tedeschi più conosciuti a livello internazionale.

che invita cinque artisti a pensare a un progetto. Nasce l'idea di una piazza aperta al pubblico in cui realizzare manifestazioni d'arte grazie a elementi modulari che si articolano in modo flessibile.

Il progetto di Dorit Margreiter[129] comincia a concretizzarsi con uno schermo e con una parete ad elle per poi svilupparsi nel tempo. Intanto, già in questa fase, nel 2008, si organizzano proiezioni dei video del regista francese residente a New York, Michel Auder[130] che pongono, per i loro contenuti, pongono in discussione i concetti d'arte pubblica e pubblico. Con le proiezioni di un'artista di Colonia si conclude l'evento che ha rivelato così gli intenti della European Kunsthalle c/o Ebertplatz: collaborazione con artisti internazionali e locali, mostre di lavori interessanti e promozione di nuovi progetti.

Sempre a Colonia , nel 2008, nasce "Projects in Art & Theory" un progetto di Lilian Haberer, ex assistente di Rosemarie Trockel, collaboratrice in varie gallerie ed istituzioni, e Regina Barunke, già coordinatrice alla European

Kunsthalle. [131]

Il progetto ha intenti curatoriali ed artistici che si realizzano nell'organizzare mostre personali di autori stranieri che non hanno esposto in Germania. L'aspetto della teoria si manifesta nell'interesse per la critica , per la relazione con l'università e altri enti oltre che per la continua attenzione alle tematiche più significative dell'arte contemporanea estendendo l'area di interesse fino all'Austria e alla

---

[129] Dorit Margreiter (1967) è un fotografo e video artista austriaco.

[130] Michel Auder (1945) è un fotografo e cineasta francese. Vive e lavora a New York.

[131] Lilian Haberer e Regina Barunke, sono le fondatrici del progetto Projects in Art &Theory. Lilian Haberer , Dopo gli studi in storia dell'arte in filosofia a Roma e a colonia, ha collaborato con diverse gallerie e istituzioni ed è stata assistente di Rosemarie Trockel. Partecipa attualmente ad un progetto di ricerca all'Università di Colonia sulle relazioni tra il cinema e l'arte contemporanea. Regina Barunke, dopo una formazione in storia dell'arte e anglistica a Colonia, Londra e Manchester, è stata assistente di Andreas Gursky e coordinatore dei progetti alla European Kunsthalle.

Svizzera. Si organizzano incontri e conferenze per favorire il dialogo fra artisti di rilievo quali Sigmar Polke, Rosemarie Trockel ed altri. Il progetto é comunque finalizzato anche all'apertura verso l'estero e alla circolazione del lavoro degli artisti oltre confine.

3.4 Le professioni museali

Per una serie di ragioni solidamente fondate nella storia d'Italia, ed in particolar modo nelle sue vicende politiche e dinastiche preunitarie, la conservazione e fruizione delle collezioni e raccolte dei musei sono state nel tempo regolate da una serie di leggi e norme principalmente rivolte alla salvaguardia e conservazione del patrimonio artistico in ragione dell'immensità del patrimonio artistico diffuso, sottoposto a ogni sorta di rischio.

Fin dai tempi più antichi tali preoccupazioni prioritarie avevano trovato espressione culturale e giuridica in documenti e atti di grande rilevanza, aventi per capostipite ideale la celebre Lettera a Leone X di Raffaello, con cui il sommo artista e primo "soprintendente alle antichità" scongiurava il pontefice di porre fine al saccheggio delle reliquie di Roma antica. [132] Cosicché, rare sono state le attenzioni specificamente rivolte al museo, quale istituto basato in un edificio ospitante cose da conservare ed esporre, e come tale dotato di requisiti irrinunciabili.

Per lungo tempo la normativa in tema museale si è potuta definire inesistente; solo a partire dal 1997 si è assistito ad un rinnovamento del quadro legislativo, finalizzato a dare soluzione ai problemi di funzionamento e gestione nonché sviluppo e rinnovamento dei musei.[133]

Vista l'urgenza di regolamentare il lavoro all'interno del settore musei, le associazioni museali italiane – riunitesi in una Conferenza permanente promossa da ICOM hanno elaborato una "Carta nazionale delle professioni museali" al fine di colmare un vuoto legislativo che ormai stava rendendo difficile la vita di questo settore. Si è voluto in questo modo ribadire l'importanza e la centralità del ruolo dei professionisti

---

[132] http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1261333437461_SP_65_67_1.pdf

[133] Cfr. DANIELE JALLA, *Il museo contemporaneo,* Torino, UTET Libreria, 2003.

museali, cercando di garantire ai musei stessi di poter svolgere il proprio ruolo ed assolvere alla propria missione grazie all'ausilio di persone professionalmente valide e idonee a lavorare in quest'ambito.
Il museo contemporaneo richiede sia una professionalizzazione e specializzazione degli addetti sia la massima interdisciplinarità, trasversalità, capacità di lavorare in gruppo da parte di tutti gli operatori.
"Ogni museo per realizzare le missioni che gli sono proprie deve essere continuativamente dotato – da parte degli enti proprietari o delle amministrazioni responsabili – di personale in quantità sufficiente e con adeguata qualificazione in relazione:

- alle sue dimensioni;
- alle caratteristiche delle collezioni;
- alle responsabilità e funzioni del museo stesso, anche in rapporto con le altre istituzioni del territorio;
- all'esigenza di garantire continuità e stabilità dei servizi.[134]

Nella "mappa delle principali professionalità museali" vengono individuati 20 principali profili di cui sono descritte responsabilità, ambiti di lavoro, compiti e requisiti per l'accesso e le modalità di incarico.
Sebbene lo scopo della mappa non sia quello di individuare delle gerarchie di importanza, è possibile definire alcune figure professionali come necessarie all'espletamento della specifica missione del museo e delle funzioni che lo caratterizzano.
La mappa attribuisce, infatti, ruolo centrale al "direttore", figura inderogabile di ogni museo, indispensabile a garantirne il funzionamento:

---

[134] Vedi D.M. sui criteri tecnico scientifici e gli standard di funzionamento e di sviluppo dei musei, p. 43.

il direttore è il garante dell'attività del museo nei confronti dell'amministrazione responsabile, della comunità scientifica e dei cittadini.

A lui afferisce la piena responsabilità dell'attuazione della missione e delle politiche del museo, della sua gestione, della conservazione, valorizzazione, promozione e godimento pubblico delle collezioni, nonché della ricerca scientifica svolta dal museo. È il responsabile diretto e indiretto delle risorse umane e finanziarie, dell'attuazione delle funzioni del museo e dell'insieme delle sue relazioni interne ed esterne."[135]

Il direttore viene quindi definito come "mediatore" tra il patrimonio culturale e l'istituzione di cui è responsabile. Oltre alle competenze specifiche si ritengono necessarie anche quelle di tipo gestionale e organizzativo. Così facendo lo storico dell'arte diventa anche manager ma non per sostituirsi a chi ha competenze specifiche, bensì per essere in grado di coordinare e comprendere anche il linguaggio di questo fondamentale ambito.[136]

Oltre alla figura del direttore che non rientra in nessun ambito specifico in quanto rappresentante un ruolo a sé stante e comune alle realtà grandi, medie e piccole; la carta individua altri 19 profili professionali organizzati in quattro ambiti diversi:

- Ambito 1: conservatore, catalogatore, registrar, restauratore, assistente tecnico, addetto alle collezioni;
- Ambito 2: responsabile dei servizi educativi, educatore museale, coordinatore dei servizi di accoglienza e custodia, operatore dei servizi di accoglienza e custodia, responsabile dei servizi di documentazione, responsabile della biblioteca;

---

[135] Carta Nazionale delle Professioni Museali. p. 7.

[136] Cfr. VISSER TRAVAGLI, Storico.dell'arte. op. cit. p. 92.

- Ambito 3: responsabile amministrativo e finanziario, responsabile della segreteria, responsabile dell' ufficio stampa e delle relazioni pubbliche, responsabile per lo sviluppo: fund raising, promozione, marketing, responsabile del sito web;
- Ambito 4: responsabile delle strutture e dell'impiantistica, responsabile della rete informatica, responsabile della sicurezza, progettista degli allestimenti degli spazi museali e delle mostre temporanee.

Affianco alla figura del direttore, si colloca quella del conservatore, figura professionale prioritaria, in quanto responsabile della gestione e cura delle collezioni che costituiscono il fondamento e ragion d'essere del museo.

"Il conservatore è responsabile della conservazione, della sicurezza, della gestione e della valorizzazione delle collezioni a lui affidate. È responsabile, in concorso con il direttore, dell'identità e della missione del museo."[137]

Tali professionalità sono maggiormente presenti nella catena del valore del museo e interagiscono più di altre con i processi e le attività fondamentali.

Una delle missioni del museo, oltre alla conservazione del patrimonio, è quella di renderlo fruibile ai visitatori a scopo educativo, culturale e ricreativo, e pertanto deve essere capace di rivolgersi alle varie è più diversificate fasce di utenti.

"In linea generale, il museo è sollecitato a sviluppare, nel rispetto della propria tradizione e cultura, quegli aspetti di orientamento verso il visitatore che mettano quest'ultimo in grado di godere l'accostamento al museo stesso come un evento particolarmente appagante non solo in quanto fattore di crescita culturale, ma anche in quanto momento

---

[137] Cfr. Carta Nazionale delle Professioni Museali. p. 17.

privilegiato della fruizione del tempo libero, e valido complemento delle più consuete attività ricreative"[138]
In tale ambito assume importanza la figura del responsabile dei servizi educativi i cui compiti sono così definiti:

"Il responsabile dei servizi educativi elabora i progetti educativi e ne coordina la realizzazione, individuando le modalità comunicative e di mediazione, utilizzando strumenti adeguati e funzionali per i diversi destinatari dell'azione educativa. Cura i rapporti con il mondo della scuola e i soggetti che usufruiscono di servizi e di attività educative, con l'università e gli istituti di ricerca preposti all'aggiornamento e alla formazione negli ambiti disciplinari di competenza."[139]

Le tre figure sopra descritte di direttore, conservatore e responsabile dei servizi educativi, hanno genesi e profili prettamente museali.
Altre hanno origine in istituti culturali non museali: il responsabile della biblioteca, il responsabile dei servizi di documentazione, il registrar. Altre provengono da ambiti economico/manageriali quali: responsabile dello sviluppo, responsabile amministrativo e finanziario. Altre ancora sono trasversali: responsabile della comunicazione e dell'ufficio stampa, responsabile del sito web e del sistema informativo, responsabile della sicurezza.
Sebbene in forme e con modalità diverse, numerose regioni italiane hanno già individuato nella presenza di personale qualificato un requisito determinante per l'accreditamento dei musei e per la loro certificazione di qualità; tuttavia, come dice Garlandini, siamo ancora lontani da un riconoscimento formale e sostanziale dei professionisti dei musei.

---

[138] Vedi D.M. sui criteri tecnico scientifici e gli standard di funzionamento e di sviluppo dei musei, p. 43.

[139] Tratto dalla Carta Nazionale delle Professioni Museali.

3.5 Celant, Cicelyn e il remake d'arte

Negli ultimi anni mi sono trovata più volte a visitare il rifacimento di una mostra d'arte contemporanea. Non si tratta di riproporre un movimento, ma di essere il più fedele possibile alla mostra originale, che per un motivo o un altro ha segnato un cambiamento storico artistico. Spesso ci sono delle differenze, dovute all'adattamento delle opere agli spazi espositivi. Che gli artisti del passato rivisitassero un'opera di un altro artista è risaputo, ne sono esempio casi celebri come Picasso che a settant'anni interpreta le opere di: El Greco, Courbet, Manet, Delacroix, Velazquez. Oggi sono i curatori che si cimentano in questa impresa fornendo allo spettatore una ricostruzione storica con pezzi originali. Nel 2006 il MADRE (museo d'arte contemporanea Donna Regina) ospitò una grande antologica dedicata all'artista Jannis Kunnellis a cura di Eduardo Cicelyn e Mario Codognato. Un progetto espositivo difficile, costoso e altamente raffinato. I due curatori sono riusciti nell'impresa, portando all'interno delle sale museali opere risalenti agli anni Sessata nell'intento di restituire al pubblico una grande quantità di lavori.

La mostra *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice2013*, rifacimento della mostra del 1969 curata da Harald Szeemann , proposta dalla Fondazione Prada e curata ed allestita da Germano Celant in dialogo con Thomas Demand e Rem Koolhaas in Ca' Corner della Regina ha ottenuto un grande successo per la sua concezione totalmente radicale. Grazie a un complesso lavoro per il recupero delle opere allora esposte, per l'accurata ricerca di tutti i materiali allora adoperati per la ricostruzione fedele degli spazi parietali e pavimentali, per il rispetto delle relazioni fra opera e opera , opere e spazio si è compiuto una sorta di innesto di una realtà in un'altra, rievocando emozioni e sollecitazioni in un clima epocale mai così arditamente

concepito. La mostra di allora, nella Kunsthalle di Berna che era il segno di una vitalità ardita e innovativa si apre ,grazie a questa speciale relazione, a nuove letture ed aperture. Incarna un nuovo linguaggio messo in essere dal curatore.

E' del 30 settembre 2013 l'articolo di Massimo Mattioli su Artribune che ci informa che Miuccia Prada e Germano Celant (Presidente e Direttore della Fondazione Prada) riceveranno due prestigiosi riconoscimenti da parte dell'Indipendent Curators International di New York, in occasione dell' Annual Live& Silent Auction, per l'attività internazionale relativa all'arte contemporanea e per la mostra When Attitudes Become Form: Berm 1969/Venice 2013" che è sulla storia delle mostre d'arte e sull'attività dei curatori indipendenti. Per Miuccia Prada il Leo Award, intitolato a Leo Castelli e per Germano Celant l'Agnes Gund Curatorial Award, dedicato ai curatori distintisi per la qualità delle mostre d'arte e per il contemporaneo. La Fondazione Prada è anche seguita con interesse per la costruzione di una nuova sede a Milano su progetto da Rem Koolhaas e del suo OMA. Dopo la costruzione di una torre di sette piani sarà la volta di un auditorium e poi degli spazi per mostre temporanee.

3.6 Il collezionismo come approccio alla curatela dell'arte contemporanea

Non esistono regole per gli investimenti. Gli squali possono funzionare. Le feci d'artista possono funzionare. L'olio su tela può funzionare. Ci sono squadre di sovrintendenti di museo, là fuori, pronti a prendersi cura di qualsiasi cosa un artista vicina che è arte.[140]

La visione dell'impulso compulsivo a collezionare come di un istinto innato è molto diffusa. Come osservano Louisa Buck e Judith Greer nel loro libro "Come comprare l'arte contemporanea, il manuale dei collezionisti", il collezionismo è visto a volte come un tentativo patologico di controllare il disordine della vita quotidiana. Sempre secondo Buck e Greer, il collezionismo è qualcosa di compulsivo, competitivo, nevrotico, esibizionista e autocelebrativo e Sigmund Freud definiva l'atto del collezionare come la compensazione di una perdita. Le due scrittrici continuano dicendo che il collezionismo è spesso considerato una malattia tanto quanto una terapia, mentre già Jean Baudrillard derideva il collezionismo come il mezzo con cui la società dei consumi sostituisce i valori e le relazioni umane con oggetti materiali.[141]
Che si tratti di una collezione privata o pubblica, dagli anni Novanta ad oggi sempre più c'e la necessita da parte dei colezionisti di far conoscere ad un pubblico eterogeneo la propria collezione.
Secondo Buck e Greer la pulsione che avvertono i migliori collezionisti si manifesta come un'autentica passione per l'arte stessa, che può spingerli a collezionare ben oltre le loro possibilità di spazio, espositive o

---

[140] CHARLES SAATCHI, *Mi chiamo Charles Saatchi e sono un artolico. Tutto quello che avreste voluto sapere sull'arte, pubblicità, vita, Dio e altri misteri e avete osato chiedere…*London, Phaidon, 2010. p. 69.

[141] LOUISA BUCK, JUDITTH GREER, *Come comprare l'arte contemporanea,* Torino, Umberto Allemandi & C, 2008. p. 21.

anche economiche.[142] Dello stesso avviso sembra essere Donald Thomposon:

> Tolte le caratteristiche comuni della grande ricchezza e del potere di spostare il mercato verso un artista dimostrando interesse per lui, ogni famoso collezionista d'arte contemporanea sembra rappresentare un caso a sé. La maggior parte dei collezionisti e americana, alcuni sono europei, altri russi, asiatici o mediorientali. Alcuni sono molto conosciuti, altri più riservati. Ci sono quelli che stipano le loro ville di opere d'arte, quelli che riempiono i musei, è ancora quelli che conservano i loro pezzi in magazzino per rivenderli più avanti.[143]

La prima difficoltà è quella di mutare l'idea comune di museo, qualcosa di vecchio, statico e di fruibile solo nei giorni di pioggia quando non è possibile fare altro. Nasce la necessità di entrare in competizione con il mondo dell'intrattenimento. Cosa fare? Si attuano strategie sempre più all'avanguardia dove il primo obbiettivo è pubblicizzare la propria collezione. Un nuovo format, l'artista di grido, l'evento imperdibile, condito da serate di *gala*. A Londra i musei d'arte contemporanea organizzano veri e propri party in occasione degli eventi più mondani. Per giungere a questo obbiettivo bisogna cambiare il proprio cartellone, lasciando quei lavori che richiamano il pubblico. È importante considerare che il pubblico si suddivide in due categorie, la prima rappresentata dal modello americano, ma anche quello inglese, punta a vivacizzare attraverso eventi, percorsi guidati, workshop per scuole e famiglie.

Ormai quasi tutti i musei-collezione organizzano visite guidate e laboratori per le scuole. Il secondo modello è quello europeo, più conservatore rispetto a quello americano. Anche le mostre temporanee di una certa rilevanza mettono nel proprio programma dei workshop per i

---

142 Ibid. p. 22.

143 Donald Thompson, op. cit. p.118.

più piccoli. Per quanto riguarda gli allestimenti ci sono diverse scuole di pensiero. Oggi una delle problematiche più comuni è quella di portare avedere le collezioni, oltre ai pochi addetti ai lavori anche un pubblico più ampio. Da qui nasce la necessità di reinventare e offrire percorsi espositivi nuovi, creare percorsi guidati.

Il museo GAM di Torino è stato da poco riallestito, a capo dell'impresa Danilo Eccher[144] che ha dato per la prima volta in Italia una rilettura dei propri spazi stabilendo un percorso tematico. Sono state scelte 4 aree tematiche Anima, Informazione, Malinconia, Linguaggio. Le opere appartenenti a movimenti e periodi storici tra loro diversi, convivono nei medesimi locali.

Una delle questioni emerse nell'ultimo cinquantennio è inoltre quella la conservazione delle opere d'arte contemporanea appartenenti alle collezioni. Nell'antichità, in particolar modo nella cultura europea, era necessaria una buona preparazione e una vera e propria conoscenza dei materiali e del loro uso.

Con l avvento di nuovi mezzi espressivi, ogni materiale è diventato funzionale al lavoro.

> Le riflessioni condotte su questo importante problema dell'arte del nostro tempo, dal convegno al Castello di Rivoli nel 1987, agli incontri di Ferrara nel 1991 e di Prato nel 1994 da un lato la stesura di una sorta di carta del restauro dell'arte contemporanea (per la verità ancora in via di definizione) in grado di costituire un punto di riferimento per tutti gli addetti ai lavori. Dall'altro l'elaborazione di un progetto di fattibilità di una scuola permanente o di una banca dati a Venezia, con la collaborazione di tutte le istituzioni della città, specializzante nella conservazione e nel restauro dell'arte contemporanea".[145]

---

144 Storico dell'arte, critico e curatore Danilo Eccher nei primi anni della sua carriera ha lavorato per la RAI, creando documentari sull'arte.

145 ENZO DI MARTINO, *Arte contemporanea conservazione e restauro*. Umberto Allemandi & C. Per Fondazione di Venezia.Torino, 2005. p.12.

Questo ha comportato l'utilizzo di sostanze che negli anni hanno subiscono dei processi chimici che ne alterano la composizione. In base a queste problematiche nella metà degli anni Novanta si istituisce un convegno internazionale proprio per capire e far fronte al idea di restauro contemporaneo.

3.7 Stampa e arte contemporanea

In Italia esiste un'antica tradizione di scrittori che parlano d'arte E' proprio dall'Italia che nasce la storiografia artistica e questa tradizione si è perpetuata nel tempo pur mutando forme e media. I primi esempi di chi scrive d'arte risalgono al periodo tra il XIV e il XV secolo. Nel "Il libro dell'arte" dell'artista Cennino Cennini il quale scrive sulle tecniche artistiche realizzando un vero e proprio manuale che nel tempo si diffonderà, non sono in Italia ma in tutta Europa continuando ad essere utilizzato ancora oggi.

Nel 1550 Giorgio Vasari scrisse "Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti" il primo libro che riporta le vite e le attività degli artisti italiani, partendo dal 1300 con Cimabue per arrivare a raccontare dei suoi contemporanei, senza tralasciare i minori. Il suo lavoro va ad analizzare sia gli artisti a lui coevi più importanti come Michelangelo, Leonardo e Raffaello ma anche quelli che oggi sono considerati semplici epigoni.

Vasari ci offre una panoramica dettagliata di quello che avvenne durante il Rinascimento italiano. Gli stessi artisti hanno continuato questa tradizione. Nei secoli si sono susseguiti diversi altri artisti-scrittori. Oggi abbiamo l'esempio celebre di Damien Hirst che nel 2006 scrive la sua autobiografia attraverso interviste rivelatrici: Manuale per giovani artisti. Possiamo riportare l'esempio di artisti che hanno deciso di cambiare vocazione per intraprendere la strada della critica e della curatela, come ha fatto Francesco Bonami che negli ultimi anni ha scritto almeno 10 libri come: Mamma voglio fare l'artista; Lo potevo fare anche io: perché l'arte contemporanea è davvero arte; Si crede Picasso: come distinguere un vero artista da uno che non lo è. Anche Maurizio Cattelan si è cimentato nella scrittura: Autobiografia non autorizzata; Dopo tutto non è brutto: artisti, grattacieli ed economisti: Viaggio in viaggio in un'Italia più bella del previsto; Dal partenone al panettone: incontri inaspettati nella storia

dell'arte.

Anche Carla Lonzi nel libro "Autoritratto" con le sue interviste ha segnato un punto di svolta nell'ambito della documentazione artistica-contemporanea. Le sue interviste avevano la scioltezza del dibattito e rendevano familiari le idee portate avanti degli artisti degli anni Settanta. Oggi la stessa cosa viene fatta da Obrist, che intervista, indaga e dialoga con figure di intellettuali che operano in ambiti tra loro diversi ma complementari alla cultura contemporanea. Tutto questo materiale come interviste, annotazioni riflessioni sull'arte contemporanea vengono riversate all'interno di media tra loro diversi quali giornali riviste, quotidiani, libri, cataloghi d'arte, televisione e alla radio. In Italia sono talmente tante le riviste che parlano di Arte contemporanea che si riesce ad avere una vera e propria mappatura degli eventi sul suolo nazionale e internazionale. Oltre che a svolgere la funzione di termometro culturale esse riconsegnano nel tempo una visione globale di quello che è stato in Italia il patrimonio mediatico legato al contemporaneo. Infatti, sfogliando i numeri delle riviste che hanno ormai un percorso trentennale, ci accorgiamo di come gallerie, fondazioni, fiere, musei, mostre temporanee hanno investito soldi in pubblicità e di conseguenza su come il loro programma culturale procede. In Italia le riviste sono tantissime e ognuna ci offre un taglio critico diverso. Riviste storiche come Flash Art, Juliet Art Magazine, Cura, Exibart e tante altre si sono modernizzate e hanno ampliato i propri contenuti attraverso il Web.

Un esempio significativo e innovativo è sicuramente l'esperienza portata avanti da Alice Cannavà con la sua rivista "Occulto", ideata e scritta - in inglese - a Torino e stampata a Berlino, diffusa soltanto on-line. Come dichiara lei stessa, Occulto esplora nuove possibilità nella divulgazione scientifica in relazione ad altri campi come ad esempio le arti visive, le teorie parascientifiche e la storia delle idee. Occulto afferma il valore

culturale della conoscenza scientifica e le potenzialità di un approccio interdisciplinare aperto alla devianza e all'ironia. La sua ricerca mette in discussione anche i tentativi passati e presenti di trovare scorciatoie verso la conoscenza (e potere), il fascino verso le verità irrazionali e rivelate e tenta di rispondera alla domanda di cosa si nasconde dietro il divario insormontabile che divide umanistiche e scienza.[146]

Internet negli ultimi anni ha conquistato un ruolo privilegiato nel mondo dell'arte. Queste nuove pratiche mediatiche concorrono a formare una visione dell'arte legata anche a una nuova fruizione. Come dicevo all'inizio documentare ciò che accade è proprio della tradizione italiana e diventa una pratica sempre più comune a tutti i livelli artistici. Si è capito che l'aspetto storico è fondamentale per legittimare il peso di un artista. Per questo motivo vengono pubblicati molti libri di storia dell'arte e oggi troviamo che moltissime mostre sono correlate da un catalogo nel quale compaiono saggi critici che ci spiegano sia l'idea del curatore della mostra sia l'intento ideologico dell'artista. Sono cataloghi che vogliono documentare ciò che è accaduto e hanno la funzione di essere una testimonianza concreta che, passando di mano in mano, attirano lo sguardo di altri critici, di altri galleristi per poi finire nelle mani di possibili collezionisti. Anche le grandi collezioni hanno un catalogo. Penso alla collezione di Francois-Pinot a Venezia, conservata all'interno delle sale di Palazzo Grassi e di Punta della Dogana. Lo stesso itinerario è seguito dai grandi musei, dal MART di Trento e Rovereto al MAXXI di Roma. Anche le mostre a carattere temporaneo sono spesso correlate di catalogo. C'è un vero e proprio business legato al libro da museo. Case editrici come Electa o Taschen fanno a gara per accaparrarsi l'appalto per le pubblicazioni di mostre e degli atti dei convegni.

---

[146] http://www.occultomagazine.com/about.html

Non si tratta di analizzare il singolo articolo ma di analizzare le caratteristiche ben precise dell'andamento culturale italiano. Si è cercato di cogliere la dimensione storica attraverso una ricerca a campione svolta non solo sulle maggiori riviste di settore come: Flash Art, Juliet Art Magazine, Arte Segno, Nero, et ecc.., ma anche attraverso le rubriche dei settimanali: dell'Espresso alla Repubblica delle Donne, da Specchio a Glamour e così via. [147]

> Gli articoli di critica d'arte hanno anche un'altra funzione: aiutare a procacciare le inserzioni pubblicitarie da parte di coloro di cui parlano positivamente. Molte riviste addirittura si rifiutano di recensire mostre di gallerie che non sono inserzioniste. [...] Parte del costo della recensione viene sostenuto dal gallerista che rappresenta l'artista in questione. Egli, in tal modo, commissiona a tutti gli effetti l'articolo scegliendo anche il critico che pensa sarà maggiormente elogiativo.[148]

Questa analisi abbraccia un arco temporale che va dagli anni Novanta ad oggi. È servita a leggere meglio i meccanismi che s'instaurano nel delicato panorama nazionale dell'arte contemporanea e nello specifico a registrare le variazioni d'interesse mediatico. Se da una parte continuano ad essere recensite le kermesse storiche come le varie edizioni della Biennale di Venezia o di Kassel, dall'altra l'attenzione alle mostre è data soprattutto a quelle di carattere storico o legate ai grandi autori stranieri. Quando si parla di artisti italiani l'interesse cade quasi esclusivamente sugli artisti dell'Arte Povera o della Transavanguardia. Proporre al vasto pubblico dei settimanali una visione esterofila della cultura, di chiara ispirazione anglosassone è forse il segno di un'egemonia culturale di recente sta modificando i suoi centri di interesse, così come mutano i

---

147 FRANCESCO POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea,* Bari, Editori Laterza, 2010. p. 165.

148 DONALD THOMPSON, *Lo squalo da 12 milioni di dollari, la bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea,* Milano, Mondadori, 2009. p. 300.

rapporti di forza fra le nazioni e i continenti. D'altronde, come osserva Angela Vettese:

> La questione del colonialismo come fenomeno politico, sociale e culturale e del suo progressivo tentativo di annullamento in epoca post-moderna non è certamente una novità nel sistema dell'arte. Se osserviamo la storia della biennale di Venezia e, soprattutto dei padiglioni nazionali ai giardini, possiamo seguire il percorso dei paesi extraeuropei che per primi hanno eretto un edificio di rappresentassero l'identità culturale e allo stesso tempo, politica, e avere conferma del fatto che l'arte non occidentale è comparsa sulla scena piuttosto tardi. [...] una storia che è stata motivo di indagine recente e che ci pone ancora una domanda: lo spirito coloniale aleggia ancora?[149]

Solo da pochissimo, per fare un esempio, Cina, Emirati Arabi sono mercati in espansione. Nuovi collezionisti emergono di continuo e fioccano collezioni milionarie che necessitano di una grande organizzazione e di grandi spazi per la fruizione o per la semplice raccolta.

Cito l'articolo di Germano Celant "La valanga cinese":

> L'arte ha sempre bisogno di nuove infusioni culturali, meglio se accompagnate da un'economia forte e crescente. E'successo negli anni Cinquanta con l'irruzione dell'impero americano, che ha imposto le ricerche visuali da Pollock a Rauschemberg. Negli anni Novanta la storia si è rinnovata con la corsa all'acquisto di arte russa, ora ridimensionata e dimenticata. Oggi nei primi anni del Duemila con gli investimenti che passano da occidente a oriente, si ripropone l'emergenza dell'arte cinese. […], in Europa e in America i musei e i collezionisti, sconcertati dal'enorme afflusso di prodotti e dalla travolgente lista di nomi, cercano di entrare nel territorio sconosciuto, applicando le proprie prospettive , che sono di matrice eurocentrica. […]. [150]

---

149 ANGELA VETTESE, *L'arte contemporanea, tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2012. p. 115.

150 L'Espresso n° 51, 2007.

A questo punto entrano in gioco i curatori, pedine mobili con un bagaglio culturale internazionale. Oggi curano una mostra, domani diventano direttori di Fondazioni per poi approdare a dirigere un museo d'arte contemporanea pubblico. Fa sorridere che le nomine dei direttori museali, ieri visti come austeri dottori che sedevano in aule universitarie, oggi siano infarcite di note glamour nelle riviste dove viene riportata la notizia.

C'é da dire che in Italia le mostre richiamano sempre più pubblico. Le istituzioni, forti di un, seppur alterno, interesse per il contemporaneo, hanno destinato molte risorse finanziare alla costruzione di musei, tanto che il numero negli ultimi trent'anni è cresciuto in maniera esponenziale.

3.7 Il significato di pubblico

Tentiamo di fare una riflessione sul significato di "pubblico" attraverso una panoramica dei cambiamenti che hanno modificato il ruolo dello spettatore rispetto all'evento museale. Allo stesso tempo, il concetto di pubblico, è fondamentale in tutte quelle espressioni artistiche che vanno sotto il nome di Public Art.

La cosiddetta Public Art prende avvio dalle tecniche messe a punto con la critica istituzionale,[...], che implicano il ribaltamento del significato di opere e spazi; al contempo, gli artisti che hanno operato in questo modo hanno sovente scelto di fare propri alcuni aspetti che provenivano dalla scultura tradizionale.[151]

Come dice Vettese il caso di Joseph Beuys è emblematico in questo senso perchè ha utilizzato temi umanistici, problematiche sociali e temi ecologici, ha lasciato agire il tessuto sociale sulle sue opere dall'intervento di terzi fino all'azione spontanea della natura.[152]

> Coinvolgere il pubblico è stata una maniera di superare la barriera tra opera e osservatore sovvertendo l'idea del *non toccare* e criticando implicitamente i suoi aspetti sacrali.[153]

Nel 1976 Enrico Crispolti alla Biennale di Venezia curò una mostra che raccoglieva le esperienze di una serie di artisti che operavano nel sociale: si chiamava appunto *Arte nel Sociale*. Gli artisti presenti avevano tutti un forte ruolo sul territorio e interagivano con un pubblico

---

[151] ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea, Bari,* Economica Laterza, 2012. p. 78.

[152] Ibid., p. 78.

[153] Ibid., p. 109.

eterogeneo composto da persone diverse per genere, età, estrazione sociale e attitudini nei confronti dell'arte contemporanea. Questi gruppi promuovevano le loro azioni tendenzialmente nei luoghi più svantaggiati, per esempio le periferie delle grandi città, dove provavano a vivacizzare e a dare prospettive diverse ad un pubblico non abituato all'arte. Questo era uno stimolo culturale molto forte perchè si creavano dei veri e propri *happening* che delle volte duravano diversi giorni. Oggi si è evoluta questa pratica in quanto ci sono tanti gruppi di artisti che svolgono un ricerca che in parte guarda alla storia e al territorio e in parte è orientata verso un aspetto urbano. Spesso queste ricerche vengono condotte con l'utilizzo di interviste alle persone del luogo, a chi ha modificato nel tempo i luoghi, e attraverso questo intervento si rintracciano nuove dinamiche. Questo tipo di indagine è stata affrontatata anche in Italia dal gruppo siciliano Fare Ala e dal gruppo milanese Isola Art Center di Valentina Maggi. Nell'arte nel sociale si possono includere anche tutta una serie di performance di matrice concettuale. Artisti come Christo che era capace di modificare alcuni quartieri per intero, Jean Bourol che rompeva gli spazi applicando una serie di elementi colorati sui muri dei palazzi e quindi modificata l'orizzonte, ora ha 75 anni ed è stato chiamato a partecipare a eventi importanti sempre nell'ambito dell'arte pubblica, arte pubblica fruibile per brevi periodi con la presenza di elementi duraturi e di interventi più effimeri. Ci sono poi le grandi mostre, cito l'esempio durato per quindici anni a Napoli delle mostre in piazza del Plebiscito dove furono chiamati artisti di calibro internazionale, e artisti italiani come Michelangelo Pistoletto. Creare un evento artistico in un grande spazio pubblico, in un luogo storico per la durata di un mese per periodo di quindici anni utilizzando fondi europei è stato un evento di arricchimento culturale per una città che viveva sul ricordo di grandi figure degli anni '60. L'idea è quindi quella della condivisione, fruita non solo dagli appassionati ma anche da tutte le altre persone.

Su questa via può succedere che, stanco delle dinamiche del sistema, l'artista decide di operare direttamente nel campo sociale senza passare dei musei, impegnati in progetti che portino l'attenzione su particolari problemi della collettività.

> Da un lato si rispolvera un ideale mai sopito condiviso tanto dalle Tolstoj quanto da toni negri, per il quale l'arte è fatta per essere immediatamente percepita tutti; dall'altro si portano le pratiche artistiche lontane da ciò che piace al pubblico allargato; così talvolta l'incomprensione e il rischio di una critica radicale al sistema.[154]

Si entra così nell'ambito dell'arte pubblica, che cerca una via alternativa a quella dell'efficienza e della produttività accelerata imposta dal mercato.

> Dalla seconda metà del novecento, molti artisti hanno cercato di mettere in primo piano l'interazione che il pubblico con l'opera. La cosiddetta estetica relazionale, definita nelle sue linee principali teorici Nicholas Bourriaud a Claire Bishop ha portato a considerare la partecipazione del pubblico parte dell'opera stessa. Al contempo, allo stesso pubblico e talmente condizionato dalla regola del non toccare che spesso si devono istruire custodi a stimolarlo e disinibirlo.[155]

Secondo Danto inoltre:

---

154 ANGELA VETTESE, *L'arte contemporanea, tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2012. p. 72.

155 ANGELA VETTESE, *L'arte contemporanea, tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, Il Mulino, 2012. p. 73.

> In America è sempre esistita una forma di arte pubblica, rappresentata dalla costruzione di monumenti celebrativi.[156]

Uno degli aspetti che è salito alla ribalta nella metà degli anni 90 la cosiddetta public Art. Ci sono state anni nei quali l'arte visiva non poteva esprimersi all'interno di una rete con chiusa di spazi deputati, quasi protetti e destinati a un piccolo pubblico: con opere come le performance in cui Vito acconci si masturbava oggi Natale si feriva, non ci si poteva permettere di rivolgersi a masse non preparate. I movimenti artistici degli anni 80, con il loro successo mediatico commerciale hanno condotto l'arte sperimentale a dirigersi anche persone pubblico vasto. Meno provocatoria anche se più appariscente, l'arte gli anni 90 riuscita entrare in contatto con la gente o quantomeno ci ha provato, soprattutto in relazione al boom dei musei e in generale dell'arte contemporanea.

> Le opere site-specific nascono solitamente a partire da quelle che si ritengono caratteristiche storiche e sociali proprie del luogo e tali da porsi, quindi, in un costante dialogo con un pubblico che non riconosce e spesso non apprezza il lessico dell'arte contemporanea.[157]

Buona parte di questi artisti vengono proprio dal mondo della bodyart, quasi che ciò che avevano provato dell'ambiente chiuso del proprio corpo volessero trasferirlo nell'ambiente aperto dello spazio sociale.
Acconci smise di lavorare in modo individuale e si specializzò in opere pubbliche. Tra le realizzazioni più riuscite ricordiamo la libreria labirinto creata per documenta X.

---

156 ARTHUR C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia,* Milano, Bruno Mondadori, 2008. p. 190.

157 ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea, Bari,* Economica Laterza, 2010. p. 82.

Grandi esercitazioni in questo senso si sono viste a Monastero, nelle tre edizioni della mostra di scultura all'aperto "project.sculptur" nel 1977, 1987, 1997.

La maggior parte degli autori in realtà si è cimentata nella realizzazione di opere permanenti, opere che non hanno saputo rinnovare il linguaggio del monumento; i casi più interessanti sono quelli degli artisti della generazione concettuale che hanno saputo ribaltare tutto con la loro tendenza all'arte immateriale[158]

Torino è vista insieme alle città di Venezia e Milano come una delle roccaforti dell'arte contemporanea. La città sabauda, da circa un trentennio, continua a rinnovare l'invito ad artisti nazionali ed internazionali, non solo per consolidare la nuova immagine di città d'arte (in contrapposizione alla triste visione di città dormitorio) ma anche per portare nuova linfa economica. Diventa una prerogativa da parte del comune avere artisti che lascino un segno del proprio passaggio, così da richiamare l'attenzione del pubblico e della critica artistica nazionale ed internazionale. Nata nel 1997 e giunta alla quindicesima le edizioni, con scadenza annuale la manifestazione che prende il nome di Luci d'Artista, un progetto di Public Art ormai consolidato dal crescente interesse mediatico. Alcune delle opere sono installate in maniera permanente, altre seguono un percorso itinerante. Gli artisti che negli anni sono stati chiamati a intervenire sono stati tanti, 21 italiani e 7 stranieri. Nomi appartenenti a movimenti artistici tra loro lontani nel tempo che si confrontano entrando all'interno di una collezione cittadina di tutto rispetto: Mario Airò, Vasco Are, Carlo Bernardini, Valerio Berruti, Enrica Borghi, Daniel Buren, Francesco Casorati, Nicola De Maria, Enrico Tommaso De Paris, Richi Ferrero, Martino Gamper, Marco Gastini, Carmelo Giammello, Jeppe Hein, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Joseph

---

158 ANGELA VETTESE, *Capire l'arte contemporanea,* Allemandi editore, 2010. pp. 345-348.

Kosuth, Emanuele Luzzati, Qingyun Ma, Luigi Mainolfi, Mario Merz, Mario Molinari, Luigi Nervo, Mimmo Paladino, Domenico Luca Pannoli, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Tobias Rehberger, Luigi Stoisa, Francesco Tabusso, Jan Vercruysse e Gilberto Zorio.

Nel maggio del 2008 nasce a Faenza il primo Festival dedicato all'Arte Contemporanea. Una proposta culturale tra le più illuminate degli ultimi anni. Un’esperienza durata quattro edizioni capace d'adunare centinaia di persone per un confronto diretto sulle tematiche artistiche. L'idea è nata da una critica, Angela Vettese, da un curatore Carlos Basualdo e da un economista Pier Luigi Sacco. Tutti e tre docenti del corso in discipline contemporanee istituito all'interno della facoltà IUAV di Venezia.
Tre giorni di festa vissuti nella piccola città emiliana, luogo ideale per ospitare il festival per le sue caratteristiche urbane, per il cordone che la lega all’arte (uno dei più importanti centri per la ceramica artistica) e per ospitare il MIC (museo internazionale della ceramica). Nelle giornate "studio" si alternavano critici, curatori, giornalisti, imprenditori, artisti, editori, rappresentanti di istituzioni pubbliche, collezionisti.
Il Festival è stata la prima piattaforma capace di richiamare un nutrito numero di addetti ai lavori, dall'ultimo direttore della Biennale di Venezia al presidente della Fondazione Mazzotta.

Capitolo 4. Curare una mostra

4.1 Arte contemporanea al Museo del Barocco di Noto

Discutere sul significato e la funzione della mostra d'arte non è un'impresa semplice. Come un'apparato neutrale, una mostra non può che esporsi a una lettura personale e soggettiva delle opere. Elena Filipovic[159] in *Ten Fundamental Questions of Curating* concentra la sua attenzione sul potenziale ermeneutico della pratica espositiva. Si chiede quale sia lo scopo finale di una mostra d'arte contemporanea: generare dubbi piuttosto che asserzioni e rivelare modi non convenzionali di fruire l'opera d'arte?[160]

Premettendo che è quasi sempre impossibile teorizzare prescindendo dalla propria esperienza, ci si imbatte chiede sempre quale sia la condizione ideale per la costruzione di una esposizione capace di diventare un evento.
Viene da pensare che siano necessari ottimi artisti e molto risorse finanziare e che un buon artista sia colui che incarna lo spirito dei tempi lo *zeitgeist*, la tendenza culturali predominanti degli utlimi anni. L'autore non deve rientrare necessariamente nella sfera del gusto del curatore ma deve incarnare una serrata sintassi che si attiva in relazione agli altri autori, alla natura dello spazio, una ricchezza tale da avere *il corpo immerso nella terra e lo sguardo capace di sondare le immensità siderali*.[161] Un insieme di artisti che inneschino un gioco sorprendente e inconoscibile, che produca piacere, curiosità e riflessione aperta.

---

159 Elena Filipovic è una scrittrice, storica dell'arte e curatrice presso WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelles. Ha co-curato la Biennale di Berlino (2008), con Adam Szymczyk.

160 http://moussemagazine.it/tfq.mm?lang=it

161 CLAUDIO MASSINI, intervista www.youtube.com/watch?v=fPIgfH-veKc

Perché una mostra funzioni, inoltre, è necessario che tutte le figure professionali sappiano dialogare tra di loro. E' anche necessario l'ausilio di un buon ufficio stampa, e di un dialogo con i sostenitori e con i detrattori. E' necessario un invito cartaceo e digitale rispondente sia alla poetica d'insieme che alle strategie comunicative, un sistema pubblicitario attraverso i giornali del luogo, la possibilità di usufruire di eventi concomitanti. Una mostra dovrebbe *parlare a un poverello come un poverello e ad un principe come un principe*[162]. E' anche necessaria un'alleanza con lo spazio che di volta in volta ha connotati diversi, uno spazio vale molto quando ha una storia consolidata (Fondazioni, padiglioni alla Biennale, Musei, grandi galleri). Altre volte è necessario pensare alle presenze sul territorio come accadde all'arsenale usato come spazio atipico nella mostra di Amalfi del 1969 curata da Menna, Bonito Oliva, Celant e Angelo Trimarco. Anche a *Contemporanea* nel 1973 Achille Bonito Oliva allestisce nei nuovissimi spazi sotterranei di Villa Borghese la più geniale festa di quel decennio (esposizione presa ad esempio dal MAXXI per una riflessione critica sulle qualità di un'esposizione e del suo carattere curatoriale). Quando ogni opera esprime appieno se stessa, e nessun incontro o scontro sfugge alla chiarezza della narrazione, forse ci si trova di fronte ad un buon allestimento perché ogni spazio deve ascoltare e parlare in modo sinfonico. L'opera d'arte in relazione con lo spazio crea un nuovo ambiente dove lo spettatore è portato a vivere la dimensione artistica in maniera partecipativa. Altre volte si trova a diventare essa stessa parte integrante dell'opera, protagonista consapevole o meno di un evento mediatico. Esistono molti modi diversi di allestire una mostra, i luoghi deputati sono sempre molteplici. Normalmente si parla di allestire una mostra in una galleria o in un museo, ma già negli anni Sessanta gli

---

[162] CLAUDIO MASSINI, intervista www.youtube.com/watch?v=fPIgfH-veKc

artisti concettuali Come Daniel Buren[163]ridisegnavano gli spazi urbani creando continuità fra gli esterni degli edifici e il loro interno (work in situ, 1969 Wide White Space, Anversa) o addirittura con Christo monumenti e interi atolli diventavano opere d'arte. Cambiano i tempi e cambiano i criteri per allestire.

> Noto è una delle città d'Europa più splendidamente costruite: questa piccola remota località emerge nella memoria al pari di Wurzburg o Nymphenburg, come uno dei risultati più raffinati dell'età che produsse Mozart e Tiepolo.[164]

Noto è stata più volte definita capitale del Barocco e nel 2002 gran parte del centro storico è stato inserito come patrimonio dell'umanità da parte dell'Unesco, insieme con la Val di Noto.
La città, sull'onda di una valorizzazione culturale del proprio territorio, da tre anni ospita: "Il giardino della bellezza" un festival curato da Marco Nereo Rotelli e Luisa Mazza. All'interno del Festival, la proposta culturale è variegata, non priva di alcuni aspetti popolari e inclusivi tra cui rassegne di poesia e di teatro per poi passare all'arte contemporanea. Quest'anno, a differenza delle passate edizioni, si è voluto scegliere per la "sezione arte" due curatori. Nella prima sezione, dedicata ad artisti già affermati, è stata chiamata la critica Viana Conti[165] e per l'altra sezione, dedicata ad artisti emergenti è stato fatto il mio nome. L'organizzazione della manifestazione e l'assessorato alla cultura prima di affidarmi la

---

163 Artista concettuale, Daniel Buren è nato in Francia a Boulogne- Billancourt nel 1938. Nel 1986 vince il Leone d'Oro per il miglior padiglione alla Biennale di Venezia. Il suo lavoro sfrutta l'identità come simbolo di diversità.

164 JOHN J. IDE, Noto - The Perfect Baroque City (1958), p. 15; trad. italiana in S. Tobriner, La genesi di Noto (1989).

165 Viana Conti è un critico d'arte, curatore di mostre d'arte, saggista e giornalista. Consulente esterna, negli anni Ottanta e Novanta, della Pro Helvetia - Fondazione svizzera per la Cultura. E' stata corrispondente da Genova di "Flash Art", di "Arte e Critica", di "Segno", e di numerose alte riviste d'arte contemporanea.

curatela della mostra mi hanno chiesto di redigere un progetto espositivo, nel quale avrei dovuto includere il mio curriculum e quello degli artisti, una cartella con i passati lavori degli artisti e delle schede tecniche relative ai lavori e all'allestimento. In una prima battuta lo spazio previsto per l'esposizione è stato l'antico mercato coperto, un edificio composto da una serie di stanze tra loro comunicanti. Questa soluzione mi avrebbe permesso di dare ad ogni artista un proprio spazio, dove mostrare il lavoro. A distanza di due mesi mi è stato comunicato che questi spazi non erano più agibili e mi hanno proposto un'ala espositiva all'interno del nuovo Museo del Barocco. Si trattava di allestire la mostra nell'ex chiesa di Sant'Antonio da Padova, edificio sconsacrato, completamente restaurato. Mi hanno fornito piante e sezioni degli spazi espositivi e le relative fotografie. Il problema che mi si è subito posto sono stati i vincoli espositivi. Uno spazio storico, sotto vincolo dell'Unesco non può essere modificato nelle sue strutture, non si possono cambiare i colori alle pareti, non si possono danneggiare le pareti, i pavimenti o le strutture. Questo vuol dire che la scelta delle opere e dell'allestimento è cambiata. Sono partita dal tema del festival e imposto dalle istituzioni è stato scelto il titolo della mostra "la bellezza sospesa tra visione e realtà." l'idea era quella di scegliere "artisti sotto i trentacinque anni di età, emergenti, italiani e stranieri". Mi interessava trovare negli artisti obbiettivi condivisi. Nella presentazione del progetto ho scritto: Nell'arco di cinque mesi (da gennaio a maggio) il mio lavoro si è più volte modificato. La ricerca fatta prima nella selezione degli artisti che vivono in zone geografiche tra loro lontane e poi delle opere è stata lunga e difficile. Più volte ho visitato gli studi degli artisti, ho visto le varie fasi progettuali e i prototipi di più lavori. Nasce con l'artista la necessità di un confronto attivo o di un ascolto. L'aspetto economico non è da sottovalutare, la ricerca ha un costo in termini di tempo, di energie e di

finanze. Nel confronto con gli artisti sono nati anche una serie di progetti futuri.

L'allestimento di una mostra, secondo Federica Pirani, - pensiero che condivido pienamente - non può essere compreso facendo riferimento a una precisa tecnica compositiva o ad un insieme di regole, ma assomiglia piuttosto a un processo creativo il cui risultato non è tanto nuovo oggetto quanto un'esperienza conoscitiva. Infatti, continua, la parola allestimento si riferisce al momento del *fare*, ma anche al risultato finale e, d'altra parte, è proprio tra le caratteristiche specifiche di una mostra quella di presentarsi come un insieme di rapporti tra oggetti, una proposta di lettura, un percorso che include i concetti di spazio di tempo, di pause, relazioni, rapporti e contrapposizioni.[166]

Nell'organizzazione di una mostra sono tanti gli aspetti che bisogna considerare, uno fra questi uno è la tempistica. Se si considera che la città di Noto si trova in Sicilia, che essendo un isola le spedizioni e gli arrivi dei lavori sono in media rallentati di tre quattro giorni vuol dire che bisogna anticipare tutto di una settimana.

Il progetto raggruppa i lavori di 10 artisti attivi in Italia e all'estero. Gli artisti si confrontano con la meravigliosa architettura dell'ex chiesa di Sant'Antonio da Padova che offre l'occasione per una riflessione sulle componenti del barocco che nel gioco repentino del susseguirsi di luci e forme che cerca nella storia la sintesi offerta dalle tradizioni classiche. Similmente gli artisti cercano in una cosmografia frammentata i segni capaci di dare nuova credibilità alla loro ricerca. Guardando le opere dei dieci artisti – Viviana Milan, Elisa Barrera, Debora Fede, Elena Givone,

---

[166]FEDERICA PIRANI, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010. p. 50.

Roger Weiss, Daniella Isamit, Giorgia Severi, Enrico Gobbo, Valentina De Mhatà e Kensuke Koike – si ha la sensazione che ognuno abbia cercato di fare luce in modo personale su un concetto sfuggevole come quello di bellezza che non è mai stato nel corso della storia un valore assoluto e a temporale. Molti dei soggetti in mostra ci spingono a rivalutare e riordinare le regole, ripensare ai codici e andare oltre le logiche ortodosse a cui siamo abituati. Gli artisti sono stati invitati a interagire con il carattere del luogo considerando l'edificio non come una semplice sala espositiva ma studiando la complessità del contesto architettonico, dall'atmosfera soprannaturale che esalta il contrasto con la contemporaneità delle opere esposte. Il risultato è stato che lo spazio tra opera e opera diventa un filo conduttore di una grammatica capace di rilanciare i contenuti di relazione tra gli artisti ma anche capace di essere fautore di stimoli originali. Il riferimento al barocco è legato alla matrice classica del movimento artistico del Seicento che si palesa con la coesistenza di stili tra loro differenti che inseriti in uno stesso contesto sono capaci di confrontarsi e di generare un movimento. Lo scopo è di offrire alla cittadinanza di Noto uno spaccato delle pratiche avanzate dell'arte contemporanea nel tentativo di trovare grazie alle diverse esperienze e sensibilità argomenti dialettici per rendere il concetto di bellezza esperibile e condivisibile.

Capitolo 5. Interviste

Roberta Gaion

Roberta Gaion (Treviso 1979). Scenografa, lavora come tecnico e responsabile di allestimenti museali ed è inoltre ideatrice di Avanscena, il festival delle Arti Sceniche, il primo festival italiano che si occupa dell'argomento della scenografia e del costume teatrale e che si tiene annualmente a Treviso.

Ci conosciamo da moltissimi anni e il progetto più importante che abbiamo realizzato insieme è stato Avanscena, il festival delle arti sceniche. Prima di questa avventura quale é stata la tua prima esperienza come scenografa allestitrice?

Una delle prime prestigiose commissioni fu Palazzo Antaldi, Fondazione della Banca di Risparmio di Pesaro Urbino.

In cosa consisteva il tuo lavoro?

Era necessario ricollocare l'intera quadreria nei locali nobili del Palazzo del centro di Pesaro. L'intervento con la supervisione della storica dell'arte della Fondazione comprendeva la ideazione di un percorso non solo storico ma considerando la totalità delle opere esposte una prestigiosa seri di opere del 1600 Marchigiano e una ricca collezione del Novecento locale dei locali anche affrescati che andavano ad accogliere le opere.

Il mio intervento è stato quello di presentare il progetto sotto forma di modellino plastico di tutto il piano nobile e una serie di bozzetti delle stanza ricoloarate e con le opere esposte. Sono state disegnate le vetrine per le ceramiche cercando di rispettare il gusto dicorativo dell'opera e non solo la messa in sicurezza dell'opera. Una vetrina contiene, per esempio, una specie di

riproduzione di una consolle dell'epoca in vetro, le porcellane esposte sopra il tavolo da pranzo sono coperte da delle campane dalle forme irregolari e molto eleganti studiate apposta per i pezzi.
La quadreria nuova è stata ospitata in una nuova ala del palazzo. L'intervento scenografico è stato radicale. Bisognava nascondere una brutta condotta dell'aria e ridisegnare la sala per esposizione. E' stato fatto un importate intervento in cartongesso. Alcune vetrine sono state ricavate da delle nicchie nel cartongesso. Le proposte sono state accettate volentieri dal committente e valutate e ragionate con la storica la dove l'intervento poteva toccare delle strutture storiche.
E' stato un intervento interessante attento alla storia del Palazzo e alle opere esposte ma comunque volto a migliorare l'esposizione il percorso e la comprensione dell'intera collezione.
L'illuminazione è stata concepita per l'illuminazione ottimizzata e diretta dell'opera lasciando anche vivere le sale storiche della luce che filtrava dagli enormi finestroni eposti nelle vie del centro.

Tra le varie esperienze di allestimenti museali, hai mai allestito un museo con un percorso educativo?

Chiesa di S. Chiara ad Assisi. Lavoro di esposizione e progetto di grafica delle vesti dei santi all'interno della cripta. Il lavoro doveva essere molto chiaro e il messaggio diretto ai fedeli. Un'esposizione richiesta dal committente molto "museale" con panneli grafici, forex. Ho studiato anche alcuni elementi di esposizione di oggettistica sacra, crocifissi e relique Sacre. Il mio intervento è stato quello di fornire non solo un oggetto che garantisse la sicurezza delll'opera ma anche la fruizione del devoto esponendo l'oggetto alla visione.

Mi è stato commissionato una serie di bozzetti fatti a mano per enfatizzare il risultato scenografico per un progetto del Museo delle Madri di Capua. In quel caso, sempre collaborando con l'architetto e lo storico abbiamo studiato luci spazi e elementi espositivi. Lavoro molto suggestivo!

So che hai affiancato figure molto affermate. Quale é stata per te l'esperienza più importante?

Esperienza importante è stata quella di affiancare il Maestro Pizzi per la ditta di allestimento con cui lavoravo per il museo di Verdi. Nella Palazzo di Bussetto è stato studiato dal maestro un percorso scengrafico che attraversasse tutta la vita di Verdi attraverso le sue opere. Erano esposti riproduzioni di celebre dipinto che raccontavano della vita del Maestro e dell'enturage culturale e politic dell'epoca. Ho seguito la ricerca iconografica al'interno degli archivi ricordi e di Archivi di tutto il mondo che raccontassero delle opere di verdi. Ho composto graficamente i grandi teli di PVC che decorano le stanze come ad entrare nelle prime messe inscena dell'epoca. E' stata eseguita una ricerca storica anche nelle decorazioni delle cornici stuccate e dorate.Ho seguito il cantiere che seppure in economia cercava di rispettare dettagli e tecniche di posa del tessuto - broccata delle pareti. Tendaggi e sagome dell emantovane le ho ridisegnate seguendo lo stile dell'epoca.

Per te, all'interno del mondo del teatro contemporaneo ma anche in senso più generale, qual'è il ruolo dello scenografo allestitore?

Ho lavorato per altre commissioni come scenografa realizzatrice

il ruolo dello scenografo è forse quello di combinare le necessità architettoniche con quelle storiche ed espositive per dare qualche carattere o elemento di facilitazione delle fruizione dell'opera. Quell'attenzione generale sicuramente più gnerosa tanto più l'oggetto esposto necessità di una introduzione o inserimento in un contesto.

Realizzazioni di ricostruzioni, modellini ecc. Ho firmato con la ditta con cui lavoravo una serie di muesei fatti di nulla: dove non c'era nulla da esporre se non pochi sassi o magari niente. Dove la parte didattica era molto forte. Ess. Museo della Battaglia di Anghiari ad Anghiari (vetrine, modellini, ricostruzione, giochi diattici e pannelli). Ho realizzato sempre per conto di questa ditta una specie di ricostruzione della Abazzia di Cicencesi di non so dove (non ho neppure ai visto il luogo), dove attenendomi a documentazione storica ho progettato la ricostruzione di uno scrittorium e del frate dentro che leggeva.

Roberto Vidali

Roberto Vidali è direttore della rivista Juliet art Magazine. E' nato a Capodistria nel 1953 e vive a Trieste. Dal 1975 al 1987 è stato direttore esecutivo per la sezione arti figurative del Centro La Cappella di Trieste, dove ha curato quarantaquattro mostre. Dal 1979 al 1985 ha collaborato alla pagina culturale del quotidiano "Il Piccolo" e dal 1980 è direttore editoriale della rivista Juliet. Ha inoltre firmato svariate pubblicazioni; Dal 1991 è coordinatore per l'attività espositiva dell' Associazione Juliet nella cui sede ha presentato innumerevoli artisti; tra gli altri si segnalano: Gilardi, Mazzucconi, Cattelan, Jannini, Pezzi, Ontani, De Paris, Garutti, Kostabi, Giacon, Cuoghi e Corsello, Mondino, Damioli, Kocheisen + Hullmann, Botto & Bruno, Alex Pinna.[167]

Caro direttore, la rivista Juliet nasce negli anni Ottanta e da allora occupa un ruolo importante nell'editoria d'arte. Come è cambiata, secondo lei la scena artistica italiana?

> "Juliet" vede la luce nel dicembre del 1980. Il numero zero della rivista riportava in copertina il cagnetto sputafuoco di Oreste Zevola. In quel numero ospitavamo quattro pagine di servizio sul lavoro di Jannis Kounellis. Negli anni successivi ci sono state varie ondate, alcune modaiole, altre semplicemente di ricerca, altre ancora di riproposta, ma sostanzialmente il sistema del mercato non è cambiato, si è solo allargato, dilatato a dismisura, rendendo tutto molto complicato e dispersivo. I punti di riferimento non sono più contenibili in una sola mano. Anche molte gallerie sono tramontate e al loro posto ne sono sorte altre, aggressive, combattive e ben relazionate. Certo, l'Italia, nel panorama

[167] Biografia tratta dal sito di Juliet Art Magazine http://www.julietart.net/index.php/juliet/collaboratori/vidali

contemporaneo è sempre il mercatino dei pidocchi, mica è una cosa seria, e gli artisti italiani fanno sempre molta difficoltà ad affermarsi o a trovare un adeguato spazio di visibilità.

Lei oltre a dirigere la rivista ha firmato diverse mostre, scoperto artisti e figure importanti nel mondo dell'arte contemporanea oggi riconosciute a livello internazionale. (Maurizio Cattelan, Bonami)

Beh, sì, di Cattelan ho fatto una mostra nello spazio Juliet. Era il 1991. Di Bonami, all'epoca artista e oggi critico, abbiamo solo pubblicato un articolo. In realtà non penso di aver scoperto alcunché: le cose stanno sotto la luce del sole. Bisogna solo avere i soldi per metterci sopra l'ombrello.

Secondo lei che ruolo ha il curatore nel determinare il successo di un artista?
C'è chi sostiene che la critica e la curatela non abbiano nessun potere nel determinare il successo di un artista, il valore di un opera ma che la faccia da padrone esclusivamente il mercato. Lei cosa ne pensa?

Sì, più o meno concordo. Riviste, critici, organizzatori possono poco contro lo strapotere del mercato, eppure in primis direi che è l'artista ad affermarsi. Non sempre l'opera, di certo la sua personalità, la sua capacità di relazionarsi e di intrattenere rapporti a livello planetario.

Alice Rubini

Alice Rubini è curatrice

Cara Alice, l'ultima volta che ci siamo viste abbiamo parlato della realtà curatoriale italiana. Secondo te come si é evoluta negli ultimi anni?

Non definirei evoluzione, piuttosto mutazione o ancor meglio globalizzazione... ho visto giovani curatori nei musei che ho frequentato che facevano di tutto... tranne che i curatori! insomma, sia l'esperienza che il rapporto con il lavoro stesso è cambiato. Spero solo che la recessione non porti anche ad una recessione della qualità oltre che delle opportunità.

Hai curato tante mostre, sia in Italia che in Europa, a quale sei più legata?

Credimi, sono legata soprattutto alla speranza di realizzazione dei miei progetti futuri, compreso il disegno di un museo che ho fatto per un paese del nord Africa. però ho creduto in tutte le mostre che ho fatto, e tutte mi hanno lasciato qualcosa di estremamente positivo. Sicuramente "L'Altra Metà Del Cielo", assieme e Peter Weiermair, partita da Salisburgo e realizzata anche a Chemnitz, a Bologna e a Budapest nei relativi musei cittadini, mi ha "esposto" ad una scelta espressiva che definisce anche il mio lavoro attuale.
"Isole" invece è stato per me una particolare soddisfazione oltre che un grande impegno ed una sfida che mi ha portato ad entrare, in otto musei civici di Venezia. E' stato proprio l'invito di Maurizio Pellegrin a lavorare alla sua mostra personale che ha fatto crescere e rendere forte un progetto così complesso e di "difficile" realizzazione. Ma ti ripeto, tutte hanno una loro particolare valenza, sia affettiva che qualitativa.

Che cosa rappresenta, per te, il lavoro del curatore? Hai un progetto nel cassetto che vorresti realizzare?

Non sono sicura di essere veramente o solamente un curatore, sono anche una giornalista ed un "critico" d'arte contemporanea...ma ogni definizione va bene. I progetti che ho sono tanti, da quelli dedicati alla scrittura, alle "grandi mostre".
Questo momento è però, almeno per me, particolarmente difficile nella reperibilità delle risorse realizzative. Però, appena ho dei segnali di attuazione concreti ti faccio sapere. E magari possiamo collaborare...

Fiona Biggiero

Fiona Biggiero è commissario del padiglione della Repubblica Popolare del Bangladesh e direttrice della Gervasuti Foundation. E' assistente di Joseph Kosuth e ha recentemento curato il libro *Joseph Kosuth Il linguaggio dell'equilibrio* insieme a Germano Celant, Adelina von Fürstenberg.
L'intervista è stata pubblicata su Juliet Art Magazine.

Ci puoi dire qualche parola sulla Fondazione e sulla scelta di ospitare Iraq e Bangladesh per la 54° Biennale?

La sede della Gervasuti Foundation fa parte di una Venezia un po' nascosta, lontana dalle tante zone turistiche e con una combinazione di caratteristiche che la rendono singolare. Si tratta di un piccolo complesso di edifici, alla fine di via Garibaldi, caratterizzati da una notevole stratifica-zione storica e architettonica, partendo appunto dalla pavimentazione del quattrocento fino ai muri degli anni '40. La zona principale del fabbrica-to è stata per oltre cinquant'anni il laboratorio d'ebanisteria di Eugenio Gervasuti, Veneziano doc di Castello Alto, riconosciuto per il suo raffinato lavoro, in particolar modo per il suo contributo nelle chiese della città, per gli arredi architettonici, i mobili e per le sue collaborazioni artistiche, come ad esempio la storica collaborazione con Mirco Ravanne. Il figlio Michele, mantiene viva la tradi-zione creativa della famiglia, coltivando svariati interessi e realizzando produzioni di arte, lirica, moda, design e antiquariato. Deciso a salvaguar-dare il territorio culturale e l'edificio dall'eventuale abbandono, e per evitare qualsiasi gestione pura-mente commerciale e slegata dalle tradizioni del sestiere di Castello Alto, trasforma la funzione del laboratorio del padre in una fondazione per l'arte interdisciplinare, creando una piattaforma ecletti-ca di produzioni site-specific. L'obiettivo è quello di costruire solidi rapporti di scambio con artisti e istituzioni internazionali e locali e contempora-neamente strutturare un dialogo tra varie forme artistiche, tenendo sempre in mente la conserva-zione urbana e culturale locale. Vogliamo appunto lavorare proprio in quello spazio fisico, ma anche concettuale, che collega la memoria, il sostegno della memoria storica del proprio tessuto sociale (che va sempre più impoverendosi), la proiezione verso il futuro e un utilizzo in continua trasforma-zione. Insomma, giocare e resistere, incoraggian-do la tensione tra vecchio e nuovo. Le proposte per

quest'anno sono state tante, ma abbiamo deciso di focalizzare l'interesse verso l'Asia in generale, per capire che cosa stia avvenendo oggi nell'arte contemporanea nei paesi asiatici meno conosciuti. Quello che c'interessava fare, per quanto possa sembrare banale, è cogliere l'aspetto della produ-zione artistica che ci accomuna e ci differenzia: un confronto che va oltre l'identità nazionale ma che ne delimita l'importanza. Si è scelto il Bangladesh per la sua scena artistica fertile con un potenziale artistico notevole. La mostra del Padiglione Ban-gladesh intitolata "Parables / Parabolle", co-curata da Paolo W. Tamburella e Mary Angela Schroth, di cui Tayeba Begum Lipi ed io siamo commissarie, è anche un contributo culturale per far conoscere l'arte contemporanea di uno tra i più poveri paesi del mondo. Bisogna tenere presente che l'Italia ospita la seconda più grande comunità bengalese in Europa. Il progetto è una co-produzione Ger-vasuti Foundation e Britto Arts Trust, una organiz-zazione no-profit composta da artisti bengalesi che fa parte del network globale Triangle Network.

Puoi dirmi qualcosa sugli artisti e sulle opere selezionate per questi Padiglioni?

I cinque artisti selezionati hanno concepito lavori che esplorano temi politici, etici e religiosi. Promo-tesh Das Pulak studia le interpretazioni iconogra-fiche della guerra di liberazione del 1972; Tayeba Begum Lipi crea una riflessione letterale e con-cettuale sulla condizione della donna nella società del Bangladesh; Imran Hossain Piplu presenta un museo di fossili animali, rimandando a un'ar-cheologia umana basata sull'eredità della guerra; Ahmed Masum Chisty riflette sul senso mitologico dell'identità, mentre

Mahbubur Rahman mette in discussione le convenzioni pedagogiche all'interno della comunità musulmana. L'idea, invece, di ospi-tare l'Iraq è emersa tramite le conversazioni con Mary Angela Schroth curatrice del Padiglione con la mostra "Wounded Water /Acqua Ferita". Ho trovato interessante il confronto con tutte le pro-blematiche sostenute, e il duro lavoro che c'è stato, e che c'è tuttora, per la strutturazione di questo padiglione. In particolar modo il lavoro del com-missionario e artista Ali Assaf e il coinvolgimento del co-commissario Vittorio Urbani, fondatore di Nuova Icona. Gli artisti presenti provengono da due generazioni diverse, hanno studiato arti visive a Baghdad, completando il percorso artistico in Europa e negli Stati Uniti. La prima generazione di artisti è nata nei primi anni '50, ed è rappresen-tata da tre artisti: Ali Assaf, Azad Nanakeli e Walid Siti, i quali erano già attivi durante gli anni '70, nel periodo di creazione del socialismo politico che ha segnato la loro formazione. La seconda generazione è cresciuta durante il dramma della guerra Iran-Iraq (1980-1988), l'invasione del Kuwait, la schiacciante sanzione economica delle Nazioni Unite e il successivo isolamento artistico; i loro nomi sono: Adel Abidin, Ahmed Alsoudani, Halim Al Karim. Inoltre verrà proiettato un documentario, a cura di Rijin Sahakian, che affronta la vita d'alcuni giovani artisti che vivono oggi in Iraq. Questi sei artisti hanno creato lavori site-specific, facendo riferimento all'architettura trasandata del loro paese d'origine e alle condizioni disastrose di qualsiasi paese sottoposto a un continuo stato di guerra, contribuendo così a un forte richiamo sul-la necessità di un risveglio internazionale riguardo all'importanza del patrimonio culturale di tutto il mondo. Ma non è finita: oltre ai due padiglioni nazionali abbiamo due progetti indipendenti che stiamo sviluppando da tempo con Arthub Asia e con il curatore inglese James Puntnam. In pro-gramma c'è

anche una tavola rotonda, un progetto didattico in occasione della Biennale, in collabora-zione con delle università locali. Al momento ab-biamo sei mesi di progettazioni: workshop di vario genere, proiezioni, un video screening durante il festival del Cinema di Venezia, delle performance, teatro e musica.

E il dopo Biennale?

Abbiamo dei progetti che stiamo portando avanti da lungo tempo, come ad esempio “The Roof in the Garden / Il tetto in giardino” in collaborazio-ne con Verna Lenna: si tratta di una riflessione sull’importanza degli elementi architettonici, par-tendo dalle fondamenta di un’abitazione all’idea del tetto.

Bibliografia Libri

2013

A. SCAPPINI, Arte e tecnologia, Maggioli Editore.

CESARE DE SETA, Biennali souvenir, Verona, Electa.

F. VERCELLONE, Dopo la morte dell'arte, Bologna, Il Mulino.

G. FERRARIO, La sintesi spontanea. Venti domande semplici sull'arte contemporanea. Postmedia Books.

M. COVACICIH, L'arte contemporanea spiegata a tuo marito, Laterza.

S. LUX, MILAC index 2000-2012. Museo laboratorio di arte contemporanea, Gangemi.

S.ZIZEK(mancano 2accenti), Il trash sublime, Minima volti.

2012

LUCA BEATRICE, Pop: l'invenzione dell'artista come star, Milano, Rizzoli.
VALERIA CANTONI, Art for business. Il valore delle arti per le organizzazioni. Milano, Vita e Pensiero.
ROBERTO COLANTONIO, L'arte condivisa, Napoli, Iemme Edizioni.
C. COTTON, La fotografia come arte contemporanea, Einaudi.
MIMMO DI MARZIO; NICOLETTA CASTELLATA, Homo faber: il ritorno del fare nell'arte contemporanea, Torino, Umberto Allemandi & C.
R. GRAMICCIA, Solt art machine. Il grande business dell'arte Contemporanea. Deriveaoorodi.
HANS WERNER HOLZWARTH, Art now vol 4, Singapore, Taschen.
ADRIANA POLVERONI, MARIANGELA AGLIOTTONE, Il piacere dell'arte: pratica e fenomenologia del collezionismo contemporaneo in Italia, Milano, Johan & Levi.
LUDOVICO PRATESI, New Italian art: l'arte contemporanea italiana delle ultime generazioni, Roma, Castelvecchi.
MARINA PUGLIESE, Tecnica mista. Come è fatta l 'arte del Novecento, Milano, Bruno Mondadori.
PAOLA TOGNON, La classe dell'arte. Opere, collezionismo, istituzioni, tecnologie e linguaggi, Milano, Silvana Editoriale.
ANGELA VETTESE, L'arte contemporanea, tra mercato e nuovi linguaggi, Bologna, Il Mulino.
ANGELA VETTESE, Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea, Bari, Economica Laterza.
STEFANIA ZULIANI, Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea, Milano, Bruno Mondadori.

2011

ALESSIO CURTO, Arte e mercato, Trieste, Juliet Editrice.
CH. CALIANDRO, PIER LUIGI SACCO, Italia reloaded. Ripartire con la cultura, Il Mulino, Contemporanea.
GERMANO CELANT, Arte Povera 2011, Milano, Electa.
ELENA CIRESOLA, Arte come esperienza. Una nuova formazione manageriale, Venezia, Marsilio.

BICE CURIGER, GIOVANNI CARMINE (a cura di), ILLUMInazioni, catalogo della 54°Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, 4 giugno 2 - 27 novembre, Venezia, Marsilio.
JEAN CLAIR. L'inverno della cultura, Milano, Skira.
MARIA VITTORIA CLARELLI, Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi, Roma, Carocci Editore.
MARIA LAURA, TOMEA GAVAZZOLI, Manuale di museologia, seconda edizione, Rizzoli Etas.
DARIO MANGANO, Archeologia del contemporaneo. Sociosemiotica degli oggetti quotidiani, Nuova cultura.
ANTONELLO NEGRI, L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni, Milano, Bruno Mondadori.
O'REILLY, Il corpo nell'arte contemporanea, Einaudi 2011.
HANS OBRIST, Breve storia della curatela, Postmedia Books 2011.
ISABELLA PEZZINI, Semiotica dei nuovi musei, Bari, Editori Laterza.
SALERNO, Plectica editrice s.a.s. 2011. (Testi di A. Demma, M.
STEFANIA ZULIANI, Lavori in corso, giovani critici in dialogo con Angelo Trimarco.

2010

FRANCESCO BONAMI, *Dal Partenone al panettone: incontri inaspettati nella storia dell'arte*, Milano, Electa, 2010.
BRUNO CORÀ, GIACINTO DI PIETRANTONIO, LUIGI CAVADINI, Il grande gioco. Forme d'arte in Italia 1947-1989, Cinisello Balsamo Milano, Silvana Editoriale.
UMBERTO ECO, Storia della bellezza, Cina, Bompiani.
HANS ULRICH OBRIST, dontstopdontstopdontstopdontstop, Milano, Postmedia books.
HANS ULRICH OBRIST, Interviews Volume II, Milano, Charta.
FEDERICA PIRANI, Che cos'è una mostra d'arte, Roma, Carocci.
FRANCESCO POLI, Il sistema dell'arte contemporanea, Bari, Editori Laterza.
ADRIANA POLVERONI, Lo sboom: il decennio dell'arte pazza, tra bolla finanziaria e flop concettuale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
LUDOVICO PRATESI, L'arte di collezionare arte contemporanea. Orientarsi nel mercato, conoscere le strategie, guadagnare in valore e prestigio, Roma, Castelvecchi.

CHARLES SAATCHI, Mi chiamo Charles Saatchi e sono un artolico. London, Phaidon.
SILVIA SEGNALINI, Il dizionario giuridico dell'arte, Skira
ANGELA VETTESE, Artisti si diventa, Carocci.
ANGELA VETTESE, Capire l'arte contemporanea, Allemandi editore.
ANGELA VETTESE, Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea, Roma, Bari.

2009

FABRIZIO BALDASSARRE, Il museo: organizzazione, gestione, marketing, Milano, Franco Angeli.
ANDREA BELLINI, Tutto quello che avreste voluto sapere sui galleristi ma non avete mai osato chiedere, Zurigo, JRP Ringier.
GILLO DORFLES, Ultime tendenze dell'arte oggi, 24* edizione, Milano, Universale Economica Feltrinelli.
BRUNO MUNARI, Fantasia, Bari, Editori Laterza.
BRUNO MUNARI, Verbale scritto, Mantova, Corraini Edizioni.
ADRIANA POLVERONI, Lo Sboom. Il decennio dell'arte pazza tra bolla finanziaria e flop concettuale, Silvana.
DONALD THOMPSON, Lo squalo da 12 milioni di dollari, Milano, Mondadori.
SARAH THORNTON, Il giro del mondo dell'arte in sette giorni, Milano, Traveller Feltrinelli.
PAUL WERNER, Museo S.p.A. La globalizzazione della cultura, Ed Johan & Levi.

2008

RUDOLF ARNHEIM, Arte e percezione visiva. Nuova versione, Feltrinelli 2008.
CHIARA BERTOLA, Curare l'arte, Milano, Electa.
LOUISA BUCK, JUDITTH GREER, Come comprare l'arte contemporanea, Torino, Umberto Allemandi & C..
STEFANO COLLICELLI CAGOL, Le grandi esposizioni a Venezia tra il 1950 e il 2000 da Palazzo Grassi alla Biennale, in NICO STRINGA, GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di), Pittura nel Veneto, Il Novecento, volume II, Milano, Electa.
ARTHUR C. DANTO, Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia, Milano, Bruno Mondadori.
NELSON GOODMAN, I linguaggi dell'arte, Milano, Il Saggiatore.

MASSIMO MALAGUGINI, Allestire per comunicare. Spazi divulgativi e spazi persuasivi, Franco Angeli.
FRANCESCO POLI, Contemporanea: arte dal 1950 ad oggi, Milano, Mondadori arte.
LEA VERGINE, Parole sull'arte, Milano, IlSaggiatore.

RIVISTE

ENRICO AROSIO, Il museo VESTE PRADA, in “L’Espresso” n°16, 2008, pp. 98-99, 101-102.
PAOLO BIONDANI, Furti a regola d’arte, in “L’Espresso” n°21, 2008, p. 91.
CESARE DE SETA, Quella rana non è pop, in “L’Espresso” n°38, 2008, pp. 126-127.
CESARE DE SETA, Capolavori globetrotter, in “L’Espresso” n°06, 2008, p. 125.
GERMANO CELANT, Visti da lontano, in “L’Espresso” n°20, 2008, p. 133.
GERMANO CELANT, Visionari Videotape, in “L’Espresso” n°39, 2008, p. 141.
GERMANO CELANT, Tigri di carta patinata, in “L’Espresso” n°34, 2008, p. 106.
GERMANO CELANT, Statue parlanti, in “L’Espresso” n°12, 2008, p. 133.
GERMANO CELANT, Souvenir dall’orrore, in “L’Espresso” n°50, 2008, p. 141.
GERMANO CELANT, Sesso Barocco, in “L’Espresso” n°21, 2008, p. 129.
GERMANO CELANT, Sculture pensanti, in “L’Espresso” n°24, 2008, p. 121.
GERMANO CELANT, Scrittura volante, in “L’Espresso” n°36, 2008, p. 122.
GERMANO CELANT, Schifano nel gorgo, in “L’Espresso” n°31, 2008, pp. 104-105.
GERMANO CELANT, Satira da Leader, in “L’Espresso” n°40, 2008, p. 139.
GERMANO CELANT, Sabbie mobili, in “L’Espresso” n°06, 2008, p. 130.
GERMANO CELANT, Quell’oggetto ha un’anima, in “L’Espresso” n°44, 2008, p. 137.
GERMANO CELANT, Pittura a tre dimensioni, in “L’Espresso” n°41, 2008, p. 141.
GERMANO CELANT, Pieno pneumatico, in “L’Espresso” n°43, 2008, p. 137.
GERMANO CELANT, Pennelli nel labirinto, in “L’Espresso” n°35, 2008, p. 132.
GERMANO CELANT, Passione a colori, in “L’Espresso” n°29, 2008, p. 116.
GERMANO CELANT, Parola di burattino, in “L’Espresso” n°11, 2008, p. 157.
GERMANO CELANT, Parlano i numeri, in “L’Espresso” n°28, 2008, p. 114.
GERMANO CELANT, Oslo all’opera, in “L’Espresso” n°18, 2008, p. 137.
GERMANO CELANT, Oltre la mostra, in “L’Espresso” n°08, 2008, p. 129.
GERMANO CELANT, Natura morta con scatto, in “L’Espresso” n°52, 2008, p. 90.
GERMANO CELANT, Mostri in famiglia, in “L’Espresso” n°17, 2008, p. 133.
GERMANO CELANT, Mondo manga, in “L’Espresso” n°04, 2008, p. 120.

GERMANO CELANT, Modello biennale, in “L’Espresso” n°42, 2008, p. 147.
GERMANO CELANT, Mille volte Martin, in “L’Espresso” n°44, 2008, p. 165.
GERMANO CELANT, Malessere in comune, in “L’Espresso” n°33, 2008, pp. 114-115.
GERMANO CELANT, Labirinto di stelle, in “L’Espresso” n°51, 2008, p. 133.
GERMANO CELANT, La doppia vita di China Tracy, in “L’Espresso” n°14, 2008, p. 145.
GERMANO CELANT, L’artigiano nomade, in “L’Espresso” n°26, 2008, p. 117.
GERMANO CELANT, L’Amelio gioventù, in “L’Espresso” n°05, 2008, p. 118.
GERMANO CELANT, Ispirazione tropicale, in “L’Espresso” n°27, 2008, p. 118.
GERMANO CELANT, Il futuro è femmina, in “L’Espresso” n°37, 2008, p. 127.
GERMANO CELANT, Identità Indiana, in “L’Espresso” n°32, 2008, p. 110.
GERMANO CELANT, Hirst all’asta, in “L’Espresso” n°30, 2008, p. 114.
GERMANO CELANT, Giostra magica, in “L’Espresso” n°19, 2008, p. 137.
GERMANO CELANT, Gioioso LeWitt, in “L’Espresso” n°38, 2008, p. 131.
GERMANO CELANT, Garçonnière Bonami, in “L’Espresso” n°40, 2008, pp. 126-127.
GERMANO CELANT, Feticci in mostra, in “L’Espresso” n°49, 2008, p. 163.
GERMANO CELANT, Elogio del nulla, in “L’Espresso” n°09, 2008, p. 141.
GERMANO CELANT, Creatività a confronto, in “L’Espresso” n°47, 2008, p. 135.
GERMANO CELANT, Conflitto mediatico, in “L’Espresso” n°25, 2008, p. 129.
GERMANO CELANT, Centauri eccentrici, in “L’Espresso” n°07, 2008, p. 130.
GERMANO CELANT, Caravaggio Jarman, in “L’Espresso” n°13, 2008, p. 139.
GERMANO CELANT, Caos libero, in “L’Espresso” n°16, 2008, p. 181.
GERMANO CELANT, Brivido rosso, in “L’Espresso” n°48, 2008, p. 139.
GERMANO CELANT, Abisso Anish, in “L’Espresso” n°23, 2008, p. 113.
GERMANO CELANT, A me gli occhi, in “L’Espresso” n°22, 2008, p. 135.
ALESSANDRA MAMMì, Zang zang, tumb tumb, in “L’Espresso” n° 09, 2008, p. 141.
ALESSANDRA MAMMì, Visioni dell’altro mondo, in “L’Espresso” n°43, 2008, p. 137.
ALESSANDRA MAMMì, Uno, nessuno, centomila, in “L’Espresso” n°48, 2008, p. 139.
ALESSANDRA MAMMì, Ultima frontiera, in “L’Espresso” n°34, 2008, p. 106.
ALESSANDRA MAMMì, Tutti pazzi per Babbo, in “L’Espresso” n°52, 2008, p. 90.
ALESSANDRA MAMMì, Trans Modern Art, in “L’Espresso” n°10, 2008, p. 134.
ALESSANDRA MAMMì, Sgarbi colto in fallo, in “L’Espresso” n°33, 2008, p. 16.
ALESSANDRA MAMMì, Sex & City, in “L’Espresso” n°24, 2008, pp. 121.
ALESSANDRA MAMMì, Sebbene che siamo svizzeri, in “L’Espresso” n°20, 2008, p. 133.

ALESSANDRA MAMMì, Se chiude Londra apre Berlino, in “L’Espresso” n°41, 2008, p. 141.
ALESSANDRA MAMMì, Scomodi ma creativi, in “L’Espresso” n°42, 2008, p. 147.
ALESSANDRA MAMMì, Scherzi concettuali, in “L’Espresso” n°29, 2008, p. 116.
ALESSANDRA MAMMì, Schermo delle mia brame, in “L’Espresso” n°25, 2008, p. 129.
ALESSANDRA MAMMì, Red carpet, colloquio con Thomas Struth, in “L’Espresso” n °04, 2008, p. 120.
ALESSANDRA MAMMì, Premiata ditta Hirst, in “L’Espresso” n°41, 2008, pp. 134-135.
ALESSANDRA MAMMì, Pittura per tre, in “L’Espresso” n°30, 2008, p. 114.
ALESSANDRA MAMMì, Non aprite quella porta, in “L’Espresso” n°21, 2008, p. 129.
ALESSANDRA MAMMì, New Brit Art, in “L’Espresso” n°22, 2008, p. 135.
ALESSANDRA MAMMì, Nel nuovo mondo, in Our World, in “L’Espresso” n°16 2008, p. 181.
ALESSANDRA MAMMì, Nel nome di Saturno, in “L’Espresso” n°44, 2008, p. 165.
ALESSANDRA MAMMì, MITTERAND alla corte dei Medici, in “L’Espresso” n°40, 2008, pp. 93-94.
ALESSANDRA MAMMì, Martin Creed, in “L’Espresso” n°23, 2008, p. 113.
ALESSANDRA MAMMì, Le madri di Maja, in “L’Espresso” n°13, 2008, p. 139.
ALESSANDRA MAMMì, La guerra siamo noi, in “L’Espresso” n°17, 2008, p. 133.
ALESSANDRA MAMMì, La carica dei 102, in “L’Espresso” n°24, 2008, pp. 114-115.
ALESSANDRA MAMMì, L’uovo e la gallina, in “L’Espresso” n°32, 2008, p. 110.
ALESSANDRA MAMMì, Katarzyna e i sette nani, in “L’Espresso” n°18, 2008, p. 137.
ALESSANDRA MAMMì, In principio fu Rubens, in “L’Espresso” n°41, 2008, p. 134.
ALESSANDRA MAMMì, Il porno elfi, in “L’Espresso” n°09, 2008, p. 131.
ALESSANDRA MAMMì, Il mago Olafur, in “L’Espresso” n°31, 2008, p. 104.
ALESSANDRA MAMMì, Il giardino di Odi, in “L’Espresso” n°15 ,2008, pp. 126-127.
ALESSANDRA MAMMì, Il designer del giardiniere, in “L’Espresso” n°22, 2008, pp. 128-129.
ALESSANDRA MAMMì, Il canto del ghiaccio, in “L’Espresso” n°27, 2008, p. 118.
ALESSANDRA MAMMì, I volti dell’arte, in “L’Espresso” n°28, 2008, p. 114.
ALESSANDRA MAMMì, Grand toru d’artista, in “L’Espresso” n°52, 2008, pp. 140-141.
ALESSANDRA MAMMì, Genius loci, in “L’Espresso” n°05, 2008, p. 118.
ALESSANDRA MAMMì, Frontiera creativa, in “L’Espresso” n°51, 2008, p. 133.
ALESSANDRA MAMMì, Fiera di stupirvi, in “L’Espresso” n°33, 2008, p. 109.
ALESSANDRA MAMMì, Dio ai tempi di Hollywood, in “L’Espresso” n°14, 2008, p. 145.

ALESSANDRA MAMMì, Dietro le quinte, in “L’Espresso” n°47, 2008, p. 135.
ALESSANDRA MAMMì, Da Beatrice a Beatrice, in “L’Espresso” n°50, 2008, p. 26.
ALESSANDRA MAMMì, Cronaca di un pittore, in “L’Espresso” n°06, 2008, p. 130.
ALESSANDRA MAMMì, Come saremo, in “L’Espresso” n°35, 2008, p. 132.
ALESSANDRA MAMMì, Colpo d’occhio, in “L’Espresso” n°33, 2008, p. 114.
ALESSANDRA MAMMì, Colori Kolossal, in “L’Espresso” n°36, 2008, pp. 122-123.
ALESSANDRA MAMMì, Colloquio con Tino Sehgal, in “L’Espresso” n°45, 2008, p. 1637.
ALESSANDRA MAMMì, Colloquio con Lucy e Jorge Orta, in “L’Espresso” n°11, 2008, p. 157.
ALESSANDRA MAMMì, Colloquio con Huang Rui, in “L’Espresso” n°08, 2008, p. 129.
ALESSANDRA MAMMì, Colloquio con Gianluca e Massimiliano de Serio, in “L’Espresso” n°26, 2008, p. 117.
ALESSANDRA MAMMì, Colloquio con Gary Hume, in “L’Espresso” n°50, 2008, p. 141.
ALESSANDRA MAMMì, Colloquio con Ernesto Neto, in “L’Espresso” n°19, 2008, p. 137.
ALESSANDRA MAMMì, Carosello d’autore, in “L’Espresso” n°12, 2008, p. 133.
ALESSANDRA MAMMì, Camera con vista, in “L’Espresso” n°40, 2008, p. 139.
ALESSANDRA MAMMì, C’era una volta, in “L’Espresso” n°49, 2008, p. 163.
ALESSANDRA MAMMì, C’è del nuovo a Rotterdam, in “L’Espresso” n°38, 2008, p. 131.
ALESSANDRA MAMMì, Beautiful, in “L’Espresso” n°14, 2008, pp. 124-125, 127-129.
ALESSANDRA MAMMì, Avanguardia allo spasmo, in “L’Espresso” n°25, 2008, p. 26.
ALESSANDRA MAMMì, Atelier Minimal, in “L’Espresso” n°05, 2008, pp. 108-109.
ALESSANDRA MAMMì, Atelier Lambert, in “L’Espresso” n°17, 2008, p. 123.
ALESSANDRA MAMMì, Aspettando Pablo, in “L’Espresso” n°37, 2008, p. 127.
ALESSANDRO MAMMì, A casa di Hermann, in “L’Espresso” n°39, 2008, p. 141.
SANDRO MAGISTER, Quel museo fa miracoli, in “L’Espresso” n°22, 2008, p. 127.
MARIAVERONICA ORRIGONI, Capolavori di carta, in “L’Espresso” n°38, 2008, p. 121.
MICHELA SERRA, Lo Statomat ci salverà, in “L’Espresso” n°41, 2008, p. 30.
MICHELE SERRA, Benvenuti al Morality show, in “L’Espresso” n°50, 2008, p. 26.
STEFANO VASTANO, Il mago della luce, in “L’Espresso” n°06, 2008, p. 126.
STEFANO VASTANO, Grand tour in galleria, in “L’Espresso” n°07, 2008, p. 125
STEFANO VASTANO, Giochi d’acqua a Brooklyin, in “L’Espresso” n°06, 2008, p. 127.
ANDREA VISCONTI, La mia arte va presa a testate, in “L’Espresso” n°24, 2008, p. 117.
2007

JONES ALAN, L'italiano che inventò l'arte in America, Frosinone, Castelvecchi.
FRANCESCO BONAMI, Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte, Milano, Mondadori.
CHIARA CANALI (a cura di), La nuova figurazione italiana.-To be continued… , Milano, Silvana Editore.
FRANCESCO POLI, FRANCESCO BERNADELLI, Arte contemporanea. Dall'informale alle ricerche attuali, Milano, Mondadori.
ADRIANA POLVERONI, This is contemporary!: come cambiano i musei d'arte contemporanea, Milano, F. Angeli.
ALICE RUBINI, EXELIXIS, Mostra d'arte contemporanea e d'Avanguardia, Atene, comune di Atene PNEUMATIKO KENTRO-FONDAZIONE MELINA MERKOURI, DedaloLibri-Editore.
RIVISTE
2007
MATTEO B. BIANCHINI, Manie /Il blog delle cinque, in "La repubblica delle donne", n °569, 2007, p. 56.
LEONARDO CLAUSI, Barbieri e minatori, tate sempre più modern, in "La repubblica delle donne", n°570, 2007, p.102.
BARBARA CASAVECCHIA, Museo zen a N.Y.C., in "La repubblica delle donne", n°571, 2007, pp. 94, 99-100.
VALENTINA CIUFFI, Bici/ Green parking, in "La repubblica delle donne", n°569, 2007, p. 56.
VALENTINA CIUFFI, Educational/ Colora il graffito a casa, in "La repubblica delle donne", n°569, 2007, p. 58.
VALENTINA CIUFFI, Urban art/ C'è un nuovo ponte verde a Dumbo, in "La repubblica delle donne", n°69, 2007, p. 58.
VALENTINA CIUFFI, Antifurti/ Ruggine, in "La repubblica delle donne", n°569, 2007, p. 58.
LEONARDO COEN, Avanguardia!, in "La repubblica delle donne", n°561, 2007, pp. ? , 100, 102.
LEONARDO CLAUSI, Una vita da (Louise) Bourgeois, in "La repubblica delle donne", n °563, 2007, p. 66.
DANIELA DE ROSA, (Nuovi) maestri, in "La repubblica delle donne", n°572, 2007, pp. 128, 130-134.

ALESSANDRO DELFANTI, Www.worldwithoutoil.org, in “La repubblica delle donne”, n °569, 2007, p. 60.
ELENA FRANZOIA, Bruxelles/ Un nido gigante per i cittadini, in “La repubblica delle donne”, n°569, 2007, p. 60.
FRANCESCA GENTILE, BARBARA CASAVECCHIA, Arte afroamericana, in “La repubblica delle donne”, n°559, 2007, pp. 24-26, 28-30, 32.
MONICA GUERCI, Ecologia + tecnologia = PAV, in “La repubblica delle donne”, n°572, 2007, pp. 85-86.
RAFFAELLA PANIZZA, Sistema di stelle, in “La repubblica delle donne”, n°563, 2007, pp. 93-94.
CLOE PICCOLI, Concetti che diventano arte, in “La repubblica delle donne”, n°561, 2007, p. 65.
CLOE PICCOLI, Schegge anni settanta, in “La repubblica delle donne”, n°571, 2007, p. 88.
CLOE PICCOLI, Ossessioni di design, in “La repubblica delle donne”, n°576, 2007, p. 90.
CLOE PICCOLI, A qualcuno piace frieze, in “La repubblica delle donne”, n°569, 2007, p. 98
ADRIANA POLVERONI, Bellezze politically (un) correct, in “La repubblica delle donne”, n°579, 2007, pp.124-125.
ADRIANA POLVERONI, Asiart, in “La repubblica delle donne”, n°564, 2007, p. 72.
ADRIANA POLVERONI, Mulas: l’arte in immagini, in “La repubblica delle donne”, n °576, 2007, p. 90.
ADRIANA POLVERONI, Candida, la solitaria, in “La repubblica delle donne”, n°571, 2007, p. 88.
ADRIANA POLVERONI, Rivoluzione stilish, in “La repubblica delle donne”, n°570, 2007, pp. 101-102.
ADRIANA POLVERONI, E il beaubourg cambiò il destino (di molte cose), in “La repubblica
delle donne”, n°572, 2007, pp. 132, 134.
ADRIANA POLVERONI, Paladino abbatte la torre, in “La repubblica delle donne”, n °560, 2007, p. 92.
LORENZA PIGNATTI, Art/ Bambole rifatte, in “La repubblica delle donne”, n°569, 2007, p. 56.

LORENZA PIGNATTI, Sex & the arts: film, foto e disegni, in “La repubblica delle donne”, n°569, 2007, p. 102.
WWW.COMUNE.VALLEMOSSO.BI.IT, No profit/ Miniplaid, in “La repubblica delle donne”, n°569, 2007, pp. 60.
LEONORA SARTORI, Design/ Bolle fantastiche, in “La repubblica delle donne”, n°569, 2007, p. 58.
DEBORAH SOLOMON, Il mondo d’oggi è tutto cyber, in “La repubblica delle donne”, n °578, 2007, p. 84.
LAURA TACCANI, Biotech Art, “La repubblica delle donne”, n°560, 2007, pp. 150, 152-154, 156.

2006
RENATO BARILLI, Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005, Milano, Universale Economica Feltrinelli.
STEFANO DE MARTIN e PIER LUIGI SACCO, Il cultural planning: principi ed esperienze, Roma, Carocci.
DAMIEN HIRST, GORDON BURN, Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damian Hirst. Milano, Postmedia books.
SIMONETTA LUX, Arte ipercontemporanea. Un certo loro sguardo. Ulteriori protocolli dell'arte contemporanea, Gangemi.
PETER OSBORNE, Arte Concettuale, Cina, Phaidon.
FRANCESCO POLI, La scultura del Novecento, Roma, GLF editori Laterza.
ALICE RUBINI, ADICERE ANIMOS. Mostra multimediale d'Arte Contemporanea e d'Avanguardia, Cesena, Dedalo Libri-Editore.
PIER LUIGI SACCO, Il fundraising per la cultura, Roma, Meltemi.
RIVISTE
CRISTINA GAMBETTI, Abramovicin, in “Lo specchio”, n°507, 2006, pp.74-81.
TERRI MAROCCO, Albert Watson, in “Lo specchio”, n°527, 2006, pp.58-63.
MARIA GIULIA MINETTI, India, l’arte nuova, in “Lo specchio”, n°526, 2006, pp.58-86.
DOMENICO QUIRICO, L’avete mai visto, in “Lo specchio”, n°500, 2006, pp. 82-92.
PEPPE SERVILLO, Palladino, in “Lo specchio”, n°500, 2006, pp. 94-96.
MARCO VALLORA, Big Bang! Perché l’arte crea e distrugge, in “Lo specchio”, n°507, 2006, pp.66-71.
MARCO VALLORA, Germaine Richier scultrice, in “Lo specchio”, n°544, 2006, pp. 74-77.

MARCO VALLORA, Ne guizzi ne sorprese, in “Lo specchio”, n°523, 2006, pp.104.
MARCO VALLORA, Poliedrico Jan Fabre, in “Lo specchio”, n°521, 2006, pp.102.
MARCO VALLORA, Un artista perturbante, in “Lo specchio”, n°501, 2006, p.120.

2005
GIULIO CIAVOLIELLO, Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia, Trieste, artshowedizioni - Juliet Editrice.
ENRICO CRISPOLTI, Come studiare l'arte contemporanea, Donzelli.
GIORGIO DE MARCHIS, Album di viaggio in quarant'anni di arte italiana 1960/2000, Torino, Umberto Allemandi & C..
FRANCESCO POLI, Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni 50 ad oggi, Mondadori Electa.
ALICE RUBINI, Mercato saraceno. Seconda edizione, Cesena, Umberto Sala Editore Pescara.
PIER LUIGI SACCO, WALTER SANTAGATA, MICHELE TRIMARCHI, L'arte contemporanea italiana nel mondo: analisi e strumenti, Milano, Skira.
DOMENICO SCUDERO, Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica, Gangemi.
2004
NICOLAS BOURRIAUD, Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo, Postmedia Books.
FEDERICO FERRARI, Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale, Luca Sossella Editore.
DOMENICO SCUDERO, Manuale del curator : teoria e pratica della cura critica, Roma, Gangemi.
MERYLE SECREST, Duveen. L'arte di vendere l'arte, Torino, Artema.
S. TONTI, Riflessi nell'arte, percorsi italiani tra are pop, concettuale, transavanguardia e citazionismo, Edizioni.
NIGEL WARDURTON, La questione dell'arte, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
T. WOLFE, Come ottenere il successo in arte, Torino, Umberto Allemandi & C. .
2003
FRANCESCO BONAMI, MARIA LUISA FRISA (a cura di), Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore. 50°Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia, catalogo della mostra, 15 giugno -2 novembre, Venezia, Marsilio.
MAURIZIO BORTOLOTTI, Il critico come curatore, Milano, Silvana Editore.

FRANCESCO DE BIASE, ALDO GARBARINI (a cura di), High Tech High Touch. Professioni culturali emergenti tra le nuove tecnologie e relazioni sociali, Milano, Franco Angeli.
ENZO DI MARTINO, Storia della Biennale di Venezia 1895-2003, Torino, Papiro Arte.
GIAMPAOLO FABBRIS, Il nuovo Consumatore: verso il post moderno, Milano, Franco Angeli.
OBRIST HANS-ULRICH, Interviste. Vol 1, Charta.
DANIELE JALLA, Il museo contemporaneo, Torino, UTET Libreria.
LUCA ZAN, Economia dei musei e retorica del management, Venezia, Electa.
2002
ERNEST H. GOMBRICH, JULIAN HOCHBERG, MAX BLANK, Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini,Torino, Piccola Biblioteca Enaudi.
Ernst H. Gombrich, *Arte e progresso*, Editori Laterza, 2002. p.128
SILVIA DELL'ORSO, Altro che musei. La questione dei beni culturali in Italia, Bari, Editori Laterza.
ANGELO TRIMARCO, Napoli un racconto d'arte. 1954 / 2000, Roma, Editori Riuniti.
Vitamin P: new perspectives in painting, London - New York, Phaidon.
2001
ESTER COEN, Schegge. Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen, Milano, Skira.
2000
W. BENJAMIN, L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica, Einaudi.
ANGELA VETTESE, Ma questo é un quadro? Il valore dell'arte contemporanea, Roma, Carrocci.
1999
CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, Il museo d'arte americano - Dietro le quinte di un mito, Milano, Electa.
1998
ANGELA VETTESE, Artisti si diventa, Roma, Carrocci editore.
1997
ANDREA RASPI, Arte e mercato. Aspetti del mercato dell'arte contemporanea. Il caso del quadro, Artemide Edizioni, Roma.
1996
AVE APPIANO, Capire l'arte, Milano, Tascabili Economici Newton.
1995

CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, Il museo d’arte americano. Dietro le quinte di un mito, Milano, Electa
1994
ENZO DI MARTINO, Bevilacqua La Masa, 1908-1993: una fondazione per i giovani artisti, Venezia, Marsilio.
VIRGILIO VERCELLONI, Museo e comunicazione culturale, Milano, Jaca Book
1993
ANTONIO PIVA, Lo spazio del museo, proposte per l’arte contemporanea in Europa, Venezia, Marsilio.
CESARE SCURATI, GIUSEPPE ZANNIELLO (a cura di), La ricerca azione, Napoli, Tecnodid.
1992
ANDREA BELTRATTI (a cura di), Musei, mostre, città d'arte: Analisi economica ed Implicazioni per una politica per l'arte, Torino, Allemandi.
CHIARA BERTOLA (a cura di), Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia, Milano, Electa.
CHIARA BERTOLA, MARTA MAZZA, MARGHERITA PETRANZAN (a cura di), Giuseppe Mazzariol. Lo spazio dell’arte. Scritti critici 1954-1989, Paese, Pegasus Edizioni.
1991
GIOVANNA GIAUME (a cura di), La didattica museale d’arte contemporanea, Roma, Palombi Editore.
1985
RIVISTE
ARBASINO ALBERTO 1985, Grandi Mostre: “Alla ricerca del viaggio perduto”, L’Espresso, n°38, 22 settembre 1985, p. 92.
MAURIZIO CALVESI 1985, “Sono anni modesti”, L’Espresso n°32, 11 agosto 1985, pp. 55.
CALVESI MAURIZIO 1985, “Arte”, L’Espresso, n°41, 13 ottobre 1985. p.177.
FABRIZIO DENTICE 1985, “Dibattito/L’arte contemporanea: Quadri, dollari e avanguardie”, L’Espresso”, n°32, 11 agosto 1985, p.52.
BARILLI RENATO 1985, “La fiera delle rarità”, L’Espresso, n°, 7 luglio 1985, p. 85.
BARILLI RENATO 1985, “Il bastionino contrario”, L’Espresso, n°39, 29 settembre 1985, pp. 117.

BARILLI RENATO 1955, “I Picasso di Picasso”, L’Espresso, n°39, 29 settembre 1985, pp.124-125.
BARILLI RENATO 1985, “Come un aquilone bizzarro”, L’Espresso, n°?, 8 settembre 1985, p. 92.
BARILLI RENATO 1985, “Generali e Patafisica”, L’Espresso, n°37, 15 settembre 1985, p. 95.
BARILLI RENATO 1985, “Il barbaro bambino”, L’Espresso, n°8, 22 settembre 1985, p. 103.
BARILLI RENATO 1985, “Che città grigia anzi nera”, L’Espresso, n°41, 13 ottobre 1985, p. 167.

1983
ANTONIO PIVA (a cura di), La costruzione del Museo Contemporaneo, Milano, Jaca Book.
1982
GIOVANNI PREVITALI, L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo, Roma, Editori Riuniti.
PAOLO RIZZI, ENZO DI MARTINO (a cura di), Storia della Biennale: 1895-1982, Milano, Electa.
1981
GIULIO CARLO ARGAN, Musei italiani, in BRUNO CONTARDI (a cura di), Occasioni di critica. Giulio Carlo Argan, Roma, Editori Riuniti.
1980
LANFRANCO BINNI, GIOVANNA PINNA (a cura di), Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento ad oggi, Milano, Garzanti Editore.
1978
JEOFFRE DUMAZEDIER. Sociologia del tempo libero, Milano, Franco Angeli
1977
GERMANO CELANT, Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Boby Art, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia.
1970
LIONELLO VENTURI, Storia della critica d’arte, Torino, Piccola biblioteca Einaudi.
1969
CARLA LONZI, Autoritratto, Bari, De Donato.

Sitografia

www.kwart.kataweb.it

www.miarte.it

www.arteinrete.it

www.artefutura.it

www.dromemagazine.com

www.intervistalartista.com

www.disegnarte.it

www.electaweb.it

www.exibart.com

www.artfacts.net

www.arte.it

www.artonline.it

www.artinvest2000.it

www.arte.tiscali.it

www.artecultura.it

www.altamiragallery.it

www.artespa.it

www.gospark.it

www.thais.it

www.undo.net

www.onart.it

www.artstudio.it

www.net-art.it

www.giovaniartisti.it

www.artegiovane.it

www.guzzardi.it/arte

www.abbassolarte.com

www.ilportaledegliartisti.it

www.tribenet.it
www.premiomorlotti.it
www.arbiter.it
www.teknemedia.net
www.artlink.it
www.artesss.com
www.artistireggiani.com
www.genomart.org
www.artisticontemporanei.com
www.fortaya.com
www.cercarte.it
www.tuttarteonline.it
www.comanducci.it
www.rgbchannelart.com
www.sottoterra.it
www.wwar.com
www.101art.com
www.art.net
www.artnet.com
www.artonline.it/eng
www.kwart.kataweb.it
www.artcyclopedia.com
www.artcult.com
www.artprice.com
www.foglidarte.blogspot.com
www.bedifferent.it
www.onart.it

RIVISTE D'ARTE CONTEMPORANEA

www.artein.it

www.artkernel.com

www.bedifferent.it

www.bordercrossingsmag.com

www.canadianart.ca

www.cabinetmagazine.org

www.recirca.com

www.contemporary-magazines.com

www.domusweb.it

www.bottega2000.it

www.rivistadiequipeco.it

www.eosarte.eu

www.exitmedia.net

www.repubblica.it/speciali/arte

www.flashartonline.it

www.searchresultsguide.com

www.julietartmagazine.com

www.klatmagazine.com

www.artantide.com

www.aedon.mulino.it

www.archimagazine.com

www.economiadellacultura.it

www.exibart.com

www.nuovamuseologia.org

www.rivistamozart.it