Stefania Zuliani

SENZA CORNICE
SPAZI E TEMPI DELL'INSTALLAZIONE

WITHOUT A FRAME
SPACE AND TIME OF THE INSTALLATION

CRITICAL GROUNDS #04

Arshake
REINVENTING TECHNOLOGY

Rome, Italy – www.arshake.com
contacts info@arshake.com
ISSN - 2283-3676

EDITORIAL DIRECTOR
Elena Giulia Rossi

CRITICAL GROUNDS
Editorial Project Directed by Christian Caliandro e Antonello Tolve

E-BOOK/DESIGN
Cristian Rizzuti

TRADUZIONE ITALIANO/INGLESE
Flavio Erra

Copyright © Arshake, S. Zuliani per i testi, gli aventi diritto per le immagini.
Copyright © Arshake, S. Zuliani for text, copyright holders for photos.

ISBN - 9788898709045

Le pubblicazioni edite da Arshake sono sottoposte al preliminare vaglio scientifico di un comitato di referee anonimi e si avvale quindi della procedura peer review. / Arshake pubblications are submitted for peer-review to a scientific committee of undisclosed members.

CRITICAL GROUNDS #04

Energy is the only life and is from the Body

William Blake

Stefania Zuliani

SENZA CORNICE
SPAZI E TEMPI DELL'INSTALLAZIONE

WITHOUT A FRAME
SPACE AND TIME OF THE INSTALLATION

Indice / Index

Premessa 13

Una genealogia critica

- LA CRISI DEI GENERI E IL TRIONFO DELL'ESPOSIZIONE 19
- SITE-SPECIFICITY, TIME SPECIFICITY: LA QUESTIONE DEL CONTESTO E L'ANACRONISMO DELL'OPERA 37
- TASSONOMIE VARIABILI. PER UN ARCHIVIO DELL'INSTALLAZIONE 49
- IL FUTURO DEL PRESENTE: PARADOSSI E INSIDIE DELLA CONSERVAZIONE 63

Produrre, esporre, conservare l'installazione: un confronto con gli artisti

- BIANCO-VALENTE 79
- DIEGO CIBELLI 85
- MARIANGELA LEVITA 91
- DOMENICO ANTONIO MANCINI 95
- PERINO & VELE 103
- ROSY ROX 109
- CIRO VITALE 113

Introduction 123

A critical genealogy

- The crisis of genres and the triumph of the exhibition 129
- Site-specificity, time specificity:
  the question of context and the anachronism of the art work 147
- Variable taxonomies. For an archive of the installation 159
- The future of the present: paradoxes and pitfalls of conservation 171

To produce, exhibit, conserve the installation: discussing with the artists

- Bianco-Valente 187
- Diego Cibelli 193
- Mariangela Levita 199
- Domenico Antonio Mancini 203
- Perino & Vele 211
- Rosy Rox 217
- Ciro Vitale 221

Opere / Works 229

Note biografiche e bibliografia a cura di Massimo Maiorino
Biographical notes and bibliography by Massimo Maiorino 315

Indice dei nomi / Index of names 370

Premessa

Agli inizi del secolo scorso il filosofo e sociologo tedesco George Simmel in uno dei suoi scritti più noti e discussi – *Der Bildrahmen. Ein Asthetischer Versuch,* 1902 (*La cornice del quadro. Un saggio estetico*) – aveva riconosciuto alla cornice il compito, inderogabile, di garantire unità e riconoscibilità all'opera d'arte, «una totalità per se stessa, non bisognosa di alcuna relazione con l'esterno, e capace di tessere ciascuno dei suoi fili riportandolo al proprio centro». Un mondo esclusivamente *per sé*, l'opera, un'isola inviolabile di cui proprio la cornice, certamente non *parergon* (Derrida), piuttosto impenetrabile barriera contro ogni pericolo di contaminazione, assicurava quella separatezza che a Simmel appariva condizione di ogni esperienza estetica, ponendo l'opera ad una distanza in grado di proteggerla dai rumori e dalle inquietudini della vita quotidiana così da offrirla allo sguardo e al godimento dello spettatore come un dono purissimo, un'alterità ineffabile e magnificamente inaccessibile. Inaccessibilità, purezza, distanza dell'opera che in maniera radicale l'arte del Novecento ha messo in discussione, rivendicando con decisione le ragioni dell'ibrido, la partecipazione alle contraddizioni del vivere sociale, le fratture e le dislocazioni del soggetto, sperimentando strategie di contaminazione, di tradimento dei generi e delle convenzioni che hanno modificato in maniera irreversibile lo statuto dell'opera d'arte, non più necessariamente oggetto e, quindi, merce, speciale ma processo, inchiesta, gesto che nessuna cornice, neppure il museo, può ormai preservare dai turbamenti e dalla meraviglia del contesto.

Di questa deflagrazione, frutto di mutate condizioni epistemologiche, della crisi della continuità storica, delle spinte plurali che hanno frammentato l'identità moderna, l'installazione sembra essere l'espressione più coerente, dichiarando senza reticenze la propria impura natura post-mediale, la propria instabilità, il

legame, ogni volta da rinegoziare, con lo spazio e il tempo specifici della sua presenza. Un'opera senza cornice, dunque, che istituisce relazioni oblique con il pubblico, non più tenuto a distanza ma implicato, in maniera talvolta persino autoritaria, nel funzionamento e nella significazione del lavoro, la cui riconoscibilità, non più garantita dalla stessa cornice, scaturisce dai rapporti di forza che è in grado di costruire rispetto al contesto – non necessariamente espositivo – nel quale agisce, per un tempo la cui durata non dipende esclusivamente dalla conservazione dei materiali e neppure dalle intenzioni dell'artista. Non uno stile, e neanche un ulteriore genere artistico da catalogare secondo stabili parametri, l'installazione è un dispositivo conoscitivo che interferisce con la realtà, che non si sottrae al cambiamento, anzi, che proprio nel cambiamento riconosce l'ambito privilegiato della propria ricerca, sollecitando riflessioni e domande che riguardano la questione dell'autorialità, il significato della site-specificity (e time-specificity) dell'opera, la sua (possibile?) archiviazione e conservazione.

Interrogativi e prospettive d'indagine che hanno trovato un momento di elaborazione all'interno di un laboratorio didattico attivato per tre anni (dal 2011 al 2013) nell'ambito della Laurea Magistrale in Storia e critica d'arte dell'Università degli Studi di Salerno. Una serie di workshop di cui sono stata responsabile e che ha nel corso degli anni visto la presenza di alcuni artisti italiani da tempo impegnati, secondo indirizzi anche molto diversi, nella pratica dell'installazione. Bianco-Valente, Domenico Antonio Mancini, Ciro Vitale, Rosy Rox, Mariangela Levita, Diego Cibelli, Perino&Vele, per ricordarli secondo la successione della loro presenza, nelle aule dell'università ma anche negli spazi del loro lavoro, hanno messo generosamente a disposizione la propria esperienza in un dialogo, spesso molto vivace e sempre più consapevole, con gli studenti, un confronto grazie al quale sono emerse criticità e aspetti problematici anche inattesi che ho provato a raccogliere, a discutere e ad organizzare in questo libro. Una sorta di dittico, dove ad una genealogia critica costruita sulle questioni teoriche che a mio avviso meglio definiscono la natura complessa dell'installazione, di cui ho analizzato alcune interpretazioni e letture, corrisponde una verifica e uno specifico confronto con gli artisti e con le loro installazioni, documentate in un

ampio corredo iconografico a cui fa da corollario l'appendice bio-bibliografica curata da Massimo Maiorino, uno strumento di approfondimento indispensabile per chi voglia ulteriormente avventurarsi nel territorio, impreciso e proprio per questo avvincente, dell'installazione, delle sue sorprendenti pratiche e dei suoi insubordinati pensieri.

Questo libro è dedicato a quanti, artisti, critici, curatori, in ogni caso amici, accompagnano la mia riflessione, esercizio infinito e non sempre facile di trasformazione:

"To change your language you must change your life".
(D. Walcott)

UNA GENEALOGIA CRITICA

La crisi dei generi e il trionfo dell'esposizione

«Atención: la percepción requiere partecipatión»: questo l'avvertimento con cui, sulla soglia tra i due secoli, Antoni Muntadas segnalava al pubblico, dell'arte e non solo, la necessità di mettersi in gioco per poter attivare qualsiasi processo di conoscenza. Un'indicazione, che è anche un ammonimento, diffusa dall'artista nelle forme del messaggio pubblicitario (del resto, la ricerca di Muntadas è sempre *entre/between*)[1], da cui non si può non partire nell'avvicinare la pratica artistica dell'installazione, per sua stessa, ambigua natura, opera - oggetto gesto ambiente - impegnativa, esigente e persino perturbante per assenza di limiti e interdetti, tanto che «la libertà con la quale il termine è usato, sembra escludere la possibilità che esso abbia un qualsivoglia significato. La parola "installazione" si è espansa fino a descrivere qualsiasi disposizione di oggetti in ogni spazio dato»[2]. Una dilatazione di senso per molti versi preoccupante che conferma come a individuare davvero l'installazione non sia la molteplicità dei materiali e delle tecniche che concorrono alla sua infinita fenomenologia quanto l'attitudine di pensiero che la governa, una disposizione creativa che alla compiutezza dell'opera privilegia la possibilità dell'esperienza, di un'esperienza *situata* («il supporto materiale del medium installazione è lo spazio stesso»)[3]. L'installazione è così una pratica intermedia e intermediale che fin dal suo primo manifestarsi, nella stagione bruciante delle Avanguardie storiche, si offre innanzitutto come un esercizio di complessità, una procedura più che un prodotto che è

1 Questo il titolo della retrospettiva di Antoni Muntadas ospitata dal novembre 2011 al marzo 2012 al Reina Sofia. La mostra, accompagnata da un importante catalogo edito dalle edizioni del museo madrileno, ha raccolto attorno ad alcuni nuclei tematici l'intera produzione dell'artista, nato a Barcellona nel 1942 e trasferitosi a New York nel 1971.

2 C. Bishop, *Installation art. A Critical History*, Tate Publishing, London 2005(2012), p. 6. Dove non diversamente indicato, la traduzione è nostra.

3 B. Groys, *Politics of Installation*, in *E-flux journal reader 2009*, Sternberg Press, Berlin 2009, p. 14.

frutto di un'incrinatura, di quella inesorabile crisi del sistema dei generi artistici – pittura, scultura, architettura – che se ancora sopravvive, non senza forzature, in ambito accademico, conoscendo di tanto in tanto anche qualche rassicurante revival critico, per lo più motivato da ragioni merceologiche, ha nei fatti perduto ogni valore, corroso dalla furia iconoclasta che ha attraversato l'arte del primo Novecento come pure dalla tensione, uguale e contraria, che negli stessi anni esprimeva l'utopia dell'opera d'arte totale, sintesi di linguaggi e, soprattutto, confluenza di arte e vita.[4]

A partire almeno dal primo collage cubista, dove l'inserimento di elementi oggettuali interrompeva definitivamente la continuità del testo pittorico e lo apriva all'impurità della vita, realizzando così quel «traviamento» paventato da Georg Simmel,[5] l'arte del Novecento ha, lo sappiamo, conosciuto una radicale trasformazione, uno spostamento di rotta deciso che ha condotto a nuove poetiche e a nuove ricerche, sempre meno vincolate alla creazione di conclusi ordigni linguistici e sempre più determinate dalla relazione – dall'identificazione - dell'opera con lo spazio espositivo. Un processo di cui il museo è stato senz'altro protagonista, secondo due differenti prospettive: da un canto, infatti, l'istituzione museale, in quanto luogo dell'autorità costituita, ha subito gli attacchi dell'Avanguardia, che rifiutandone o parodiandone i meccanismi di attribuzione di valore e di feticizzazione - non è forse (anche) un gesto di ironico svelamento della funzione di validazione esercitata dal museo il ready-made duchampiano? - ne ha di fatto riconosciuto il ruolo decisivo nella definizione dell'opera d'arte, mentre dall'altro è stato il museo stesso a rendersi artefice di un'estensione virtualmente infinita della nozione di arte, accogliendo o, sempre più spesso, commissionando all'interno del proprio simbolico recinto interventi e progetti non riconducibili alla tradizionale materialità dell'opera, secondo una logica di feroce appropriazione non priva di rischi per la sopravvivenza dell'arte e del suo autonomo statuto: «da una parte le immagini all'interno del museo

4 Sul tema cfr. almeno A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Sossella, Roma 2001.

5 G. Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico* (1902), trad. it. in *I percorsi delle forme. I testi e le teori*e, a c. di M. Mazzacut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997, p. 212.

sono estetizzate e trasformate in arte, dall'altra sono declassate a illustrazioni della storia dell'arte e quindi espropriate del loro status».[6] Che siano ragioni didattiche a motivare questo progressivo allargamento dei confini di ciò che può trovare spazio nelle sale dei musei - penso, ad esempio, a quanto realizzato da Alexander Dorner nel Museo Provinciale di Hannover, dove, lavorando alla creazione di sinestetiche *Atmosphere Rooms*, l'allora giovanissimo direttore, non a caso autore de *Il superamento dell'arte* (1958), accostò copie a originali commissionando poi a El Lissitsky il celebre *Abstraktes Kabinett* (1927), di recente ricostruito e definitivamente musealizzato[7] - o che l'ingresso nelle collezioni pubbliche di installazioni e progetti irriducibili ai canoni convenzionali dell'oggetto d'arte sia piuttosto il frutto maturo di quella "Istituzionalizzazione della critica" che secondo Andrea Fraser è l'esito irrimediabile dell'Istitutional critique e dei suoi interventi di messa in problema dell'istituzione museale,[8] a segnalarsi oggi è il pieno riconoscimento anche da parte del (e grazie al) museo dell'installazione come modalità artistica privilegiata, cui corrisponde, e non è certamente un caso, l'attuale trionfo del valore espositivo.

Del resto, al di là della singolarità delle ricostruzioni e, quindi, delle distinzioni proposte rispetto all'origine e allo sviluppo dell'installazione, la storiografia recente sembra concorde nel riconoscere proprio negli allestimenti delle mostre dell'Avanguardia storica il nucleo germinale della contemporanea *installation art*. Un'impostazione che, già anticipata per alcuni versi da Germano Celant

6 B. Groys, *Art Power,* The MIT Press, 2008, trad.it., Postmedia, Milano 2012, p. 60.

7 Cfr. B. Nobis, *El Lissitzky: L'espace des abstraits du Musée Provincial de Hannover*, 1927/1928 in *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, trad. D. Trierweiller, Edition du Regard, Paris 1998, pp. 145ss.

8 A. Fraser, *Dalla critica delle istituzioni a un'istituzione della critica* trad. it. in *Le funzioni del museo*, a c. di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 77ss. Significativa in questo senso la recente acquisizione da parte del MAXXI del progetto *The School of Narrative Dance* di Marinella Senatore, vincitrice del concorso che il museo riserva alla giovane arte italiana: si tratta di una scuola itinerante e gratuita basata su lezioni frontali impostate su un principio di *peer education*. Evidentemente, un'opera performativa e relazionale che rappresenta una sfida dal punto di vista della musealizzazione e della conservazione.

nelle pagine di *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*,[9] trova ad esempio ampio riscontro nel testo di Barbara Ferriani e Marina Pugliese *Monumenti Effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*[10] (2009), dove, premesso che «l'installazione si situa in un territorio di confine tra l'esposizione e la produzione di arte, determinando una sovrapposizione non solo formale ma anche semantica tra l'opera, la sua realizzazione e l'atto di esporla»,[11] viene proposto un itinerario storico che, muovendo appunto dalle mostre dada e surrealiste, approda, attraverso gli ambienti spaziali di Lucio Fontana, le ricerche cinetiche e gli *environments* di Kaprow, alle pratiche espositive/installative delle neo-avanguardia - tra i casi citati, le mostre *Arte povera+azioni povere* ad Amalfi (1968) e *When attitutes become form* alla Kunsthalle di Berna (1969) - per spingersi poi all'analisi delle differenti modalità in cui oggi si declina l'installazione, ormai autonoma e definitivamente "istituzionalizzata" forma artistica. Anche Claire Bishop, pur seguendo nel suo *Installation art. A Critical History* (2005) un deciso (e piuttosto convincente) taglio tematico, non rinuncia a riconoscere il ruolo esemplare avuto nel successivo sviluppo delle pratiche installative a carattere immersivo dalla memorabile *Exposition International du Surréalisme* tenutasi nel 1938 alla Galerie Beaux-Arts di Parigi. Una mostra che, grazie alla regia di Marcel Duchamp e all'apporto di Dalì, Ernst e Man Ray, si offriva nella sua inusitata configurazione - all'ingresso, il morboso *Taxi pluvieux* di Dalì, poi la sale riservata alle *Plus belle rues de Paris*, e infine la stanza centrale, antro buio dalle prospettive letteralmente rovesciate, «moin une salle d'exposition qu'un caverne et un ventre maternel»[12] - come luogo di un'esperienza sconcertante e davvero sinestetica (era odore di caffè quello che si diffondeva nelle stanze della galleria) in grado di mettere in scacco la pura otticità modernista, in quegli

9 G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Venezia 1977.

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

11 Ivi, p. 23.

12 U.M. Schneede, *Exposition International du Surréalisme, Paris 1938*, in *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, cit., p. 174.

stessi anni celebrata con dissimulata enfasi da Alfred Barr J. nelle bianche sale del Moma, «sepolcri imbiancati» di cui Brian O'Doherty ha evidenziato tutto l'autoritario portato ideologico.[13] Ed è proprio nel carattere eversivo e disorientante dell'esposizione organizzata da Breton ed Éluard nell'austera galleria di Faubourg Saint Honoré,[14] non una sequenza di dipinti e sculture ma un coinvolgente *display del meraviglioso*, un dispositivo di partecipazione che obbligava persino gli spettatori ad illuminare singolarmente il proprio percorso di visita,[15] che Bishop ha precisamente individuato il valore di anticipazione di questa mostra, espressione precoce di quella visione «sferica» che secondo Celant definisce l'installazione, opera in cui «il linguaggio visivo si dilata al territorio di uno spazio polivalente e totalizzante».[16]

Ed è proprio lo spazio, lo spazio dell'esposizione (che è, lo vedremo, sempre più spesso anche lo spazio di produzione dell'opera) a costituire in effetti materia e sostanza irrinunciabile dell'installazione, qualunque sia la sua configurazione e il suo funzionamento. Una relazione indissolubile, quella tra contesto espositivo e installazione che, al di là degli aspetti critici che propone, sia dal punto di vista della riproposizione dell'opera che della sua conservazione, rappresenta davvero il nodo cruciale di ogni riflessione su questa pratica artistica e, assieme, sul suo partecipare al contemporaneo trionfo dell'esposizione, all'ipertrofico sviluppo del sistema espositivo globale che sembra essere addirittura diventato un modello per le installazioni, sempre più spesso informate ad una gigantesca *Biennial Scale*, quasi la mostra fosse davvero diventata (iper) misura dell'opera.

13 Cfr. B. O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, trad. it., Johan & Levi, Milano 2012.

14 La Galleria Beaux Arts era di proprietà della famiglia Wildenstein e, come sottolinea Lewis Kachur, aveva una tradizione espositiva piuttosto convenzionale. Fondamentale per la realizzazione del progetto fu la mediazione di Eluard. Cfr. L. Kachur, *Displayng the Marvelous*, The MIT Press, Cambridge, Massachussetts; London, England 2001.

15 Nell'oscurità della stanza centrale, secondo Kachur «A Central Grotto/ Dante's Inferno/A space of Dream», le opere venivano messe in luce dal pubblico grazie all'utilizzo di piccole torce. Cfr. ivi, pp. 68-77.

16 G. Celant, *Un'arte sferica*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., p. 15.

Di questa simbiosi - un abbraccio mortale? - fra momento espositivo e creazione artistica s'erano peraltro già avuti i primi segnali nella stagione delle neo-avanguardie, segnali immediatamente registrati da Gillo Dorfles sulle pagine di "aut aut", dove nell'analizzare limiti e prospettive critiche della Biennale '68 – che fosse quella di Venezia non metteva allora conto specificarlo – il critico aveva evidenziato come la progressiva mercificazione del lavoro degli artisti venisse sempre più spesso accompagnata da un crescente «gigantismo» dell'opera d'arte.[17] Un effetto e una causa, l'ipertrofia patologica delle dimensioni e dei costi materiali dell'oggetto artistico, che se da un canto sembrava confermare il processo di trasformazione in cui era in quegli anni coinvolta la creazione artistica, sempre più chiaramente orientata a produrre merce privilegiata per il sistema espositivo internazionale e soprattutto per il museo, «committente d'eccezione», d'altro canto implicava l'esistenza di un nesso, via via meno sotterraneo e implicito, fra l'opera d'arte, sempre meno riconducibile ai generi tradizionali e sempre più di natura installativa, e il contesto delle esposizioni. Una relazione che oggi, in uno scenario davvero lontano da quello, ancora attraversato da brividi di neo-avanguardia, a cui Dorfles si riferiva, si offre come una inequivocabile e per molti versi inquietante dipendenza.

Alla diffusione, vertiginosa e persino preoccupante, del format "biennale" – ovvero di «large-scale perennial exhibitions of contemporary art», come precisamente recita il titolo di una monumentale raccolta di scritti che ha, tra l'altro, sancito la nascita di una vera e propria "biennalogia"[18] – e, quindi, alla presenza generalizzata di un codificato modello espositivo che, secondo una logica virale dalle molte e non sempre nobili implicazioni, si riproduce in ogni continente

17 Cfr. G. Dorfles, *Contestazione e mercificazione della XXIV Biennale*, in "Aut Aut", n. 108, 1968.

18 Cfr E. Filipovic , M. van Hal, S. Øvstebø, *Biennalogy*, in *The Biennial Reader*, *an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary ar*t, a cura di E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, Hatje Cantz Verlag, Ostfildernn 2010, pp. 13-35. Il volume raccoglie un'ampia scelta di testi editi ed inediti sul tema, dallo storico saggio di Lawrence Alloway sulla Biennale di Venezia del 1968 alle analisi di alcune specifiche biennali tra cui quelle dell'Avana e di Gwangju .

disegnando la mappa senza confini, senza centro né periferia[19]del *global artword*,[20] corrisponde infatti l'affermarsi, ormai neppure più dibattuto o contraddetto, di un canone smisurato per le opere d'arte, nella maggior parte dei casi installazioni *mixed media* che sembrano accordarsi senza difficoltà a quella che il direttore della sezione arti visive della LVI Biennale di Venezia, il nigeriano Okwui Enwezor, curatore nel 1997 della seconda Biennale di Johannesburg e nel 2002 di Documenta 11, ha senza esitazioni riconosciuto come una vera e propria "Biennal scale".[21] Un ordine di grandezza che non trova e neppure cerca ragioni in specifiche esigenze espressive, che non risponde se non accidentalmente a criteri di poetica o a esigenze di stile, il cui scopo è, piuttosto, quello di attestare, confermandolo e avvalorandolo per semplice, finanche banale, analogia, il prestigio del valore espositivo, celebrato nelle sue forme più magniloquenti e trionfali, incondizionatamente inclusive. Poco importa quale sia il progetto curatoriale, il *concept* che – nei casi migliori – perimetra e individua la proposta espositiva, dando alla singola biennale una riconoscibilità ormai sempre meno richiesta,[22] così come di marginale importanza sembrano essere anche le motivazioni che hanno dato a suo tempo origine a ciascuna rassegna – l'elaborazione di un trauma storico, la voglia di una nazione o di una città di inserirsi all'interno di un diverso, più aggiornato e, per dirla con Pierre Rosenberg, *sexy* circuito culturale e di mercato, il tentativo di sancire il proprio ruolo di guida all'interno di un'area geo-politica emergente… – : a contare davvero è sempre e comunque la manifestazione della assoluta potenza espositiva resa patente

19 C. Esche, *Debate: Biennials*, "Frieze", 92, 2005

20 *The Global Art World. Audience, Markets and Museums*, a cura di H. Belting e A. Buddensieg, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.

21 «One consquence of adjustment in artistic stretegy by artists in biennals concerns the cale of their work – what I would call the "biennial scale" – often resulting in large, spatially distorted installations» O. Enwezor, *Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form*, (2004) in *MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 104.

22 Della fragilità e della intercambiabilità delle proposte curatoriali che caratterizzano l'attuale carosello delle biennali, non a caso sempre più simili alle grandi fiere internazionali, ho discusso in *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012, in particolare pp. 23 e ss.

proprio attraverso una dismisura che non si limita a condizionare l'esperienza dell'arte, sempre più immersiva ed emozionale e sempre meno analitica, ma che ne consente addirittura la possibilità stessa. Ancor più di quella «atmosfera di teoria artistica»[23] che determinerebbe il riconoscimento dell'opera d'arte contemporanea all'interno di un autoreferenziale *artworld,*[24] a operare l'attribuzione di significato e, ancora prima, l'identificazione dell'oggetto (o, meglio, del dispositivo) artistico sembra infatti essere la sua flagrante esponibilità, che sempre più spesso si riconosce e si dichiara proprio nell'adesione alla *biennial scale*, ad una misura extra che è garanzia certa di canonica eccezionalità. Non meraviglia quindi che ad accomunare rassegne internazionali di diversa storia e di ineguale prestigio, frutto di elaborazioni concettuali differenti per premesse teoriche e per scelte metodologiche, sia appunto la dimensione stressatissima delle opere, dilatata al punto da non potere essere più neppure misurata e indicata (e, del resto, "dimensioni ambientali" è dicitura ormai consueta nelle scarne didascalie che accompagnano le riproduzioni, anche per questo sempre meno persuasive, all'interno dei cataloghi, anch'essi peraltro sempre più smisurati). È quanto accaduto, ad esempio, nelle ultime edizioni di Manifesta (Manifesta 9, Genk, 2 giugno - 30 settembre 2012 e Manifesta 10, San Pietroburgo, 28 giugno - 31 ottobre 2014) o a DOCUMENTA 13 (Kassel, 9 giugno - 16 settembre 2012, ma anche, ed è dato su cui torneremo, Kabul, 20 giugno - 19 luglio; Alessandria-Cairo 1-8 luglio e Banff, 8-15 agosto 2012) che, pur nella difformità degli orientamenti teorici ed anche delle modalità di visualizzazione, hanno significativamente mantenuto fede all'ipertrofia della *biennial scale*, in effetti attestando da differenti posizioni come sia proprio la dismisura il sigillo

23 A. Danto *The Artworld*, in "The Journal of Philosophy", vol. 61, n. 19., 1964 p. 580.

24 Sulla teoria istituzionale dell'arte, che trova nel saggio di Danto del 1964 un riferimento fondativo, si veda anche G. Dickie, *Art and value*, Blackwell, Malden Mass, 2001. La questione è stata di recente ripresa e discussa da Roberto Terrosi, la cui conclusione è che «Oggi la frontiera tra l'arte senza opere e le nuove forme di arte bella o di figurazione significativa, è semplicemente sovra determinata dalle esigenze di sopravvivenza dell'Artworld stesso inteso come sistema di interessi e di professionalità, pure nello svuotamento della sua "*mission*"». (R. Terrosi *Il gioco dell'arte. Per una teoria istituzionale "complessa*", "Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica", n. 17 2009 p. 82). Sull'argomento si veda anche J. Glicenstein, *L'art:une histoire d'expositions*, PUF, Paris 2009, in particolare pp. 156ss.

e la cifra identificativa più efficace dell'installazione che nasce (che si mostra) negli anni dieci del XXI secolo.

Particolarmente significativo il caso di Manifesta, itinerante Biennale di arte europea[25] nata con il proposito di mettere criticamente a fuoco all'indomani della caduta del muro di Berlino i nuovi equilibri e i consolidati conflitti presenti in un continente antico ma tutt'altro che stabile. Sua dichiarata vocazione, in parte smentita dall'edizione 2014, ospitata nelle sale prestigiose ma certo molto poco disponibili alla sperimentazione, dell'Ermitage, è porre al centro della propria proposta la riflessione sulla funzione curatoriale e la ricerca di pratiche e metodologie espositive non ancora consolidate.[26] Un'attenzione critica che ha come esplicito obiettivo quello di tenere assieme le ragioni dell'educazione, e quindi il coinvolgimento continuativo e non occasionale delle comunità locali prima ancora che del pubblico nomade dell'arte, con le istanze storiche sociali e politiche connesse alla singolarità dei contesti, declinando con risultati non sempre egualmente convincenti un'idea ampia di *site specificity* (e, se così

25 Hanno ospitato la rassegna nel 1996 Rotterdam, nel 1998 il Lussemburgo, nel 2000 Lubiana, nel 2002 Francoforte, nel 2004 Donostia- San Sebastian, nel 2008 il Trentino Alto Adige, nel 2010 le città spagnole di Murcia e Cartagena, nel 2014 San Pietroburgo. L'edizione del 2006 avrebbe dovuto tenersi a Nicosia, Cipro. Un'interessante testimonianza relativa la mancata edizione cipriota di Manifesta è stata proposta da Anton Vidokle, artista e critico responsabile del *Department 2* della fallita rassegna. Egli racconta di avere voluto interpretare il proprio ruolo curatoriale proponendo non una mostra ma l'istituzione nella parte turco-cipriota di Nicosia di una sorta di scuola d'arte sperimentale, coinvolgendo nell'ideazione e nella realizzazione del suo progetto artisti, critici e pensatori a lui vicini (Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalai Toufic, Nicolaus Hirsch e Tirdad Zolghadr). L'obiettivo che l'operazione complessivamente si poneva era non soltanto quello di realizzare uno spazio temporaneo – la sua durata coincideva appunto con quella della biennale - di relazione e di elaborazione collettiva dei contrasti etnici e politici che ancora segnano la vita civile e la geografia stessa di Cipro, ma anche, e forse soprattutto, quello di verificare la possibilità che una pratica artistica potesse effettivamente incidere sulla realtà grazie alla creazione di un «super-active site of cultural production» (A. Vidockle *Exhibition to school: unitednationasplaza*, in *Curating and the educational turn,* a cura di P. O' Neill, M. Wilson, Open Editions/de Appel, London Amsterdam 2010, p. 152). Il progetto, reso impossibile a Nicosia dalle autorità cipriote, prenderà poi vita a Berlino e a New York.

26 A problemi curatoriali è dedicato il "Manifesta Journal", il cui sottotitolo recita appunto *Journal of contemporary curatorship*. Tra gli altri, particolarmente interessante il numero 8 che ha preso in esame esperienze di curatela collettiva (*Collective curating*, "Manifesta Journal", n. 8, Silvana Editoriale, Milano 2009).

si può dire, di *time specificity*) da cui non resta mai esclusa l'elaborazione di strategie creative e curatoriali che proprio nell'arte individuano il luogo privilegiato di verifica e di superamento di posizioni differenti e di irrisolti contrasti. Cuauhtémoc Medina, curatore messicano di Manifesta 9, dichiarando la sua intenzione di prendere netta distanza dal «modello standard di biennale»,[27] ovvero da una produzione di mega-show che esprime esclusivamente letture orizzontali e istantanee dello stato dell'arte, ha dal canto suo incrociato Gramsci e Adorno per affrontare nella sua biennale un vero e proprio scavo archeologico (ed è un'archeologia foucaultiana, naturalmente) del moderno. *The Deep of the modern* era, appunto, il tema di una mostra molto compatta che anche nella scelta di un'unica, potente quanto difficile, sede – l'ex complesso minerario di Watershei, a Genk, nella regione belga di Limbourg, – sembrava voler contraddire la tendenza delle biennali a dilagare e disperdersi in infinite e talvolta inaccessibili location, tracimando in maniera esuberante e persino arrogante (dopo i giorni festaioli e privilegiati dell'opening, a quale pubblico può rivolgersi una rassegna che richiede tre giorni per essere visitata in tutte le sue articolazioni?), puntando piuttosto sulla concentrazione e l'approfondimento, in una coerenza tematica – l'età del carbone come metafora e come dato storico – che si spinge fino alla ridondanza.

E al primo, ma già prevenuto, sguardo sembrava proprio un enorme cumulo di carbone il mare di ritagli di stoffa che, assieme a una teoria lunghissima di macchine da cucire pronte all'uso, occupa in onde diseguali – l'ultima si impennava in verticale e policromo stendardo per l'altezza di due piani – uno degli spazi più impressionanti per ampiezza e luminosità dello stabilimento minerario, qui più che mai imponente cattedrale in rovina della modernità trionfante. Un opificio, *Para-Production,* una tesi e una gigantesca installazione che l'artista cinese Haifeng Ni ha adattato al contesto di Manifesta 9 (l'installazione, datata 2008, era già stata presentata nel 2011 allo ZKM di Karlsruhe in occasione della mostra *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*) di cui interpreta,

27 C. Medina *Exhibitions 'Are Material Forces', Too*, in *Manifesta9. The Deep of the Modern. A subcyclopaedia*, a cura di C. Medina e C. M. Fraga, Silvana Editoriale, Milano 2012, p. 25.

senza dubbio, l'interesse per i processi industriali di produzione e per le loro possibili trasformazioni, ma di cui restituisce anche, per trasparente allusione, l'ossessione mineraria, il lavoro di manipolazione della materia prima che diviene altro: acciaio, energia, lotta di classe, polveri sottili, fumetto, canzone, pittura. Recuperando i residui provenienti dalle numerose officine tessili in cui nel mondo globalizzato sono impiegate maestranze cinesi e proponendone un riuso che è esercizio, potenzialmente condiviso (le postazioni di lavoro sono a disposizione del pubblico), di ristrutturazione poetica dei processi produttivi, Ni orchestra in formato biennale un teatralissimo elogio dello scarto. Un allestimento che Kantor avrebbe forse amato e certo sporcato di vita, un'opera magniloquente, smisurata, una dilatazione dell'originario *Return of the Shreds* (2007) di cui *Para-Production* è un'evoluzione e, com'è giusto, un tradimento. La poetica dell'inutile, la critica al dominante sistema iperproduttivo, alla versione globalizzata di un capitalismo che Ni non rinuncia a leggere con strumenti marxisti (la foto di un'impolverata pagina del Capitale aperta sul capitolo *Merci e denaro* era parte integrante della prima versione di *Para-Production*) sono elementi più volte discussi e attraversati dall'artista nel suo lavoro e nelle sue conversazioni,[28] ma l'installazione a Manifesta 9 nella sua grandezza silenziosa e un po' sinistra – sono inoperose le macchine da cucire, inerti i brandelli di stoffa - non ne restituiva alla fine che un'eco, perché è la dimensione disumana, davvero XXL, a prevalere nell'esperienza del visitatore, che dell'opera riconosce la qualità estetica, la prospettiva architettonica che accorda le parti, orizzontali e verticali, la studiata pittoricità della composizione (anche qui, come in Manet, il nero è colore e materia e non solo assenza di luce), ma non la praticabilità, quella disponibilità all'azione e alla traduzione che resta alla fine disattesa per eccesso, di misura e di meraviglia. Il rischio, insomma, è che l'installazione, nonostante (o proprio per) le sue ipermisure, finisca col rimanere un, magari eccellente, prodotto da esposizione. È quanto accaduto, ad esempio, a Manifesta 10 con la gigantesca installazione che Thomas Hirschhorn ha realizzato all'interno del monumentale e persino pletorico General Staff Building

28 Si veda ad esempio *Conversation between Ni Haifeng and Pauline J. Yao*, http://haifeng.home.xs4all.nl/h-text.htm.

dell'Hermitage. Prodotta con il contributo di prestigiose istituzioni internazionali e grazie ad una generosissima commissione da parte della stessa Manifesta, *ABSCHLAG*, questo il titolo dell'installazione di Hirschhorn, si offriva come un'impressionante rovina contemporanea, un palazzo alto oltre 16 metri orrendamente sventrato le cui stanze, arredate tra l'altro con opere dell'avanguardia sovietica provenienti dal Museo nazionale russo, erano oscenamente esposte allo sguardo stupito del pubblico che, muovendosi tra artificiali macerie, più che la drammaticità del soggetto dell'opera ne percepiva soprattutto la strabordante spettacolarità. Tra architettura, scultura, pittura, l'installazione dell'artista svizzero è davvero epìtome del gigantismo che caratterizza la contemporanea arte "da biennale", e allo stesso tempo conferma come l'installazione trovi sempre di più alimento e crescente, persino smisurato potere nella sua intima relazione con il sistema espositivo. Ancora più eclatante, in questo senso, il caso dell'installazione *Momentary monument IV* realizzata da Lara Favaretto per l'ultima edizione di Documenta, addirittura costruita lungo l'asse Kassel - Kabul. È infatti su questa traiettoria improbabile, una linea accidentata che congiunge la nobile città del Fridericianum, austera capitale dell'arte a cui è stato affidato negli anni cinquanta del secolo scorso il compito interminabile di elaborare per forza di avanguardia il lutto della seconda guerra mondiale e l'orrore del nazismo, alla capitale straziata di un paese antichissimo trasformatasi nel giro di qualche decennio da meta, più o meno immaginaria, di viaggi mistici e ribelli a crocevia di oppressione e di facile morte, che l'artista ha concepito una ulteriore, davvero esorbitante, stazione della sua ricerca sul monumento. *Momentary monument*, un'installazione fatta d'acqua e di terra (ma anche un raffinato libro) presentata alla Biennale di Venezia del 2009, era stato l'esordio di un'indagine che, prima in segni e sostanze fragili e mutevoli – le alghe, la torba, il muschio dell'instabile acquitrino veneziano, «scrigno di tombe vuote» esposto al sole, al variare delle luci e delle temperature – poi in materie più stabili eppur sempre residuali (i sacchi di sabbia della trincea che proteggeva e, assieme, obliterava, l'ottocentesco monumento a Dante in una piazza di Trento), ha sperimentato la possibilità di istituire temporanea, e quindi sensibile e opportunamente sfrangiata, memoria in forme d'arte, suggerendo così una via d'uscita all'impasse

che, si è detto, il monumento ha vissuto e vive in quanto autoritaria dichiarazione di stabili, e in realtà sempre vulnerabili, contenuti. Un'operazione intelligente, non priva di ironia oltre che di sottili umori letterari, su cui l'impatto con la storia e le ambizioni di Documenta ha prodotto un processo di espansione e di appesantimento che francamente impressiona. Del resto, tra le grandi rassegne internazionali Documenta è senza dubbio la più autorevole e la più prestigiosa, la sua insolita periodicità (ogni cinque anni si rinnova il rito inaugurato senza alcuna intenzione di continuità da Bode nel 1955 con lo scopo urgente di riallacciare nelle stanze del museo settecentesco violato dalla guerra il filo strappato dell'arte moderna in Germania), la sua natura propositiva, di prospettiva e non di bilancio, l'attenzione, invero non sempre egualmente tesa, alla relazione tra i linguaggi dell'arte e le trasformazioni del sociale hanno infatti garantito uno statuto speciale ad una mostra imponente non solo per il numero e la qualità delle presenze ma anche per l'ampiezza delle sue produzioni, in termini di opere ma anche di materiali critici e di riflessione. Una caratteristica che Carolyn Christov-Bakargiev, curatrice dell'ultima edizione, ha portato fino all'esasperazione raccogliendo in tre volumi – di cui il primo, 776 pagine per poco meno di tre chili , è addirittura *The Book of Books* – i contributi teorici, artistici, letterari discussi o generati nelle diverse fasi di preparazione della rassegna, oltre naturalmente alla documentazione dei progetti artistici e della loro realizzazione. Perché questa edizione di documenta – documenta (13) – è stata costruita all'insegna non tanto di una tesi precisa (e manca infatti un titolo di raccordo o di orientamento), quanto di una metodologia, di una «visione olistica e non logocentrica»[29] disponibile ad accogliere le più diverse forme e pratiche di conoscenza che attraversano il mondo. Una posizione (una «coreografia»), che sterminando i confini tra le discipline, mettendo in gioco contesti diversi – oltre Kabul, documenta (13) ha diversamente contagiato l'Egitto e il Canada – ed anche riducendo le distanze fra tutti gli attori, «animati e inanimati», implicati sulla scena dell'esistenza contemporanea, di fatto finisce col mettere in discussione non soltanto lo specifico dell'arte ma anche la possibilità, l'opportunità di

29 C. Christov-Bakargiev, *documenta (13). Catalog 1/3 The books of Books*, HatjeCantz, Ostfildern 2012, p. 31.

formulare un giudizio definitivo.[30] A governare i processi che hanno condotto a questa edizione di Documenta sono state del resto logiche proposizionali e transazionali,[31] un tenere dentro e uno stare nelle cose, *con* le cose, un guardare «dal punto di vista del meteorite» che, nonostante il dichiarato rovesciamento di prospettiva, non sembra però aver avuto conseguenze sulle attuali convenzioni espositive, anzi. *Momentary monument IV*, l'installazione che Lara Favaretto ha realizzato proprio per DOCUMENTA (13), a Kassel e a Kabul, è, a tutti gli effetti, l'epitome del contemporaneo trionfo della *Biennial scale*. A Kassel, erano 400 tonnellate di rottami a costituire il corpo disarticolato di una scultura ambientale, macerie di ferro che parlando di decostruzione e di erosione del senso, oltre che di perdita della funzione, istituivano di fatto una barriera insuperabile, una trincea, a un tempo minacciosa e malinconica, che tagliava la desolazione di un anonimo *terrain vague* ai bordi dimenticati della città borghese, non per questo rinunciando alla concentrazione museale e scarnificata del white cube: nove rottami, sostituiti all'esterno da calchi in cemento, hanno infatti trovato rifugio in alcuni vicini locali della stazione ferroviaria mentre a Kabul scatole opportunamente inventariate e quindi esposte raccoglievano il terreno di sei luoghi simbolici della città. Un micro scavo archeologico che faceva i conti di nuovo con la feticizzazione della memoria, con il fine, più che con la forma, del monumento, rispondendo all'addizione gigantesca che individuava l'intervento in Germania con una contenuta sottrazione, con un'eloquenza introvertita ma non meno densa, però, di leggibili contenuti simbolici. Perché, tra Kassel e Kabul, *Momentary Monument IV* viveva comunque di transitorie macerie e di fragili sedimenti culturali. Un'installazione - una sola - per due città, due continenti, due traumi da elaborare: solo una biennale, e forse soltanto dOCUMENTA(13),

30 «The suspension of judgement is not a closure – it opens the space of propositional». Ivi, p. 37.

31 Esplicito il riferimento a Donald Winnicott e al suo saggio del 1953 *Transitional Objects and Transitional Phenomena. A Study of the First Not Me Possession*, (Winnicot 1953). Il pensiero dello psicanalista inglese era stato discusso in relazione alle produzioni artistiche e al loro significato negli anni settanta da Filiberto Menna (F. Menna *L'immaginario e il reale*, "Marcatré", 61/62 1970 ora in Id. 1994, *Scritture critiche*, a cura di A. Cascavilla e A. Trimarco, premessa di G. Dorfles, Calypso e Ulisse, Napoli, pp. 19-24).

poteva arrivare a tanto.

Che negli ultimi anni l'installazione trovi alimento e crescente, persino smisurato potere nella sua intima relazione con il sistema espositivo è dunque un dato incontrovertibile, un elemento critico acquisito che meriterebbe senz'altro una lettura più analitica e problematica, una riflessione che non si limiti a registrare lo stato dell'arte ma provi a individuarne rischi e possibilità. Un tentativo a cui Boris Groys, da sempre attento alle dinamiche che, tra produzione esposizione e conservazione dell'arte, determinano gli orientamenti ideologici dell'*art world* e delle sue figure, non si è dal canto suo sottratto: nel saggio *Politics of Installation*, dopo aver immediatamente chiarito che, una volta divenuta parte della cultura di massa, l'arte contemporanea «può essere innanzitutto compresa come una pratica espositiva»,[32] lo studioso ha infatti discusso di come, a fronte dell'apparente indistinzione tra «fare arte e mostrare arte», sia comunque possibile trovare un discrimine fra produzione ed esposizione dell'arte (fra artista e curatore), muovendo proprio da una serrata analisi dell'installazione artistica, il cui funzionamento è a suo avviso inverso a quello che determina la messa in forma di una mostra da parte di un curatore. L'artista, infatti, secondo Groys opera «una privatizzazione simbolica dello spazio pubblico della mostra», senza avere necessità di giustificare il proprio intervento per assicurarsi una dose di consenso, come invece tocca fare al curatore, che deve in ogni caso rispondere ad una committenza, pubblica o privata. Lo studioso, che non sembra qui interessato a considerare come i confini tra le figure dell'artista e del curatore siano ormai nella prassi espositiva sempre meno netti (senza tener conto del fenomeno, per molti aspetti controverso, degli artisti curatori,[33] basterà pensare al lavoro dei collettivi artistici e curatoriali, sempre più diffusi, o allo sterminarsi delle attività legate alla curatela, che disegnano oggi

32 B. Groys, *Politics of Installation,* cit., p. 9.

33 Su questo punto mi permetto di rinviare al mio *Esposizion*i, cit., in particolare *L'arte della cura*, pp. 113-128.

una costellazione «paracuratoriale» molto ampia ed estesa),[34] evidenzia come l'artista e il curatore nel momento in cui si misurano con l'installazione (rispettivamente «installation art» e «installation of art», per riprendere la dicotomia proposta da Bishop)[35] incarnino «due differenti tipi di libertà: la libertà sovrana, incondizionata e pubblicamente irresponsabile di fare arte e la libertà istituzionale, condizionata, pubblicamente responsabile della curatela».[36] E' una tesi, questa argomentata dall'autore di *Art power*, che enfatizza soprattutto il carattere normativo dell'installazione d'arte, vero e proprio microcosmo di cui l'artista è unico e indiscutibile legislatore («lo spazio di un'installazione artistica è la proprietà simbolicamente privata di un artista. Nell'entrare in questo spazio il visitatore lascia il territorio pubblico della legittimazione democratica ed entra in uno spazio di controllo autoritario e sovrano»), territorio separato in cui il visitatore vive una condizione di straniamento, una sorta di esilio che lo costringe a comportamenti inconsueti, rendendolo parte per il tempo della visita (dell'esperienza) di una comunità retta da proprie regole. Ed è questo, mi pare, il punto più interessante del discorso condotto dal critico, il quale, opportunamente, mette in evidenza come l'installazione, in quanto dispositivo dotato di funzionamento autonomo, aperto, però, alla fruizione di un pubblico di massa - e non è possibile non concordare con Groys su come il carattere élitario del museo e degli altri componenti del "complesso espositivo" (Bennet), in primis le fiere,[37] sia ormai una superstizione - si dimostri un efficace strumento di analisi delle dinamiche democratiche, svelando le contraddizioni che si nascondono nel confronto e persino nell'opposizione fra la libertà e l'autorità dei diversi soggetti implicati : «Lo spazio dell'installazione è là dove veniamo immediatamente messi a confronto con il carattere ambiguo della nozione contemporanea di libertà che nelle nostre democrazie opera in parallelo con la libertà istituzionale e sovrana».[38] Così, questa l'implicita conclusione della riflessione di Groys, il pubblico dell'installazione è chiamato ora, in una contemporaneità che non può essere simultaneità senza direzione, ad una partecipazione consapevole, ad una adesione (o a un rifiuto) che ha inevitabilmente carattere critico e perciò richiede una scelta, instituendo una nuova, politica *Spectatorship* che nel contemporaneo scenario globale dovrebbe proporsi innanzitutto come pratica di cittadinanza terrestre (Morin), come ostinata indagine sul qui ed ora. Quell' *hic et nunc* a cui Walter Benjamin riconduceva l'aura dell'opera d'arte prima della sua riproducibilità tecnica[39] e che l'installazione adesso restituisce, non certo nei termini ormai corrosi dell'originale, riattivandola piuttosto nel senso di una presenza, magari momentanea ma non per questo reversibile.[40] Una *specifica* collocazione nello spazio e nel tempo, qui ed ora, appunto, che sollecita l'urgenza del giudizio e il coraggio della partecipazione: «E ancor più importante è il fatto che l'installazione sia in se stessa uno spazio di decisione: prima di tutto, di decisioni relative alla differenza tra vecchio e nuovo, tradizionale ed innovativo».[41]

34 Cfr. P. O'Neil, *The curatorial constellation and the paracuratorial paradox*, in "The exhibitionist", n. 6, june 2012, pp. 55-60.

35 C. Bishop, *Installation art*, cit., p. 6.

36 B. Groys, *Politics of Installation,* cit., p. 16.

37 Ho discusso di questo punto nel saggio *The Postocolonial 'Exhibionary Complex': The Role of the International Expo in Migrating and Multicultural Societies*, in *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, Ashgate, Surrey 2014, pp. 175-184..

38 B. Groys, *Politics of Installation,* cit., p. 27.

39 «*L'hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. […].L'intero ambito dell'autenticità di sottrae alla riproducibilità tecnica». W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnic*a, trad. it. a c. di F. Valagussa, con un saggio di M. Cacciari, Einaudi, Torino, 2011, p. 7.

40 Cfr. B. Groys, *The topology of contemporary art*, in *Antinomies of art and culture. Modernity, postmodernity, contemporaneity*, ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee, Duke University Press, Durham&London 2008, pp. 71-80.

41 Ivi, p. 78.

Site specificity, time specificity:
la questione del contesto e l'anacronismo dell'opera

Non so se davvero, come sosteneva qualche anno fa Ilya Kabakov nel corso di una conversazione con Margarita e Victor Tupitsyn «L'installazione continua a rendere molte persone nervose. Talvolta è percepita come un ultimatum: "Arrenditi e mettiti di fronte al plotone di esecuzione"»[42] ma se non è proprio di fronte ad un gruppo di fuoco, che l'installazione pone lo spettatore, certamente non gli si mostra indulgente e tantomeno permissiva: nessuna distrazione è consentita nel suo separato recinto, all'interno del quale è richiesta non soltanto attenzione ma incondizionata adesione alle regole stabilite dall'artista, non sempre facili da comprendere e interpretare. Un'imposizione anche fisica, fatta talvolta di gesti e di percorsi obbligati – e non a caso Kabakov, artista che proprio nell'installazione ha individuato il medium privilegiato per la propria indagine sulle forme e sulla percezione del potere, scrive della «coercizione dello spettatore nello spazio dell'installazione»[43] – che contraddice la giusta distanza modernista e costringe il pubblico ad oltrepassare la zona di rispetto della *spectatorship* per avventurarsi in un territorio sconosciuto, dai funzionamenti autonomi e dai confini incerti. In maniera più radicale di quanto proposto dal Minimalismo, dove pure, rispetto alla riduzione del visitatore a puro occhio imposta dalla lezione formalista, lo spettatore aveva conquistato un ruolo decisivo nell'attribuzione del significato dell'opera, che si istituisce proprio a partire

42 Ilya Kabakov, Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn, *About Installation*, in "Art Journal", vol. 58, n. 4 (Winter 1999), p. 63.

43 Ivi, p. 69 : «Generally, we 're touching on a very important subject here: the subject of freedom, and the coercion of the viewer portant subject in the installation space».

dalla relazione con il pubblico in uno spazio dato,[44] l'installazione è dunque un ambito di necessario confronto (di scontro, persino) tra il progetto dell'artista e l'esperienza dello spettatore, un incontro che s'inscrive inevitabilmente sotto il segno dell'obliquità e finanche del Terrore («Questo sdoppiamento tra l'arte qual è vissuta dallo spettatore e l'arte qual è vissuta dall'artista è, appunto, il Terrore»)[45] attuandosi, ogni volta, qui ed ora, in una specifica e comunque irripetibile condizione di spazio e di tempo.

Che l'installazione, in quanto medium che, si è detto, utilizza come supporto e materia lo spazio, sia comunque site specific, ovvero per sua complessa natura sia opera connessa in maniera inestricabile al sito in cui - in maniera temporanea o permanente - si offre al pubblico,[46] è dato persino ovvio, di cui non ci sarebbe forse neppure ragione di discutere se oggi la *site specificity* (e quindi la *site specific art*) non fosse diventata una categoria curatoriale talmente estesa e comprensiva da non essere più criticamente efficace, una banale parola d'ordine - un *mot tampon* - che non definisce più una precisa modalità di creazione, di produzione e di fruizione del lavoro ma ne indica una più o meno vaga ambientazione, avendo a tal punto perduto la propria capacità eversiva da diventare secondo Hal Foster un vero e proprio, assolutamente istituzionale, «evento da museo»,[47] quasi una condizione necessaria perché l'opera venga riconosciuta nel contemporaneo circuito espositivo.[48] In realtà, quando non viene ridotta a vuota formula *mainstream*, la *site specificity* è, innanzitutto, ricerca e sperimentazione, è una pratica (e un pensiero) di trasformazione, un processo, insomma, e non una definitiva asserzione che partecipa dell'infinita modificazione degli spazi i quali, lo ha sottolineato Michel de Certeau, rispetto ai luoghi, in cui «gli elementi vengo distribuiti entro rapporti di coesistenza», hanno natura dinamica, in quanto sono « incrocio di entità mobili». Se la *site specific art* può essere identificata da Nick Kaye con « un lavoro che tiene assieme la produzione, la definizione e la performance di un "posto"»[49] è appunto perché lo spazio rispetto al luogo è «ciò che diventa la parola quando viene parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione, mutata in un termine ascrivibile a molteplici convenzioni, posta come l'atto di un "presente" (o di un tempo) e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanze successive. A differenza del luogo non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto».[50] Di questa instabilità, l'installazione, che è appunto *spazio praticato*, mette alla prova equilibri e tensioni, prendendo in carico il corpo culturale dello spettatore, che ogni volta ridisegna i dati modificandoli grazie alla sua stessa presenza di osservatore che ha, comunque, valore e potere performativo. Laboratorio di prossemica, l'installazione funziona dunque come un dispositivo costantemente attivo e in movimento, in un continuo e mutuo scambio con lo spazio e con l'esperienza del visitatore, quest'ultima condizionata anche dalla eventuale presenza di altri spettatori, il cui accesso viene regolato talvolta dallo stesso artista

44 «During the 1960s, minimal scultpure launched an attack on the prestige of both artist and artwork, garanting that prestige instead to the situated spectator, whose self-conscious perception of the minimal object in relation to the site of its installation produced the work's meaning». D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, The Mit Press, Cambridge, Massachussetts, London, England 1993, pp. 16-17. Crimp mette anche in evidenza come un'opera soltanto quando è davvero site specific, e quindi non c'è distinzione fra il momento della produzione e il momento della circolazione dell'opera stessa, è in grado di mettere in questione la natura autonoma dell'arte modernista, "homeless" merce di lusso. L'identificazione tra spazio espositivo e spazio di produzione ha di recente portato la critica a discutere del superamento dell'atelier, proponendo l'avvento di un'era post-studio. Ho analizzato questo dibattito in *Post-studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel global art world*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a c. di S. Zuliani, Mimesis Edizioni, Milano 2013, pp. 181-193.

45 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994, p. 24.

46 Appare singolare su questo punto la posizione di Groys il quale scrive: «One should not forget: the installation space is a movable one. The art installation is not site-specific, an it can be installed in any place and for any period of time». In realtà, come si è detto e si argomenterà anche in seguito, la site-specificity non si lega alla permanenza o alla non riproponibilità dell'opera, ma alla sua specifica relazione con lo spazio e, più in generale, con il contesto. Come ha sottolineato Susan Hapgood «the once-popular term "site-specific" has come to mean "movable under the right circumstances». S. Hapgood, *Remaking Art History*, in "Art in America", July 1990, p. 120.

47 H. Foster, *The return of the Real. The Avant-Garde at the End of The Century*, MIT, 1996, trad. it. *Il ritorno del reale*, Posmedia Books, Milano 2006, p. 194.

48 Ho discusso di questo tema in *Effetto museo. Arte critica educazione*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2009, in particolare pp. 55ss.

49 N. Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London and New York, 2000, p. 3.

50 M. De Certeau, (1980) *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. pref. di A. Abruzzese, Ed. Lavoro, Roma 2001, pp. 175-176.

per esigenze che non sempre rispondono a semplici ragioni di sicurezza ma che in molti casi corrispondono a intenzioni di poetica, alla necessità di offrire un'esperienza emotivamente più coinvolgente ed esclusiva. Il pubblico viene così nuovamente sottoposto all'autorità indiscussa dell'artista-demiurgo che, una volta reso privato lo spazio pubblico con un gesto di chiusura che delimita i confini e i funzionamenti dell'installazione, può scegliere poi di aprire quello stesso spazio secondo le modalità più disparate, nella consapevolezza che, in ogni caso, non si sanerà mai la – terribile quanto costitutiva – frattura fra il proprio progetto d'installazione e la sua significazione, frutto ogni volta diverso della narrazione (dell'itinerario) di cui il visitatore è artefice. Come ha chiarito Miwon Kwon nel suo seminale saggio *One place after another. Site-specific art and locational identity*,[51] le relazioni tra l'arte e il suo sito costituiscono infatti «un predicato inconcluso», articolandosi secondo paradigmi – tre sono quelli individuati dalla studiosa statunitense: «fenomenologico, socio/instituzionale e discorsivo» – che non definiscono né una cronologia né una gerarchia, essendo piuttosto «definizioni in competizione, sovrapposte l'un l'altra e operanti simultaneamente in diverse pratiche culturali attuali (o anche all'interno del singolo progetto di un singolo artista)».[52] Poco importa che a prevalere nell'interpretazione dell'artista, e quindi nell'organizzazione dell'opera, siano le dimensioni geometriche o le coordinate storiche e sociali del sito, esso ha in ogni caso carattere culturale, è, per dirla con Merleau-Ponty, «spazio antropologico» sia che si collochi all'interno del tradizionale sistema espositivo – musei, gallerie, fiere...– sia che appartenga al più ampio orizzonte urbano o al paesaggio naturale, frutto anch'esso, del resto, di un processo di riconoscimento e di costruzione culturale. Certo, altri sono i problemi e le implicazioni di un'installazione che osa lo spazio pubblico, dove l'interlocutore di riferimento non è più il popolo, comunque selezionato ed avvertito, dell'arte ma la molteplicità dei soggetti che

51 M. Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity,* MIT Press, Cambridge, Massachussetts, London, England, 2002. Un'anticipazione del volume era apparsa in forma di saggio sulla rivista "October" nel 1997 col titolo *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, vol. 80, pp. 85-110.

52 Ivi, p. 30.

assieme compongono l'organismo sociale, rispetto ai quali l'opera site-specific agisce (dovrebbe agire) come parziale strumento di conoscenza ed anche di contraddizione, identificando da un canto lo spazio stesso, che non è, va sottolineato, precondizione dell'opera ma suo prodotto,[53] e, dall'altro, la comunità temporanea che abitandolo lo determina e lo trasforma.[54] Al di là, comunque, di ogni distinzione relativa alla sua collocazione e alla sua durata – del resto, anche il monumento, tradizionalmente inamovibile ed imperituro, è oggi sempre più a tempo, oggetto di mutamenti e persino di calcolati occultamenti –[55] e qualsiasi sia la sua configurazione, che abbia carattere prevalentemente teatrale o che segua piuttosto il modello, oggi molto diffuso, della collezione e dell'archivio, l'installazione è sempre un racconto, un itinerario più che una mappa, un'azione sempre specificamente situata, nello spazio come nel tempo: hic et nunc, appunto.

Where we are now? Questo il titolo della quinta biennale di Marrakech (2014), una domanda che è, naturalmente, un programma di lavoro, un'indicazione di metodo che, benché sostanzialmente disattesa nelle scelte espositive (si è trattato, ancora una volta, di una biennale dai facili equilibri *glocal*, corretta e confortante, soprattutto per la committenza) ben corrisponde all'inquietudine del nostro presente, allo smarrimento vertiginoso che nasce da uno spazio indeterminato - *Junkspace* lo ha definito Rem Koolhaas - che ha bisogno di frontiere e ponti, zone di contatto che a un tempo congiungano e oppongano,[56] e da un

53 Ivi, p. 26.

54 Sul dibattito critico relativo al significato dell'arte nello spazio pubblico e al *new genre of pubblic art* cfr. M. G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Plectica, Salerno 2011, con ampia bibliografia e Id. *October. Una rivista militante*, Luciano Editore, Napoli 2014, pp. 153-168.

55 Su questo tema mi permetto di rinviare al mio *L'impossibile monumento. Scultura e memoria nel dibattito critico del Novecento*, in *Arte e memoria dell'arte*, ed. M. I. Catalano e P. Mania,. Gli ori, Pistoia 2011, pp. 183- 193. Sull'argomento si veda anche A. Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma 2014.

56 M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 187-190. Sulla necessità di ripensare alla funzione di cerniera e non soltanto di separazione delle frontiere si veda R. Debray, *Eloge des frontières*, Gallimard, Paris 2010.

tempo senza storia (Kronos sembrerebbe davvero aver perduto il suo terribile appetito),[57] un sorta di eterno presente privo di direzioni, una esasperata contemporaneità in cui tutto è incondizionatamente sincronico. Quella in cui siamo immersi è, per dirla con Bruno Latour, una mostruosa «Era della Simultaneità», uno stato di allucinante «presentismo» senza ombra e senza spessore, «la condizione per cui il momento corrente appare come l'orizzonte e la destinazione del nostro pensiero»[58] a cui corrisponde un'estemporaneità irresponsabile e abbagliante, frutto avvelenato della crisi della modernità e dell'«esaurimento dello storicismo, in virtù del quale non possiamo più immaginare il futuro, sotto qualsiasi forma, utopica o catastrofica».[59] «La rottura della temporalità - chiarisce ancora Fredric Jameson, tra i maggiori teorici della condizione postmoderna - libera improvvisamente il presente da tutte le attività e le intenzionalità che potrebbero focalizzarlo e renderlo uno spazio della prassi; così isolato, quel presente improvvisamente inghiotte il soggetto con indescrivibile vividezza, con una concretezza percettiva letteralmente schiacciante».[60] Con questa inebriante intensità, un'ebbrezza che cancella responsabilità e giudizio, potenziando all'estremo l'immediatezza sensoriale, l'arte contemporanea non ha potuto non fare i conti,[61] proponendo strategie diverse per elaborare la diffidenza nei confronti del tempo e della storia (o, meglio, «della teleologia modernista») che ha segnato, seguendo prospettive anche molto distanti, la seconda metà del Novecento.

57 Cfr. B. Latour P. Weib ed, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Massachusset, 2005

58 C. Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?,* Koening Books, London 2013, p. 6.

59 F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke Univesity Press 1991, trad.it. *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo,*. con una pref. dell'autore, postf. di D. Giglioli, Fazi Editore, Roma 2007, p. 287.

60 Ivi, p. 44.

61 S. Chiodi, *Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee*, in *Enciclopedia delle Arti contemporanee. I portatori del tempo*, ed. A. Bonito Oliva, intr. di F. Rella, Electa, Milano 2013, pp. 218ss. Sulla questione, letta a partire dalla controversa nozione di arte contemporanea (una categoria di stile o un'indicazione cronologica?) si sofferma C. Bishop, *Radical Museology*, cit., pp. 16ss. Si veda anche *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, ed. F. Ferrari, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Di questa faticosa riflessione in opere e in azioni sulla temporalità e la sua crisi, l'installazione si è rivelata uno degli strumenti (e delle soluzioni) più efficaci in quanto la sua intrinseca attualità, legata all'esperienza presente dello spettatore, non può non misurarsi con la temporalità critica implicita nell'operazione di prelievo e di messa in forma di oggetti e di pensieri, oggetti e pensieri non rappresentati ma effettivamente presentati e, quindi, tradotti dall'orizzonte dell'uso quotidiano al recinto speciale dell'arte.

«Un'installazione è una presentazione del presente»[62] dove però, ed è questione tutt'altro che secondaria, vengono a confluire i significati e i tempi composti di cui sono portatori, per nulla innocenti, i singoli elementi che trovano nuova collocazione nel dispositivo connettivo dell'installazione. Come ha chiarito in maniera definitiva Walter Benjamin nel saggio *Che cos'è il teatro epico?*, la citazione – nel caso dell'installazione, il prelievo – implica necessariamente un'interruzione, interruzione che, vale la pena sottolinearlo, è «uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma»,[63] cosa che comporta una frattura del contesto d'origine certo non priva di conseguenze rispetto alla tradizione e alla storicità: «il particolare potere delle citazioni non nasce, infatti, secondo Benjamin, dalla loro capacità di trasmettere e far rivivere il passato, ma, al contrario, da quella di "far piazza pulita, di espellere dal contesto, di distruggere". Estraniando a forza un frammento del passato dal suo contesto storico – prosegue Giorgio Agamben, studioso che in più occasioni è ritornato sul pensiero di Benjamin e sul suo malinconico angelo della storia – la citazione gli fa perdere di colpo il suo carattere di testimonianza autentica per investirlo di un potenziale di estraneazione che costituisce la sua inconfondibile forza aggressiva».[64] Si tratta di un gesto distruttivo che è però presupposto di nuove verità, un brusco e comunque incompleto azzeramento che ricorda da vicino la "tabula

62 B. Groys, *The topology of contemporary art*, cit., p. 77.

63 W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?,* in Id. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di E. Filippini, pref. di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 1991, p. 131.

64 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 157.

rasa" dadaista: «La tabula rasa, di cui noi facevamo il principio informatore della nostra attività, non aveva valore che in funzione di quel qualcos'altro che avrebbe dovuto succedergli, (…) implicava la nostalgia di un ordine smarrito o l'anticipazione di un ordine futuro».[65]

Un modo, insomma, di entrare in relazione col passato che, suggerisce Agamben, definisce anche l'attività del collezionista, figura ricorrente nella riflessione del filosofo tedesco: «Anche il collezionista "cita" l'oggetto al di fuori del suo contesto e, in questo modo, distrugge l'ordine in seno al quale esso trova il proprio valore e il proprio senso.(...) Il collezionista si assume il compito di trasfigurare le cose, privandole di colpo tanto del loro valore d'uso che del significato etico-sociale di cui esse erano investite dalla tradizione».[66] E' un compito che, a partire almeno dal duchampiano *ready-made*, appartiene anche, e forse soprattutto, all'artista, all'artista che nell'installazione, non a caso da molti considerata una sorta di collezione, opera appunto quella discontinuità nel tessuto della storia dell'arte, quella rottura (uno spostamento, in realtà) nella tradizione che consentono di problematizzare il passato e di istituire con esso non «un decorso» ma una relazione indiretta e attiva: «perché una parte del passato sia investita dall'attualità, fra loro non deve sussistere nessuna continuità». Quello che si viene a creare nell'installazione è dunque un campo di forze, un movimento dialettico, per continuare nel solco benjaminiano, in cui il presente è lo spazio del «confronto tra la sua pre- e post-storia» e l'immagine «è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione».[67] Così, l'infinita teoria di oggetti – davvero naturalia artificialia mirabilia – che s'incontrano e si relazionano nella scrittura dell'installazione, come pure gli immateriali elementi di linguaggio – i suoni, gli odori, le luci e le temperature – che ne delimitano il microcosmo avventuroso sono tutti portatori di un tempo specifico, di un passato spezzato e di un presente che continuamente si rinnova

65 T. Tzara, *Manifesti del Dadaismo*, trad. it., Einaudi, Torino 1975, p. 95.

66 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 158.

67 W. Benjamin, *Opere complete. IX. I Passages di Parigi*, ed. R. Tiedeman, ed. it. a c. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, pp. 527, 516.

ed è libero dall'urgenza della cronaca anche quando ne riporta temi e frammenti. Citazioni, appunto, che in quanto tali hanno, si è detto, carattere eversivo, interrompono il flusso della storia e lo riscrivono in altri discorsi, in configurazioni a cui lo spettatore attribuisce senso ulteriore irrompendo con il proprio tempo soggettivo in una temporalità che, proprio come accade per l'archivio, porta in sé un incessante cominciamento: «Arché, ricordiamocelo, indica assieme il cominciamento e il comando».[68] Perché quando non cede alle lusinghe di un'istantanea adesione alle emergenze del presente, assecondando l'ingenua (e talvolta opportunistica) ambizione, in ogni caso destinata a venire prima o poi delusa, di essere ad ogni costo *up to date*, anche l'opera che più sembra nutrirsi dei fermenti dell'attualità politica e sociale non vive mai soltanto dell'immediato presente, il suo tempo, che non è, vale la pena sottolinearlo, quello della sua permanenza, è un tempo inconcluso, denso, più lento o più veloce, comunque imperfetto. Anacronistico, persino.

Di «*sovranità* dell'anacronismo», della sua «paradossale fecondità», del suo irrinunciabile valore euristico che si esprime nell'accettazione dell'eterogeneità e della distanza - «non bisogna pretendere né di fissare né di eliminare la distanza: occorre invece farla agire nel ritmo alterno tra i momenti di prossimità – empatici, intempestivi, inverificabili – e i momenti di distanziamento critico – coscienziosi e verificativi. Ogni questione di metodo è forse riconducibile a una questione di tempi»[69] – ha molto discusso, con ampiezza di argomenti e ricchezza di suggestioni warburghiane, George Didi-Huberman, insistendo *in primis* sul carattere sovradeterminato delle immagini, configurazioni sempre complesse in cui è possibile e opportuno riconoscere il montaggio di più tempi. Mettendo a reagire George Bataille, Walter Benjamin, Carl Einstein e, naturalmente, Aby Warburg, il cui concetto di «"sopravvivenza" (*Nachleben*) tenta di rendere giustizia alla complessa temporalità delle immagini», lo studioso francese ha proposto nelle pagine di *Devant le temps. Histoire de l'art et anachroni-*

68 J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. it., Filema, Napoli 2005, p.11.

69 G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it.,Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 22.

sme des images (2000) una sorta di foucaultiana archeologia dell'anacronismo, muovendo dal presupposto che la storia «non può che essere anacronistica: significa che per dar conto della "vita storica" (…) il sapere storico dovrebbe imparare a complessificare i propri modelli di tempo, ad attraversare lo spessore delle memorie multiple, a ritessere le fibre eterogenee del tempo, a ricomporre un andamento dai ritmi disgiunti».[70] Un'operazione che la storia dell'arte, in quanto disciplina che si misura con le immagini e con la loro stratificata temporalità – e non poteva mancare il riferimento a Deleuze e alla sua nozione di "immagine-tempo"- ha in qualche modo anticipato e guidato quando, grazie soprattutto al contributo di Wolfflin, Warburg e Riegel, ha saputo dimostrare di essere «tanto filosoficamente audace quanto filologicamente rigorosa».[71]

Parte maledetta del sapere storico, l'anacronismo è dunque la chiave con cui Didi-Huberman avvicina le immagini dell'arte, passata e presente, e con cui decostruisce paradigmi critici e storiografici, esercitandosi su oggetti teorici e testi visivi disparati alla ricerca di sintomi efficaci – aberrazioni, distonie - che ne tradiscano l'irrimediabile carattere anacronistico. E', la sua, una proposta metodologica che non si sottrae al confronto con le opere o, meglio, con le immagini del presente –esemplare, in questo senso, la lettura delle sculture di Pascal Convert ispirate alla fotografia di una veglia funebre scattata da Mérillon durante la guerra del Kosovo, rispetto alle quali Didi-Huberman procede alla costruzione (e all'analisi) della durata attraverso la relazione che si attiva tra «storia e memoria, presente e desiderio»[72] - dove a essere evidenziato è, di nuovo, quell'anacronismo, inteso come compresenza (e dinamica) di tempi eterogenei, che abbiamo detto appartenere in maniera specifica all'installazione. Quello che però, è questa l'obiezione mossa da Claire Bishop, il teorico francese finisce col non chiarire una volta dimostrata la complessità temporale dell'opera, è il perché alcune temporalità emergano e si manifestino più di altre in situazioni differenti e quali possano essere le ragioni per cui alcune spinte siano più determinanti

70 Ivi, p. 41.

71 Ivi, p. 29.

72 G. Didi-Huberman, *Costruire la durata*, trad. it. in *Del contemporaneo*, cit., p. 21.

nell'indicare una direzione nella costruzione della durata. «Piuttosto di dichiarare semplicemente che molti o tutti i tempi sono presenti in ciascuno oggetto storico, dobbiamo chiederci *perché* alcune temporalità appaiono in particolari opere d'arte in specifici momenti storici. Peraltro, questa analisi è motivata dal desiderio di comprendere la nostra condizione presente e come cambiarla».[73] Dal suo radicale osservatorio, da sempre attento alle pratiche partecipative e all'arte attivista, Bishop rimette insomma in questione il valore politico dell'opera, considerando la complessità dell'immagine anacronistica e dialettica, nozione, quest'ultima, che Didi-Huberman ha evidentemente mutuato da Benjamin, innanzitutto per il suo potenziale eversivo, per la sua capacità di produrre spostamenti, deviazioni, rivoluzioni. L'autrice di *Artificial Hells. Partecipatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012)[74] oppone dunque alla riflessione sulla storia dell'arte proposta da Didi-Huberman una prospettiva critica decisamente più militante e quindi rischiosa, un discorso sul ruolo che l'arte deve mantenere nell'interpretazione e nella trasformazione del presente che proprio nella natura ambigua e però sempre specificamente *situata* dell'installazione ha, lo vedremo, trovato solidale terreno di verifica e di confronto.

73 C. Bishop, *Radical museology*, cit., p. 23.

74 C. Bishop, *Artificial Hells. Partecipatory Art and the Politics of Spectatorship* Verso, London-New York 2012. trad. it. Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa, a c. di C. Guida, Luca Sossella Editore, Roma 2015.

Tassonomie variabili. Per un archivio dell'installazione

Venezia, Biennale 2009, Padiglione del Cile: al termine dell'asse trionfale degli arsenali, come sempre impietosa *enfilade* di troppo pieni e troppo vuoti, ecco una improvvisa cesura, il buio dietro una tenda da sempre polverosa. Il visitatore ha un'esitazione, l'oscurità sembra senza forma, l'aria troppo spessa, poi i colori irresistibili dei neon diventano lentamente porte, parole, oggetti, macchine ingenue e crudeli, elementi di un'installazione che seduce i sensi e li inganna – riflessi, profondità impossibili, varchi ottusi – per cercare l'attenzione del pensiero, la partecipazione del pubblico ad un discorso che parla all'intelligenza del corpo ma non si sottrae a ciò che sta fuori dal recinto dell'installazione: *Threshold*, il progetto a dimensioni ambientali di Ivan Navarro, è un passaggio e una pausa, uno spazio costruito da prospettive che non chiudono all'interno – si riconosce Time Square con le sue insegne nel video di *Resistence* – suggerendo con astuzia percettiva punti di fuga immaginari.[75] Venezia, Biennale 2011, Padiglione della Svizzera: nell'enclave dei giardini l'architettura in cemento armato e mattoni di Bruno Giacometti, sobria e rigorosa nell'incastro delle superfici, attenta soprattutto a restare silenziosa (da un museo, ha dichiarato l'architetto ormai centenario in un'intervista di qualche anno fa, si dovrebbe uscire senza aver memorizzato nulla dell'edificio), è invasa da una massa delirante e inafferrabile di oggetti, icone, residui e feticci contemporanei, monitor, cellulari, sedie, attrezzi da palestra che sembrano crudeli macchine celibi, riviste, fotografie, bottiglie e cd assemblati per forza di cellophane, domopak e nastro adesivo in un crescendo d'inciampi e di meraviglia, esuberante ben oltre ogni ragionevole *horror vacui*: Thomas Hirschhorn con *Crystal of Resistance* ha proclamato il trionfo liberatorio del panico («Il panico è la soluzione»[76]). Il pubblico si aggira

75 Ivan Navarro, *Threshold*, Padiglione del Cile, a cura di Antonio Arevalo e Justo Pastor Mellado, 53 Biennale di Venezia.

76 Cfr. http://www.artribune.com/2011/07/panic-room/.

frastornato, accecato dallo splendore di una luce fin troppo tersa, da sala operatoria, da show room fieristico, cercando di riconoscere un qualche percorso, scoprendo intanto con divertimento ed inquietudine altri relitti quotidiani, messi in una forma che, questa è la dichiarata ambizione di Hirschhorn, artista certamente non insensibile ai richiami della *dépense*,[77] «deve essere una forma che renda possibile "pensare"».[78] Ancora Venezia, Biennale 2013, Padiglione della Polonia: un enorme strumento scultoreo, un dispositivo plastico dalla potente meccanica generosamente esposta occupa lo spazio rettangolare dell'edificio. *Everything Was Forever, Until It Was No More* è l'opera dell'artista e musicista *indie* Konrad Smolenski, 800 chili di bronzo risuonante per una composizione di suoni moltiplicata oltre ogni umana sopportazione da altoparlanti ad ampio raggio: il pubblico è invitato a entrare e a disporsi ordinatamente lungo le pareti del padiglione, le orecchie protette da tappi di gomma gentilmente quanto fermamente imposti all'ingresso, per attendere con pazienza che il meccanismo finalmente liberi le sue devastanti energie sonore, vibrazioni che attraversano i corpi e modificano a lungo la propriocezione: nessuno esce dal padiglione con lo stesso passo con cui era entrato. «Nonostante i progetti creata da Smolenski appaiano monumentali e vistosi – scrivono i curatori del Padiglione – comportano l'interazione con il pubblico a un livello indefinito che non risulta dalla dimensione o dalle caratteristiche superficiali dell'installazione».[79]

Tre esempi, fra gli infiniti possibili, di installazione. Tre progetti di natura, ispirazione, configurazione e funzionamento radicalmente diversi – perché l'installazione, è persino superfluo ricordarlo, «è un modo di produzione e di esposizione

77 Tra i progetti più celebri realizzati dall'artista svizzero, il *Bataille Monument* proposto nel 2002 in un sobborgo di Kassel in occasione della XI Documenta. Cfr. C. Bishop, *Installation art*, cit., pp.124-125.

78 *Illuminazioni*, cat. della Biennale Arte 2011, a c. di B. Curriger, Marsilio, Venezia 2011, p. 452.

79 *Il Palazzo Enciclopedico*, cat. della Biennale Arte 2013, a c. di M.Gioni, volume II, Marsilio, Venezia 2013, p. 126.

dell'opera piuttosto che un movimento o uno stile»[80] – accomunati, certo, dal format biennale (quasi uno standard ormai, si è detto) ma, soprattutto, dalla *presenza*, dalla presenza, attiva e reattiva, del visitatore. A differenza di quanto prescritto dal canone modernista, infatti, la presenza cui l'installazione si riferisce non è quella, assoluta, addirittura mistica, dell'opera – «presentness is grace»[81] – affermava Michael Fried, ma quella, compromessa e comunque imprevedibile, del pubblico, di un soggetto che l'installazione stessa problematizza e costruisce, qui ed ora. È da questo presupposto che è necessario muoversi per provare a definire una possibile tassonomia dell'installazione e non certamente dalla molteplicità inafferrabile degli aspetti puramente formali, sempre più marginali e persino inessenziali come dimostrano le stesse didascalie che accompagnano le opere di carattere installativo: non solo le dimensioni, come abbiamo già ricordato, sono nella maggior parte dei casi genericamente "ambientali", ma le tecniche e i materiali sono diventati per lo più indefinitamente "misti" o "vari", e persino le date sono molteplici, documentando successive versioni o, meglio, "messe in atto" dello stesso progetto. Insomma, quando non si preferisce, come hanno fatto Barbara Ferriani e Marina Pugliese, mantenersi sostanzialmente al di qua di ogni tentativo di classificazione, proponendo nel proprio discorso critico uno sguardo retrospettivo sulle premesse di questo «medium in trasformazione» e un'analisi di specifici aspetti e problemi, per lo più legati alla conservazione,[82] non si può non tener conto prima di ogni altra cosa del funzionamento dell'installazione per provare ad articolare una credibile, e in ogni modo flessibile, architettura tassonomica in grado di organizzare le manifestazioni così diverse di una pratica artistica che meglio di ogni altra esprime quella che Rosalind Krauss

80 *What is Installation art?*, IMMA, Irish Museum of Modern Art, p. 4. http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf (consultato il 10/10/ 2014)

81 Cfr. C. Bishop, *Installation art*, cit., p. 133. Su Michael Fried, influente storico dell'arte di scuola greenberghiana, cfr. H. Foster, *Design & Crime*, Verso, London 2002, trad. it. Postmedia, Milano 2003, in particolare pp. 99ss.

82 Del resto, *storia e conservazione delle installazioni* è l'inequivocabile sottotitolo di *Monumenti effimeri*, il già citato volume che le due studiose hanno dedicato all'installazione, dove l'unico accenno ad una possibile tassonomia, legata all'analisi esemplare di una singola opera, si lega ai concetti di Spazio, Materia, Tempo, Fruizione.

ha definito «The Age of the Post-Medium condition»[83]. Lo stesso Ilya Kabakov, sempre molto attento a riflettere sulle ragioni e sulle dinamiche dell'installazione anche in riferimento alla storia dell'arte o, meglio, ad *An Alternative History of Art*,[84] quando ha proposto una generale distinzione riguardo appunto alla molteplicità delle forme in cui si manifesta oggi l'installazione, pur riferendosi ad elementi visivi, ha di fatto posto l'accento sul funzionamento dell'opera: «Le installazioni che vengono attualmente realizzate in tutto il mondo sono di due tipi diversi: innanzitutto abbiamo un'installazione che è soprattutto una collezione di oggetti che compongono un oggetto più grande; in secondo luogo, c'è l'installazione che respinge, o pretende di respingere, l'oggetto come un fatto di principio e comunque trasforma radicalmente lo spazio ed è il principale agente di tale trasformazione».[85] Installazione come collezione e installazione come spazio di trasformazione, di azione: questa dunque la semplice ma efficace opposizione suggerita dall'artista russo che, dal canto suo, ha orientato il proprio lavoro alla creazione di luoghi di esperienza e di modificazione, facendosi teorico e artefice di una «Installazione totale» con caratteristiche e funzionamenti suoi propri, autonomi anche dallo stesso modello teatrale, di cui pure riprende e utilizza elementi e caratteristiche. «C'è comunque una differenza fondamentale tra l'Installazione Totale ed il teatro: nel teatro, anche realista, il palcoscenico è

83 R. Krauss. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames&Hudson, London 1999, trad. it. *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005. Su questo punto si veda M. van Mechelen, *Experience and conceptualisation of Installation Art* http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisaton%20of%20Installation%20Art.pdf. Per una ricostruzione delle più recenti posizioni che hanno caratterizzato il dibattito anglosassone rispetto alla definizione di installazione cfr. N. De Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation art in the new millennium. The empire of the senses*, Thames & Hudson, London 2003, in particolare l'introduzione (pp.12-47).

84 È, questo, il titolo di un progetto che prevedeva la presentazione del lavoro di tre immaginari artisti russi di differente generazione, tutti e tre frutto dell'immaginazione di Ilya Kabakov: I. Kabakov, E. Kabakov, *An alternative history of art. Rosenthal, Kabakov, Spinak*, Kerber Verlag, Bielefed 2005. Al Museum of Contemporary Art di Cleveland Ilya ed Emilia Kabakov hanno poi messo in scena una "classica" retrospettiva che metteva in rapporto il lavoro di Rosenthal con quello del suo allievo Kabakov: *The Teacher and the Student: Charles Rosenthal and Ilya Kabakov*, 10 September 2004-january 2005.

85 I. Kabakov, M. Tupitsyn, V. Tupitsyn, *About Installation*, cit., p. 63.

evidentemente separato dal pubblico, che assiste da lontano. Nell'Installazione Totale lo spettatore entra fisicamente nell'installazione e la vede dall'interno. Questo provoca un enorme effetto psicologico nello spettatore, qualcosa che possiamo definire un'identificazione tra spettatore e artista».[86]

È a tal punto profonda l'identificazione indotta dall'Installazione Totale che Kabakov non ha esitato ad argomentare il carattere sostanzialmente «anonimo» di questo tipo di installazione, in quanto l'esperienza vissuta dallo spettatore è così emotivamente coinvolgente da azzerare ogni interesse per l'autore: «gli stati emotivi vissuti dallo spettatore sono orientati esclusivamente all'artefice di questi oggetti. Nello spazio anonimo dell'installazione, le intenzioni dell'autore sono ridotte. Alla domanda: "Di chi sono questi dipinti" l'installazione stessa risponde: Di nessuno».[87] Quella che Kabakov sottolinea è, dunque, la qualità assolutamente immersiva e straniante dell'installazione – dell'«Installazione Totale» – , una qualità che la avvicina alla dimensione del sacro («l'installazione raddoppia il sacramento»), di un sacro che è interruzione della quotidianità, strappo improvviso che lascia irrompere oltre la superficie rassicurante delle cose l'irresistibile tensione dell'Altro. L' «Installazione Totale» si pone così sul pericoloso crinale che divide (salda) il sacro ed il profano, in una zona intermedia che del teatro come opera d'arte totale raccoglie e radicalizza la tradizione – *No Stage, No Actors, But It's Theatre (and Art)* ha affermato con convinzione Robert Storr scrivendo appunto di *Installation art* [88]– muovendosi consapevolmente in uno spazio di feconda ambiguità che scompagina le convenzioni e destabilizza le coordinate: *Where is our place?* (2003) non a caso è il titolo della grande installazione di Ilya e Emilia Kabakov entrata nella collezione del MAXXI, un ipotetico spazio museale articolato su tre diversi piani spaziali e temporali, una rigorosa stanza delle meraviglie – e uno spericolato

86 I. Kabakov, E. Kabakov, *An alternative history of art. Rosenthal, Kabakov, Spinak*, cit., p. 138.

87 I. Kabakov, M. Tupitsyn, V. Tupitsyn, *About Installation*, cit., p. 67.

88 R. Storr, *No Stage, No Actors, But It's Theatre (and Art),* in "New York Times", 28 November 1999.

trompe l'oeil [89]- giocato sul cortocircuito di tempo e di luogo: «Tutto è relativo: la nostra posizione nel mondo ma soprattutto l'arte che viene esposta ai nostri giorni, la cosiddetta arte contemporanea. (…) Nella galleria verranno allestite simultaneamente due mostre che contrastano l'una con l'altra: una delle fine del XIX secolo, l'altra di arte contemporanea. Allo stesso tempo sono rappresentati due tipi di spettatori: quelli di due secoli fa e quelli di oggi». Un rovesciamento continuo di prospettive - «quello che per noi è il pavimento, per il mondo sottostante è il cielo, mentre il nostro soffitto non esiste nemmeno per i giganti, "non è visibile"…»[90]- che impedisce ogni pigrizia e nega ogni stabile certezza.

E l'installazione come collezione? Se dal canto suo Kabakov opta decisamente per una pratica installativa totalizzante che punta sull'invenzione, sull'intersezione di tempi e di luoghi per scatenare lo choc di una presenza straniata, il modello e il pensiero della collezione segnano effettivamente un'altra direzione importante nelle ricerche artistiche contemporanee, declinando nel senso deciso della visualizzazione quell'«impulso archivistico» che ormai da qualche decennio attraversa le pratiche dell'arte come le elaborazioni della critica.[91] Del resto, se, come ha sostenuto Grazioli di recente, la collezione è una forma d'arte,[92] è evidente che proprio l'installazione rappresenta il luogo privilegiato di incontro fra il *Kunstwollen* che sta sotteso ad ogni forma di collezione (Lugli) e il valore espositivo che definisce l'opera d'arte. Almeno a partire dal Merzbau, architscultura eretta con pazienza e passione ininterrotta da Kurt Schwitters come abitabile monumento autobiografico e, assieme, come imperfetta collezione «di ciò

89 Su come il *trompe l'oeil* possa essere, proprio per la sua i*ngannevole* natura teatrale, un modello per l'installazione si veda N. A. Kelly, *Here and Now: Art, Trickery, Installation*, in *What is Installation Art?,* cit., p. 9ss.

90 Ilya & Emilia Kabakov, *Where Is Our Place?,* a cura di/ curated by P. Colombo,Palombi Editore, Roma 2004, p. 15, p. 16.

91 H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October", Vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.
Ho discusso di questi temi in *Effetto museo. Arte critica educazione*, cit., pp. 79ss e più di recente nel saggio *Là dove le cose cominciano. Archivi e musei del tempo presente*, in "Ricerche di S/Confine", Dossier 3, 2014, www.ricerchedisconfine.info, pp. 29-37.

92 E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Johan&Levi, Milano 2012.

che chiunque scarta»,[93] l'istinto collezionistico, in cui si realizza ogni volta una irripetibile congiunzione tra il soggetto e l'oggetto, il luogo e il momento, ha trovato modo di manifestarsi felicemente nell'installazione, declinandosi ora in sequenze diradate ora in forsennati accumuli, costruendo in ogni caso specifiche narrative in cui lo spettatore si trova, comunque, implicato. Una tendenza, questa di lavorare sul gesto collezionistico come (modello di) pratica artistica, che ha trovato occasione di verifica in qualche modo persino didascalica in occasione della 55. Biennale d'arte di Venezia, in quel seducente e per tanti versi insidioso *Palazzo Enciclopedico* che Massimiliano Gioni ha costruito muovendo proprio da una esorbitante suggestione collezionistica, dall'immaginario museo registrato nel 1955 all'ufficio brevetti dall'artista autodidatta Marino Auriti, che nella sua anacronistica – senza tempo – torre di babele intendeva appunto collezionare tutto il sapere del mondo.[94] All'interno della mostra centrale, nello spazio in questo caso musealizzato (neutralizzato) degli arsenali, nella successione delle stanze che assieme al lavoro di artisti già noti e riconosciuti presentavano immagini e oggetti di confine, invenzioni e visioni frutto di sensibilità altre e alterate, ha infatti trovato posto centrale – quasi uno snodo e un intervallo – la collezione allestita con cura persino maniacale dall'artista inglese Cindy Sherman. Un personalissimo «museo delle ossessioni», per citare Harald Szeemann, davvero il convitato di pietra di questa Biennale, in cui Sherman ha raccolto più di duecento opere di oltre trenta autori, artisti ampiamente storicizzati (Enrico Bay, Carol Rama, Paul McCarthy, Rosemarie Trockel, tra gli altri) e anonimi inventori di incubi: «bambole, pupazzi, manichini e idoli si mescolano a collezioni di fotografie, dipinti, sculture, decorazioni religiose e tele disegnate da carcerati che insieme compongono un teatro anatomico nel quale sperimentare e riflettere sul ruolo che le immagini hanno nella rappresentazione e percezione del sé».[95] Un'installazione che giocando abilmente con tutte le più consolidate soluzioni museografiche – alle numerose teche, alle bacheche e alle vetrine da

93 Cfr. R. Cardinal, *Collecting and Collage-making: the Case of Kurt Schwitters*, in *The cultures of collecting*, ed. J. Elsner and R. Cardinal, Reaktion Books, London 1994, pp.68-96.

94 M. Gioni, *È tutto nella mia testa* in *Il Palazzo Enciclopedico*, cit., p. 23.

95 Ivi, p. 25.

vecchio museo di scienze facevano da puntuale contrappunto impeccabili allestimenti da galleria modernista – induceva nel pubblico un atteggiamento più raccolto e silenzioso, museale appunto (è stato Paul Valéry nel racconto di una sua visita al Louvre a notare che al museo si parla a bassa voce, quasi come in chiesa), sollecitando un'attenzione scientifica per corpi volti maschere comunque mostruosi, spaventosi, non di rado deformati da un erotismo luttuoso, da una crudeltà accentuata dallo straniamento, che proprio gli apparati espositivi rendevano sostenibile, autorizzandone la componente morbosa e inevitabilmente voyeristica (É*tant donnés*…). Se pure con minor intensità, aggressività, persino, di quanto in genere accade quando il modello seguito è quello della creazione di mondi fittizi, anche per un'installazione-collezione – ma in questo caso Scherman è curatore, è artista, è collezionista? sono sempre più tenui i confini fra le figure, più ambigui gli statuti nel global art world – a contare poi davvero non sono gli oggetti ma la reazione del pubblico, la sua presenza che ne verifica e attesta il funzionamento e l'efficacia.

Ed è proprio la consapevolezza di quanto la presenza attiva del pubblico sia determinante nella definizione stessa di installazione (e, lo vedremo, nella sua conservazione)[96] il punto fermo da cui Claire Bishop è partita nella sua proposta di catalogazione delle installazioni, un'ipotesi per molti versi condivisibile che tiene appunto conto essenzialmente delle modalità con cui la relazione con lo spettatore, *embodied viewer*, viene diversamente attivata in un quadro teorico che è profondamente segnato dalla trasformazione del soggetto, non più il «centrato» soggetto cartesiano sul quale si è costruito il sistema della visione a partire dal Rinascimento ma un soggetto decentrato e aperto al rischio della differenza: il soggetto dell'installazione, appunto.[97] *Installation art* è così strutturato in quattro capitoli che corrispondono a quattro modalità di esperienza che l'installazione progetta per lo spettatore, ciascuna delle quali implica un differente modello di soggettività e si esprime in una specifica tipologia di opera. *The dream scene*, *Heightened perception*, *Mimetic engulfment*, *Activated spectatorship*: queste le quattro stazioni – le quattro categorie – che Bishop ha individuato, indicandone di volte in volta le premesse teoriche e gli esiti, proponendo una casistica mirata e argomentata. Non si tratta di contenitori rigidi a cui far meccanicamente corrispondere infiniti elenchi di opere e artisti ma di articolazioni critiche che mettono a fuoco di volta in volta nodi teorici e soluzioni estetiche coerenti, facendo reagire costantemente i discorsi della critica con il pensiero e le scritture degli artisti. Così, *The dream scene* lavorando sul pensiero di Freud e, in particolare, *su l'Interpretazione dei sogni*, discute di artisti (Kaprow, Kabakov, Oldenburg, Samaras, Thek…) e di installazioni che fanno sprofondare lo spettatore «in un ambiente onirico psicologicamente coinvolgente»[98]: inevitabile il riferimento alle mostre del Surrealismo come pure persuasivo il punto sulle installazioni che lavorano sul rapporto tra casa e atelier mentre non del tutto convincente la discussione sull'Institutional critique, esperienza difficilmente riducibile alle ragioni di una soggettività letta in chiave psicoanalitica. Alla questione della percezione sinestetica e del suo potenziamento è dedicato il secondo capitolo, *Heightened perception*, appunto, in cui la riflessione sul pensiero fenomenologico di Merleau-Ponty sostanzia la discussione sul lavoro di artisti – tra i tanti, Vito Acconci, Carsten Holler, Ernesto Leto, Olafur Eliasson senza dimenticare, naturalmente, i Minimalisti – che del dato percettivo hanno fatto materia e sostanza delle proprie installazioni, con l'obiettivo di mettere in discussione «"la falsa neutralità dell'oggetto artistico e la sua dipendenza dalla "falsa neutralità del contenitore architettonico"».[99] La dissoluzione del senso di sé, le dinamiche del *camouflage* nella lettura di Roger Caillois e, soprattutto, Lacan con la sua teoria sulla costruzione del soggetto sono i puntelli teorici che sorreggono *Mimetic Engulfment*, in cui vengono prese in considerazione le installazioni che puntano sul disorientamento, accentuando la dimensione decentrata del soggetto attraverso sollecitazioni sensoriali contraddittorie ed ingannevoli (James Turrel, Dan Graham, Yayoi Kusama, Bill

96 Cfr. infra, pp. Sulla necessità di conservare non i materiali ma l'esperienza del pubblico si sofferma anche M. Van Mechelen, *Experience and conceptualisation of Installation Art*, cit.

97 C. Bishop, *Installation art*, cit., p. 11.

98 Ivi, p. 10.

99 Ivi, p. 60.

Viola alcuni degli artisti analizzati). Infine, *Activated Spectatorship* dà conto di quelle installazioni che lavorano sul soggetto politico, su una dimensione sociale della pratica artistica che, avendo come riferimento ineludibile la lezione pedagogica di Beuys, negli ultimi anni si è declinata in esperienze collettive (Group Material), in pratiche relazionali (Tiravanija) o in azioni antagoniste (Santiago Serra, Thomas Hirshorn) che hanno posto al centro la necessità di ripensare, dentro e fuori le istituzioni, il ruolo dell'arte e soprattutto del suo pubblico. Quello che Bishop disegna è dunque uno scenario complesso, non privo di contraddizioni e di limiti (ma davvero nessun italiano aveva titolo per entrare in questa *critical history*? In ogni caso, il gioco delle assenze e delle presente è sempre troppo facile) che tenta, con strumenti non ingenui, di definire le possibilità di costruire un archivio dell'installazione. Un'ipotesi perseguita con differenti strumenti anche nel volume firmato nel 2003 da Nicolas De Oliviera, Nicola Oxley e Michael Petry, *Installation art in the new millennium* (il sottotitolo, *The empire of the senses*, è un'esplicita tesi), dove a prevalere sono piuttosto gli aspetti fenomenologici e le dinamiche relazionali messe in atto dalle installazioni, in questo caso classificate secondo categorie larghe e comunque porose: *Escape, Author and institution, Exchange and interaction, Time and narrative* e, naturalmente, *The body of the audience*, perché davvero «il pubblico è diventato l'elemento chiave dell'installazione». Si tratta di un lavoro di organizzazione condotto con dovizia di riferimenti e, soprattutto, con una notevole ricchezza di materiali iconografici che certo non sfugge – e come potrebbe? – ai limiti e alla parzialità di una catalogazione che lavora comunque su materiali fluidi, instabili, si è detto, nel tempo come nello spazio, e che però proprio per questo interpreta correttamente la sfida che sempre rappresenta la costruzione di un archivio. In quanto dispositivo di memoria e, quindi, di oblio in ogni caso incompleto, sincopato, lacunoso – le lacune sono, del resto, una necessaria e sempre eloquente dimenticanza, premessa irrinunciabile di ogni

possibile narrazione[100] – l'archivio è strumento di conoscenza e di interrogazione, di ininterrotta costruzione di predicati che da qualche tempo ha assunto una centralità significativa nei discorsi sull'arte e sull'architettura[101] attestando così quella crisi del continuum storico e della temporalità di cui proprio la specificità dell'installazione è, si è detto, espressione e, assieme, antidoto.

Promessa di verità, esercizio critico prima ancora che ordinato deposito di conoscenze, l'archivio è, vale la pena ribadirlo, da sempre luogo di potere, dispositivo di controllo che negli ultimi anni le nuove tecnologie digitali e il web 2.0 hanno notevolmente contribuito ad espandere, nell'accessibilità, che è sempre garanzia democratica, ma anche nell'estensione dei contenuti e nella loro messa in relazione secondo un rapidissimo processo di connessione che, se non governato, può condurre al collasso della «tag universale» (de Kerckhove). Un rischio da correre, comunque, perché se *Le goût de l'archive*[102] è oggi più che mai vitale le ragioni vanno cercate, certo, nell'incertezza del nostro tempo ma anche nell'esigenza di trovare forme più duttili di conservazione della memoria che sappiano misurarsi con documenti e saperi immateriali. Con il non-realizzato, persino, come sta sperimentando il MoRE, *a museum of refused and unrealised art projects*, elettronico archivio di progetti e installazioni rimasti sulla carta o, più spesso, in formato digitale, opere che per ragioni diverse – mancata accettazione da parte della committenza, penuria di risorse, difficoltà di realizzazione, eccessivi rischi – non hanno conquistato lo spazio reale ma che non per questo vanno dimenticate, e non soltanto perché la loro conoscenza risulta utile per la

100 È quanto sostiene lo storico dell'arte Charles Merewether in una densa conversazione con Nayia Yiakoumaki, curatrice degli archivi della Whitechapel raccolta col titolo *Riddles and secrets* in *A Manual for the 21st century art institution. A room by room guide to the contemorary institution of the future*, Koening Books, London 2009 pp. 70-77. Il volume, che ha appunto una sezione dedicata all'archivio, è stato pubblicato in occasione dell'opening dell'ampliamento della Whitechapel Gallery.

101 Cfr. *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 2013.

102 A. Farge, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris 1989 :« Déroutante et colossale, l'archive, pourtant, saisit. Elle ouvre brutalement sur un monde inconnu où les réprouvés, les miséreux et les mauvais drôles jouent leur partition dans une société vivante et instable. Sa lecture provoque d'emblée un effet de réel (…)».

piena comprensione degli interessi di ricerca dei singoli artisti (sono 28 quelli finora coinvolti dal MoRE, progetto che partecipa al Centro per le Professioni delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Parma).[103] In effetti, la loro irrisolta condizione è soprattutto significativa per la lettura dei rapporti controversi che s'instaurano tra artista e committenza rispetto ad una produzione artistica che, per dimensioni e complessità, richiede sempre più spesso il sostegno delle istituzioni, pubbliche o private. Una dipendenza ovviamente determinante nelle installazioni pensate per lo spazio pubblico – e, in questo caso, la «commande pubblique» dovrebbe essere soprattutto una «demande pubblique» (Buren) – ma decisiva anche nel caso di opere commissionate dai musei e dalle fondazioni per le proprie collezioni. E non soltanto rispetto ai termini di realizzazione delle installazioni e ai loro vincoli espositivi ma anche, ed è dato critico oggi fortunatamente sempre più discusso, riguardo alle condizioni della loro, sempre meno eventuale, conservazione.

103 http://moremuseum.org/omeka/. Si veda anche il dossier n. 3 di "Ricerche di S/Confine" 2014, *Per un museo del non realizzato.Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*. www.ricerchedisconfine.info,

Il futuro del presente: paradossi e insidie della conservazione

«Ogni opera d'arte può essere comparata non come un'isolata sorgente ma come un'area di bacino, il corso di un fiume con i suoi estuari, con i suoi affluenti, le sue rapide, le sue anse e naturalmente le sue fonti nascoste. Per definire un corso d'acqua useremo la parola traiettoria. Un'opera d'arte – non importa di quale materiale sia fatta – ha una traiettoria, o per usare un'altra espressione resa popolare dagli antropologi, una portata».[104] Che, come suggeriscono Bruno Latour e Adam Lowe, l'opera d'arte sia un corso d'acqua, un flusso in costante modificazione, dotato di direzione ma non di stabile misura – lo ha del resto chiarito per tempo Alighiero Boetti, artista di umane geografie e di sensibili mappe, che non si può misurare la lunghezza dei fiumi – non è soltanto un'efficace metafora per definire la natura comunque instabile dell'arte, da sempre sensibile pensiero della relazione, ma è indicazione di metodo irrinunciabile per ogni discorso sulla conservazione e, quindi, sul restauro dell'opera. Dell'opera d'arte contemporanea, specialmente, che, al di là della fragilità, non sempre dichiarata o conosciuta, dei materiali usati o delle reazioni dovute alla loro combinazione o mescolanza – è ciò che i conservatori definiscono «vizio connaturato», un problema sempre connesso ad una sperimentazione costante e talvolta sfortunata[105] – non necessariamente riconosce nella propria permanenza materiale un valore, anzi. «Il destino della caducità, il carattere instabile, transitorio, si trova inscritto a chiare lettere nel dna di gran parte dell'arte contemporanea. (…) Nei casi più estremi (ma forse per questo più significativi) dell'esperienza contemporanea,

104 B. Latour, A. Lowe, *The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through its Facsimiles* in *Switching Codes*, ed. T. Bartscherer, University of Chicago Press, Chicago 2011, pp. 275-297.

105 G. Wharton, *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, in *Collecting the New. Museums and Contemporary Art,* ed. B. Altshuler, Princeton University Press, Princeton 2007, pp. 166ss. Su questi temi si veda O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005.

l'arte ha spesso creduto di trovare la propria verità in una febbrile autoabolizione»[106]: nel saggio introduttivo ad una recente antologia di scritti dedicati appunto alla conservazione del contemporaneo, Massimo Carboni si sofferma sulle ragioni di questa diffusa attitudine alla sparizione, frutto a suo avviso di una sorta di «*patologia della memoria sociale*» la cui altra faccia è rappresentata dalla «volontà bulimica di conservare, preservare, archiviare»,[107] auspicando di conseguenza una radicale autocritica da parte di chi opera nel campo della tutela, della conservazione e del restauro dell'arte nata dopo la tumultuosa stagione delle avanguardie. Appare così indispensabile un cambio di paradigma (ovvero «il paradigma del cambiamento»)[108]che impedisca ogni forma di accanimento terapeutico, che non alimenti alcuna «illusione consolatoria» facendosi carico piuttosto dell'inquietudine costitutiva dell'opera, elaborando persino una sorta di ragionata, sicuramente non sciatta o improvvisata, tantomeno rinunciataria, «strategia dell'estinzione».[109] Insomma, ciò che sembra più urgente è garantire il diritto alla consunzione ed anche alla sparizione dell'oggetto – del gesto – d'arte per evitare, è questa la conseguente e per nulla peregrina conclusione, che le opere, anziché essere tutelate *con* il restauro, debbano essere protette *dal* restauro. Certo, è una posizione non priva di rischi, portatrice di tensioni e incertezze, chiaramente polemica nei confronti di chi – museo o collezionista – non vuole lasciare andare l'opera al proprio destino soprattutto per garantirsene i benefici legati alla proprietà (e non è certo un caso che per ben due volte Carboni citi una inequivocabile affermazione di Adorno: «"l'idea della durata delle opere è modellata su categorie di possesso"»)[110], che ha sicuramente il merito di

106 M. Carboni, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, a cura di P. Martore, intr. di M. Carboni, Castelvecchi, Roma 2014, pp. 10, 11.

107 Ivi, p. 15.

108 P. Martore, *Un obliquo avvicinamento*, in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., p. 30.

109 M. Carboni, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, cit., p. 18.

110 Ivi, pp. 12, 22. La citazione è tratta da T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Suhkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 298.

evidenziare la necessità di ampliare il dibattito su questi temi, o, meglio, di fare del dibattito stesso lo spazio della tutela, assicurando così una durata all'opera che sia, innanzitutto di pensiero e poi, se opportuno e possibile, di materia. Si tratta, per riprendere quanto proposto da Salvador Muñoz Vinas, sicuramente fra gli studiosi più autorevoli nel campo del restauro contemporaneo,[111] di una «svolta comunicativa nella conservazione», un nuovo modo di concepire le attività di conservazione e di restauro in cui entrano in gioco più sensibilità, competenze, voci. Tra queste, naturalmente, quella degli artisti, senza però indulgere in idolatrie eccessive, e non soltanto perché anche gli artisti hanno diritto di sbagliare – esemplare il caso delle opere realizzate da Rothko per l'Università di Harvard, condannate alla scomparsa a causa di una cattiva scelta dei pigmenti e della collocazione imposta dall'artista – [112] ma perché, ed è dato essenziale, non appartiene soltanto agli artisti la responsabilità (l'autorialità) dell'opera, soprattutto quando, come accade nel caso dell'installazione, il suo significato si esprime e si rinnova nell'incontro con il pubblico.

Del resto, la centralità assegnata fino a qualche anno fa alle intenzioni dell'artista è stata di recente messa da più parti in discussione in quanto lo strumento delle interviste effettuate dai conservatori dei musei o delle grandi istituzioni, metodo oggi largamente diffuso e consolidato anche attraverso progetti di ricerca internazionali,[113] è risultato non del tutto soddisfacente o almeno problematico. Non è raro, infatti, il caso in cui l'artista o si rifiuta di fornire indicazioni e prescrizioni precise riguardanti la conservazione della propria opera – fra i

111 Suo, tra l'altro, il volume *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier/Butterworgh-Heinemann, Oxford 2005.

112 S. Muñoz Vinas, *Razones para ignorar la intencion del artista*, 2001, trad. it. *Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell'artista*, in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., pp. 83-97.

113 Cfr. V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 48-56; F. Cangià, *L'intervista come strumento*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., pp. 167-173. Sul valore delle interviste rispetto alla questione della conservazione dell'arte contemporanea si veda anche Beerkens, L., 't Hoen P., Hummelen, IJ., Van Saaze, V., Scholte, T, Stigter, S., *The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice,* Jap Sam Books, Heijningen 2012.

più citati, l'episodio di cui è stato protagonista Nam Jun Paik che, chiamato ad esprimersi sulle modalità di conservazione e di riallestimento del suo *TV Garden* (1974-2002) ebbe a dichiarare «Non amo avere il controllo totale – sarebbe noioso. Quello che ho imparato da John Cage è godere ogni secondo della mancanza di controllo»[114] – o addirittura muta nel corso degli anni punto di vista,[115] mettendo così seriamente in crisi l'istituzione proprietaria del lavoro. Più che l'intenzione dell'artista, con la sua volubilità e la sua inevitabile parzialità, quella che oggi sembra avere conquistato un ruolo determinante nella riflessione sulla conservazione è in realtà l'intenzione dell'opera. Se è forse esagerato considerare «l'espressione orale o scritta delle intenzioni dell'artista nulla più di una curiosità storica, una postilla al testo (l'opera d'arte), che resta l'autentico oggetto d'interesse» è certamente vero che è «sbagliato pensare che la volontà dell'artista e la relativa opera coincidano o debbano coincidere»,[116] soprattutto quando l'opera in questione è un'istallazione, il cui significato non si può veramente comprendere senza considerare tutti i suoi differenti attori e le reciproche relazioni che, assieme, danno vita ad un processo collettivo dalle molte variabili, una serie di spinte e controspinte, un gioco di ruoli e di sguardi che può efficacemente essere affrontato con gli strumenti della *actor-network theory* (ANT).[117]

Senza voler scomodare la distinzione discussa a suo tempo da Nelson Goodman, il quale in *Languages of art* (1968) opponeva le – falsificabili – arti *au-*

114 Cfr. J. G. Hanhardt, *Nam June Paik, Tv Garden* in *The Variable Media Approach: Permanence through Change*, ed. A. Depocas, J. Ippolito, C. Jones, Guggenheim Museum Publications and the Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, New York 2003, pp. 70-77.

115 «When the artist is alive an actively ex pressing his or her intentions, the focus shifts toward documenting and honoring the artist's interests. Problems arise when artistis change their mind or express interests that are either unachievable or undesiderable by current owners» G. Wharton, *The challenges of Conserving Contemporary art*, cit., p. 165.

116 S. Muñoz Vinas, *Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell'artista*, in *Memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., p. 88.

117 Cfr. V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum*, cit., p. 28. La studiosa propone appunto di leggere l'installazione attraverso il metodo elaborato da Bruno Latour per le scienze sociali (B. Latour, *Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005).

tografiche (la pittura, la scultura) a quelle *allografiche* (la musica, la danza, arti che, al pari dell'installazione, necessitano di notazioni e sono suscettibili di differenti esecuzioni) – [118] è indubbio che per la sua natura inevitabilmente negoziata, per la sua specifica *presenza,* l'installazione implica un'autorialità plurale in cui interviene, si è detto, il pubblico ed anche, in termini che, lo vedremo, vanno via via precisandosi e definendosi, lo stesso restauratore. A partire dalla consapevolezza che «che l'installazione si realizza come opera d'arte soltanto attraverso il processo della sua messa in opera»[119], cosa che di per sé apre un inedito scenario riguardo alla vita silente (latente o addirittura spenta?) dell'installazione quando giace nei depositi e alla connessa attività di tutela – se l'opera non allestita non esiste, che cosa custodiamo nel buio delle casse? –, è evidente che la conservazione dell'installazione sollecita riflessioni e richiede soluzioni che possono e talvolta devono discostarsi da quelle suggerite nel 1963 da Cesare Brandi, la cui *Teoria del restauro* resta, va sottolineato, un saldo riferimento, un punto di non ritorno per la comunità scientifica internazionale.[120] Il minimo intervento, la reversibilità e, soprattutto, l'assioma per cui «*si*

118 N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, trad. it. a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1991, pp. 101ss. Pip Laurenson, responsabile del Collection Care Research alla Tate di Londra fa riferimento alla distinzione suggerita da Goodman riflettendo sulle diverse modalità di restauro che riguardano le installazioni a medium temporale, che partecipano appunto di una natura allografica: P. Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-based Media Installations*, in "Tate Papers", 6, autumn 2006, trad. it. *Autenticità, cambiamento e perdita nel restauro delle installazioni a medium temporale*, in *Memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., pp. 147-165.

119 T. Scholte, *Introduction*, in *Inside Installation.Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. T. Scholte, G. Wharton, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, p. 11.

120 Sulla presenza di Brandi nel dibattito internazionale sul restauro si sofferma V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., pp. 41-42. La studiosa sottolinea il ritardo con cui la fondamentale *Teoria del restauro* è stata tradotta in inglese: C. Brandi, *Theory of Restoration I, II, III* in Historical and Philosophical Issues in the Conservation of cultural Heritage, ed. N. Price, M. Kirby Talley, A. M. Vaccaro, 230-235; 339-342; 377-379, Paul Getty Trust, Malibu 1996 mentre ancora più recente è l'edizione in volume promossa dall'Istituto centrale per il restauro, ed. G. Basile, pres. G. Urbani, trad. C. Rockwell, Nardini, Firenze 2005. Sulla riflessione di Brandi sul restauro si veda almeno M.I. Catalano, *Brandi e il restauro: percorsi del pensiero. Con lettere inedite dal carteggio tra Cesare Brandi e Enrico Valsecchi*, Nardini, Firenze 1998. All'influenza di Brandi nel contemporaneo dibattito sulla conservazione è stato dedicato il convegno internazionale *Cesare Brandi and the devolopment of modern conservation theory*, New York, 4 ottobre 2006.

restaura solo la materia dell'opera d'arte»[121] trovano infatti occasioni di ripensamento, di verifica e, anche, di discussione nelle più recenti declinazioni del dibattito critico internazionale che, almeno a partire dalla cruciale conferenza di Nara (1994),[122] dove è emersa la necessità di «conservare il cambiamento», ha sempre di più spostato l'attenzione sull'esigenza di considerare gli aspetti intangibili del patrimonio da tutelare.[123] È un orientamento che ben corrisponde alla natura complessa – materiale e immateriale – dell'installazione, medium che, d'altro canto, più di ogni altro sembra necessitare proprio di quel «restauro preventivo» di cui lo stesso Brandi è stato sostenitore, non certo con l'ingenua intenzione di «immunizzare» l'opera, impresa comunque impossibile e in alcuni casi del tutto scorretta – davvero si può pensare di sottrarre ai turbamenti del tempo un lavoro che proprio dei traumi e delle tensioni del presente vuole essere catalizzatore e traccia, come accade, ad esempio, per gli interventi "attivisti" di Judy Baca? [124] ben sapendo che, in realtà, l'atto stesso della creazione dell'installazione porta in sé le prospettive della sua conservazione o, meglio, della sua costante trasformazione. Lo chiarisce in maniera convincente Vivian Van Saaze nel volume *Installation Art and the Museum* (2013), nato da una ricerca europea che dal 2004 al 2007 ha coinvolto alcune importanti istituzioni museali (purtroppo nessuna di esse italiana) sul tema appunto della conservazione e

121 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, p. 7.

122 Cfr. ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity*, Nara 1995, in *Nara Conference on Authenticity*, ed. K. E. Larsen, www. icomos.org/charters/nara-e.pdf.

123 R. Macedo, *Dealing with complexity: The role of social and human sciences in conservation of contemporary art*, 2011, trad. it. *Gestire la complessità: il ruolo delle scienze umane e sociali nella conservazione dell'arte contemporanea*, in *Tra memoria e oblio*, cit., pp. 45-56.

124 G. Wharton, *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, in *Collecting the New. Museums and Contemporary Art,* cit., p. 175: «The artist Judy Baca, of the Social and Publica Art Resource Center (SPARC) in Los Angeles, works vith disenfranchised populations to create murals in public space. She insists that the process of instilling neighborhood pride is inherent to her work, and consequently her murals cannot be conserved without involving future generations of community representatives».

della presentazione dell'*Installation Art*,[125] dove, a proposito delle installazioni che utilizzano elementi tecnologici, si legge «Per molte di queste opere d'arte la nozione di arte come un oggetto materiale statico diventa altamente problematica perché il cambiamento è inscritto nel loro orizzonte concettuale e/o ne è necessaria condizione per il proprio perpetuarsi».[126] Conservare l'installazione significa, dunque, non impedirne ma accompagnarne il cambiamento – quello che è stato definito «l'invecchiamento sistematico dell'opera»[127] – cercando di seguirne correttamente gli sviluppi e di comprenderne le ragioni fin dalle origini. È per questo motivo che sempre più spesso i conservatori dei musei scelgono, quando possibile, di documentare con scrupolo l'opera a partire dalla nascita del progetto, partecipando alla sua realizzazione e, quindi, assumendo un ruolo di co-autore («coproducer»),[128] non tanto per l'eventuale intervento materiale nella produzione quanto per la discussione e la relazione con l'artista e i suoi assistenti, con il curatore della collezione o della mostra, con il responsabile dei servizi educativi, con tutte le figure, insomma, che, prima ancora dell'esposizione pubblica dell'installazione, sono coinvolte nella costruzione del suo significato, perché davvero il restauro è oggi ancor più che in passato una pratica sociale oltre che scientifica.[129]

125 Cfr. *www.inside-installations.org* Sulla scorta di questo grande progetto, coordinato dal Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), è nato il progetto DIC-Documentare Installazioni Complesse, i cui risultati sono confluiti nel già ricordato volume di B. Ferriani e M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., pp. 187-268. Le installazioni prese in considerazione sono *Field Dressing (Orifill*), 1989-1990 di Matthew Barney; *Coma,* 2000-2001 di Alexander Brodsky; *I Sette Palazzi Celesti,* 2004 di Anselm Kiefer; *Chiaro Oscuro*, 1983 di Mario Merz; *Untitled and Lemure*, 2002-2007, di Rudolf Singel e Franz West; *Il vapore*, 1975, di Bill Viola.

126 V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 15.

127 Cfr. M. Grün, "*My work isn't ephemeral, it's precarious": discussion of a "conservation" strategy for Doppelgarage by Thomsa Hirschhorn*, in *Inside installations*, cit., pp. 221-234.

128 Sulla negoziazione fra la figura dell'artista e quella del curatore e sui confini mobili tra le due figure si veda L. Davies, J. Heuman, Meaning Matters: *Collaborating with Contemporary Artists*, in *Modern Art, New Museums: Contributions to the 2004 IIC Congress*, Bilbao, ed. A. Roy, P. Smith, International Institute for Conservation (IIC), London, pp. 30-33.

129 D. Heath Cull, *Caring for a Community Born of Clay*, trad. it. *Cura di una comunità nata dall'argilla*, in *Tra memoria e oblio*, cit. p. 175.

«Le installazioni non possono essere comprese separatamente dagli attori e dalle pratiche del museo nel quale circolano»,[130] dunque, ed è per questo motivo che diventa indispensabile pensare alla tutela e alla conservazione di queste opere come ad un processo critico ininterrotto che non si limita ad individuare, una volta e per sempre, ciò che indispensabile, costitutivo dell'installazione, e ciò che invece può essere sostituito o addirittura omesso, anche perché, come è evidente, l'installazione mette profondamente in crisi i criteri tradizionali che distinguono copia e riproduzione in quanto è la stessa installazione a farsi garante di autenticità rendendo originale anche la riproduzione:«L'installazione – ha scritto a questo proposito Boris Groys – s'inscrive in un contesto apparentemente privo di segni, uno spazio aperto di anonima circolazione e prende forma – anche solo temporaneamente – in un contesto chiuso, stabile e fisso topologicamente opportunamente definito "hic et nunc". Questo significa che tutti gli oggetti collocati in una installazione sono originali, persino quando, o esattamente quando, essi circolano al di fuori dell'installazione come copie».[131] La documentazione assume così un ruolo determinante nel rapporto tra museo e installazione, perché al di là dei contratti di acquisizione, che oggi specificano in maniera sempre più dettagliata non solo cosa materialmente l'istituzione acquisisce ma anche quali dovranno essere in futuro le condizioni di conservazione e di esposizione, considerando anche i possibili spostamenti all'interno degli spazi della stessa istituzione o gli eventuali prestiti, è necessario monitorare in ogni sua fase quella che, ricalcando un celebre saggio di Arjun Appadurai, Deborah Cherry ha felicemente definito «la vita sociale delle opere d'arte».[132] Pur sapendo che l'opera eccede sempre la sua descrizione, per quanto densa essa possa essere, il museo non dovrebbe rinunciare ad un lavoro di documentazione costante che non può non avvalersi, naturalmente, della fotografia, strumento

130 V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 27.

131 B. Groys, *The topology of contemporary art,* cit., p. 74.

132 D. Cherry, *Altered States: Mapping the social life of artworks. Zarina Bhimji's She Loved to Breathe – Pure Silence 1987-2012*, trad. it. *Stati d'alterazione: mappare la vita sociale delle opere d'arte. She Loved to Breathe – Pure Silence 1987-2012 di Zarina Bhimji*, in *Tra memoria e oblio*, cit., pp. 210-228.

ormai consolidato di tutela che, grazie alla democratizzazione digitale di questo linguaggio e alla sua condivisione attraverso i social media, ha assunto negli ultimi anni un valore ulteriore, assicurando non soltanto testi visivi utili per conoscere le evoluzioni degli aspetti materiali dell'opera ma offrendo anche un costante aggiornamento sulle modalità di fruizione dell'installazione da parte del pubblico, sempre più attivo nel fotografare e, soprattutto, nel fotografarsi al museo, [133] al punto che anche nei musei statali italiani nel 2014 è stato finalmente abolito il divieto, ormai impossibile da mantenere e giustificare, di fotografare le opere, decisione a cui si è dovuta arrendere, dopo una singolare campagna mediatica, anche la National Gallery di Londra. Ad ogni modo, per quanto sempre più sensibile alla presenza del pubblico nelle sale del museo – e, in questo, ha sicuramente fatto alta scuola Thomas Struth con la serie delle sue straordinarie *Museum's photographs*[134] la fotografia delle opere esposte, non diversamente, peraltro, dalle riprese video, non sembra essere strumento sufficiente a documentare le esperienze, le reazioni, le relazioni attivate da un'installazione, che hanno comunque carattere individuale e soggettivo. Più efficace, nella sua franca soggettività, la narrazione, una rinnovata pratica ecfrastica che non è puro esercizio descrittivo, sapiente costruzione di calchi linguistici che dell'opera restituiscono per forza di attenta retorica i dati fenomenici, quanto (impossibile e persino «suicidaria») autobiografia, frammento di diario che punta non tanto sugli elementi sensibili che compongono l'opera (che, come si è più volte ribadito, sono di per sé instabili e, singolarmente, inerti) quanto sui processi, razionali ed emotivi, innescati dall'installazione. A questo lavoro di racconto il restauratore è, non bisogna dimenticarlo, da sempre chiamato – il punto VII del codice etico dell'AIC (American Istitut for Conservation) ad esempio recita: «il restauratore professionista dovrà documentare l'esame, l'analisi scientifica e il trattamento con la creazione di registri e diari permanenti» mentre secondo

133 Su come i visitatori si relazione al museo attraverso la fotografia cfr. *Visiteurs photographes au musée,* ed. S. Chaumier, A. Krebs, M. Roustan, La documentation française, Paris 2013.

134 Sul significato museologico degli scatti che Struth ha dedicato ai maggiori musei del mondo dalla fine degli anni ottanta del secolo scorso mi permetto di rinviare al mio *Obiettivo museo,* in *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del Museo d'Arte contemporanea*, ed. S. Zuliani, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 111-121.

l'ARI (Associazione Restauratori Italiani) la relazione di restauro è «corredo storico ed analitico integrante del bene culturale» – con un'impostazione che è però di natura squisitamente scientifica e che non tiene conto se non in minima, residuale parte degli elementi soggettivi che sono invece determinanti per restituire l'«intenzione dell'installazione», confluenza di dati concreti e di singole esperienze e attese.

La documentazione, che ha assunto un peso addirittura preponderante all'interno delle istituzioni espositive al punto che «oggi, negli spazi predisposti all'arte, è più frequente trovarsi di fronte a documentazioni piuttosto che ad opere d'arte»,[135] non costituisce soltanto un utile corollario per la conservazione dell'installazione ma contribuisce in maniera determinate a chiarirne il significato, anche e soprattutto quando l'opera vive più vite, ovvero quando viene riallestita in contesti diversi da quello per il quale era stata concepita, addirittura prendendo contemporaneamente forma in differenti versioni – le cosiddette *exhibition copies* – [136] per assecondare le crescenti esigenze del sistema espositivo internazionale, sempre più vorace e veloce. Anche in questo caso, si tratta di un processo di rinegoziazione che non dovrebbe limitarsi a rimettere in scena (a riattualizzare) secondo un rigido protocollo un'installazione "prototipo", perché l'idea stessa del prototipo – e quindi del congelamento dell'opera alla sua prima configurazione – è sostanzialmente in contraddizione rispetto all'impermanenza dell'installazione, che si modifica in ogni suo successivo (e persino simultaneo) riallestimento, le cui tracce – i cui documenti, ancora – entrano di fatto a

135 B. Groys, *L'arte nell'era biopolitica. Dall'opera alla documentazione*, in Id. *Artpower*, cit., p. 63.

136 Sulla coesistenza di differenti configurazioni della stessa installazione riflette V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 95ss.

definirne ogni volta l'identità sempre mutevole.[137] Ne è esempio efficace quanto accaduto all'installazione *All Shadows* di Jan Dibbets, che ha trovato nel corso degli anni molteplici forme e differenti configurazioni, legate certo alla natura specialmente variabile dell'opera, una registrazione istantanea delle ombre presenti nello spazio espositivo attraverso del nastro adesivo di carta, come pure alle diverse condizioni, spaziali e umane, in cui l'artista si è trovato a lavorare, cosicché l'opera, che pure ogni volta rinasce, conserva memoria delle precedenti esperienze di allestimento, di cui è alla fine il risultato. In questo caso è più che mai evidente come davvero «la testimonianza del restauratore può essere un documento cruciale per le future procedure d'installazione, senza ricorrere a regole rigide e istruzioni precise».[138]

Negoziazione, documentazione, pluralità degli attori e delle voci, trasformazione e processualità: sono dunque queste le parole chiave che definiscono l'ambito, certamente aperto e poco dogmatico, ovviamente in divenire, del dibattito che riguarda la conservazione delle installazioni e, quindi, della forma artistica che più di ogni altra esprime il *global art world*, dove a dominare è ormai una matura condizione postmediale in cui gli artisti, pienamente acquisita l'equivalenza dei media, lavorano sempre di più alla loro libera combinazione.[139] Ed è anche per questo che la tutela, la conservazione e il restauro delle installazioni deve, sì, tener conto della specificità dei media – la videoinstallazione, per ci-

137 V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 139. La studiosa mette a confronto le pratiche di riallestimento del Bonefantenmuseum, per il quale «every reinstallation will mimetic the first installation, resulting in freezing the work in its initial state» e quelle adottate dallo S.M.A.K. la cui «documentation practices (…) focused on recordign the (temporary) outcomes (the successive installations) of processes as well as the process itself»

138 S. Stigter, *Co-producing Conceptual Art. On the conservation of a variable installation by Jan Dibbets* (2012), trad. it. *Co-produrre arte concettuale. Della conservazione di un'installazione variabile di Jan Dibbets*, in *Tra memoria e oblio*, cit., pp. 141.

139 P. Weibel, *Globalization and Contemporary Art*, in *The Global Contemporary an the Rise of New Art Worlds*, ed. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel, ZKM – Karlsruhe, MIT Press, Cambridge, MA, London 2013, pp. 20-27.

tare almeno un caso, presenta problemi e soluzioni singolari –[140] ma deve poi soprattutto ragionare in termini di strategie operative più ampie, magari individuando, come ha fatto il gruppo di lavoro per i media variabili del Guggenheim, comportamenti e azioni appropriate (ad esempio, per quanto riguarda l'obsolescenza tecnologica, si può scegliere la strada dell'*emulazione* o quella della *migrazione*)[141] senza neppure escludere la possibilità che un'opera possa anche concludere il proprio ciclo vitale. Un'evenienza che si tende, inutile negarlo, a scongiurare con accanimento: se da un canto i collezionisti, di fronte alla difficoltà di conservare un'installazione, si affidano spesso al museo, utilizzando gli strumenti del comodato o anche della donazione, d'altro canto il museo difficilmente dichiara morta un'opera, provando a mantenerla in vita con ostinazione. Forse ha ragione Hiltrud Schinzel quando propone di distinguere la condizione di un'opera in divenire in *esistenza estetica attiva* e in *esistenza storica passiva* quando il suo sviluppo si è interrotto.[142] Un passaggio che potrebbe coincidere con la morte dell'artista, specie per quanto riguarda le opere con forti componenti performative – ma non va dimenticato che sulla conservazione della performance il dibattito è particolarmente intenso, diviso tra chi, come Marina Ambramović, sostiene la possibilità del *reenactement* delle azioni da parte di performer opportunamente formati[143] e chi invece, come Peggy Phelan, ritiene irriproducibile la performance, rispetto alla quale non si può far altro che un lavoro di documentazione e di conservazione di tracce e reliquie – e che in ogni caso non è mai soltanto l'esito di un irreversibile degrado dei materiali. Perché l'installazione, qualsiasi sia la sua configurazione, non si risolve negli oggetti e nelle materie che la compongono, il suo funzionamento ha un tempo e un luogo specifici e comunque irripetibili, una vita in incessante trasformazione a cui la critica, in qualunque modo si esprima (in scrittura, in curatela, in attività di conservazione o in pratiche educative) non può opporre un rassicurante *know how* ma deve avere il coraggio – ed anche la responsabilità – di rispondere con un interminabile *knowing how*. Un'attitudine alla ricerca e all'ascolto che mette in conto l'errore, che osa la meraviglia e persino la poesia: «Il sole – ha scritto Tomas Tranströmer - fa sbattere le palpebre alle statue».

140 Su questo punto si veda I. Ratti, *La specificità della videoinstallazione*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., pp.130-166.

141 J. Ippolito, *Accomodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire*, in A. Depocas et al, *Permanence Through cange: The Variable Media Approach*, cit., pp. 47-48, trad. it. *Accogliere l'imprevedibile: il questionario Variable Media*, in *Tra memoria e oblio*, cit., pp. 57-65.

142 H. Schinzel, *Contemporary Art, its Conservation and Neo-Liberal Structures. A comparison of contemporary art's characteristics and the problems of its conservation with economic structures and their management* trad. it. *Arte contemporanea, restauro e sistema neoliberale. Le particolarità dell'arte contemporanea e i relativi problemi di restauro a raffronto col modello economico e la sua gestione*, in *Tra memoria e oblio*, cit., p. 190.

143 Andava in questa direzione la grande mostra *The artist is present*, (MoMa, New York, March 14-May 31 2010)dove Marina Abramović, che durante tutto il tempo di apertura della personale si è offerta alla relazione con il pubblico, ha affidato a giovani performer la riproposizione delle sue più significative opere del passato (*Imponderabilia, Relation in Time*, fra le altre). L'artista sta attualmente lavorando all'apertura del MAI Marina Abramovic Institut for Preservation of Performance art a Hudson, muovendo dal principio che la performance «is like a musical piece, an opera, ora a piano concert; of course it will be different with each different interpreter after the original voice or virtuoso is gone». Citato da K. Biesenbach, *Marina Abramović; The Artist is present. The Artist was present. The Artist will be present*, in *Marina Abramović, The Artist Is Present*, MoMa, New York 2010, p.20. Una articolata riflessione su questo progetto, fondato sul concetto di reperformance, e, più in generale, sul dibattito critico che riguarda la possibilità di conservare quella che Lois Keidan definisce Live Art è stata proposta da E. Viola, *Marina Abramović: the performance is present*, in *Marina Abramović. Italian Works*, ed. D. Sileo, E. Viola, vol. 1, 24ore cultura, Milano 2012, pp. 34-51, published on the occasion of the exhibition *The Abramović Method*, PAC-Padiglione d'arte contemporanea, Milano, 21 marzo-10 giugno 2012.

PRODURRE, ESPORRE, CONSERVARE L'INSTALLAZIONE
UN CONFRONTO CON GLI ARTISTI

Negli oltre vent'anni della vostra comune ricerca, segnata dall'utilizzo e dalla sperimentazione libera quanto rigorosa di linguaggi e di media eterogenei (il video, la scrittura, l'installazione sonora, la fotografia), la relazione con il contesto – spaziale e culturale – non ha mai smesso di rappresentare un elemento di interrogazione e di serrato confronto, nella fase di progettazione come in quella di esposizione dei vostri lavori. In che misura questa costante attenzione è riconducibile alla vostra formazione eterodossa, legata non a studi artistici ma a interessi di natura letteraria e scientifica?

È difficile attribuire questa nostra attitudine ad un solo motivo, sicuramente hanno influito i nostri studi non proprio standard per la formazione di un artista, ma anche il fatto di lavorare insieme, sviluppando una naturale predisposizione ad integrare le visioni dell'altro nel progetto.

Il fatto di aver lavorato quasi esclusivamente con il video e l'installazione video nel periodo 1994-2003, ha influenzato notevolmente la nostra gestione dello spazio espositivo, tendiamo infatti ad immaginarlo come un unico ambiente e non ci lasciamo intimorire da spazi enormi e/o apparentemente "irrisolvibili" dal punto di vista espositivo, anzi, sottolineare le peculiarità dello spazio con l'inserzione mirata di una nostra opera è una sfida avvincente con noi stessi e le nostra capacità immaginative.

Fuori da ogni (impossibile) tentazione di esotismo come pure da qualsiasi banale presunzione sociologica, il viaggio più che metafora è movente e trama della vostra pratica artistica, sempre disponibile all'incontro e alla partecipazione. Come si traduce la dimensione, inevitabilmente temporanea e contingente, del viaggio nella durata, se non addirittura nella permanenza, dell'opera?

Il viaggio e l'incontro con le altre persone sono gli elementi che più riescono a scardinare le prospettive da cui abbiamo guardato all'esistente fino al momento prima. Non è un caso che avere incontrato una persona importante o aver vissuto un luogo particolare segna per sempre un "prima e un dopo" nella nostra esistenza, e questo rende in qualche modo "permanente" l'esperienza legata al viaggio. Tornando alla permanenza dell'opera, dobbiamo confessare che non è fra gli obiettivi che perseguiamo, crediamo invece che ciò che resta in permanenza sia l'idea da cui è partito l'artista per produrre un'opera (o una serie di opere) che ha separato la storia dell'arte in un "prima e un dopo". Ad esempio, ci chiediamo mai quanti "tagli" ha prodotto Fontana? Come possono assumere il carattere di permanenza tutti questi simulacri dell'idea rivoluzionaria che ne è alla base?

L'errore, lo avete ricordato in un lungo dialogo con Antonello Tolve, rappresenta «il principale artefice della varietà degli ecosistemi» e come tale è elemento ricorsivo nella vostra pratica artistica, sempre attenta a creare connessioni inattese fra artificiale e naturale. Quanto è per voi importante lasciare dei margini indefiniti, delle possibilità di deviazione e di variazione nelle vostre installazioni site-specific?

Ogni progetto include almeno un errore che resta allo stato potenziale fino a quando ciò che si è immaginato non deve calarsi nella realtà della fase realizzativa, è quindi l'ambiente espositivo, il gruppo di persone che lavorano insieme per realizzarlo e il momento specifico che modificheranno quanto da noi solo immaginato. E' questo imprinting a rendere il nostro progetto veramente contemporaneo e assolutamente attinente a quel luogo, e quindi bisogna vivere con gioia le modifiche che subirà l'installazione rispetto a quanto scritto sulla carta. Questa è stata la cosa più difficile da capire in tanti anni di lavoro, ma anche l'aspetto che ha dato molta serenità al nostro modo di operare e di lavorare con gli altri.

In alcune occasioni avete riproposto, con varianti significative, progetti che, nati per specifici contesti e precise ragioni, hanno poi mostrato di sa-

persi adattare a nuovi ambiti e situazioni. Penso ad esempio a *Relational*, installazione luminosa che dal 2009 ha abitato la ex Biblioteca provinciale di Potenza, il cortile del Madre, le mura medievali di Castelbasso, la stazione di Mergellina. In questi casi, ritenete che si tratti della stessa installazione che viene rimodulata per luoghi diversi oppure si tratta ogni volta di una nuova opera che, a partire da una stessa idea germinale, si realizza in forme proprie e per così dire irripetibili?

L'idea che ci ha spinto a realizzare *Relational* sulla facciata della Ex Biblioteca Provinciale di Potenza è stata quella di inserire nuovamente quell'edificio, abbandonato dopo il terremoto che aveva colpito l'area 30 anni prima, nelle dinamiche architettoniche e sociali della città. Decidemmo quindi di "disegnare" sull'edificio una rete relazionale luminosa fatta di cavi elettro-luminescenti.

L'intervento funzionò bene, nel senso che in città, grazie ad alcuni articoli di giornale, partì subito il dibattito sul perchè quell'edificio fosse stato abbandonato al suo destino e in breve tempo apparve anche il recinto di un primo cantiere di ristrutturazione (ovviamente il recinto è ancora lì e il cantiere è bloccato da anni, magari fino al prossimo intervento di arte pubblica sull'edificio).

Un aspetto che però non avevamo previsto e che ci sorprese favorevolmente in quei giorni, fu che l'accensione di *Relational* sembrava in grado di alterare gli equilibri della facciata, quasi di cancellarli temporaneamente creando un nuovo livello sospeso e a sè stante. Questa cosa ci spinse a provarla anche su altri edifici dove avemmo la conferma di questo fenomeno. Quindi l'installazione, nata con uno scopo, riesce ad adattarsi a diversi edifici e luoghi, grazie alla sua capacità di modificare in maniera emblematica gli equilibri dello spazio pubblico interessato.

L'impiego di materiali e di tecnologie avanzate, per loro stessa natura di rapidissima obsolescenza, comporta ovviamente a medio e a lungo termine un problema di conservazione delle vostre installazioni: quali soluzioni sono a vostro avviso da adottare per garantire la durata delle vostre opere

senza tradirne la natura?

In alcuni casi si potrà agevolmente passare da una tecnologia all'altra, come è per esempio avvenuto per i video registrati su nastro magnetico che sono stati riportati su un supporto diverso come il DVD e da questo sui nuovi dischi Blu-Ray, in altri casi questo passaggio non sarà più possibile come per alcune installazioni *computer based* dei primi anni duemila. Queste installazioni sono comunque ben documentate e per noi è importante l'idea che animava queste opere, non certo l'impianto tecnologico. Si può quindi subire l'obsolescenza dei mezzi utilizzati ma ben più grave sarebbe se ad invecchiare fossero i concetti o se l'obsolescenza degli strumenti tecnologici svelasse una mancanza di idee alla base dell'opera.

Diego Cibelli

Più che la produzione di oggetti o di ambienti, ad interessare la tua ricerca è lo spazio dell'esperienza. Esperienza che si realizza, lo ha sottolineato Eugenio Viola, in micro-storie, in micro-eventi che accolgono e rendono attive le fragilità, le contraddizioni del nostro presente attraverso un processo che implica sovente il coinvolgimento di comunità di riferimento. In che modo scegli i contesti nei quali agire e in che misura ti sembra che il tuo lavoro possa essere definito site specific?

Indubbiamente le mie domande nascono nel quotidiano, dagli incontri, dagli spazi che frequento in condivisione. Attraverso il lavoro "artistico" interrogo le relazioni complesse e sistemiche tra soggetti e contesti. Tento di salvare le mappe quotidiane che realizzano le soggettività, l'agency, ovvero le abilità che gli individui sviluppano nell'abitare e spartire. Si può parlare in questo senso di saggi (tentativi) sovra-sociali, estetici o psico-geografici: l'intento è quello di ricostruire la realtà non a partire da dati oggettivi ma dagli affetti, dalle percezioni-cognizioni eterogenee delle singolarità. Mi piacerebbe ri(con)figurare una geografia umana e urbana per porzioni, capace di innescare nuove connessioni sostenibili tra le micro-storie che ciascun individuo, nel tentativo di asserire la propria cittadinanza, performa. Lavorando su porzioni, su passaggi, contingenze spazio-temporali. In questo senso il mio lavoro potrebbe forse definirsi site-specific.

La "geografia umanistica" è argomento e, assieme, tela di fondo del tuo lavoro, che implica sempre una lunga gestazione di tipo concettuale durante la quale metti a reagire fonti e documenti di natura molto diversa – dalla letteratura alla sociologia, dalla filosofia all'urbanistica – per giungere poi alla realizzazione di un evento. Quanto è importante la conclusione del processo rispetto al processo stesso?

Lavoro con i concetti che non vedo separati dalla loro messa in atto, e infat-

ti credo che sia compito di ciascuna soggettività creativa (l'artista, il filosofo, l'umanista, lo scienziato…indipendentemente dal proprio campo di ricerca) innescare dei processi. Non farei un discorso di distinzione: nessun processo si può considerare effettivamente concluso, in quanto credo che ogni statement messo in campo apra, in qualche modo, nuove strade per progetti successivi. E non solo: ogni progetto si moltiplica, si diffonde come un virus nomade, in fruitori che divengono allora, attraverso altre associazioni, co-creatori. Mi piace concepire le performance come interventi di sovra-socialità (possibilità di consapevolezza, esercizi di orientamento). Ma l'evento del resto è concatenamento, incontro in divenire, è evenemenziale: interazione che non voglio, né posso, governare. Questo mi interessa.

How can I Be The Ecista of my self **è il titolo di un tuo recente progetto in cui ti interroghi – e interroghi – sulle modalità in cui oggi, in un mondo sempre più globalizzato e meticcio, è possibile instituire un legame di appartenenza con un luogo e un territorio, per costruire quella che Morin, autore a cui fai spesso riferimento, ha definito "una cittadinanza terrestre" che non perda il suo radicamento in specifici paesaggi, umani prima ancora che geografici. Che ruolo può avere l'arte in questa dinamica di riconoscimento e di appropriazione?**

In una tessitura geografica così complessa come quella della contemporaneità (globalizzata e meticcia) diviene molto delicato parlare di appartenenza. La cittadinanza terrestre, più che un senso di attaccamento ad un luogo e ad un'identità specifici, territoriali, è una sfida al dis-ordine, una forma di resistenza continuamente e congiunturalmente negoziata. All'interno di un paesaggio mutante, l'arte potrebbe offrirsi come tecnologia di posizionamento. Essa rende la realtà sensibile alle percezioni, fa tangibili i concetti e, conseguentemente, apre nuove possibilità di ri(con)figurazione-riappropriazione di una presenza piena nell'ambiente.

La natura esperienziale e performativa della tua opera, in cui mi sembra di poter riconoscere i segni di quell'*educational turn* che sta orientando i percorsi dell'arte e della critica in questi ultimi anni, la rende particolarmente refrattaria alle tradizionali retoriche espositive. In che modo i tuoi lavori possono entrare in relazione con il sistema espositivo e in particolare con il museo?

La relazione tra un performer e il museo è problematica fin tanto che quest'ultimo è pensato come mero spazio espositivo. Il carattere processuale e in divenire della performance è una sfida importante oggi per un'istituzione. Potremmo lavorare al senso della parola "ospite" che è enantiosemica: ospite è chi offre ospitalità e chi la riceve. Dunque, coloro i quali lavorano ad un'istituzione culturale intelligente, fluida, che vuole accogliere una contemporaneità creativa sono disposti a comprendere il senso del suo gesto (tanto quello artistico, quanto la pratica stessa dell'ospitalità), le possibilità partecipative che porta una nuova presenza. È una questione intrinseca del lavoro che ho scelto. Introdurlo in un museo, in una galleria, significa sovrapporre alle architetture dello spazio espositivo nuove agende culturali. Nel momento in cui un'istituzione decide di ospitare un processo, quale quello della performance, ne assorbe, si auspica, le modalità agentive, un linguaggio che attiene appunto alla performatività piuttosto che alla rappresentazione. Non nascondo il fatto di essermi trovato spesso in situazioni d'imbarazzo, specie in Italia.

Se e come conservare le opere *time limited* è questione sulla quale molto si discute, adottando di volta in volta prospettive anche contraddittorie. Se c'è chi da un lato sostiene la sostanziale inconservabilità delle performance, di cui si possono solo mostrare la documentazione e i relitti oggettuali, dall'altro lato è sempre più condivisa la tesi, su cui tra l'altro si fonda il progetto del MAI Marina Abramovic Institute, che l'unico modo per mantenere in vita la performance sia la sua riattivazione attraverso liturgie codificate e controllate. Come ti poni rispetto a questo dibattito e quale destino immagini per il tuo lavoro?

Non solo la performance, ma ogni tipo di opera, vive in un time limited, soprattutto in questo momento storico. La conservazione non è solo una questione da affrontare nei riguardi della performance dove la politica dell'arte prevede un tipo di grammatica estremamente affascinante che diventa 'adesiva per stagioni'. Se visitiamo la semiosfera dell'arte capiamo che è inutile postulare l'idea che una performance vive del suo atto live e che i suoi 'resti' non conservano più l'epicentro della scossa; la stessa questione appartiene anche ai quadri, alle sculture, alle foto, alle installazioni di piazza, ecc…. Come un cittadino può mantenere un rapporto comunicativo con un opera e/o con gli archivi delle architetture culturali? La politica dell'arte (e per politica intendo l'uso del potere che è un'attività di disorganizzazione- riorganizzazione di una persona o di gruppi di persone o di collettività verso una nuova meta che si è scelta) deve entrare nelle istituzioni di formazione pubbliche, nelle scuole, nelle università, senza distinzione disciplinare, prima e oltre che nei musei e nelle gallerie. Più che alimentare la frustrazione conseguente all'inconservabilità, più che atrofizzare la creatività attraverso liturgie codificate e controllate, preferirei concentrarmi su una terza possibilità: si tratta di estendere al lavoro dell'archivio e all'arte degli oggetti il senso della performatività, spostando l'inquadratura che ha come centro il quadro, la scultura, le foto, i video, verso il co-creatore (lo spett-attore) recuperando quello spazio relazionale che è l'unico entro cui si possono generare nuove forme, vite.

Mariangela Levita

La pittura è da sempre il medium privilegiato della tua ricerca, che non si sottrae mai al confronto con il contesto espositivo, non un'eventualità ma un vero e proprio movente dei tuoi progetti, frutto di un rigoroso lavoro di elaborazione concettuale e tecnica. Come hai maturato la scelta di dare alla tua pittura un respiro ambientale, un carattere installativo certo distante dall' attenzione nei confronti di una rinnovata pittura "da cavalletto" che ha segnato negli ultimi decenni del Novecento la scena artistica internazionale?

La pittura è la mia esperienza sensoriale del visivo, in un continuo divenire di volta in volta, rispetto a una visione dello spazio sia esso mentale che fisico, per questo la mia pittura appartiene allo spazio e nasce dallo spazio, sconfina , supera i limiti fisici della bidimensionalità e diviene istallazione.

La tua indagine sulla pittura è innanzitutto una riflessione sempre molto consapevole sulla percezione, sull'esperienza, non soltanto ottica, che la relazione con il colore e con il segno può generare. In questa prospettiva, quanto influisce la valutazione dell'aspetto della fruizione, e quindi anche una possibile previsione del pubblico coinvolto, nella fase di progettazione delle tue opere? Ti è mai accaduto di modificare un progetto sulla base delle reazioni del pubblico?

L'artista è creatore e per questo non mi sono mai posta dei parametri o dei limiti nei miei progetti, anzi cerco di amplificarne le sensazioni sensoriali e percettive. Lavoro sull'emozione e l'essenza della forma. Cerco l'armonia nella diversità, adotto la ripetizione di moduli come ritmo compositivo che si propaga e sviluppa nello spazio architettonico. In ogni concetto che affronto come tema del progetto io stessa mi pongo come creatore e fruitore in modo da poter sviluppare una maggiore consapevolezza del percorso percettivo che l'osservatore fa percorrendo lo spazio in cui l'opera vive come site specific.

La questione della site-specificity è certamente cruciale nel tuo pensiero e nella tua pratica dell'arte: in occasione della mostra *Permanent Vocation*, realizzata nel 2013 a Marrakech, ad esempio, oltre a misurarti con lo spazio della galleria hai voluto mettere in relazione il tuo lavoro con la cultura del luogo, guardando a tecniche e a materiali della tradizione marocchina. Quali sono le ragioni di questa scelta? Si tratta di un modo di facilitare il dialogo con il pubblico locale o l'intenzione è quella di sperimentare possibilità inedite di ibridazione che si possono esportare altrove?

Il progetto *Permanent Vocation* alla Voice Gallery di Marrakech è stato per me movente di studio e ricerca per mettermi direttamente in relazione con la tradizione visivo- formale di un paese islamico. Ho creato degli insiemi percettivi ispirandomi a segni, forme e colori provenienti dalla mia memoria visiva acquisita in due soggiorni nella città di Marrakech e relazionandomi sia con gli strumenti e le tecniche acquisite nel mio percorso creativo che con quelli locali come le polveri di colore e le materie utilizzate nei processi di colorazione dei tessuti autoctoni. Nei nove lavori che compongono *Permanent Vocation* i wall -papers che fungono da sfondo hanno una unica matrice ripetuta che rimanda concettualmente alle decorazioni delle abitazione marocchine ma questa volta intesa come icona e pattern stilizzato. Si effettivamente ho sperimentato una ibridazione inedita con la cultura visiva araba che è entrata a far parte del mio flusso concettuale di forme e colori.

Negli ultimi anni hai realizzato a Napoli alcuni importanti interventi di arte pubblica – penso a *Geometrical sequence in colour*, al Ponte don Bosco, a *Self-Definition*, nella Stazione Mergellina della Linea 6 della Metropolitana e soprattutto a *Uno sguardo sospeso*, al Padiglione Palermo dell'Ospedale Cardarelli: quali sono i vincoli e le opportunità che il lavoro nello spazio pubblico ti ha offerto?

Gli interventi nello spazio pubblico sono quelli più stimolanti per un artista a mio parere. Sono il vero banco di prova per uscire dal solipsismo del momento creativo e cercare di piegarlo ad una forma di comunicazione immediata, empatica, in grado di rivolgersi ad un pubblico eterogeneo. Trovo quest'aspetto molto stimolante proprio nella definizione dell'opera. Il mio è un lavoro che mira a coinvolgere il pubblico al di là delle competenze, a creare un rapporto empatico, stimolare con un alfabeto di segni sovra linguistici la percezione visiva senza seguire una logica figurativa e tantomeno narrativa.

Nelle tue installazioni utilizzi liberamente tecnologie di stampa digitale accostando elementi prodotti in (limitata) serie o comunque riproducibili tecnicamente con elementi che sono frutto del sapere antico della mano. In che maniera questo tuo modus operandi interviene rispetto alla sempre più problematica definizione dell'opera come unicum e, quindi, come ti misuri con la questione della conservazione o, eventualmente, della riproduzione delle tue installazioni?

La pittura è il mio vero *medium*, ma è ovvio che oggi la definizione di pittura non è più legata ad un senso arcaico tradizionalmente legato all'unicità. Sempre più spesso la pittura subisce una virata tecnologica che sfocia nell'assimilazione delle cromie con il pantone grafico e in definitiva nel passaggio dall'unicità dell'intervento alla serialità grafica. E questo a mio parere non impoverisce l'arte ma al contrario ne amplifica le applicazioni. I miei lavori più recenti ad esempio sono sempre concettualmente pezzi unici le cui potenzialità espositive però possono essere riadattate a secondo dello spazio.

Domenico Antonio Mancini

“Il mio lavoro - hai scritto - deve essere un luogo in cui suggerire una modalità del pensare” , una prospettiva di pensiero, dunque, più che un pensiero, che tu costruisci spesso nella relazione con la storia recente, con le emergenze della vita sociale e politica, al punto che per la tua ricerca oltre che di *site-specificity* si potrebbe parlare di *time-specificity*. Penso, ma è solo un esempio, alla mostra *I want your list* con cui nel 2008 hai proposto una riflessione sulle playlist musicali utilizzate a Guantanamo come strumento di tortura, o anche all’opera con cui hai voluto sottolineare la genesi e il valore della Costituzione italiana in un momento in cui la politica sembrava averne smarrito memoria. Quali sono i rischi di una ricerca che sceglie di confrontarsi criticamente con le contraddizioni del presente?

Penso, ed è pretesa non da poco, che se l’artista può fare qualcosa per guadagnarsi un posto nella sua comunità, è suggerire al suo pubblico una modalità critica con cui osservare il quotidiano, un attraversamento cosciente del reale, partendo dall’opera che ad esso viene rivolta. Non intendo certo delle “istruzioni per l’uso”, quanto piuttosto il suggerimento di visioni “laterali”, della possibilità di modi altri di affrontare le condizioni che ci si parano davanti. Per fare questo l’artista deve farsi carico di affrontare quel reale da cui deve necessariamente partire per elaborare dei processi semantici che producano un cortocircuito a cui lo spettatore assiste e che ripropone criticamente a sua volta. Per *I Want Your List* come per *Altre Resistenze* questa adesione al reale si è rivelata anche adesione al momento in cui avvenivano le vicende per cui sentivo la responsabilità di produrre le mie riflessioni. Il tempo è materiale dell’opera stessa ed è anche uno dei caratteri della specificità di un’installazione che racconta uno spazio, un luogo, un’identità, una comunità ed il momento stesso in cui questi elementi vivono nell’installazione. Questo racconto utilizza indiscriminatamente gli strumenti linguistici della storiografia, della cronaca, dell’antropologia. Il grosso rischio di un’operazione del genere è che il lavoro possa rimanere prigioniero dell’*hic et nunc* su cui si fonda, del *site* e del *time* su cui

si costruisce. L'unico modo, a parer mio, di evitare tale rischio è l'attenzione continua, pur nell'utilizzo dei codici linguistici più vari, a produrre sempre il linguaggio dell'arte, l'unico luogo in cui il parziale, in termini di tempo e di spazio, può assumere carattere universale. Allora utilizzare la storia senza mai essere storicistico, la cronaca senza mai essere cronachistico, l'antropologia senza mai essere antropologico e produrre dei lavori che abbiano come sola pretesa quella di essere opere d'arte.

In occasione della tua mostra del 2009 alla project room del MADRE (Transit 1, a cura di Eugenio Viola e Adriana Rispoli) hai scelto di intervenire anche all'interno della retrospettiva di Alighiero&Boetti, ospitata in contemporanea dal museo, attraverso l'inserzione di ulteriori contenuti nell'audioguida della stessa. Un cortocircuito efficace che pone interrogativi non solo sulla definizione di autorialità ma anche su come il contesto con il quale l'opera site specific debba misurarsi sia, innanzitutto, il contesto dell'arte….

L'intervento nella retrospettiva di Boetti nasceva da una duplice motivazione, la prima era il semplice tentativo di portare la mostra della project room del MADRE, fisicamente divisa dal museo da un cortile, negli spazi più prestigiosi dedicati alla collezione ed alle mostre dei grandi maestri, la seconda era mettermi in discussione dialogando col lavoro di un artista di cui ho sempre ammirato innanzitutto lo sguardo critico sui mondi che visitava e la capacità di una relazione con questi allo stesso tempo profonda e discreta – elementi per me fondamentali nella costruzione di un lavoro d'arte. Così, accanto all'*Opera* nella project (il mio progetto sull'Egitto e sul concetto di neocolonialismo nei paesi del terzo mondo) si sviluppava, nelle tracce aggiunte all'audioguida del museo e della mostra di Boetti, un breve viaggio nella storia del colonialismo nei paesi che questi aveva visitato e su cui aveva lavorato. Era un modo, anche, per trarre linfa dal lavoro del maestro e mettermi in un'ipotetica continuità, utilizzando gli strumenti che l'istituzione museale mi metteva a disposizione, ed "appropriarmi" della discrezione che egli aveva usato ai soggetti delle sue ricerche.

È ovvio che nella mancanza totale di un *testo*, di una *forma,* di cui rivendicare l'autorialità –essendo, il mio, un lavoro sul processo ed un processo esso stesso- l'autorialità è una falsa questione, c'è piuttosto da assumersi -e qui siamo nel campo del dovere più che del diritto- la responsabilità del processo che si mette in atto. Allora se si rinuncia a paternità ed originalità del segno il significato stesso di qualunque idea di autorialità assume un nuovo valore. Quello del MADRE è un lavoro che, allo stesso tempo, ha a che fare incidentalmente con un contesto artistico, perché nasce per un museo e di tale contesto prende la forma, ma in realtà le installazioni vivono e si misurano coi contesti più diversi connaturandosi nel legame specifico ad essi. Forse più che di contesto artistico come contesto privilegiato per l'azione dell'arte si dovrebbe parlare della coscienza artistica alla base del gesto che instaura il racconto relazionale dell'installazione.

Altre resistenze **è il titolo della personale che nel 2011 hai realizzato negli spazi ipogei della Fondazione Morra Greco di Napoli, una installazione molto articolata e complessa, in cui intervenivano più media e differenti codici, che hai riproposto nel 2013 a Palazzo Lucarini a Trevi. Come hai risolto gli inevitabili problemi generati dalla ricollocazione di un lavoro site-specific?**

La ricollocazione negli spazi di Palazzo Lucarini non è stata particolarmente difficile, in parte perché il lavoro riesce a rimanere sostanzialmente autonomo rispetto al luogo del suo primo allestimento, sebbene in origine traesse un notevole fascino dal dialogo con gli spazi ampi ed imponenti del basement della Fondazione. A Trevi, però, i tavoli e le armi di cartapesta realizzata con i fogli della Costituzione Italiana di *Altre Resistenze* hanno trovato –casualmente come a Napoli- due sale divise da un arco in cui, la mancanza di luce, ha permesso alle lampade, parte dell'installazione, di produrre la stessa ambientazione e atmosfera rarefatta in cui era immerso il lavoro nella sua prima presentazione. Tuttavia l'installazione di Palazzo Lucarini è stata per me centrale, forse più che alla mostra di cui ero il protagonista, poiché a Trevi sono stato invitato a tenere

un laboratorio con gli alunni delle scuole elementari della zona. Insieme ai bambini ho prodotto dei libri di cartapesta. Partendo dalla tecnica, dai materiali e dalle procedure linguistiche da me adottate in *Altre Resistenze* e dalla lettura dell'articolo 21 della Costituzione Italiana -che sancisce la libertà di espressione - abbiamo utilizzato i loro pensieri sul concetto di liberta trascritti su fogli di carta per realizzare i libri proprio come i fogli con gli articoli della Costituzione componevano i miei oggetti in mostra. La mia opera, dunque, era funzionale all'introduzione di un processo linguistico che era il centro del mio lavoro coi bambini, processo niente affatto semplice da spiegare, ma con una lettura guidata del mio lavoro prima, e con la pratica giocosa e fattiva della cartapesta, con la colla, i pennelli, i calchi in gesso realizzati con troppa fretta, con strumenti impropri come gli asciugacapelli (necessari a far asciugare i pezzi di carta umida che col freddo marchigiano non ne volevano sapere proprio di asciugare) i giovanissimi artisti comprendevano come i pensieri raccolti sui fogli potessero concettualmente diventare essi stessi materiale fondante delle opere che realizzavano. *Altre Resistenze* quindi perdeva parte della specificità di luogo di cui aveva vissuto presso la Fondazione Morra Greco, ma acquistava una specificità di processo che era il vero motivo per cui era in esposizione.

Le residenze d'artista sono una modalità di lavoro e di ricerca sempre più diffusa anche in Italia, un'occasione di incontro e, in alcuni casi, di formazione che implica necessariamente il confronto, il dialogo e, talvolta, lo scontro, con situazioni culturali e contesti sociali e artistici differenti. Nella tua esperienza, quanto le residenze possono incidere nell'orientare le scelte e i modi di produzione dell'opera?

Le residenze, è innegabile, stanno diventando sempre più importanti nell'attività degli artisti, in particolare dei giovani. Queste sono sempre più occasione di spostamenti e di incontri di luoghi che altrimenti sarebbero difficili da raggiungere, ma in anni di mercato assolutamente asfittico, diventano a volte anche un modo di sostentamento. L'artista non viene più pagato per l'opera quanto per

il "servizio" che nel tempo della residenza offre alla comunità di cui è ospite. È chiaro che il confronto, quando si decide di averlo, con contesti artistici, ma soprattutto sociali, diversi e nuovi prevede il mettere da parte la fissità del proprio modo di pensare, di agire e l'essere disposto ad assumere i modi del luogo in cui ci si trova. Penso alla mia residenza in Cina, in una città come Shanghai sterminata in termini di spazio, di forme, di colori, di segnali di cui gli abitanti sono costantemente succubi. In quel periodo ho dovuto fare i conti con i tempi, per me del tutto impensabili, con i modi della produzione legati a dinamiche a me del tutto estranee, con i rapporti interpersonali di potere, di cortesia, di formalismo, che spesso stentavo a capire ed a volte mi sono trovato ed ho dovuto forzare. Il mio progetto consisteva nella scrittura collettiva di un romanzo della città che mi ospitava, una scrittura i cui artefici fossero gli abitanti stessi di Shanghai di cui io dovevo essere solo tramite e formalizzatore del materiale che mi arrivava. E, vista l'ambizione del mio progetto, non potevo certo esimermi dal contatto o dallo scontro con la città. A loro chiedevo una *parola* che descrivesse la città, che nella lingua cinese diventa quasi il racconto di un'esperienza, di una visione, io mettevo insieme le parole, senza porre filtri, ordinandole solo cronologicamente in un romanzo visivo la cui narrazione diventava l'insieme informale di una lunga serie di romanzi individuali. La forma che doveva avere il romanzo, ed il modo per arrivare alle persone me l'ha suggerito la città: quella che doveva assumere nelle intenzioni la forma di una campagna pubblicitaria è diventata una rete di informazioni private, di mail, di passaparola, di bussiness card con l'indirizzo di un sito a cui mandare le proprie storie. Tutto questo in una città di trenta milioni di persone fondamentalmente sorde perché spesso troppo impegnate, in una società che fa dello spirito comune la rotta da seguire, nella difesa della propria individualità e nella ricerca di un posto al sole, dove i posti sono ben pochi. Così la ricerca dei materiali, delle collaborazioni alla produzione e quelle trecento risposte arrivate al sito, in un bacino di trenta milioni di possibili partecipanti, diventano, nel tempo limitato di una residenza, un traguardo quasi inaspettato. Magari si tratta di un caso un po' estremo, in cui la decisa differenza di condizioni e di cultura aumenta la disponibilità a stravolgere le proprie intenzioni per venire incontro ai bisogni ed ai modi del luogo con cui

si dialoga, ma sempre, quando si accetta di cominciare un dialogo, e si decide di non calare semplicemente i propri modi nel contesto di cui si è ospiti, bisogna essere disposti a mettersi da parte, ad ascoltare il tessuto su cui si va a lavorare, a prendere la forma di quel tessuto, pur nel rigore del proprio modus operandi. Ed una pratica artistica che si dichiara *site-specific*, come nel mio caso, deve –è il minimo che può fare- stare in ascolto del contesto ed essere disposta ad entrare in relazione con le specificità del luogo.

Tra i materiali che privilegi c'è la carta, di cui utilizzi le possibilità plastiche senza dimenticarne la funzione di supporto, di veicolo di parole e segni (e non a caso il libro è forma e concetto di cui ti sei occupato). Ti sei mai interrogato sulla vulnerabilità delle tue opere e, più in generale, sulla questione della durata e della tradizione? Mi viene in mente il lavoro che hai realizzato in una piazza del centro storico di Salerno, una scritta murale sul valore appunto della tradizione, che affronta senza difese gli accidenti del caso …

È una questione, quella della vulnerabilità dei miei lavori, che mi pongo spesso, ma sul bisogno di produrre oggetti "duraturi" nel tempo prevale l'utilizzo del materiale che più si confà al progetto specifico per il luogo in cui nasce l'opera. I lavori in carta, per esempio, nascono come veri e propri studi di spazi o oggetti, come l'estensione tridimensionale di progetti architettonici, massima astrazione nella definizione di un volume. Dunque la carta era in questo caso l'unico materiale possibile alla realizzazione dell'idea di progetto, il luogo più naturale su cui produrre il disegno che era il centro del mio lavoro. Allo stesso modo i lavori con le pagine della Costituzione Italiana o i libri che celano le armi di cartapesta al loro interno, avevano bisogno di quella carta, con quelle parole, con quel portato di storia e di cultura per prendere forma, nessun altro materiale avrebbe potuto produrre lo stesso meccanismo linguistico. Il valore più importante che debba avere un lavoro d'arte è la coerenza con se stesso, in tutte le sfere che lo compongono, e questo significa anche accettare la vulnerabilità, ed a volte la caducità di materiali che non potrebbero essere altro o che non potrebbero trovarsi altrove. È questo il caso della citazione di Adorno sul significato della tradizione riportata su un muro di piazza Abate Conforti a Salerno nel 2011 e pensata per durare solo tre giorni, o al massimo il tempo di stingersi o di essere vandalizzata. Oggi, a quasi tre anni di distanza, Adorno ha ancora il suo post sul muro della piazza salernitana, i cittadini hanno riconosciuto il suo messaggio come loro e lo hanno preservato, anche il tempo ed i materiali sono stati clementi. Questo perché, a parer mio, quell'intervento usa il linguaggio di quel luogo, di quel contesto, che è un contesto pubblico. Nello spazio pubblico l'arte non deve necessariamente essere riconosciuta e dichiararsi tale, connotandosi nell'esibizione delle sue forme artistiche. In questo caso l'opera nella sua materialità consiste, né più né meno, in una scritta a vernice sul muro, ma lo fa con il modus ed il rigore dell'arte, che è, e non mi stanco mai di ripeterlo, l'unica condizione fondamentale perché un'installazione riesca e sia in relazione col pubblico a cui è rivolta.

Rispetto al 1994, anno di esordio del vostro sodalizio artistico, la vostra ricerca ha mantenuto, pur nelle necessarie trasformazioni e nei molteplici spostamenti, una forte coerenza che trova nell'utilizzo della cartapesta un elemento di identità molto marcato. L'adesione ad un materiale e ad una tecnica della tradizione, sulla quale siete tra l'altro intervenuti con significativi elementi di innovazione, hai mai rappresentato per voi un vincolo, oltre che, naturalmente, un'opportunità e una risorsa?

Noi operiamo in piena libertà espressiva senza farci condizionare dal mercato o dalle correnti artistiche del momento, quindi, riteniamo che non ci sia mai stata nessuna forzatura nel nostro modo di fare arte. D'altronde, ogni artista dovrebbe avvalersi del privilegio di esprimersi come vuole, è uno dei principi del fare arte. Agli esordi, circa 20 anni fa, la decisione di utilizzare la cartapesta era dovuta ad un fattore economico. Non disponendo di un guadagno trovammo nella cartapesta un sostituto economico al materiale tradizionale utilizzato per la scultura. Nel tempo l'abbiamo personalizzata, facendola divenire elemento trainante del nostro lavoro, il materiale più appropriato per portare avanti un discorso sul mondo dell'informazione. Un impasto mediatico che una volta plasmato torna a comunicare.

La realizzazione delle vostre opere implica una notevole consapevolezza tecnica ed un lungo processo di progettazione, soprattutto quando vi misurate con interventi di tipo ambientale e site specific. In che maniera affrontate - accogliete o arginate ? - quegli elementi di casualità, di imprevisto che sono in qualche modo inevitabili quando l'opera si confronta con la complessità instabile di uno spazio pubblico?

Confrontarsi con uno spazio pubblico è sempre una grande sfida, ma anche il momento più stimolante ed esaltante per uno scultore, anche grazie agli imprevisti. Un modo importante di offrire qualcosa a persone che non hanno fa-

miliarità con l'arte contemporanea. La progettazione di un'opera site specific in uno spazio pubblico presenta complessità maggiori rispetto a quelle di una tradizionale mostra in uno spazio museale o di una galleria. L'arte pubblica interagisce con il tessuto sociale, determina una relazione tra opera e fruitore, si sovrappone alla storia, dialoga con l'architettura e diventa parte dell'arredo urbano. La progettazione inizia sempre dopo un sopralluogo, poi si passa alla definizione dell'idea tramite la realizzazione di disegni o a volte di una maquette. E' importante assegnare il giusto ruolo all'opera d'arte nello spazio urbano, capire se deve essere conciliante o provocatoria; e per quanto l'artista cerchi di essere autonomo spesso deve tener conto anche delle esigenze della collettività e della committenza. Interagire, dunque, o con spazi pieni di storia o con spazi "anonimi" è in entrambi i casi una sfida molto stimolante per l'artista.

Il rapporto con la storia recente, con avvenimenti più o meno traumatici del nostro passato prossimo e del presente è uno dei fili tenaci della vostra ricerca, che anche attraverso le forme dello spiazzamento e della sorpresa – penso, ma è solo un esempio, all'apparente giocosità di *Pig*, opera che denunciava pratiche di maltrattamento nei confronti degli animali - si offre come spazio di riflessione critica sulle contraddizioni che segnano il nostro difficile tempo. Una riflessione mai didascalica, piuttosto legata all'esperienza, all'empatia con il pubblico, la cui presenza ha un peso determinante nel vostro lavoro.

Siamo del parere che un'opera per essere davvero contemporanea deve farsi portavoce del proprio tempo. D'altronde l'arte è un medium che veicola un messaggio attraverso la materia, la struttura plastica, la forma. E' forte in noi il senso critico nei confronti dell'attualità Non si può ignorare questo nostro periodo storico di grande crisi economica e morale, un mondo sopraffatto dalle contraddizioni, dalla violenza, dall'ipocrisia e dal vivere incivile. Sono ormai 20 anni che affrontiamo con costanza temi sociali e politici, ecologici e militari. La nostra forma artistica come protesta ha lo scopo di scuotere le coscienze dei visitatori, metterli in guardia dai rischi a cui l'umanità va incontro. Per raggiungere tale obiettivo ci avvaliamo anche della controinformazione, scovando

informazioni che vengono taciute o riportate in modo parziale dai mass-media. Da queste ricerche sono stati realizzati lavori con temi scottati di denuncia come Kubark e Porton Down.

Le vostre mostre personali hanno sempre una scrittura estremamente compatta e puntuale, proponendosi più come organiche installazioni, non di rado sinestetiche – ricordo ancora gli odori e i rumori di Kubark, la mostra del 2004 alla galleria Alfonso Artiaco di Napoli – che come tessitura di opere diverse. Un orientamento, questo, che sembra corrispondere all'attuale potenziamento del ruolo dell'artista, oggi sempre più spesso impegnato anche nel ruolo di curatore, ma che soprattutto mette ancora una volta in questione il confine, davvero labile, tra opera e mostra, tra installazione ed allestimento espositivo. Qual è, a vostro giudizio, il ruolo che l'esposizione ha nel determinare il significato dell'opera?

Opera e mostra non si possono scindere, l'una vive in funzione dell'altra e viceversa. Anche per l'opera "non installativa" che conserva la propria autonomia bisogna tener conto dello spazio che l'accoglie altrimenti il valore estetico ed espressivo dell'opera viene sminuito. Fondamentale anche lo studio per la disposizione delle opere per creare il giusto equilibrio espositivo. L'installazione, invece, può essere ritenuta la forma d'arte visuale più evoluta di tutta l'arte contemporanea. Oggi sono molti gli artisti che operano con questo mezzo originale d'espressione, soprattutto nel campo della scultura. L'opera viene studiata per una specific location con la funzione di interagire con il fruitore, anzi, senza la presenza del fruitore l'installazione non potrebbe esistere. Spiegare la propria idea di istallazione non è facile in quanto ci troviamo di fronte ad una espressione artistica in continua evoluzione. Sintetizzando, in ogni nostra "installazione" c'è il tentativo di mutare lo spazio espositivo in un grande contenitore narrativo, un luogo di confronto e di riflessione. La disposizione delle opere spesso creano percorsi ben precisi da seguire per raggiungere la piena comprensione del concetto della mostra, e dove è possibile imbattersi in strettoie, ostacoli da superare, rumori assordanti, sostanze odorose… L'intento è di coinvolgere tutti i sensi del visitatore: visivo, tattile, sonoro, olfattivo e trasmettere un chiaro messaggio

multisensoriale, realistico.

Sempre più spesso vi capita di dover affrontare il problema della conservazione e, talvolta, del restauro delle vostre sculture, che, come accade con l'opera accolta nella stazione Salvator Rosa della Metropolitana di Napoli, possono talvolta essere esposte ai rischi impliciti in una collocazione extra museale . A vostro avviso quali sono le modalità più corrette per gestire il naturale invecchiamento dei materiali e l'obsolescenza delle tecnologie eventualmente impiegate nelle installazioni e quale è la responsabilità che il proprietario – privato o pubblico - deve assumersi nei confronti dell'opera?

Per la verità non abbiamo mai affrontato seriamente questo problema anche perché non dovrebbe essere un nostro problema!! Ci limitiamo semplicemente ad usare prodotti certificati e di ottima qualità per la creazioni dei nostri lavori. I pochi restauri da noi effettuati sono stati compiuti per danni causati da terzi e non dal deterioramento, ma siamo coscienti che tali problemi potrebbero sorgere in futuro. Si tratta di un argomento molto complesso in quanto nell'arte contemporanea, per le tecniche ed i particolari materiali utilizzati, sono spesso richiesti interventi diversificati. Siamo del parere che sia prettamente competenza del restauratore occuparsene. L'artista non può fare altro che collaborare fornendo ogni minimo dettaglio sulla tecnica d'esecuzione e sui materiali adoperati ed proprio quello che stiamo facendo in queste settimane. Stiamo collaborando con i restauratori per la manutenzione del nostro lavoro all'interno della metropolitana di Napoli. Abbiamo approfondito insieme un progetto conservativo e di restauro compilando una scheda tecnica dove sono elencate tutte le informazioni a riguardo, con lo scopo di tramandarle anche alle generazioni successive. A distanza di tredici anni le cinquecento godono ancora di ottima salute, necessitano solo di un lavaggio. La conservazione e il restauro sono soluzioni mirate a prolungare più possibile nel tempo la vita di un'opera d'arte. Sta a chi custodisce l'opera assumersi il compito di conservarla al meglio.

Rosy Rox

Il corpo come linguaggio, come vivente luogo di un'arte che agisce nel tempo oltre che nello spazio, è il nucleo germinale della tua ricerca, un'esperienza che attraversa e rinnova le pratiche della performance ma che si condensa anche in oggetti e installazioni di forte tensione emotiva. In che modo trovano equilibrio e relazione la durata, il tempo finito della performance con la permanenza delle tue installazioni, per le quale utilizzi sovente materiali tenaci (il metallo, il cristallo) che non temono la corrosione ?

Sono due dimensioni complementari, questo vivere in bilico tra due mondi che fanno parte dell'essere umano, una parte fatta d'intuizioni, emozioni e respiro la performance, e dall'altra il pensiero (che porta in se la traccia del percorso emotivo) e che si esprime attraverso la materia, qualcosa di duraturo o che cerca di resistere al tempo.

Rispetto alle tue performance, in cui il dato estetico non è comunque scisso da una coinvolgente, e spesso perturbante, richiesta di empatia da parte del pubblico, mai soltanto spettatore ma sempre partecipante, le foto o i video che ne derivano rappresentano per te un precipitato dell'opera in grado di restituirne la presenza o si tratta di tracce residuali che hanno essenzialmente valore di documentazione?

Purtroppo quello che accade in una performance non si può restituire attraverso il video e le fotografie della stessa, essi non sono capaci di cogliere l'essenza dell'opera, ossia quel linguaggio altro, che si genera tra artista e pubblico, fatto di atmosfere, movimenti, paesaggi dell'anima, empatia, energia, condivisione di un sapere comune, che porta in un tempo-altro, dilatato, diverso.

Un tempo che apre altri sentieri della conoscenza, che permette di andare al di là del linguaggio della razionalità utilizzando un linguaggio universale che abita la profondità dell'anima.

Di recente hai dichiarato «Il materiale che scelgo racconta sempre qualcosa e le tecnica è il mezzo con cui decido di raccontare». In questa scelta tieni conto del destino futuro della tua opera – una galleria, una collezione privata, uno spazio pubblico – oppure le intenzioni che la motivano hanno una coerenza interna e in sé conclusa?

Direi che c'è una coerenza interna, ma c'è sempre un pensare al futuro dell'opera al di là della sua collocazione.

Dietro tutte le mie opere c'è un lungo lavoro di progettazione e ricerca dei materiali.

Tutte le mie opere fanno i conti con la manualità e la corporeità e portano sempre questo desiderio di lasciare una traccia di sé, forse per questo tendenzialmente prediligo dei materiali tenaci.

Quanto è importante il contesto in cui le tue performance vengono accolte ovvero nella tua esperienza intervenire in uno spazio museale – è il caso ad esempio de *La robe*, presentata nel 2012 al Madre di Napoli– o in un ambito non deputato all'esposizione – *Mi infrangerò nella tua sentenza* è il titolo della performance proposta nella Chiesa dell'Addolorata a Salerno – interferisce in qualche modo con la tua azione e con la sua fruizione?

Il contesto diventa importante solo perché le condizioni perché il progetto possa essere realizzato nel modo in cui lo hai immaginato sono di più.

Sicuramente agire in un luogo deputato all'arte diviene più semplice per la produzione della performance stessa, come nel caso di la robe, però l'azione si sviluppa in entrambe i casi con la stessa intensità.

Nel 2010 hai realizzato a Portici la scultura *Lancia*, un'opera di arte pubblica commissionata dall'Assessorato all'Urbanistica e ai Lavori Pubblici, nel 2012 con *Tempo interiore* hai vinto il concorso Un'opera per il Castello che ti ha consentito di collocare in maniera permanente la tua opera – delle affilate e inquietanti lancette destinate a misurare un tempo altro – sul monumentale orologio che guarda la piazza d'armi di Castel Sant'Elmo. Nella coerenza con la tua poetica, in cui si riconosce costante la presenza di un'aggressività giocata su registri diversi (dall'erotico all'ironico, dal lirico al ludico), come ti sei confrontata, nel momento della progettazione prima e della realizzazione poi, con i vincoli e le possibilità che il sito pubblico, urbano nel primo caso, monumentale nel secondo, ti offrivano come condizione di lavoro?

La realizzazione di un'opera porta sempre con sé delle complessità con cui ti devi confrontare. Nel caso dell'arte pubblica esse diventano maggiori, ci sono dei vincoli di sicurezza, resistenza e durevolezza, che vanno rispettati.

È sempre una sfida realizzare il progetto così come lo avevi immaginato, rispettare i vincoli e valutare le possibilità e fare in modo che essi non interferiscano con l'opera e con l'autenticità che essa porta con sé.

Nei due casi specifici, ho lavorato insieme a un team di esperti (architetti, progettisti, artigiani) e ho valutato tutte le opzioni tenendo conto delle restrizioni, la realizzazione è sempre un momento delicato, penso che sia parte dell'opera questo misurarsi con i materiali e con le tecniche, la soluzione si trova sempre, e dopo aver attraversato tutte le difficoltà sei davanti all'opera finita e pensi è proprio come l'avevo immaginata. Quella visione è diventata reale.

Ciro Vitale

Nel tuo lavoro, che si avvale di codici e media differenti – tra gli altri, il video, la fotografia, il suono, la scrittura, il ready made – indaghi il significato e l'attualità di un luogo o di un momento storico attraverso opere e installazioni la cui natura è spesso transitoria, legata com'è alla specificità di una situazione, ad un hic et nunc non più replicabile. Una scelta che potrebbe apparire paradossale, vista la tua attenzione al tema della memoria, individuale e collettiva (e della sua colpevole cancellazione)….

Credo che la contemporaneità sia continuamente pervasa dalle idee di transitorietà e di frammentarietà, il mio lavoro in molti casi non fa che sottolineare questi aspetti. Ma ogni frammento è segno della memoria, la quale sfugge al senso del mero ricordo per divenire immagine presente, luogo di una dimensione partecipativa ma anche di attivazione critica della storia come ideologia dell'esistente. È un'esperienza di relazioni e conflitti tra storia e instabilità della memoria, una dinamica che dà luogo a una dialettica nell'opera tra durata e transitorietà del tempo.

La contraddizione, l'incrociarsi di persistenza e instabilità della memoria si manifesta già nella fase processuale. Infatti per arrivare a mostrare il frammento come "materia della memoria", spesso ho bisogno di settimane di ricerche approfondite, ad esempio per i lavori sulla Resistenza (*Scatola per la concentrazione*, *Wind resistance*, *SAP*) prima di raccogliere le interviste dei Partigiani, ho trascorso lunghi periodi negli archivi, nei musei e nei centri di documentazione del movimento di liberazione. È molto lavoro che poi non viene mostrato, ma è necessario, quando tratto episodi storici, capirne le dinamiche complessive; è solo attraverso questo lavoro che il frammento finale per me acquista un senso.

Dal punto di vista linguistico, non cerco di costruire racconti, memorie conclusive e alternative, non mi interessa narrare una "storia diversa", soprattutto ad un pubblico che spesso non vuole neanche ascoltarla. Il mio non è un tentativo

di stravolgimento delle modalità con cui il "pubblico" si relaziona alle opere d'arte. Penso invece di proporre "avvertenze" contro la conciliazione ufficiale tra la memoria e il presente. Quello che mi interessa in modo particolare è insinuare dei dubbi, innescare meccanismi di riflessione. In questo, per dirla alla Ungaretti, ho trovato nella "poetica del frammento" il modo giusto (o almeno quello che io credo giusto) per agire l'opera come accadimento, come interazione riflessiva tra spettatore e articolazione, spazialmente stratificata, dei materiali, dei segni e delle immagini. L'esempio forse più adatto è dato dall'installazione *Wind resistance*, composta da cinque ventilatori entro i quali sono stati alloggiati dei diffusori audio, ognuno dei ventilatori quindi, oltre ad assolvere alla sua funzione propria di produrre vento, produce al tempo stesso un racconto di un Partigiano. Si tratta di storie che nella normalità andrebbero ascoltate nella loro linearità, ma il vento lo rende impossibile; lo spettatore quindi non potrà fare altro che percepire piccoli frammenti ed elaborare una riflessione non tanto sull'evidenza dei fatti, ma sulle tracce di essi.

Evoluzioni è **il titolo di un'azione urbana di forte impatto con cui hai reso presente un episodio della Resistenza a Scafati, tua città natale, un intervento che si è poi tradotto in un'installazione e in un video. «Per me quest'opera - hai detto - è soprattutto quello che ho vissuto nel giorno delle riprese, quando ho avuto l'opportunità di entrare in relazione con tante persone e con i loro punti di vista». In che modo questa dimensione relazionale si manifesta effettivamente nella configurazione definitiva del lavoro?**

Ribadisco che *Evoluzioni* ha rappresentato e rappresenta per me un punto di svolta, ma la radice di quell'operazione risiede in un lavoro precedente, *Pusher project* realizzato tra il 2003 e il 2004. Si tratta di una carrozzina che ho ritrovato per strada nei pressi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli sulla quale ho voluto fare un'operazione di stravolgimento di senso, realizzando l'alcova, lo spazio cioè dove naturalmente viene adagiato il bambino, interamente in lamiera di ferro. Dall'Accademia sono sceso a Piazza Dante e armato di macchina fotografica ho chiesto a più di cento donne di spingere l'oggetto per qualche metro e di farsi immortalare. Alla fine ne è venuto fuori un grande assemblaggio fotografico, una specie di mappa delle relazioni che queste donne, di varie età, di diversa estrazione sociale e di diverse etnie, hanno avuto con la carrozzina. Dico questo per sottolineare che gli aspetti relazionali e partecipativi mi hanno sempre interessato, sono stati una necessaria articolazione di molti miei progetti, anche quando non immediatamente riscontrabili nella struttura finale dell'opera.

Tornando a *Evoluzioni*, devo dire che l'aspetto relazionale è il valore aggiunto di quel lavoro, è anche per questo che con Pier Paolo Patti, (artista, amico nella vita e figura importante nel mio lavoro) si è deciso di girare il video *Ecco l'Aprile*, che documenta tutta la fase di preparazione delle riprese di *Evoluzioni*, se non avessimo girato quel video, non avremmo conservato la memoria di quel momento, non avremmo potuto rivedere l'intensità con cui tutti i residenti del quartiere, tutti gli amici che hanno voluto prendere parte a quel processo, si sono prodigati affinché tutto si svolgesse con la massima efficacia.

Quello che sinceramente stupisce ancora anche me di *Evoluzioni* è la capacità che questo lavoro ha di rigenerarsi. È esattamente quello che desideravo, partire dalla storia, da un fatto anche circostanziato della storia, e tradurre la forza di quel gesto di liberazione secondo i criteri linguistici contemporanei. Quando ho possibilità di rivedere quell'installazione montata, non nascondo che mi emoziono sempre molto.

In effetti la dimensione relazionale ha nel mio lavoro un ruolo cruciale, seppur essa non si manifesti visibilmente in tutte le opere: non tutti i miei lavori sono "luoghi relazionali", pur avendo avuto nella loro "costruzione" momenti di relazionalità.

Spesso le tue opere sono aperte all'azione del pubblico: penso, ad esempio, ad *Happy birthday Italy*, lavoro realizzato per i 150 anni dell'unità d'Italia dove allo spettatore era richiesto di intervenire selezionando un anno e dando anche le motivazioni della propria scelta, come pure a *Scatola per la concentrazione*, per la cui piena fruizione era indispensabile entrare in

uno spazio angusto, abitato dalla luce e da voci e racconti diversi. A questa richiesta di coinvolgimento del pubblico fa seguito da parte tua anche una valutazione della risposta ed eventualmente una modificazione dell'opera oppure è una possibilità che offri ma che non ha poi influenza sulla vita futura dell'opera?

Nel caso specifico di *Happy birthday Italy,* l'azione del pubblico è assolutamente necessaria, senza gli interventi esterni l'opera non avrebbe ragione di esistere.

In questo lavoro la valutazione dell'interazione del pubblico è costituita dai moduli che le persone compilano per "partecipare al gioco". Quei moduli alla fine si sono rivelati più importanti dell'opera stessa, perché è solo attraverso di essi che viene fuori l'aspetto politico del rapporto che gli italiani hanno con la propria storia. Mi interessava molto avviare una specie di sondaggio che però desse alle persone la possibilità di partecipare. Tutta questa operazione si è svolta contestualmente alle pompose celebrazioni organizzate in ambito istituzionale, che nella sostanza, secondo me, hanno contribuito semplicemente a rendere le persone meno consapevoli del proprio passato. Quello che sinceramente mi lascia sgomento è il modo in cui la storia continua ad essere raccontata. La componente patriottica, l'eroismo e altre retoriche, che pure riconosco appartengono al periodo risorgimentale ed alla conseguente unificazione, sono solo una parte di quello che è realmente accaduto; non mi spiego però, perché non si possa ammettere, senza rischiare di essere tacciati per neoborbonici, che il sud ha pagato il prezzo altissimo degli eccidi, delle deportazioni e della depredazione scientifica di tutte le sue risorse, eseguiti tra l'altro con inaudita violenza. Raccontare la storia nella sua integrità, rappresenterebbe secondo me un buon inizio per riequilibrare i rapporti tra il sud e il nord del paese.

Se c'è un elemento quindi che m'interessa molto in *Happy birthday Italy,* è proprio il fatto che le persone hanno sperimentato la possibilità, senza filtri, di manifestare il proprio spirito critico, verso l›unificazione d›Italia, verso il fascismo, piuttosto che verso le stragi di stato, e ogni volta che si avvia un processo di consapevolezza, penso che un lavoro sia ben riuscito.

Quando intervieni nello spazio pubblico o comunque in contesti che non sono specificamente espositivi – ad esempio, nella Manifattura Tabacchi di Torino o nel palazzo occupato del centro storico di Salerno - in che maniera le circostanze e gli incontri occasionali possono incidere sul tuo progetto iniziale?

Nel caso della Manifattura Tabacchi di Torino, per la quale ho realizzato l'installazione *SAP*, più che gli incontri con le persone è stato l'incontro col luogo ad essere determinante. Si tratta infatti di un posto ricco di storia, da quella delle sigaraie che spesso lavoravano sotto sfruttamento, a quella più generale del movimento operaio torinese, e non per ultima la storia della Resistenza all'interno delle fabbriche. È tutta una serie di suggestioni che hanno agito direttamente sulla realizzazione del progetto *SAP*.

L'incontro con le persone, con una in particolare, è stato molto più importante a Salerno per l'ideazione dell'installazione "*Untitled (L'ineguaglianza quasi inesistente nello stato di natura, ricava la sua forza e il suo incremento dallo sviluppo delle nostre facoltà e dai progressi dello spirito umano e diviene infine stabile e legittima con l'istituzione delle proprietà e delle leggi)"*.

Il titolo, un po' lungo a dire il vero, preso dal discorso sulle origini e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini di Jean-Jaques Rousseau, dichiara in modo inequivocabile il mio intento. Quando sono andato a Salerno per il sopralluogo, mi sono imbattuto in Rita, la donna che assieme alla sua famiglia, abita abusivamente il basso nell'androne del palazzo dove avrei dovuto fare il mio intervento. La situazione che ho trovato è stata di degrado e indigenza: quattro persone praticamente stipate in poco più di 30 metri. L'immagine che ho visualizzato in quel momento era in netta contrapposizione con quella che le istituzioni vogliono restituire della città. L'opinione corrente è che Salerno sia una città che funziona bene, bella, affascinante, patinata ma evidentemente non è così e a rafforzare questa mia impressione c'è il fatto che come per Rita e la sua famiglia, anche per altre famiglie Salerno riserva lo stesso trattamento.

Rita è diventata quindi la “protagonista” del mio progetto, che si sviluppava attraverso degli elementi luminosi e sonori, ma l’elemento radicalmente politico era costituito dall’ascolto della voce di Rita che raccontava la sua storia, che rilasciava le sue considerazioni sull’amministrazione della città e in particolare del centro storico, che trattava temi come l’indigenza, la disuguaglianza, la mancanza di lavoro; in questo caso una persona con tutta la sua carica emotiva, ha sicuramente inciso sullo sviluppo dell’intero progetto.

Oltre al lavoro di ricerca preliminare, sei molto attento anche all’aspetto della documentazione delle tue installazioni site-specific, avvalendoti talvolta anche della collaborazione di Pier Paolo Patti. Che valore attribuisci a questo materiale, video o fotografico? Credi che possa essere utilizzato anche per orientare eventuali interventi di conservazione e di restauro del tuo lavoro?

Il lavoro di documentazione è molto importante soprattutto per conservare la memoria di progetti specifici e che quindi difficilmente mi sarà possibile riproporre in altri contesti che non siano quello originario. Di alcuni dei miei progetti infatti non resta altro che la documentazione.

Per quanto riguarda gli interventi di conservazione e di restauro la cosa è molto complessa, quando penso a un nuovo lavoro difficilmente mi faccio condizionare dalle riflessioni sulla durevolezza dei materiali, generalmente prende sempre il sopravvento la necessità espressiva che mi porta a scegliere un materiale rispetto ad un altro.

Stefania Zuliani

WITHOUT A FRAME
SPACE AND TIME OF THE INSTALLATION

INTRODUCTION

At the beginning of last century, the German philosopher and sociologist Georg Simmel, in one of his most well-known and discussed writings – *Der Bildrahmen. Ein Asthetischer Versuch*, 1902 [The Picture Frame. An Aesthetic Essay] – acknowledged the frame as to have the imperative task to assure unity and recognition to the work of art, "a totality in itself, in need of no connection with the external, and capable of weaving each of its threads back to its own centre." A world *for itself* only, the work is an inviolable island for which the frame itself, definitely not a *parergon* (Derrida), but rather an impenetrable barrier against any possibility of contamination, guaranteed that separateness which appeared to Simmel as the condition of every aesthetic experience, placing the work at a distance that protects it from the noise and worries of everyday life in order to offer it to the eye and to the enjoyment of the viewer as a pure gift, an ineffable and beautifully inaccessible otherness. An inaccessibility, purity, distance of the art work that the art of the twentieth century has radically questioned, firmly claiming the motives of the hybrid, the participation to the contradictions of social life, the fractures and dislocations of the subject, experimenting strategies of contamination, of the betrayal of genres and conventions that have irreversibly changed the status of the work of art, no longer necessarily an object and, thus, goods, indeed special but also a process, investigation, gesture that no frame, not even the museum, can any longer preserve from the disturbances and the wonder of the context.

Of this explosion, the result of changed epistemological conditions, of the crisis of historical continuity, of the multiple pressures that have fragmented the modern identity, the installation seems to be the most coherent expression, stating without hesitation its impure post-media nature, its own instability, the bond, each time to be renegotiated, with the space and time specific to its presence. An art piece without a frame, which establishes oblique relationships

with the public that is no longer kept at a distance but gets involved, sometimes even authoritatively, in the functioning and significance of the work, whose recognition, no longer guaranteed by the frame, springs from the power relationships that it is able to produce depending on the context – not necessarily an exhibition context – in which it acts, for a time which does not depend exclusively on the conservation of materials and even the intentions of the artist. Not a style, and not even another artistic genre to be filed according to firm parameters, the installation is a cognitive device that interferes with reality, that does not avoid change, indeed, that in the very change identifies the special scope of its research, suggesting thoughts and questions that relate to the issue of authorship, the significance of site-specificity (and time-specificity) of the work, its (possible?) storage and preservation.

Investigation questions and prospects that found a moment of processing within a three-year (2011-2013) educational workshop activated as part of the Master's Degree in History of Art and Criticism at the University of Salerno. A series of workshops for which I was personally responsible and which over the years has involved a few Italian artists long committed, although according to different paths, in the installation practice. Bianco-Valente, Domenico Antonio Mancini, Ciro Vitale, Rosy Rox, Mariangela Levita, Diego Cibelli, Perino&Vele, to remember them in the sequence of their presence in the university classrooms, generously made available their expertise in a dialogue with students, often very lively and increasingly aware, which allowed the surfacing of crucial and challenging aspects, at times even unexpected, that I tried to collect, discuss and organize in this book. A kind of diptych, where to a critical genealogy built on the theoretical points that I believe best define the complex nature of the installation, of which I have tried to discuss some interpretations and readings, corresponds a verification and a specific exchange with the artists and their installations, documented in a large iconographic set complemented by the bio-bibliographical appendix by Massimo Maiorino, an essential tool for those wishing to venture further in depth into the territory, inexact and thus exciting, of the installation, with its surprising practices and its unruly thoughts.

A CRITICAL GENEALOGY

THE CRISIS OF GENRES AND THE TRIUMPH OF THE EXHIBITION

"Atención: la perceptión requiere partecipatión": this was the caveat with which, on the threshold of the century, Antoni Muntadas warned the public, of art and not only, of the need to get involved in order to activate any process of knowledge. A warning spread by the artist in the form of the advertisement (after all, Muntadas' research is always *entre/between*),[1] from which one cannot start when tackling the artistic practice of the installation, a work – object gesture environment – which, for its very ambiguous nature, is challenging, demanding and even disturbing due to the absence of boundaries and prohibitions, so that "the freedom with which the term is used, almost precludes it from having any meaning. The word 'installation' has now expanded to describe any arrangement of objects in any given space."[2] A dilation of sense that is worrying in many ways, confirming that what identifies the installation really is not the various materials and techniques that contribute to its infinite phenomenology as much as the attitude of thought that guides it, a creative approach that favors the experience over the completeness of the work, a *located* experience ("the material support of the installation medium is the space itself").[3] The installation is thus an intermediate and intermedia practice that since its first appearance in the hot season of the historical Avant-gardes, is offered primarily as an exercise in complexity, a procedure, rather than a product, that is the result of a flaw, of the inexorable crisis of the system of art genres – painting, sculpture, architecture – that although still surviving, rather forcibly, in academic environments, occasionally knowing even some reassuring critical revival, mostly moved by commercial reasons, has in fact lost all its value, corroded by the iconoclastic

1 This is the title of Antoni Muntadas' retrospective hosted from November 2011 to March 2012 at the Reina Sofia. The exhibition, which featured an important catalogue published by the Madrid museum, summarised the entire production of the artist using specific core themes. Mutandas was born in Barcelona in 1942 and had moved to New York in 1971.

2 C. Bishop, *Installation art. A Critical History*, Tate Publishing, London 2005(2012), p. 6.

3 B. Groys, *Politics of Installation*, in *E-flux journal reader 2009*, Sternberg Press, Berlin 2009, p. 14.

fury that went through art in the early twentieth century, as well as the equal and opposite tension that in the same years expressed the utopia of the total art work, a combination of languages and, above all, the confluence of art and life.[4] Since at least the first Cubist collage, where the inclusion of object elements definitely interrupted the continuity of the pictorial text and opened it to the impurity of life, thus creating the "perversion" feared by Georg Simmel,[5] the art of the twentieth century experienced a radical transformation, a resolute shift of direction that led to new poetics and new research, increasingly less bound to the creation of closed linguistic contraptions and progressively determined by the relationship – by the identification – of the art work with the exhibition space. A process in which the museum was definitely the protagonist, according to two different perspectives: on the one hand, in fact, the museum institution, as an established authority, suffered the attacks of the Avant-garde, which, refusing or parodying the attribution mechanisms of value and fetishization – isn't Duchamp's readymade (also) a gesture of ironic revelation of the validation function exerted by the museum? – acknowledged its decisive role in defining the work of art, while on the other hand the museum itself became the architect of virtually infinite extension of the notion of art, accepting or, progressively more, commissioning within its symbolic boundaries interventions and projects not related with the traditional materiality of the work, according to a fierce logic of appropriation, not without risks, for the survival of art and its autonomous statute: "On the one hand, images in the museum are aestheticized and transformed into art, on the other, they are downgraded to illustrations of art history and thereby dispossessed of their art status".[6] Whether there are educational reasons behind this progressive enlargement of the boundaries of what can be housed in the halls of museums – I am thinking, for example, to what was achieved by Alexander Dorner in the Provincial Museum in Hanover,

4 On the theme cf. at least A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Sossella, Rome 2001.

5 G. Simmel, *The Picture Frame. An Aesthetic Study*, in "Theory Culture & Society", February 1994, 11, pp. 11-17.

6 B. Groys, *The Curator as Iconoclast,* in *Cautionary Tales: Critical Curating*, S. Rand and H. Kouris ed., Apexart, New York 2007, p. 54.

where, working to create the synesthetic *Atmosphere Rooms*, the then very young director, not surprisingly the author of *The Way Beyond Art* (1958), matched copies with originals and then commissioned El Lissitsky with the famous *Abstraktes Kabinett* (1927), recently rebuilt and finally musealized[7] – or that the inclusion in public collections installations and projects not referable to the conventional canons of the art object is rather the ripe fruit of the "institutionalization of criticism" which, according to Andrea Fraser, is the irreversible outcome of the institutional critique and its interventions for the problematization of the museum institution,[8] to become evident today is the full recognition also by (and thanks to) museum of the installation as a privileged artistic approach, which is reflected, definitely not by chance, in the current triumph of the exhibition value.

Moreover, beyond the singularity of the reconstructions and, thus, of the distinctions proposed as regards the origin and development of the installation, the recent historiography seems to concur in recognizing in the exhibitions of the historical Avant-garde the germinal nucleus of contemporary *installation art*. A setting, already in certain ways anticipated by Germano Celant in the pages of *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* [Environment/Art. From Futurism to Body Art],[9] that is widely reflected in Barbara Ferriani and Marina Pugliese's book *Monumenti Effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*[10] [Ephemeral Monuments. History and Conservation of

7 Cf. B. Nobis, *El Lissitzky: L'espace des abstraits du Musée Provincial de Hanover*, 1927/1928 in *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, trad. D. Trierweiller, Edition du Regard, Paris 1998, pp. 145ss.

8 A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in "Artforum", vol 44, n. 1 (2005), pp. 278-83. Significant in this sense is the recent MAXXI acquisition of the project *The School of Narrative Dance* by Marinella Senatore, winner of the competition which the museum dedicates to young Italian art: this is an itinerant and free school giving lectures according to the peer education principle. Obviously, this is a performative and relational work that presents a challenge in terms of museum display and conservation.

9 G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* [From Futurism to Body Art], Edizioni della Biennale di Venezia, Venice 1977.

10 B. Ferriani and M. Pugliese, *Monumenti Effimeri. Storia e conservazione delle installazioni* [Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installations], Electa, Milano 2009.

Installations] (2009), where, given that "the installation is located in a border area between the exhibition and the production of art, resulting in an overlap not only formal but also semantic between the work, its production and the act of exhibiting it",[11] it proposes a historical journey which, starting precisely from the dada and surrealist exhibitions, ends, through Lucio Fontana's spatial environments, Kaprow's kinetic research and *environments*, with the exhibition/installation practices of the neo-avant-garde – among the cases mentioned, the exhibitions *Arte Povera + azioni povere* in Amalfi (1968) and *When Attitudes Become Form* at the Kunsthalle in Bern (1969) – to then move to the analysis of the different ways in which the installation is intended today, an independent and permanently "institutionalized" art form. Even Claire Bishop, while following in her *Installation art. A Critical History* (2005) a strong (and quite convincing) thematic approach, does not refuse to recognize the exemplary role in the subsequent development of immersive installation practices, from the memorable *Exposition International du Surréalisme* held in 1938 at the Galerie Beaux-Arts in Paris. An exhibition that, thanks to the direction of Marcel Duchamp and the contribution of Dalí, Ernst and Man Ray, was offered in its unusual configuration – at the entrance, Dalí's morbid *Taxi pluvieux*, then the rooms hosting *Les plus belle rues de Paris*, and finally the middle room, a dark cave with literally overturned perspectives, "moin une salle d'exposition qu'une caverne et un ventre maternel"[12] – as the place of a really disturbing and synesthetic experience (wafts of coffee could be smelt in the gallery rooms) able to put into checkmate the pure modernistic opticality, in those same years celebrated with covert emphasis by Alfred J. Barr in the white halls of the MOMA, "whitewashed tombs" of which Brian O'Doherty highlighted the whole authoritarian ideology.[13] And it is in the subversive and disorienting character of the exhibition organized by Breton and Eluard in

11 Ibid., p. 23.

12 U.M. Schneede, *Exposition International du Surréalisme, Paris 1938*, in *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, cit., p. 174.

13 Cf. B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000.

the austere Faubourg Saint Honoré gallery,[14] not a sequence of paintings and sculptures but an involving *display of the marvellous*, a device of participation that forced even the spectators to individually literally illuminate their own exhibition tour,[15] that Bishop precisely identified the value of anticipation of this exhibition, an early expression of that "spherical" vision which, according to Celant, defines the installation, a work in which "the visual language expands to the territory of a multipurpose and all-encompassing space."[16]

And it is precisely the space of the exhibition (which is, as we shall see, more and more often also the space of production of the work) that in fact becomes the essential matter and substance of the installation, whatever its configuration and its operation. The one between the exhibition context and the installation is an unbreakable relationship that, apart from the critical aspects that it proposes, both from the point of view of the revival of the work and its preservation, is really the crux of every reflection on this artistic practice and, at the same time, on its partaking in the contemporary triumph of the exhibition, in the hypertrophic development of the global exhibition system that seems to have actually become a model for installations, increasingly referring to a giant *Biennial Scale*, almost as if the exhibition had really become the (hyper) extension of the work.

Of this symbiosis – a deadly embrace? – between artistic creation and exhibition, there had however already been the first signs in the season of the neo-avant-garde, signs immediately recorded by Dorfles in the pages of the magazine *aut aut*, where in analysing the limits and critical perspectives of the '68 Biennale – that this was held in Venice did not seem relevant at the time – the critic had shown that the progressive commodification of artists' work was increasingly

14 La Galleria Beaux Arts belonget to the Wildenstein family and, as Lewis Kachur emphasizes, had a fairly conventional exhibition tradition. Eluard's mediation was essential for the realization of the project. Cf. L. Kachur, *Displayng the Marvelous*, The MIT Press, Cambridge, Massachussetts; London, England 2001.

15 According to Kachur's "A Central Grotto/ Dante's Inferno/A space of Dream", in the darknessof the central room the works were lit up by the audience with little torches. Cf. pp. 68-77.

16 G. Celant, *Un'arte sferica* [A Spherical Art], in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., p. 15.

accompanied by a growing "gigantism" of the artwork.[17] An effect and a cause, the pathological hypertrophy of the size and the material costs of the art object, which if on the one hand seemed to confirm the transformation process in which the production of art was involved in those years, more and more clearly oriented to produce privileged goods for international exhibition system and especially for the museum, the "exceptional buyer", on the other hand implied the existence of a link, gradually less concealed and implicit, between the work of art, less and less connected with traditional genres and more and more associated with the nature of the installation, and the context of the exhibitions. A relationship that today, in a scenario really far apart from the one mentioned earlier, still crossed by the chills of neo-avant-garde, to which Dorfles was referring, offers itself as an unequivocal and in many ways disturbing addiction.

To the dizzying and even worrying spreading of the "biennial" format – that of "large-scale perennial exhibitions of contemporary art," as specifically stated in the title of a monumental collection of writings which, among other things, marked the birth of a real "biennialogy"[18] – and, therefore, the presence of a generalized encoded exhibition model that, according to a viral logic of many and not always noble implications, spreads to every continent drawing the map without borders, centre or outskirts[19] of a *global artworld*,[20] in fact corresponds the rise, now no longer even discussed or contradicted, of a massive canon for the works of art, in most cases mixed media installations that seem to conform with no difficulty to what the director of the visual arts department for the LVI Venice Biennale, the Nigerian Okwui Enwezor – curator in 1997 of the

17 Cf. G. Dorfles, *Contestazione e mercificazione della XXIV Biennale* [Contestation and Commodification of the XXIV Biennial], in "Aut Aut", n. 108, 1968.

18 Cf. E. Filipovic , M. van Hal, S. Øvstebø, *Biennialogy*, in *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*., edited by E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, Hatje Cantz Verlag, Ostfildernn 2010, pp. 13-35. The book contains a wide variety of published and unpublished texts on the subject, from the historical essay by Lawrence Alloway on the Venice Biennale of 1968 to the analysis of a few specific biennials including those in Havana and Gwangju.

19 C. Esche, *Debate: Biennials*, "Frieze", 92, 2005.

20 *The Global Art World. Audience, Markets and Museums*, edited by H. Belting and A. Buddensieg, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.

second Johannesburg Biennale and dOCUMENTA 11 in 2002 –, unhesitatingly acknowledged as a true "Biennial scale".[21] An order of magnitude that does not find nor look for reasons in specific needs of expression, which does not respond, if not accidentally, to poetic criteria or style requirements, and whose purpose is, rather, to attest, by confirming and corroborating it through simple, even banal, analogy, the prestige of the exhibition value, celebrated in its most bombastic and triumphant forms, unconditionally inclusive. The curatorial project, the *concept* that – at best – outlines and identifies the exhibition proposal, giving the single biennial a recognizability now less and less in demand,[22] becomes less important, just as do the reasons that originally endorsed each event – the elaboration of a historical trauma, the desire of a nation or a city to enter into a different, more up to date and, to quote Pierre Rosenberg, *sexy* cultural circuit and market, the attempt to establish its leadership role within an emerging geo-political area…: what really counts is always the expression of the exhibition's absolute power, homologated through an oversizing that does not just affect the experience of art – more and more immersive and emotional and less and less analytical –, but which even allows its own possibility. Even more of that "atmosphere of artistic theory"[23] that supposedly leads to the recognition of the

21 "One consequence of adjustment in artistic strategy by artists in biennials concerns the scale of their work – what I would call the 'biennial scale' – often resulting in large, spatially distorted installations", O. Enwezor, *Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form*, (2004) in *MJ – Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship*, Silvana Editoriale, Milan 2008, p. 104.

22 About the fragility and interchangeability of curatorial proposals that characterize the current carousel of biennials, not surprisingly more and more similar to large international exhibitions, I discussed in *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* [Exhibitions. Emergencies of Contemporary Art Criticism], Bruno Mondadori, Milan 2012, in particular in pp. 23 and following.

23 A. Danto, *The Artworld*, in "The Journal of Philosophy", vol. 61, n. 19., 1964 p. 580.

work of contemporary art in a self-referential artworld,[24] what seems to operate the ascription of meaning and, before that, the identification of the art object (or, rather, the art device), is its blatant exhibitionability, which increasingly identifies and asserts itself precisely in its conforming to the *biennial scale*, to an extra size which is a sure guarantee of a canonical exceptionality. No wonder then that to bring together international exhibitions of different background and prestige, the result of conceptual elaborations diverse in their theoretical principles and methodological choices, is exactly the staggering size of the works, expanded to the point of no longer being able to be measured and specified (and, after all, "environmental dimensions" are now familiar words in the sparse descriptions of the reproductions, even for this less and less persuasive in the ever-growing catalogues). This happened, for example, in the latest editions of Manifesta (Manifesta 9, Genk, 2 June - 30 September 2012, and Manifesta 10, St. Petersburg, 25 June - 2 November, 2014) and in dOCUMENTA 13 (Kassel, 9 June - 16 September, 2012 but also, and this is a point we will come back to, Kabul, 20 June - 19 July; Alexandria-Cairo July 1-8 July, and Banff, 8-15 August 2012) that, despite the differences in theoretical directions and visual approaches, have substantially adhered to the hypertrophy of the *biennial scale*, actually testifying from different positions that it is precisely in oversize that lies the seal and the mark identifying the most effective installation born (exhibited) in the first decade of the twenty-first century.

Particularly significant is the case of Manifesta, the traveling European art

24 On the institutional theory of art, for which Danto's 1964 essay is a foundational reference, see also G. Dickie, *Art and Value*, Blackwell, Malden Mass, 2001. The issue was recently taken up and discussed by Roberto Terrosi, who concluded that "Today the border between workless art and new forms of beautiful art or significant figuration art is simply over-determined by the demands of survival of the Artworld itself as a system of interest and professionalism, even in the emptying of its own 'mission.'"(R. Terrosi, *Il gioco dell'arte. Per una teoria istituzionale "complessa"* [The Game of Art. For a "Complex" Institutional Theory], "Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica" [Agalma. Journal of Cultural Studies and Aesthetics], n. 17, 2009 p. 82). On this matter see also J. Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, PUF, Paris 2009, in particular pp. 156 and following.

Biennial[25] created with the aim to bring critical focus, in the aftermath of the fall of the Berlin Wall, on the new balances and the steady conflicts in an ancient but far from settled continent. Its declared vocation, partly contradicted by the 2014 edition, hosted in the prestigious – but definitely very little inclined to experimentation – halls of the Hermitage, is to put at the centre of its proposal the reflection on the curatorial function and the research of exhibition practices and methodologies not yet settled.[26] A critical attention that has as its explicit goal in holding together the reasons of education, and thus the steady and not occasional involvement of local communities before the nomadic public of art, with the social and political historical instances associated with the individuality of the contexts, using, not always convincingly, a broad idea of *site specificity* (and, if one may say so, of *time specificity*) that never excludes the development of creative and curatorial strategies which specifically in art identify their privileged place of validation and overcoming of different positions and unresolved conflicts. Cuauhtémoc Medina, the Mexican curator of Manifesta

25 The event was held in Rotterdam in 1996, in Luxembourg in 1998, in Ljubljana in 2000, Frankfurt in 2002, in Donostia-San Sebastian in 2004, in Trentino Alto Adige in 2008, in the Spanish cities of Murcia and Cartagena in 2010, in St. Petersburg in 2014. It was to be held in Nicosia, Cyprus in 2006. An interesting testimony regarding the failure of the Cyprus edition of Manifesta was proposed by Anton Vidokle, artist and critic in charge of *Department 2* of the failed event. He says he wanted to interpret his curatorial role proposing not an exhibition but the institution in the Turkish-Cypriot side of Nicosia of a kind of experimental art school, engaging artists, critics and intellectuals close to him (Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalai Toufic, Nicolaus Hirsch and Tirdad Zolghadr) in the design and implementation of his project. The aim of the whole operation was not only to create a temporary space – its duration coincided exactly with that of the biennial – for the relationship and collective elaboration of ethnic and political conflicts that still mark the civil life and the very geography of Cyprus, but also, and perhaps above all, to verify the possibility that an artistic practice could actually affect reality through the creation of a "super-active site of cultural production" (A. Vidockle, *Exhibition to school: unitednationasplaza*, in *Curating and the Educational Turn*, edited by P. O'Neill, M. Wilson, Open Editions/de Appel, London Amsterdam 2010, p. 152). The project, which could not be carried out in Nicosia due to the Cypriot authorities, would come to life in Berlin and New York.

26 Dedicated to curatorial problems is the "Manifesta Journal", whose subtitle reads precisely *Journal of Contemporary Curatorship*. Among others, issue number 8 is particularly interesting, as in fact it examined experiences of collective curatorship (*Collective curating*, "Manifesta Journal", n. 8, Silvana Editoriale, Milan 2009).

9, stating his strong intention to get away from the "standard biennial model",[27] i.e. from a mega-show production that produces exclusively horizontal readings and snapshots of the state of the art, drew from both Gramsci and Adorno to address in his biennial a real archaeological excavation (and it is an Foucaultian archeology, of course) of the modern. *The Deep of the Modern* was, in fact, the theme of a very compact exhibition that even in the choice of a single, as powerful as hard, location – the former Waterschei coal mines in Genk, in the Belgian region of Limburg –, seemed to want to contradict the tendency of biennials to spread and scatter in endless and sometimes inaccessible locations, overflowing in an exuberant and even arrogant way (after the revelling and fortunate days of the opening, what visitors can an event that takes three days to be visited all its branches be addressed to?), focusing rather on concentration and deepening, in a thematic coherence – the age of coal as a metaphor and as a historical fact – that pushes itself right up to redundancy.

And on a first – but already biased – glance, the heap of cloth scraps looked like just like a pile of coal, and that together with a long line of sewing machines ready for use, filled up in uneven waves – the last bucking upwards like a 2-storey high multicolour flag – one of the most impressive spaces, for breadth and brightness, of the mining site, here, more than ever, an imposing cathedral in ruins of triumphant modernity. A factory, *Para-Production*, a thesis and a giant installation that the Chinese artist Ni Haifeng adapted to the context of Manifesta 9 (the installation, dated 2008, had already been presented in 2011 at the ZKM in Karlsruhe for the exhibition *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*) in which he definitely interprets his interest in industrial production processes and their possible transformations, but which also yields, with clear allusion, the obsession for mining, the handling of raw material before it becomes something else: steel, energy, class struggle, fine dust, cartoon, song, painting. Recovering the oddments from several textile workshops in the globalized world in which Chinese workers are used, and proposing a reuse that is an exercise, possibly shared (workstations are available to the public), of a

27 C. Medina, *Exhibitions 'Are Material Forces', Too*, in *Manifesta 9. The Deep of the Modern. A subcyclopaedia*, edited by C. Medina and C. M. Fraga, Silvana Editoriale, Milan 2012, p. 25.

poetic reshuffle of production processes, Ni sets up, using a biennial format, a very theatrical praise of the scrap. An exhibit that Kantor would have perhaps loved and dirtied with life, a lofty, massive work, an expansion of the original *Return of the Shreds* (2007), of which *Para-Production* is an evolution and, as it should be, a betrayal. The poetics of the useless, the critique of the dominating hyperproductive system, of the globalized version of capitalism that Ni cannot resist reading with Marxist tools (the photo of a dusty page of Marx's Capital open at the chapter *Goods and Money* was part of the first version of *Para-Production*) are elements repeatedly discussed and touched upon by the artist in his work and in his conversations,[28] although, in its silent grandeur and a little sinister character – the sewing machines are idle, the snips of cloth motionless – the installation at Manifesta 9 gave back but an echo of it, because it is the inhumane size, really XXL, to prevail in the experience of the visitor, who recognizes the aesthetic quality of the work, the architectural perspective which connects its parts horizontally and vertically, the studied pictoriality of the composition (here, like in Manet, black is both colour and material, and not only absence of light), but not the practicality, the availability for action and translation, which ultimately remains overlooked for its excessive size and wonder. The risk, in short, is that the installation, despite (or because of) its hypersize, ends up remaining a, possibly excellent, display product. This happened, for example, in Manifesta 10 with the giant installation that Thomas Hirschhorn developed within the monumental if not bloated General Staff Building of the Hermitage. Produced with the support of prominent international institutions and thanks to a generous commission from Manifesta itself, Hirschhorn's *ABSCHLAG* installation, offered itself as an impressive contemporary ruin, an over 16-meter tall building, horribly gutted and whose rooms, furnished among other things with works from the Russian National Museum, were obscenely exhibited to the astonished gaze of the visitors who, moving among artificial debris, rather than the drama of the subject of the work, perceived especially its hyperbolic spectacularity. Between architecture,

28 As an example, see *Conversation between Ni Haifeng and Pauline J. Yao*, http://haifeng.home.xs4all.nl/h-text.htm.

sculpture, painting, the installation of the Swiss artist really is the epitome of the gigantism that characterizes contemporary "biennial-style" art, also confirming how the installation finds more and more nourishment and a growing, if not immeasurable power in its intimate relationship with the exhibition system. Even more striking, in this sense, is the case of the installation *Momentary Monument IV*, created by Lara Favaretto for the latest edition of dOCUMENTA, actually built along the Kassel-Kabul axis. Indeed, it is on this unlikely path, a bumpy line that connects the noble city of Fridericianum – the austere capital of art that was entrusted, in the fifties of the last century, the never-ending task of processing, in a forcibly avant-garde fashion, the grief of World War II and the horror of Nazism – to the mangled capital of an ancient country transformed in only a few decades from destination, more or less imaginary, of mystic and rebellious trips to crossroads of oppression and easy death, that the artist designed as a further, really extreme, station of his research on the monument. *Momentary Monument*, an installation made with water and soil (but also a fine book) presented at the Venice Biennale in 2009, was the debut of an investigation that, first in fragile and changeable signs and substances – algae, peat, the moss of the unstable Venetian bog, "casket of empty graves" exposed to the sun, to the variation of light and temperature – and later in more stable yet still residual materials (the sandbags trench that protected and, at the same time, obliterated the nineteenth-century monument to Dante in a square in Trento), experienced the possibility of setting up a temporary and therefore sensitive and appropriately frayed memory in art forms, thus suggesting a way out of the impasse that, it has been said, the monument has been living as an authoritarian statement of a stable although increasingly vulnerable content. An intelligent operation, with a certain irony and subtle literary moods, on which the impact with the history and ambitions of dOCUMENTA has produced a process of expansion and heaviness that really impresses. Moreover, among the great international exhibitions, dOCUMENTA is without a doubt the most authoritative and most important, its unusual occurrence (the opening rite started by Bode in 1955 with the urgent purpose to tie up, within the eighteenth-century museum rooms violated by war, the thread of modern art in Germany, repeats itself every five

years with no plan for continuity), its proactive nature, perspective- rather than result-oriented, the attention, not always equally focused, to the relationship between the languages of art and the transformations of the social have in fact guaranteed a special statute to an exhibition impressive not only for the number and quality of attendance but also for the breadth of its productions, in terms of works but also of critical and reflection provisions. One feature that Carolyn Christov-Bakargiev, curator of the latest edition, brought to the extreme by collecting three books – the first of which, 776 pages and just under three kilograms, is no less than *The Book of Books* – the theoretical, artistic, literary contributions discussed or generated in the different stages of preparation of the event, in addition to the documentation of the artistic projects and their implementation. Because this edition of dOCUMENTA – dOCUMENTA (13) – was set up in the name not so much of a specific thesis (and lacking in fact of a linking title and orientation), as a methodology, a "holistic and non-logocentric vision"[29] ready to accommodate the most diverse forms of knowledge and practices across the world. A position (a "choreography"), that dismissing the boundaries among disciplines, bringing into play different contexts – beyond Kabul, dOCUMENTA (13) also plagued Egypt and Canada – as well as reducing the distances between all the actors, living and inanimate, involved in the scene of contemporary existence, indeed ends calling into question not only the specific of art but also the chance, the opportunity to make a definitive judgment.[30] To govern the processes that led to this edition of Documenta propositional and transactional reasons were acknowledged,[31] a keeping inside

29 C. Christov-Bakargiev, *documenta (13). Catalogue 1/3 The books of Books*, HatjeCantz, Ostfildern 2012, p. 31.

30 "The suspension of judgement is not a closure – it opens the space of propositional." Ibid., p. 37.

31 An explicit reference to Donald Winnicott and his 1953 essay *Transitional Objects and Transitional Phenomena. A Study of the First Not Me Possession*, (Winnicott 1953). The thought of the English psychoanalyst had been discussed in relation to the artistic productions and their meaning in the seventies by Filiberto Menna (Menna F., *L'immaginario e il reale* [The Imaginary and the Real], "Marcatré," 61/62 1970 hours in ibid.. 1994 *Scritture critiche* [Critical Writings], edited by A. Cascavilla and A. Trimarco, introduction by G. Dorfles, Calypso and Odysseus, Naples, pp. 19-24).

and a getting into things, *with* things, a look "from the point of view of the meteorite" that, despite the stated reversal of perspective, does not seem to have had an impact on the current exhibition conventions. *Momentary Monument IV*, the installation that Lara Favaretto created specifically for dOCUMENTA (13) in Kassel and Kabul, is, in effect, the epitome of the contemporary triumph of the *Biennial scale*. In Kassel, 400 tons of scrap were used for the body of a disjointed environmental sculpture, scraps of iron that talking of deconstruction and erosion of the sense, as well as loss of function, actually created an unsurmountable barrier, a trench, both menacing and melancholic, which cut the desolation of an anonymous *terrain vague* on the outskirts of the forgotten middle-class city, not for this renouncing to the museum-like and stripped concentration of the white cube: nine scraps, replaced outdoors by cement casts, in fact found shelter in some neighbouring railway station premises, while in Kabul boxes accurately inventoried and exhibited were filled with soil from six symbolic places of the city. A micro archaeological excavation that again dealt with the fetishization of memory, with the aim, rather than the form, of the monument, responding to the huge addition which identified the intervention in Germany with a moderate subtraction, with an eloquence introverted but not less dense of clear symbolic content. Because, between Kassel and Kabul, *Momentary Monument IV* lived off of transitional rubble and fragile cultural sediments. One installation – a single one – for two cities, two continents, two traumas to be processed: only one biennial, and maybe only dOCUMENTA(13), could achieve so much.

That in recent years the installation has found nourishment and a growing – if not oversized – power in its intimate relationship with the exhibition system is therefore an indisputable fact, an acknowledged critical element that definitely deserves a more analytical and complex reading, a reflection that does not end with its recording of the state of the art, but tries to identify its risks and opportunities. An attempt which Boris Groys, always aware of the dynamics that, between the production and conservation of the exhibition, determine the ideological orientations of the art world and its characters, has never avoided: in his essay *Politics of Installation*, after clearly explaining that, once it becomes

part of mass culture, contemporary art "can be understood primarily as an exhibition practice,"[32] the scholar in fact discussed how, in the face of the apparent lack of distinction between "making art and displaying art," it is still possible to find a distinction between art production and art exhibition (between artist and curator), starting exactly from a strict analysis of the art installation, the function of which is in his opinion opposite to that which determines the shaping of an exhibition by a curator. In fact, according to Groys, the artist operates a "a symbolic privatization of the public space of an exhibition," without having the need to justify his/her intervention to obtain consensus, something which instead the curator has to do, and who in any case has to oblige to an appointment, whether public or private. The scholar, who here does not seem interested in considering how the boundaries between the roles of the artist and curator are now becoming increasingly blurred in the exhibition practice (without taking into account the phenomenon, in many respects controversial, of curator artists,[33] one only needs to think about the work of the increasingly popular art and curatorial collectives, or to the expansion of the curatorship practice, with an ever-growing number of 'paracuratorial' activities),[34] shows how the artist and the curator when tackling the installation (respectively "installation art" and "installation of art," to resume the dichotomy proposed by Bishop)[35] embody "two different kinds of freedom: the sovereign, unconditional, publicly irresponsible freedom of art-making, and the institutional, conditional, publicly responsible freedom of curatorship."[36] This is a thesis, forwarded by the author of *Art Power*, which especially emphasizes the normative character of installation art, a real microcosm of which the artist is the only and indisputable lawmaker ("the space of un artistic installation is the symbolic private property of the

32 B. Groys, *Politics of Installation*, cit., p. 9.

33 On this point I would suggest to refer to my own *Esposizioni*, cit., in particular *L'arte della cura* [The Art of Curatorship], pp. 113-128.

34 Cf. P. O'Neil, *The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox*, in "The exhibitionist," n. 6, June 2012, pp. 55-60.

35 C. Bishop, *Installation art*, cit., p. 6.

36 B. Groys, *Politics of Installation*, cit., p. 16.

artist. By entering this space, the visitor leaves the public territory of democratic legitimacy and enters the space of sovereign authoritarian control"), a separate territory where the visitor lives a condition of alienation, a sort of exile that forces him to an unusual behaviour, making him/her part for the time of the visit (experience) of a community ruled by its own laws. And this, it seems to me, is the most interesting point of the discussion led by the critic, who, appropriately, highlights how the installation, as an autonomous device, although open to the use by a mass audience – and one cannot disagree with Groys on how the elitist character of the museum and the other members of the "exhibitionary complex" (Bennet), the fairs[37] in first place, has now become a superstition – will prove an effective tool for analysing the democratic dynamics, revealing the contradictions that lurk in the comparison and even the opposition between freedom and authority of the different parties involved: "The installation space is where we are immediately confronted with the ambiguous character of the contemporary notion of freedom that functions in our democracies in parallel with sovereign and institutional freedom."[38] Thus, according to the implicit conclusion of Groys' reflection, the viewer of the installation is now called, in a contemporary world that cannot be simultaneity without a direction, to a conscious participation, a partaking (or refusal) which inevitably has a critical character and therefore requires a choice, thus establishing a new, political *spectatorship* which, in the contemporary global scenario, should aim first and foremost at being a practice of terrestrial citizenship (Morin), a resolute investigation into the here and now. A "here and now" that Walter Benjamin connected with the aura of the artwork before its technical reproducibility,[39] and that the installation now gives back, although definitely not in terms of the now corroded original, but by reactivating it rather as a presence, maybe temporary

37 I discussed this point in the essay *The Postocolonial 'Exhibionary Complex' : The Role of the International Expo in Migrating and Multicultural Societies*, in *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, Ashgate, Surrey 2014, pp. 175-184.

38 B. Groys, *Politics of Installation*, cit., p. 27.

39 "The presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity." W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in ID. *Illuminations*, J. Cape. London 1970, p. 221.

but not reversible.[40] A *specific* placement in space and time – here and now – that elicits a judgment and stimulates the courage of participation: "Yet more important is the fact that installation is in itself (...) a space of decision making: first of all, for decision concerning the differentiation between old and new, traditional and innovative".[41]

40 Cf. B. Groys, *The Topology of Contemporary Art*, in *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. T. Smith, O. Enwezor, N. Condee, Duke University Press, Durham & London 2008, pp. 71-80.

41 Ibid., p. 78.

Site specificity, time specificity:
the question of context and the anachronism of the work

I do not know if it is actually true that, like Ilya Kabakov claimed a few years ago during a conversation with Margarita and Victor Tupitsyn, "The installation medium continues to make many people nervous. Sometimes it is perceived as an ultimatum: 'Give yourself up and come out to face the firing squad'," [42] but if it is not exactly in front of a firing squad that the installation places the viewer, it is certainly not indulgent and permissive with him/her: no distraction is allowed in its enclosure, within which it requires not only attention but unconditional adherence to the rules established by the artist, not always easy to understand and interpret. An imposition which is also physical, sometimes made of gestures and fixed routes – it is no coincidence that Kabakov, an artist who chose the installation as his favourite medium to investigate the forms and perception of power, writes of "coercion of the viewer in the installation space" [43] – which challenges the correct modernistic distance and forces viewers to go beyond the spectatorship area to venture into unknown territory, with its autonomous operation and uncertain boundaries. In a more radical way than proposed by Minimalism, where, overcoming the reduction of the visitor to a mere eye set as imposed by the formalist lesson, the viewer had won a decisive role in giving a meaning to the work, which establishes itself starting with the relationship with

42 Ilya Kabakov, Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn, *About Installation*, in "Art Journal," vol. 58, n. 4 (Winter 1999), p. 63.

43 Ibid., p. 69: "Generally, we're touching on a very important subject here: the subject of freedom, and the coercion of the viewer in the in the installation space."

the spectator in a given space,[44] the installation is therefore an area of necessary exchange (confrontation, even) between the artist's project and the experience of the viewer, a meeting that is inevitably marked by the sign of obliquity and even of Terror ("This doubling between art as it is lived by the spectator, on the one hand, and art as it is lived by the artist on the other is indeed Terror")[45] taking place, every time, here and now, in a specific and thus unique condition of space and time.

That the installation, as a medium which uses space as a medium and material, is site-specific at any rate, i.e. that for its complex nature is a work inextricably linked to the site in which – either temporarily or permanently – it offers itself to the audience,[46] is even obvious, of which there might not even be a reason to discuss if today site-specificity (and therefore site-specific art) had not become a curatorial category so extensive and comprehensive as to be no longer critically effective, a banal slogan – a *mot tampon* – that does not define a more precise

44 "During the 1960s, minimal sculpture launched an attack on the prestige of both artist and artwork, granting that prestige instead to the situated spectator, whose self-conscious perception of the minimal object in relation to the site of its installation produced the work's meaning." D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1993, pp. 16-17. Crimp also highlights how a work, only when it is really site-specific and thus with no distinction between the time of its production and the time of its circulation, is able to question the nature of an autonomous modernist art, "homeless" luxury goods. The identification of exhibition space and production space has recently brought critics to discuss the overcoming of the atelier, suggesting the coming of a post-atelier era. I analysed this debate in *Post-studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel global art world*. [Post-Study? Production and Exhibition of the Global Art World], in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* [Artist's Atelier. The Spaces of Creation of Art from the Modern to the Present] edited by S. Zuliani, Mimesis Edizioni, Milan 2013, pp. 181-193.

45 G. Agamben, *L'uomo senza contenuto (1994)* En. trans. *The Man Without Content*, http://actpolitik.org/wp-content/uploads/2008/04/giorgioagamben-themanwithoutcontent.pdf, p. 9.

46 Groys' position on this is rather peculiar, as in fact he writes: "One should not forget: the installation space is a movable one. The artistic installation is not site-specific, and it can be installed in any place and for any period of time." In truth, as we will explaine later, site-specificity is not associated with the permanency or the non-reproducibility of the work, but to its specific relationship with the space and, more generally, with the context. As pointed out by Susan Hapgood, "the once-popular term 'site-specific' has come to mean 'movable under the right circumstances'." S. Hapgood, *Remaking Art History*, in "Art in America", July 1990, p. 120.

method of creation, production and enjoyment of the work, but indicates a more or less vague setting, having lost its subversive ability to the point of becoming, according to Hal Foster, a real, absolutely institutional "museum event,"[47] almost a necessary condition for the work to be recognized in the contemporary art circuit.[48] In reality, when it is reduced to an empty mainstream formula, site-specificity is, first of all, research and testing, a practice (and thought) of transformation, a process, in short, not a definitive statement taking part in the infinite modification of spaces which, as stressed by Michel de Certeau, compared to locations, in which "elements are distributed in relationships of coexistence," they have a dynamic nature, because spaces are "intersections of mobile elements."[49] If site-specific art can be identified by Nick Kaye as "a *working over* of the production, definition and *performance* of 'place'",[50] it is precisely because, as opposed to space, place "is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts. In contradistinction to the place, it has thus none of the univocity or stability of a 'proper'."[51] Of this instability, the installation, which is a *practiced space*, tests balances and tensions, taking charge of the cultural body of the viewer, who every time redesigns the data by modifying it according to his/her very presence as an observer who in any case has performative value and power. A laboratory of proxemics, the installation thus works as a constantly active and moving device, in a continuous and mutual exchange with the space and the visitor's experience, which is at times conditioned by the presence of

47 Cf. H. Foster, *The return of the Real. The Avant-Garde at the End of The Century*, MIT, 1996.

48 I discussed this aspect in *Effetto museo. Arte critica educazione* [Museum Effect. Art, Criticism, Education], Bruno Mondadori Editore, Milan 2009, specifically at pp. 55ss.

49 M. de Certeau, *The practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkley –Los Angeles -London 1984 p. 117.

50 N. Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London and New York, 2000, p. 3.

51 M. De Certeau, *The practice of Everyday Life*, cit., p. 117.

other spectators, whose access sometimes is adjusted by the artist himself for needs that do not always respond to simple security reasons but that in most cases reflect poetical intentions, the need to offer a more emotionally engaging and exclusive experience. The public thus undergoes once again the undisputed authority of the artist-demiurge who, after having turned public space into private with a gesture of closure that defines the boundaries and operation of the installation, may then choose to open that same space according to the most contrasting approach, knowing that, in any case, the – terrible but constitutive – rift between his/her own project installation and its signification will never heal, a rift each time different depending on the narrative (the route) of which the visitor is the creator. As Miwon Kwon explained in his seminal essay *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*,[52] the relationship between art and its site are in fact "an open-ended predicament," articulated according to paradigms – those identified by the American scholar are three, "phenomenological, social/institutional and discursive" – which do not define either a history or a hierarchy, but rather being "competing definitions, overlapping with one another and operating simultaneously in various cultural practices today (or even within a single artist's single project)."[53] It does not matter if in the interpretation of the artist, and thus in the organization of the work, what prevails are the geometric dimensions and the coordinates of the historical and social site: it has a cultural nature in any case, it is, in the words of Merleau-Ponty, an "anthropological space" whether it is a part of the traditional exhibition system – museums, galleries, fairs, etc. – or it belongs to the broader urban horizon or to the natural landscape, itself a result of a cultural recognition and construction process. Of course, there are other problems and implications of an installation that challenges the public space, where the point of reference is no longer the people, however selected and experienced, of art

52 M. Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity,* MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002. A preview of the book had appeared as an essay in the journal "October" in 1997 with the title *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, vol. 80, pp. 85-110.

53 Ibid., p. 30.

but the multiplicity of parties that together make up the body social, for which the site-specific work acts (should act) as a partial means of knowledge and even contradiction, identifying on the one hand the space itself, which is not, it should be emphasized, precondition of the work but its product,[54] and on the other, the temporary community that, by inhabiting it, determines it and transforms it.[55] However, beyond any distinction on its location and duration – for that matter, even the monument, traditionally immovable and imperishable, is today more and more temporary, subject to changes and even calculated concealings[56] – and whatever its configuration, whether having a predominantly theatrical character or rather follow the model, widely-spread today, of the collection and archive, the installation is always a story, a journey rather than a map, an action more specifically located in space as in time: here and now, in fact.

Where we are now? This is the title of the fifth Marrakech biennial (2014), a question which is, of course, a work program, an indication of a method which, although disappointing as regards its exhibition choices (it was, once again, a biennial featuring mundane glocal balances, correct and comforting, especially for the customer), corresponds well to the concerns of our time, the dizzying bewilderment that comes from an undefined space – a *Junkspace*, as Rem Koolhaas called it – which needs borders and bridges, contact areas that both connect and oppose,[57] and from a time without history (Kronos really seems to

54 Ibid., p. 26.

55 On the critical debate on the meaning of art in public spaces and new genre of public art cf. M. G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica* [Art in the Public Space. A Critical Perspective], Plectica, Salerno 2011, with a rich bibliography e Ibid. *October. Una rivista militante* [A Militant Magazine], Luciano Editore, Naples 2014, pp. 153-168.

56 I discussed this point in the essay *L'impossibile monumento. Scultura e memoria nel dibattito critico del Novecento*, in *Arte e memoria dell'arte* [The Impossible Monument. Sculpture and Memory in the Critical Debate of the Twentieth Century], in *Arte e memoria dell'arte* [Art and Art Memory], ed. M. I. Catalano e P. Mania, Gli ori, Pistoia 2011, pp. 183- 193. On the subject, see also A. Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo* [Monuments by Defect. From the Fosse Ardeatine to the Stumbling Blocks], Donzelli, Rome 2014.

57 Cf. M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, cit. On the necessity to rethink the connecting and thus not only the separating function of borders, see R. Debray, *Eloge des frontières*, Gallimard, Paris 2010.

have lost its frightful appetite),[58] a kind of eternal present without directions, an exasperated contemporaneity in which everything is unconditionally synchronic. The one in which we are immersed is, in the words of Bruno Latour, a monstrous "Era of Simultaneity," a state of hallucinatory, shadowless and substanceless "presentism", "the condition of taking our current moment as the horizon and destination of our thinking"[59] to which corresponds irresponsible and dazzling extemporaneousness, the poisoned fruit of the crisis of modernity and of the "ultimate historicist breakdown in which we can no longer imagine the future at all, under any form – Utopian or catastrophic."[60] The "breakdown of temporality suddenly releases this present of time from all activities and the intentionalities that might focus it and make it a space of praxis; thereby isolated, that present suddenly engulfs the subject with indescribable vividness, a materiality of perception properly overwhelming."[61] Contemporary art has not been able to avoid having to deal with this intoxicating intensity, a rapture that erases responsibility and judgment, enhancing the extreme sensory immediacy,[62] and has proposed different strategies to deal with the mistrust of time and history (or, better, of modernist teleology) which scored, following even very distant perspectives, the second half of the twentieth century. For this strenuous reflection in deed and action on temporality and its crisis, the installation proved one of the most effective tools (and solutions) because its intrinsic currentness,

58 Cf. B. Latour P. Weib ed, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Massachusets, 2005.

59 C. Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koening Books, London 2013, p. 6.

60 F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke Univesity Press 1991, pp. 285.

61 Ibid., p. 27.

62 S. Chiodi, *Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee* [Sculpting the Time. History, Life, Memory in Contemporary Arts], in *Enciclopedia delle Arti contemporanee. I portatori del tempo* [Encyclopaedia of Contemporary Arts. The bearers of Time], ed. by A. Bonito Oliva, intro. by F. Rella, Electa, Milan 2013, pp. 218ss. On the matter, read from the controversial notion of contemporary art (a style category or a chronological indication?), see C. Bishop, *Radical Museology*, cit., pp. 16ss. Also see *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo* [On the Contemporary. Essays on Art and Time], ed. F. Ferrari, Bruno Mondadori, Milan 2007.

related to the viewer's present experience, cannot avoid measuring up with the critical temporality implied in the operation involving the removal and shaping of objects and thoughts, which are not represented but actually presented and, therefore, translated from the everyday perspective into art's special boundary. "An installation is a presentation of the present"[63] where, however, and this is far from being a secondary issue, meanings and compound tenses intermingle, of which the not so innocent individual items that find a new collocation in the connective device of the installation are the bearers. As clearly explained by Walter Benjamin in his essay *What Is Epic Theater ?*, the quote – in the case of the installation, the withdrawal – necessarily implies a break which, it is worth emphasizing, is "one of the fundamental devices of all structuring,"[64] which involves a discontinuity with the original context certainly not without consequences with respect to tradition and historicity: "The particular power of quotations arises not from their ability to transmit that past and allow the reader to relive it but, on the contrary, from their capacity to 'make a clean sweep, to expel from the context, to destroy.' Alienating by force a fragment of the past from its historical context – continues Giorgio Agamben, a scholar who has returned on several occasions to the thought of Benjamin and his melancholy angel of history –, the quotation at once makes it lose its character of authentic testimony and invests it with an alienating power that constitutes its unmistakable aggressive force."[65] It is a destructive gesture which, however, is the assumption of new truths, a sharp and incomplete zeroing that closely resembles the Dadaist "tabula rasa": "The tabula rasa, which we adopted as the guiding principle of our activity, had no other value that in function of that something else which was to replace it, (...) implied the nostalgia for a lost order or the anticipation of a future order."[66]

63 B. Groys, *The Topology of Contemporary Art*, cit., p. 77.

64 W. Benjamin, *What Is the Epic Theater?* in *Selected Writings: 1938-1940*, ed. H. Eiland and M. W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2003, p. 305.

65 G. Agamben, *The Man Without Content*, cit., p. 64.

66 T. Tzara, *Manifesti del Dadaismo* [Dadaism Manifestos], It. transl., Einaudi, Turin 1975, p. 95.

A way, thus, to enter into a relationship with the past that, as Agamben suggests, defines the activity of the collector, a recurring figure in the reflection of the German philosopher: "The collector also 'quotes' the object outside its context and in this way destroys the order inside which it finds its value and meaning. (…) The collector takes on the task of transfiguring things, suddenly depriving them both of their use value and of the ethical-social significance with which tradition had endowed them."[67] It is a task that, at least since Duchamp's ready-made, belongs also, and perhaps above all, to the artist, who in the installation, unsurprisingly considered by many as a sort of collection, operates precisely that discontinuity in the fabric of the history of art, the break (a shift, actually) in the tradition that allows to problematize the past and to establish with it not a "process" but an indirect and active relationship, "to allow part of the past to be pervaded by topicality, there must be no continuity between them." What is created in the installation is therefore a field of forces, a dialectic movement, to continue with Benjamin, in which the present is the space of the "comparison between its pre- and post-history" and the image "is what has been comes together in a flash with the now to form a constellation."[68] Thus, the theory of infinite objects – really *naturalia artificialia mirabilia* – that meet and relate in the writing of the installation, as well as the intangible elements of language – the sounds, the scents, the lights and temperatures – that mark the adventurous microcosm are all carriers of a specific time, a broken past and a present that is continually renewed and is free from the urgency of the chronicle even when it contains themes and fragments. Quotes that as such have, as said, a subversive character, interrupt the flow of history and rewrite it in other discourses, in configurations to which the viewer gives further sense, breaking into with his/her own subjective time in a temporality that, just like with the archive, carries an never-ending commencement: "Arkhe we recall, names at once the

67 G. Agamben, *The Man Without Content*, cit., pp. 64-65.

68 Cf. W. Benjamin, *The Arcades Project* [written 1927-40, published 1982]. Translated by H. Eiland and K. McLaughlin. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1999.

commencement and the commandment."[69] Because when it does not give in to the lure of an instantaneous adhesion to the emergencies of the present, supporting the naive (and sometimes opportunistic) ambition, in any case bound to be sooner or later disappointed, to be up to date at all costs, even the work that most seems to feed on the current political and social ferment never lives only the immediate present, its time, that is not, it is worth emphasizing, that of its staying, it is an unfinished time, dense, slower or faster, nevertheless imperfect. Anachronistic, even.

Of "*Sovereignty of Anachronism*",[70] its "paradoxical fruitfulness", its necessary heuristic value that is expressed in the acceptance of heterogeneity and the distance – "what is required is neither to fix nor to try to eliminate this distance, but to make it work within the differential rhythm of the moments of empathetic, unexpected, and unverifiable juxtapositions, with the reverse moments of scrupulous critique and verification. Every question of method perhaps boils down to question of time."[71] – as much George Didi-Huberman by, with breadth of topics and wealth of warburghian suggestions, focusing primarily on the overdetermined nature of the images, always complex configurations in which it is possible and appropriate to recognize the assembly of many times. By promoting a reaction between George Bataille, Walter Benjamin, Carl Einstein and, of course, Aby Warburg, whose concept of "'survival' (Nachleben) attempts to do justice to the complex temporality of images", the French scholar proposed, in the pages of *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), a kind of Foucauldian archeology of anachronism, on the assumption that history "can only be anachronistic: this means that to give account for the 'historical life' (…) the historical knowledge should learn to complexify its models of time to cross the thickness of multiple memories, to

69 J. Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, in "Diacritics", vol. 25. N. 2 (summer 1995), p. 9.

70 Cf. G. Didi-Huberman, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, in Claire Farago (ed.), *Compelling Visuality: The Work of Art in and Out of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN: 2003), p. 42ss.

71 G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* [History of Art and the Anachronism of Images], It. transl., Bollati Boringhieri, Turin 2007, p. 24.

re-weave the heterogeneous fibers of time, to recompose a pattern of disjointed rhythms."[72] An operation that art history, as a discipline measured by the images and their layered temporality – and a reference to Deleuze and his concept of a "time-image" could not be avoided – has somehow anticipated and driven when, thanks especially to the contribution of Wolfflin, Warburg and Riegel, proved to be "so philosophically bold as philologically rigorous."[73]

The *cursed part* of historical knowledge, the anachronism is therefore the key with which Didi-Huberman approaches the images of art, past and present, and with which he deconstructs critical and historiographical paradigms, practicing on diverse theoretical objects and visual texts looking for effective symptoms – aberrations, dystonias – which may betray their irreparable anachronistic character. This is a methodological proposal that does not avoid confrontation with the works, or better, with the images of the present – and a good example of this is the reading of the sculptures by Pascal Convert inspired by the photograph of a wake taken by Mérillon during the Kosovo war, using which Didi-Huberman proceeds to the construction (and analysis) of duration through the relationship that is activated between "history and memory, present and desire"[74] – where to be highlighted is, once again, the anachronism understood as co-presence (and dynamics) of heterogeneous times, which we said to belong specifically to the installation. Nevertheless, as Claire Bishop objects, what the French theorist ends up not clarifying once she has demonstrated the time complexity of the work, is why some temporalities occur and become apparent more than others in different situations, and why some thrusts are more decisive in indicating a direction in the construction of duration. "Rather than simply claim that many or all times are present in each historical object, we need to ask why certain temporalities appear in particular works of art at specific historical moments. Furthermore, this analysis is motivated by a desire to understand our present

72 Ibid., p. 41.

73 Ibid., p. 29.

74 G. Didi-Huberman, *Costruire la durata* [Constructing Duration], It. transl. in *Del contemporaneo*, cit., p. 21.

condition and how to change it."[75] From his radical observatory, always mindful to participatory practices and activist art, Bishop recovers the political value of the work, considering the complexity of the anachronistic and dialectical image, a notion, the latter, which Didi-Huberman obviously borrowed from Benjamin, above all for its subversive potential, for its ability to produce displacements, deviations, revolutions. The author of *Artificial Hells. Partecipatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012)[76] therefore opposes to the reflection on art history proposed by Didi-Huberman a critical perspective decidedly more militant and therefore risky, a speech on the role that art should keep in the interpretation and transformation of the present that exactly in the ambiguous, and yet always specifically *situated*, nature of the installation has found, as we will see, solid ground for verification and comparison.

75 C. Bishop, *Radical museology*, cit., p. 23.

76 C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012.

Variable Taxonomies. For an Archive of the Installation

Venice Biennale 2009, Chile Pavilion: at the end of the triumphal axis of the arsenals, as always a merciless succession of too full and too empty, there is a sudden break, the darkness behind a permanently dusty curtain. The visitor hesitates, the darkness looks shapeless, the air too thick, then the irresistible colors of neon lights slowly become doors, words, objects, naive and cruel machines, elements of an installation that seduces the senses and deceives them – reflections, impossible depth, obtuse crossings – to seek the attention of thought, the participation of the viewers to a discourse that speaks to the intelligence of the body but not immune to what is outside the fence of the installation: *Threshold*, Ivan Navarro's environmental project, is a passage and a break, a space built according to perspectives that do not enclose within – one can recognize Times Square with its light signs in the video *Resistance* –, suggesting with perceptive shrewdness imaginary vanishing points.[77] Venice Biennale 2011, Swiss Pavilion: in the enclave of the gardens, the reinforced concrete and brick structure by Bruno Giacometti, sober and rigorous in the junction of its surfaces, especially focused on remaining silent (when visiting a museum, said the hundred-year-old architect in an interview a few years ago, one should leave without remembering anything of the building), is invaded by a delirious and elusive mass of objects, icons, contemporary residues and fetishes, monitors, cell phones, chairs, fitness equipment that look like cruel bachelor machines, magazines, photographs, bottles and CDs forcedly held together with cling wrap, aluminium foil and adhesive tape in a crescendo of stumbles and wonder, exuberant well beyond any reasonable *horror vacui*: with his *Crystal of Resistance*, Thomas Hirschhorn announced the liberating triumph of panic ("panic is the solution"[78]). The audience wanders dazed, blinded by

77 Ivan Navarro, *Threshold*, Chilean Pavilion, curated by Antonio Arevalo and Justo Pastor Mellado, 53 Venice Biennale.

78 Cf. http://www.artribune.com/2011/07/panic-room/

the glow of too bright a light, as used in operating theatre, exhibition show rooms, trying to recognize some path, in the meantime discovering with fun and restlessness other every-day wrecks, assembled in a form that, as ambitiously stated by Hirschhorn, an artist definitely not insensitive to the calls of dépense,[79] "must be a form that makes it possible to 'think'."[80] Venice Biennale 2013 again, Polish Pavilion: a huge sculptural tool, a plastic device featuring a powerful mechanism on open display occupies the rectangular building space. *Everything Was Forever, Until It Was No More* is the work of indie artist and musician Konrad Smolenski, 800 pounds of bronze for a resonating sound composition multiplied beyond human bearing by wide-range speakers: the public is invited to enter and take place in an orderly fashion along the walls of the pavilion, ears protected by rubber plugs, kindly but firmly imposed at the entrance, to wait patiently for the mechanism to finally let free its devastating sound energy, vibrations that go through their bodies and change proprioception for a long time: no one comes out of the pavilion with the same frame of mind they had when going in. "Although the projects created by Smolenski appear monumental and showy – write the curators of the Pavilion – they involve an interaction with the public at an indefinite level that does not depend on the size or surface typical of the installation."[81]

Three examples, among the countless possible, of installation. Three projects of radically different nature, inspiration, configuration and operation – because the installation, if we ever needed reminding, "is a mode of production and display of art work rather than a movement or style"[82] – brought together, of course, by the biennial format (almost a standard now, as said), but, especially, by the *presence*, the active and reactive presence, of the visitor. Unlike what dictated

79 Among the most famous works by the Swiss artist, there is *Bataille Monument* proposed in 2002 in a Kassel suburb for the XI Documenta. Cf. C. Bishop, *Installation art*, cit., pp.124-125.

80 *Illuminazioni*, cat. of Biennale Arte 2011, edited by B. Curriger, Marsilio, Venice 2011, p. 452.

81 *Il Palazzo Enciclopedico*, cat. of Biennale Arte 2013, edited by M.Gioni, volume II, Marsilio, Venezia 2013, p. 126.

82 *What is Installation art?*, IMMA, Irish Museum of Modern Art, p. 4. http://www.imma.ie/en/downloads/what_is_installationbooklet.pdf.

by the modernist canon, in fact, the presence which the installation refers to is not the one, absolute, even mystical, of the work – "presentness is grace"[83] – said Michael Fried, but the one, damaged and equally unpredictable, of the public, a subject that the installation itself problematizes and builds, here and now. It is from this premise that we need to move to try and define a possible installation taxonomy, and definitely not from the elusive multiplicity of purely formal aspects, increasingly marginal and even inessential, as demonstrated by the same captions accompanying the works of a installative: not only the size, as already stated, is in most cases generically "environmental," but the techniques and materials have become mostly indefinitely "mixed" or "diverse," and even dates are many, documenting subsequent versions or, better, "implementations" of the same project. In short, when not preferring, as Barbara Ferriani and Marina Pugliese did, to basically avoid any attempt at classification, proposing in one's critical discourse a retrospect view on the premises of this "transforming medium" and an analysis of specific aspects and problems, mostly related to conservation,[84] one cannot avoid taking into account, first and foremost, the operation of the installation to try to articulate a credible, and in every way flexible taxonomic architecture able to organize such different events of an artistic practice that better than any other expresses what Rosalind Krauss called "the Age of the Post-Medium condition."[85] Ilya Kabakov himself, always very aware of the reasons and dynamics of the installation in reference to art

83 Cf. C. Bishop, *Installation art*, cit., p. 133. On Michael Fried, influent art historian of inspired by Greenbergh, cf. H. Foster, *Design & Crime*, Verso, London 2002.

84 After all, *Storia e conservazione delle installazioni* [History and Conservation of Installations] is the unequivocal subtitle of *Monumenti effimeri*, the already mentioned book which the two scholars dedicated to installation, where the only mention to a possible taxonomy, exemplified by a single work, connects to the concepts of Space, Matter, Time, Fruition.

85 R. Krauss. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999. On this point, see M. van Mechelen, Art http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisaton%20of%20Installation%20Art.pdf. For a reconstruction of the latest positions that characterized the Anglo-Saxon debate over the definition of installation, see N. De Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*, Thames & Hudson, London 2003, and in particular the introduction (pp.12-47).

history or, better, to *An Alternative History of Art*,[86] when he proposed a general distinction of the multiplicity of forms in which the installation manifests itself today while referring to visual elements has effectively placed the emphasis on the functioning of the work: "The installations now being made all over the world are of two different types: first, there is the installation that is essentially a collection of objects, of which one large object is composed; second, there is the installation that rejects, or claims to reject, the object as a matter of principle but nevertheless completely transforms space and is the principal agent of such transformation."[87] The installation as a collection and the installation as a space of transformation, of action: this is the simple but effective opposition suggested by the Russian artist who, for his part, focused his work on the creation of places of experience and change, becoming the theorist and creator a "Total Installation" with its own characteristics and functioning, independent also from the theatrical model, from which it borrows and uses elements and characteristics. "There is, however, one major difference between the Total Installation and theater. That is, in the theater, even realist theater, the stage is visibly removed from the audience, which look on from a distance. In the Total Installation, the viewer actually enters the installation and sees it from inside. This elicits a very great psychological effect on the viewer, what we might call an identification between the viewer and the artist."[88]

So deep is the identification induced by the Total Installation that Kabakov did not hesitate to discuss the essentially "anonymous" character of this type of installation, as the experience lived by the spectator is so emotionally engaging that it nullifies all interest for the author, "The emotional states experienced

86 This is the title of a project that involved the presentation of the work of three fictional Russian artists of different generations, all three figment of Ilya Kabakov: I. Kabakov, E. Kabakov, *An Alternative History of Art. Rosenthal, Kabakov, Spinak*, Kerber Verlag, Bielefed 2005. At the Museum of Contemporary Art in Cleveland, Ilya and Emilia Kabakov later staged a 'classic' retrospective that associated the work of Rosenthal with that of hi pupil Kabakov: *The Teacher and the Student: Charles Rosenthal and Ilya Kabakov*, 10 September 2004-January 2005.

87 I. Kabakov, M. Tupitsyn, V. Tupitsyn, *About Installation*, cit., p. 63.

88 I. Kabakov, E. Kabakov, *An Alternative History of Art. Rosenthal, Kabakov, Spinak*, cit., p. 138.

by the viewer are directed at anything but the creator of these objects (...) In the anonymous space of the installation, the author's claims are leveled. To the question, 'Whose paintings are these?' the installation itself answers: 'No one's!'"[89] Thus, what Kabakov stresses is the absolutely immersive and alienating quality of the installation – of the "Total Installation" – a quality that approaches the sacred ("installation is a doubling of the sacrament"), a kind of sacred that is an interruption of everyday life, a sudden tear that allows the irresistible power of the Other to break through the surface of reassuring things. The "Total Installation" thus becomes the dangerous ridge that separates (welds together) the sacred and the profane, in an intermediate zone that of the theater as a total work of art picks up and radicalizes the tradition – *No Stage, No Actors, But It's Theatre (and Art)*, said Robert Storr with conviction when writing of Installation art[90] – consciously moving into an area of fruitful ambiguity that disrupts conventions and subverts coordinates: *Where is our place?* (2003) is in fact the title of the large installation by Ilya and Emilia Kabakov which entered the MAXXI collection, a hypothetical museum space on three different spatial and time planes, a rigorous room of wonders – and a daring *trompe l'oeil*[91] – based on the short circuit of time and place : «Everything is rather relative: both our position in the world, and in particular the art we exhibit now – that which is called contemporary. (…) Two exhibits that clash with one another are held simultaneously in the gallery: one from the end of the 19th century and the other a contemporary exhibition. Two types of viewers exist as well: from two centuries ago and from today». A constant overturning of perspectives – "What for us is the floor is really the sky for them, and 'our' ceiling perhaps doesn't even exist for the giants: it is 'not visible'…"[92] – that prevents all laziness and

89 I. Kabakov, M. Tupitsyn, V. Tupitsyn, *About Installation*, cit., p. 67.

90 R. Storr, *No Stage, No Actors, But It's Theatre (and Art)*, in "New York Times," 28 November 1999.

91 On how the *trompe l'oeil* can be, due to its deceitful theatrical nature, a model for the installation, see N. A. Kelly, *Here and Now: Art, Trickery, Installation*, in *What is Installation Art?*, cit., p. 9ss.

92 Ilya & Emilia Kabakov, *Where Is Our Place?*, edited by P. Colombo, Palombi Editore, Rome 2004, p. 15, p. 16.

denies any stable certainty.

And the installation as a collection? If for his part Kabakov firmly opts for a totalizing installation practice aiming at the invention, the intersection of times and places to unleash the shock of an estranged presence, the model and the thought of the collection actually mark another important direction in contemporary art research, decidedly opting for the sense of viewing the "archival impulse" that for decades crosses the practice of art like in the case of criticism.[93] In fact, if, as Grazioli argued recently, the collection is an art form,[94] it is clear that the installation is the privileged place of encounter between the *Kunstwollen* that underlies all forms of collection (Lugli) and the exhibition value that defines the work of art. Starting at least from the Merzbau, an archisculpture built with unfailing patience and passion by Kurt Schwitters as a habitable autobiographical monument and, together, as an imperfect collection "of what everyone else dismisses,"[95] the collector's instinct, which each time produces a unique link between the subject and the object, the place and the moment, has found a way to make itself happily evident in the installation, unfolding one moment in rarefied sequences and another in frenzied hoards, in any case building specific narratives in which the viewer is always involved. A trend towards working on the collector's gesture as (the model of) an art practice, which found a somehow even didactic confirmation at the 55 Venice Biennale, that in many ways seductive and treacherous *Encyclopedic Palace* that Massimiliano Gioni built moving from an outrageous collecting suggestion, from the imaginary museum registered in 1955 at the patent office by the self-taught artist Marino Auriti, who in his anachronistic – timeless – tower of babel

93 H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October", Vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.
I discussed these themes in *Effetto museo. Arte critica educazione*, cit., pp. 79ss and more recently in the essay *Là dove le cose cominciano. Archivi. e musei del tempo presente* [There Where Things Start. Archives and Museums of the Present Time], in "Ricerche di S/Confine", Dossier 3, 2014, www.ricerchedisconfine.info, pp. 29-37.

94 E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte* [The Collection as a Form of Art], Johan & Levi, Milan 2012.

95 Cf. R. Cardinal, *Collecting and Collage-making: the Case of Kurt Schwitters*, in *The Cultures of Collecting*, ed. J. Elsner and R. Cardinal, Reaktion Books, London 1994, pp.68-96.

aimed at collecting all the knowledge of the world.[96] Inside the main exhibition, in the space, in this case musealized (neutralized) of the arsenals, in the sequence of the rooms which, along with the work of renown artists, presented border images and objects, inventions and visions resulting from 'other' and altered sensitivities, a central place – almost a hub and an interlude – was found by the collection prepared with almost manic care by the English artist Cindy Sherman. A personal "museum of obsessions," to quote Harald Szeemann, really the stone guest of this Biennale, where Sherman collected more than two hundred works by over thirty widely historicized authors, artists (Henry Bay, Carol Rama, Paul McCarthy, Rosemarie Trockel, among others) and anonymous inventors of nightmares: "dolls, puppets, mannequins and idols are mixed with collections of photographs, paintings, sculptures, religious decorations and paintings drawn by prisoners who together make an anatomical theater in which to experience and reflect on the role that images have in the representation and perception of the self".[97] An installation that playing skilfully with all the more established museological solutions – the innumerable shrines, the message boards and windows from old science museum were regularly balanced out by impeccable modernistic gallery-style arrangements – which induced in the audience a more intimate and quiet, precisely museal attitude, (it was Paul Valéry in the account of his visit to the Louvre who noticed that at the museum one speaks in a low voice, almost like in church), urging scientific attention to bodies, faces, masks always monstrous, terrifying, often deformed by a mournful eroticism, a cruelty marked by alienation, which the very exhibition devices supported, allowing for the inevitably morbid and voyeuristic component (*Étant donnés*…). Although with less intensity, aggression, even, than usually happens when the model adopted is that of the creation of fictional worlds, even for an installation-collection – but in this case, is Scherman a curator, an artist, a collector? The boundaries between figures are increasingly tenuous, the statutes in the global art world are more ambiguous – what really counts are not the objects but the

96 M. Gioni, *È tutto nella mia testa* [It's All in My Head] in *Il Palazzo Enciclopedico*, cit., p. 23.

97 Ibid., p. 25.

reaction of the public, its presence, that assesses and confirms its functioning and effectiveness.

And the very awareness of how the active presence of the public is crucial in the very definition of installation (and, as we shall see, in its preservation)[98] is the starting point from which Claire Bishop moved for her proposal of cataloguing installations, an idea in many ways understandable that essentially takes into account the way in which the relationship with the viewer, the *embodied viewer*, is activated differently in a theoretical framework that is deeply marked by the transformation of the subject, no longer the "centred" Cartesian subject on which from the Renaissance the system of vision is built, but an off-centre subject open to the risk of diversity: essentially, the subject of the installation.[99] *Installation art* is structured in four chapters that correspond to the four experience approaches that the installation offers to the viewer, each of which implies a different model of subjectivity and is expressed in a specific type of work. *The Dream Scene*, *Heightened Perception*, *Mimetic Engulfment*, *Activated Spectatorship*: these are the four stations – the four categories – that Bishop has identified, indicating each time their theoretical premises and outcomes, proposing a targeted and reasoned series. These are no rigid containers in which to mechanically match endless lists of works and artists, but critical joints that each time focus on theoretical nodes and consistent aesthetic solutions, by making critics' talks constantly react with the thought and writings of artists. Thus, *The Dream Scene*, by working on Freud's thought and, in particular, on the *Interpretation of Dreams*, discusses artists (Kaprow, Kabakov, Oldenburg, Samaras, Thek…) and installations that plunge the viewer "into a psychologically absorptive, dream-like environment"[100]: the reference to the exhibitions of Surrealism is inevitable as much as the point on installations that work on the relationship between home and atelier is convincing, while not entirely convincing is the discussion on the Institutional critique, an experience hardly reducible to the

98 Cf. infra, pp. On the need to preserve not the materials but the experience of the audience, also see M. Van Mechelen, *Experience and Conceptualisation of Installation Art*, cit.

99 C. Bishop, *Installation Art*, cit., p. 11

100 Ibid., p. 10.

reasons of a subjectivity read in a psychoanalytic key. The second chapter, *Heightened Perception*, is dedicated to the issue of synesthetic perception and its strengthening, in which the reflection on Merleau-Ponty's phenomenological thought substantiates the discussion on the work of artists – among the many, Vito Acconci, Carsten Holler, Ernesto Leto, Olafur Eliasson, and of course not forgetting the Minimalists – that turned the perception element into the matter and substance for their installations, with the aim of questioning "'the false neutrality of the (art) object' and its dependency on 'the false neutrality of the architectural container'."[101] The dissolution of the sense of the self, the dynamics of camouflage in reading Roger Caillois and, especially, Lacan with his theory on the construction of the subject, are the theoretical props that support *Mimetic Engulfment*, in which installations aiming at disorienting are taken into account, accentuating the decentralized dimension of the subject through contradictory and misleading sensory stimuli (James Turrel, Dan Graham, Yayoi Kusama, and Bill Viola were some of the artists analysed). Finally, *Activated Spectatorship* gives an account of those installations that work on the political subject, on a social dimension of artistic practice that, with reference to Beuys' inescapable pedagogical lesson, in recent years has unfolded in collective experiences (Group Material), in relational practices (Tiravanija) or antagonistic actions (Santiago Serra, Thomas Hirshorn) which focused on the need to rethink, inside and outside of institutions, the role of art and especially of its audience. What Bishop draws is therefore a complex scenario, not devoid of contradictions and limitations (but was really no Italian entitled to enter this *critical history*? In any case, the game of excluding and including characters is always mundane), that attempts, with tools which are not naive, to define the possibility of building an archive of the installation. An hypothesis pursued with different tools also in the 2003 book by Nicolas De Oliviera, Nicola Oxley and Michael Petry, *Installation Art In The New Millennium* (the subtitle, *The Empire Of The Senses*, is an explicit thesis), where to prevail are especially the phenomenological aspects and relational dynamics implemented by installations, in this case classified in

101 Ibid., p. 60.

broad and permeable categories: *Escape, Author and institution, Exchange and Interaction, Time and Narrative*, and of course, *The Body Of The Audience*, because really «the audience has become the key site of the installation». It is an organizational work conducted with a wealth of references and, above all, with a considerable amount of iconographic materials that certainly does not escape – and how could it? – the limitations and the partiality of a cataloguing that keeps working on fluid, unstable, materials, as said, in time and in space, and which, however, precisely for this reason correctly interprets the challenge that the construction of an archive always represents. As a memory and, therefore, oblivion device which is always incomplete, syncopated, lacking – the gaps are, indeed, a necessary and always eloquent forgetfulness, the necessary premise of every possible narrative[102] –, the archive is a tool of knowledge and questioning, of uninterrupted construction of predicates that has lately taken on a central role in the discourses on art and architecture,[103] thus proving the crisis of the historical continuum and temporality of which the specificity of the installation, as said, is an expression and at the same time an antidote.

A promise of truth, a critical exercise even before an orderly depository of knowledge, the archive has always been a place of power, a control device that in recent years the new digital technologies and web 2.0 have greatly helped to expand, in its accessibility, which is always a democratic guarantee, but also in the expansion of contents and their fast interconnection process which, if not properly administered, can lead to the collapse of the "universal tag" (de Kerckhove). A risk worth taking, however, because if *Le goût de l'archive*[104] is now more alive than ever the reasons are to be found, obviously, in the uncertainty of our time, but also in the need to find more flexible forms of memory retention able to compete with virtual documents and knowledge assets. With the non-realized, even, as is being tested at the MoRE, *a museum of refused and unrealised art projects*, electronic archive of projects and installations which have remained on paper or, more often, in digital format, works which, for different reasons – lack of acceptance by the customer, scarcity of resources, complexity, excessive risks – failed to conquer the real space but not for this should be forgotten, and not only because the awareness of them is useful for the full understanding of the research interests of individual artists (28 involved so far by the MoRE, a project included in the Centre for the Art Professions and Performing Arts, University of Parma).[105] In fact, their unresolved status is especially significant for a reading of controversial relationships that develop between artist and customer with respect to an artistic production that, for size and complexity, increasingly requires the support of public or private institutions. A dependence obviously crucial in installations designed for the public space – and, in this case, the "commande publique" should be primarily a "demande publique" (Buren) – but decisive even in the case of works commissioned by museums and foundations for their collections. And not only with respect to the terms of realization of installations and their exhibition limitations but also, and this is a critical datum today fortunately increasingly discussed, as regards the conditions of their increasingly impossible conservation.

102 This is what art historian Charles Merewether states in an interesting conversation with Nayia Yiakoumaki, head of the Whitechapel archives, collected under the title *Riddles and Secrets* in *A Manual for the 21st Century Art Institution. A Room by Room Guide to the Contemporary Institution of the Future*, Koening Books, London 2009 pp. 70-77. The book, which has a section dedicated to the archive, was published for the opening of the extension of the Whitechapel Gallery.

103 Cf. *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre* [Archives and Exhibitions. Proceedings from the First International Conference on Archives and Exhibitions], Edizioni La Biennale di Venezia, Venice 2013.

104 A. Farge, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris 1989: "Déroutante et colossale, l'archive, pourtant, saisit. Elle ouvre brutalement sur un monde inconnu où les réprouvés, les miséreux et les mauvais drôles jouent leur partition dans une société vivante et instable. Sa lecture provoque d'emblée un effet de réel (…)."

105 http://moremuseum.org/omeka/. See also booklet no. 3 of "Ricerche di S/Confine" 2014, *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*. www.ricerchedisconfine.info.

The future of the present:
paradoxes and pitfalls of conservation

"A given work of art should be compared not to any isolated spring but to catchment area, a river along with its estuaries, its tributaries, its rapids, its meander and, of course, its hidden sources. To give a name to watershed, we will use the word trajectory. A work of art – no matter the material of which it is made – has a trajectory or, to use another expression popularized by anthropologists, a career."[106] That the work of art, as suggested by Bruno Latour and Adam Lowe, is a river, a stream in constant change, with a stable direction but not breadth – as Alighiero Boetti, artist of human geographies and sensitive maps, clearly explained, one cannot measure the length of rivers – is not only an effective metaphor to define the nature of the art, always unstable, always a sensitive reflection on the relationship, but is also an unavoidable methodological indication for every approach to the conservation and, therefore, to the restoration of the work of art. Especially of the contemporary work of art which, beyond a not always stated or acknowledged fragility of the materials or the reactions form their combination or mixture – this is what conservatives call "inherent vice," a problem always associated with a constant and sometimes unfortunate experimentation[107] – does not necessarily perceive its material permanence as a value: quite the opposite. "The doom of transience, the instability, the temporary nature, is clearly inscribed in the DNA of much of contemporary art. (…) In the most extreme cases (but perhaps most significant for this reason) of the contemporary experience, art has often believed to find its own truth in a

106 B. Latour, A. Lowe *The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through its Facsimiles* in *Switching Codes*, ed. T. Bartscherer, University of Chicago Press, Chicago 2011, pp. 275-297.

107 G. Wharton, *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, in *Collecting the New. Museums and Contemporary Art,* ed. B. Altshuler, Princeton University Press, Princeton 2007, pp. 166ss. On these themes, see O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche* [To Preserve Contemporary Art. Problems, Methods, Materials, Research], Electa, Milan 2005.

feverish self-suppression"[108]: in the introductory essay to a recent anthology of writings dedicated to the conservation of the contemporary, Massimo Carboni focuses on the reasons for this widespread attitude to disappearance, which he thinks is the result of a sort of "*social memory disease*" whose other side is represented by the "bulimic will to conserve, preserve, archive,"[109] consequently hoping for a radical self-criticism on the part of those working in the field of protection, conservation and restoration of the art born after the turbulent season of the vanguards. A change of paradigm (or "the paradigm of change")[110] seems thus necessary to prevent all forms of aggressive treatment, which supplies no "consolatory illusion" but rather takes charge of the constitutive disquietude of the work, even developing a kind of reasoned and definitely not sloppy nor improvised nor defeatist "strategy of extinction."[111] In short, what seems most urgent is to ensure the right to consumption and even the disappearance of the object – of the gesture – of art to avoid, and this is the consequent and not at all farfetched conclusion, that the works, instead of being protected *with* restoration, should be protected *from* restoration.

For sure, this is a position not devoid of risks, a bearer of tensions and uncertainties, clearly polemic against those – museum or collector – that do not want the work to follow its fate, especially to guarantee the benefits of ownership for themselves (it is not by chance that Carboni quotes twice a clear statement by Adorno, "'the idea of the duration of the works is modelled on

108 M. Carboni, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico* [Between Memory and Oblivion. Protection and Conservation of Contemporary Art: the Philosophical Horizon], in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea* [Between Memory and Oblivion. Paths in the Conservation of Contemporary Art], edited by P. Martore, intro by M. Carboni, Castelvecchi, Rome 2014, pp. 10, 11.

109 Ibid., p. 15.

110 P. Martore, *Un obliquo avvicinamento* [An Oblique Approach], in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., p. 30.

111 M. Carboni, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, cit., p. 18.

possession categories'"),[112] which certainly has the merit of highlighting the need to broaden the debate on these issues, or, better, to transform the debate itself into the protection space, thus ensuring a duration of the work, firstly thought-wise and then, if appropriate and possible, of matter. It is – to recall what proposed by Salvador Muñoz Vinas, surely among the most influential scholars in the field of contemporary restoration,[113] of a "communicative turn in conservation" – a new way of thinking about the conservation and restoration, in which sensitivity, skills, voices come more into play. Among these voices, of course, that of artists, but without indulging in excessive worship, and not only because the artists have a right to be wrong – an example case is that of the works which Rothko produced for Harvard University, doomed to disappear because of a bad choice of the pigments and the location chosen by the artist[114] – but because, and this is essential, the responsibility (authorship) of the work does not belong only to artists, especially when, as in the case of the installation, its meaning is expressed and is renewed in the encounter with the public.

After all, the central role given until a few years ago to the intentions of the artist has been recently challenged by many, because the tool of the interviews conducted by museum curators or large institutions, today a widespread and consolidated method also through international research projects,[115] was not entirely satisfactory or problematic to say the least. It is not uncommon, in fact, that the artist either refuses to provide guidance and precise requirements

112 Ibid., pp. 12, 22. Cf. T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Suhkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970, Engl. trans. *Aesthetic Theory*, Bloomsbury Publishing, London, New Delhi, New York, Sidney, 2013.

113 His, among others, is the book *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier/Butterworgh-Heinemann, Oxford 2005.

114 Cf. S. Muñoz Vinas, *Razones para ignorar la intencion del artista*, 2001, in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., pp. 81ss.

115 Cf. V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 48-56; F. Cangià, *L'intervista come strumento* [The Interview as a Tool], in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., pp. 167-173. On the question of the value of inteviews in relation to the conseevation of contemporary art, se Beerkens, L., 't Hoen P., Hummelen, IJ., Van Saaze, V., Scholte, T, Stigter, S., *The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice*, Jap Sam Books, Heijningen 2012.

regarding the preservation of his work – among the most recalled, the episode in which Nam Jun Paik, called to give his opinion on how to store and re-install his *TV Garden* (1974-2002), stated "I don't like to have complete control – that would be boring. What I learned from John Cage is to enjoy every second by decontrol"[116] – or changes his/her point of view over the years,[117] thus undermining the proprietary aspect of the work. More than the artist's intention, with its fickleness and its inevitable partiality, what today seems to have won a decisive role in the reflection on the conservation is actually the intention of the work. If it is perhaps excessive to consider "the oral or written expression of the artist's intentions nothing more than a historical curiosity, a footnote to the text (the artwork), which remains the true object of interest", it is certainly true that it is "wrong to think that the will of the artist and his/her work coincide or should coincide,"[118] especially when the work in question is an installation, meaning one cannot really understand without considering all its different actors and mutual relations which, together, create a collective process with many variables, a series of thrusts and counterthrusts, a game of roles and glances that can effectively be addressed with the tools of the *actor-network theory* (ANT).[119]

Without calling into question the distinction discussed at the time by Nelson Goodman, who in *Languages of Art* (1968) opposed the – forgeable – autographic arts (painting, sculpture) to the allographic ones (music, dance, arts

116 Cf. J. G. Hanhardt, *Nam June Paik, Tv Garden* in *The Variable Media Approach: Permanence through Change*, ed. A. Depocas, J. Ippolito, C. Jones, Guggenheim Museum Publications and the Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, New York 2003, pp. 70-77.

117 "When the artist is alive and actively expressing his or her intentions, the focus shifts toward documenting and honoring the artist's interests. Problems arise when artists change their mind or express interests that are either unachievable or undesirable by current owners", G. Wharton, *The challenges of Conserving Contemporary art*, cit., p. 165.

118 S. Muñoz Vinas, *Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell'artista* [A Few Reasons to Ignore the Intention of the Artist], cit., p. 88.

119 Cf. V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum*, cit., p. 28. The scholar proposes to read the installation according to the method proposed by Bruno Latour for social science (B. Latour, *Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005).

which, like the installation, need notation and can undergo different versions)[120] – there is no doubt that for its inevitably negotiated nature, for its specific *presence*, the installation involves multiple authorship including, as mentioned, the audience and also, in terms that, as we will see go gradually clarifying and defining themselves, the restorer himself. Starting from the awareness that "the installation only comes into being as a work of art through the process of being installed,"[121] which in itself opens an unprecedented scene about the silent (latent or even turned off?) life of the installation when left in storerooms and the associated protection activities – if the unexhibited work does not exist, what is it we preserving in the darkness of the crates? –, it is obvious that the preservation of the installation needs reflections and requires solutions that can and must sometimes differ from those suggested in 1963 by Cesare Brandi, whose *Teoria del restauro* [Theory of Restoration] remains, it should be emphasized, a sound reference, a point of no return for the international scientific community.[122] The minimum intervention, reversibility and, above all, the axiom that "*one only*

120 Cf. N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford University Press, London 1968. Pip Laurenson, head of Collection Care Research at the Tate in Londra refers to the distinction suggested by Goodman reflecting on the different restoration approaches regarding temporal medium installations, which participate in an allographic nature: P. Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-based Media Installations*, in "Tate Papers", 6, autumn 2006.

121 T. Scholte, *Introduction*, in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. T. Scholte, G. Wharton, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, p. 11.

122 On Brandi's presence in the international debate on restoration, see V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., pp. 41-42. The scholar emphasizes how late the essential *Teoria del restauro* was translated into English: C. Brandi, *Theory of Restoration I, II, III* in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. N. Price, M. Kirby Talley, A. M. Vaccaro, 230-235; 339-342; 377-379, Paul Getty Trust, Malibu 1996, while even more recent is the inclusion in a book, promoted by the Istituto centrale per il restauro, ed. G. Basile, pres. G. Urbani, trad. C. Rockwell, Nardini, Florence 2005. On Brandi's reflection on restoration see M.I. Catalano, *Brandi e il restauro: percorsi del pensiero. Con lettere inedite dal carteggio tra Cesare Brandi e Enrico Valsecchi* [Brandi and Restoration: Paths of Thought. With Unpublished Letters from the Correspondence between Cesare Brandi and Enrico Valsecchi], Nardini, Florence 1998. Brandi's influence on the contemporary debate on conservation was the theme of the international conference *Cesare Brandi and the Devolopment of Modern Conservation Theory*, New York, 4 October 2006.

restores the material of the work of art"[123] are in fact opportunities to rethink, verify and also discuss in the most recent interpretations of international critical debate that, at least since the crucial conference in Nara (1994),[124] which showed the need to "conserve the change," has increasingly shifted attention towards the need to consider aspects of the intangible heritage to be protected.[125] It is a trend that corresponds well to the complex nature – tangible and intangible – of the installation medium that, on the other hand, more than any other seems to exactly require a "preventive restoration" of which Brandi himself was a supporter, not certainly with the naive intention to "immunize" the work, an impossible and in some cases totally incorrect task – could one really think of avoiding the plights of time to a work that craves to be a catalyst and trace of the traumas and tensions of the present, as happens, for example, for Judy Baca's "activist" interventions?[126] – well knowing that, in reality, the very act of creating the installation carries in itself its future conservation or, rather, its constant transformation. This was convincingly explained by Vivian Van Saaze in her book *Installation Art and the Museum* (2013), born of a European research that from 2004 to 2007 involved a few important museums (unfortunately, none

123 C. Brandi, *Teoria del restauro* [Theory of Restoration], Einaudi, Turin 1977, p. 7.

124 Cf. ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity*, Nara 1995, in *Nara Conference on Authenticity*, ed. K. E. Larsen, www. icomos.org/charters/nara-e.pdf.

125 R. Macedo, *Dealing with complexity: The Role of Social and Human Sciences in Conservation of Contemporary Art*, 2011, in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., pp. 45ss.

126 G. Wharton, *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, in *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, cit., p. 175: "The artist Judy Baca, of the Social and Public Art Resource Center (SPARC) in Los Angeles, works with disenfranchised populations to create murals in public space. She insists that the process of instilling neighborhood pride is inherent to her work, and consequently her murals cannot be conserved without involving future generations of community representatives."

of which Italian) on the conservation and presentation of *Installation Art*,[127] where, as regards installations using technological elements, we read, "For many of these artworks the notion of art as a 'fixed' material object becomes highly problematic as *change* is built in their conceptual framework and/or is a necessary condition for their perpetuation".[128] To conserve the installation thus does not mean to prevent but rather to accompany its change – what has been called "the systematic aging of the work"[129] – trying to properly follow its developments and understand its reasons from the beginning. It is for this reason that more and more museum conservatives choose, whenever possible, to document the work with care from the birth of the project by participating in its creation and, therefore, taking on a co-author ("co-producer")[130] role, not so much for the possible intervention in the material production as for the discussion and the relationship with the artist and his assistants, with the curator of the collection or the exhibition, with the head of educational services, in short with all the figures who, even before the installation's public display, are involved in the building of its meaning, because restoration, nowadays even more than in the past, is a social as well as a scientific practice.[131]

"Installations cannot be understood separately from the actors and museum

127 Cf. www.inside-installations.org. Based on this big project, coordinated by the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), the DIC-Documentare Installazioni Complesse [Documenting Complex Installations] was born, whose conclusions ended in the already mentioned book by B. Ferriani and M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., pp. 187-268. The installation included are *Field Dressing (Orifill)*, 1989-1990 by Matthew Barney; *Coma*, 2000-2001 by Alexander Brodsky; *I Sette Palazzi Celesti* [The Seven Blue Palaces], 2004 by Anselm Kiefer; *Chiaro Oscuro*, 1983 by Mario Merz; *Untitled and Lemure*, 2002-2007, di Rudolf Singel e Franz West; *Il vapore* [Steam], 1975, by Bill Viola.

128 V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 15.

129 Cf. M. Grün, "*My work isn't ephemeral, it's precarious": discussion of a 'conservation' strategy for Doppelgarage by Thomas Hirschhorn*, in *Inside installations*, cit., pp. 221-234.

130 On the negotiation between the figure of the artist and that of the curator, and on the blurred border between the two, see L. Davies, J. Heuman, Meaning Matters: *Collaborating with Contemporary Artists*, in *Modern Art, New Museums: Contributions to the 2004 IIC Congress*, Bilbao, ed. A. Roy, P. Smith, International Institute for Conservation (IIC), London, pp. 30-33.

131 D. Heath Cull, *Caring for a Community Born of Clay*, It. transl. *Cura di una comunità nata dall'argilla*, in *Tra memoria e oblio*, cit. p. 175.

practices in which they circulate",[132] and it is for this reason that it becomes crucial to think about the protection and conservation of these works as an uninterrupted critical process which is not limited to identifying, once and for all, what is essential, what is constitutive of the installation, and what can be replaced or even omitted, because, as it is evident, the installation threatens the traditional criteria that distinguish the copy from the reproduction because it is the installation itself to vouch for authenticity even for the reproduction, "The installation – Boris Groys had to say on the matter – takes a copy out of the allegedly unmarked, open space of anonymous circulation and puts it – even if only temporarily – in the fixed, stable, closed context of a topologically well-defined 'here and now.' And that means that all the objects placed in an installation are originals, even when – or precisely when – they circulate outside of the installation as copies."[133] The documentation thus takes on a key role in the relationship between the museum and the installation, because apart from the acquisition contracts, which now specify in greater detail not only what the institution is actually acquiring but also what the storage and exhibition conditions will be in the future, even taking into account the possible movements within the spaces of the same institution or any loans, it is necessary to monitor at every stage what, echoing a famous essay by Arjun Appadurai, Deborah Cherry aptly called "the social life of artworks."[134] Even knowing that the work always exceeds its description, however thorough this may be, the museum should continue to regularly produce records that should take advantage, of course, of photography, a well-established tool of protection which, thanks to the digital democratization of this language and its sharing through the social media, has in recent years become even more valuable, ensuring not only visual elements useful in learning about the evolution of the material aspects of the

132 V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 27.

133 B. Groys, *The Topology of Contemporary Art*, cit., p. 74.

134 D. Cherry, *Altered States: Mapping the Social Life of Artworks. Zarina Bhimji's She Loved to Breathe – Pure Silence 1987-2012*, It. transl. *Stati d'alterazione: mappare la vita sociale delle opere d'arte. She Loved to Breathe – Pure Silence 1987-2012 di Zarina Bhimji*, in *Tra memoria e oblio*, cit., pp. 210-228.

work, but also offering a constant update on how the installation is being used by its audience, increasingly active also in photographing and, above all, in taking selfies at the museum,[135] so that even in the Italian public museums the ban, impossible to manage and defend, on taking pictures was finally lifted in 2014, a decision which had to be taken even by the National Gallery in London, following a hard media campaign. However, even if more and more sensitive to the presence of the audience in the museum – and in this Thomas Struth certainly had a leading role with his extraordinary series *Museum Photographs*[136] – the photography of the works on exhibition, not unlike video, does not seem to be an adequate tool to document the experiences, reactions, and relationships activated by an installation, which have an individual and subjective character. More effective, in its frank subjectivity, is the narration, a renewed ekphrastic practice that is not pure descriptive exercise, skilful construction of linguistic casts which of the work return by means of careful rhetoric phenomenic data, as much as (impossible and even "suicidal") autobiography, diary fragment that aims not so much at the sensitive elements that make up the work (which, as we have repeatedly stated, are inherently unstable and, individually, inert) as at the processes, rational and emotional, triggered by the installation. To this story-telling work the restorer, we must not forget, is always called upon – Part VII of the Code of Ethics of the AIC (American Institute for Conservation), for example, states: "The conservation professional shall document examination, scientific investigation, and treatment by creating permanent records and reports," while according to the ARI (Italian Association of Restorers) the restoration relationship is "historical and analytical equipment integral of the cultural wealth" – with an approach, however, that is purely scientific and that does not take into account if not in minimal, residual part, of the subjective

135 On how visitors relate to the museum through photography cf. *Visiteurs photographes au musée*, ed. S. Chaumier, A. Krebs, M. Roustan, La documentation française, Paris 2013.

136 On the museologic meaning of the pictures which Struth dedicated to the main museums from the end of the Eighties of the last centuries, I would invite to refer to my *Obiettivo museo* [Target Museum], in *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del Museo d'Arte contemporanea* [The Museum at Work. Changes and Prospects of the Museum of Contemporary Art], ed. S. Zuliani, Bruno Mondadori, Milan 2005, pp. 111-121.

elements that are crucial in giving back the "intention of the installation," the confluence of concrete data and individual experiences and expectations.

The documentation, which has gained a predominant position in the exhibiting institutions to the point that today it is more common to find documentation rather than works of art,[137] is not only a useful corollary to the preservation of the installation but contributes significantly in clarifying its meaning, even and especially when the work lives multiple lives, or when it is rearranged in contexts other than that for which it was conceived, even simultaneously taking shape in different versions – the so-called *exhibition copies*[138] – to accommodate the growing needs of the international exhibition system, increasingly voracious and fast. Again, it is a renegotiation process that should not be limited to re-enact (to re-actualize) an installation "prototype" according to a strict protocol, because the very idea of the prototype – and then of the freezing of the work to its first configuration – is basically in contradiction with the temporariness of the installation, which is modified in each subsequent (and even simultaneous) rearrangement, traces of which – whose documents, once more – in fact come to define each time its ever-changing identity.[139] One clear example is what happened to Jan Dibbets's installation *All Shadows*, which has found over the years many different incarnations and configurations, some related to the nature of the extraordinarily variable work, an instant recording of the shadows present in the exhibition space through masking tape, as well as to the different conditions, spatial and human, in which the artist found himself working, so that the work, in addition to being reborn every time, preserves the memory of the previous setup experience, of which it is the result. In this case, it is

137 Cf. B. Groys, *Art Power*,cit.

138 On the coexistence of different configurations of installations, see V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 95ss.

139 V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum, Presentation and Conservation of Changing Artworks*, cit., p. 139. The scholar compares the reinstallation practices of the Bonefantenmuseum, for which "every reinstallation will mimic the first installation, resulting in freezing the work in its initial state", and those used by the S.M.A.K., whose "documentation practices (…) focused on recording the (temporary) outcomes (the successive installations) of processes as well as the process itself."

more evident than ever that "the witnessing of the restorer can be an essential document for future installation procedures, without resorting to rigid rules and precise instructions."[140]

Negotiation, documentation, plurality of actors and voices, transformation and processuality: these are thus the key words that define the scope, definitely open and not so dogmatic, and obviously in progress, of the debate regarding the conservation of installations and, therefore, the artistic form that more than any other expresses the *global art world*, where to dominate is now a mature post-medial condition in which artists, having fully acknowledged the equivalence of the media, work more and more on combining these freely.[141] And this is also why the tutelage, conservation and restoration of the installations must take into account the specificity of the media – the video installation, to name at least one case, presents unique problems and solutions[142] – but must then especially think in terms of broader operational strategies, perhaps identifying, as did the working group for the media variables of the Guggenheim, appropriate behaviours and actions (for example, with regard to technological obsolescence, one may choose the path of *emulation* or *migration*)[143] without even excluding the possibility that a work could also conclude its life cycle. An occurrence that one tends, it cannot be denied, to ward off frantically: if on the one hand collectors, facing the difficulty of conserving an installation, often rely on the museum, using the tools of loan or donation, on the other hand the museum hardly declares a work dead, obstinately trying to keep it alive. Maybe Hiltrud Schinzel is right when she proposes making a distinction

140 S. Stigter, *Co-producing Conceptual Art. On the conservation of a variable installation by Jan Dibbets* (2012), a talk presented at the meeting *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*, held in June 2013 in Lisbona, now in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, cit., p. 141.

141 P. Weibel, *Globalization and Contemporary Art*, in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, ed. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel, ZKM – Karlsruhe, MIT Press, Cambridge, MA, London 2013, pp. 20-27.

142 On this point, see I. Ratti, *La specificità della videoinstallazione* [Specificity of the Videoinstallation], in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri*, cit., pp.130-166.

143 J. Ippolito, *Accomodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire*, in A. Depocas et al, *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, cit., pp. 47-48.

between the condition of a work in progress in *active aesthetic existence* and *passive historical existence* when its development was interrupted.[144] A step that could mark the death of the artist, in particular as regards the works with strong performing components – but we must not forget that on the preservation of the performance the debate is particularly intense, split between those who, like Marina Ambramović, supports the possibility of the re-enactment of actions by appropriately trained performers[145] and those who, like Peggy Phelan, believes the performance to be irreproducible, something against which one cannot do anything but collect documentation and preserve traces and relics – and that in any case it is never only the result of an irreversible degradation of the materials. Because the installation, whatever its configuration, is not resolved in the objects and materials that make it up, its operation has a time and a place specific and unique, a life in constant transformation to which criticism, however expressed (through writing, curatorship, conservation activities, or educational practices), cannot oppose a reassuring know-how, but must have the courage – and the responsibility – to respond with a never-ending *knowing how*. An attitude to

144 H. Schinzel, *Contemporary Art, its Conservation and Neo-Liberal Structures. A Comparison of Contemporary Art's Characteristics and The Problems of its Conservation with Economic Structures and their Management* It. trans. *Arte contemporanea, restauro e sistema neoliberale. Le particolarità dell'arte contemporanea e i relativi problemi di restauro a raffronto col modello economico e la sua gestione* [Art, Restoration and the Neoliberal System. The Peculiarities of Contemporary Art and its Restoration Issues in Comparison with the Economic Model and its Management], in *Tra memoria e oblio*, cit., p. 190.

145 This was the direction of the big exhibition *The Artist Is Present*, (MoMa, New York, March 14-May 31 2010) where Marina Abramović, who during her solo exhibition was available to the audience, entrusted young performers to repropose some of her most significant works of the past (*Imponderabilia, Relation in Time*, among the others). The artist is now working at the opening of the MAI Marina Abramovic Institute for the Preservation of Performance Art in Hudson, starting from the principle that performance "is like a musical piece, an opera, or a piano concert; of course it will be different with each different interpreter after the original voice or virtuoso is gone." Quoted from K. Biesenbach, *Marina Abramović; The Artist is Present. The Artist was Present. The Artist will be Present*, in *Marina Abramović, The Artist Is Present*, MoMa, New York 2010, p.20. A thorough reflection on this project, based on the concept of reperformance, and, more in general, on the critical debate regarding the possibility to conserve what Lois Keidan calls Live Art was reproposed by E. Viola, *Marina Abramović: the Performance is Present*, in *Marina Abramović. Italian Works*, ed. D. Sileo, E. Viola, vol. 1, 24 ore cultura, Milan 2012, pp. 34-51 , published on the occasion of the exhibition *The Abramović Method*, PAC-Padiglione d'arte contemporanea [Contemporary Art Pavilion], Milan, 21 March-10 June 2012.

research and listening that takes into account error, that dares to wonder and even poetry: "The sun – wrote Tomas Tranströmer – makes statues blink."

Producing, displaying, conserving the installation
discussing with the artists

Bianco-Valente

In over twenty years of your joint research, marked by the free but rigorous use and experimentation with different languages and media (video, writing, sound installation, photography), the relationship with the context – spatial and cultural – has never ceased to be an element of enquiry and heated debate, in the design as in the expositional phase of your work. To what extent is this constant attention due to your heterodox training, not related to art study but to literary and scientific interests?

It is difficult to explain our attitude with a single reason. Our non-standard studies as artists certainly had an influence, but also the fact of working together, developing a natural predisposition to integrating each other's visions in projects.
Having worked almost exclusively with video and video installation from 1994 to 2003 has greatly influenced our approach to the management of the exhibition space: in fact, we tend to imagine it as a single environment and do not let ourselves be intimidated by spaces which are huge and/or seemingly "unsolvable" in terms of exhibition, as in fact emphasizing the peculiarities of the space with the targeted insertion of our work is an exciting challenge for ourselves and our imaginative abilities.

Far from any (possible) exotic temptation and trivial sociological conceit, more than a metaphor the journey is motive and plot of your artistic practice, always willing to meet and participate. How do you translate the dimension, inevitably temporary and contingent, of the journey into the duration, or even permanence, of the work?

The journey and the meeting with other people are the elements that can undermine the perspectives from which we have looked at the existing up to a moment earlier. It is no coincidence that having met someone important, or

having experienced a particular place, permanently marks a 'before and an after' in our lives, and this makes the experience related to the trip somewhat 'permanent.' Returning to the permanence of the work, we must confess that it is not among our goals: we believe instead that what remains is the idea that prompted the artist to produce a work (or a series of works) that split the history of art in a 'before and an after.' For example, do we ever ask ourselves how many 'cuts' has Fontana produced? How can these symbols of the revolutionary idea that underlies them take on the character of permanence?

The mistake, as you recalled in a long conversation with Antonello Tolve, represents "the main element responsible for the variety of ecosystems", and as such is a recurrent element in your artistic practice, always keen on creating unexpected connections between artificial and natural. How important is it for you to leave undefined margins, chances for deviation and variation in your site-specific installations?

Each project includes at least one mistake which remains only potential until what is imagined has to enter the reality of the construction phase; it is thus the exhibition environment, the group of people working together to create a specific project, and the specific time that will change what we had only imagined. It is this approach that makes our project truly contemporary and absolutely relevant to that place, and so one has to live with joy the changes that the installation will undergo compared with how it was originally planned. This was the hardest thing to understand in many years of work, but also the aspect that has given a lot of serenity to the way we operate and work with others.

On some occasions you have reproposed, with significant variations, projects that, originally developed for specific contexts and specific reasons, have also shown to be able to adapt to new environments and situations. I am thinking, for example, of *Relational*, a light installation that since 2009 has been in the former Provincial Library in Potenza, then in the courtyard of the Madre, the medieval walls of Castelbasso, the station of Mergellina.

In these cases, do you look at it as the same installation that is remodulated according to different places, or is it a new work every time that, starting from the same germinal idea, takes on a new and unique form?

The idea that led us to produce *Relational* on the facade of the former Provincial Library in Potenza was to reinsert that building, abandoned after the earthquake that struck the area 30 years earlier, into the architectural and social dynamics of the town. We decided to "draw" on the building a relational network made of bright electro-luminescent cables.
The intervention worked well in the sense that, thanks to a few newspaper articles, the debate in town immediately took off on why that building had been abandoned to its fate, and soon the fence of a first restructuring site appeared (obviously, the fence is still there and the site has been inactive for years, maybe until the next public art intervention on the building).
One aspect that we had not anticipated, however, and that surprised us favourably in those days, was that the starting of *Relational* seemed to have an impact on the balance of the facade, almost to temporarily remove it, creating a new suspended layer. This fact urged us to try this method on other buildings, which confirmed the phenomenon. Thus, the installation, born with a purpose, can adapt to different buildings and places, thanks to its ability to poignantly modify the balance of a specific public space.

The use of materials and advanced technologies, due to their fast-obsolescence nature, obviously involves a medium- and long-term preservation problem for your installations: what solutions should in your opinion be taken to ensure the durability of your works, without betraying their nature?

In some cases, it will be easy to switch from one technology to another, as it happened for example with the videos originally recorded on magnetic tape that we transferred to different media such as DVD and from this to Blu-Ray; in other cases this step is no longer possible, like for some computer-based installations

from the early 2000s. These installations are however well documented and it is the idea that inspired these works that is important to us, not the technological system. You can thus endure media obsolescence but it would be really bad if the concepts became old or if technological obsolescence revealed a lack of ideas behind the work.

Diego Cibelli

More than the production of objects and environments, what affects your search is the space of the experience. An experience that takes place, as Eugenio Viola stressed, within micro stories, micro-events that embrace and activate all the fragilities, the contradictions of our present through a process that often implies the involvement of communities. How do you choose the contexts in which to act, and to what extent do you think your work can be defined as site-specific?

My questions undoubtedly arise from daily life, from meeting people, the spaces that I attend and share. Through the "artistic" work I question the systemic and complex relationships between subjects and contexts. I try to save the daily maps which create subjectivity, the agency, i.e. the skills that individuals develop in their living and sharing. In this sense, we can talk of super-social, aesthetic or psycho-geographic essays (attempts): the aim is to reconstruct reality not from objective data but from affections, heterogeneous perceptions-cognitions of singularities. I would like to re(con)figure a human and urban geography in portions, capable of triggering new connections between sustainable micro-stories that each individual, in an attempt to assert their citizenship, performs. Working on portions, on phases, contingencies and space. In this sense, my work could perhaps be called site-specific.

"Humanistic geography" is a subject and, at the same time, a backdrop of your work, which always involves a long conceptual gestation during which you stimulate a reaction between very different sources and documents – from literature to sociology, from philosophy to urban-planning – aiming at the production of an event. How important is the conclusion of the process compared with the process itself?

I work with concepts that I do not see as separate from their implementation, and in fact I think it is the responsibility of each creative subject (the artist,

the philosopher, the humanist, the scientist etc., regardless of their field of interest) to trigger processes. I would not talk of distinction: no process can be considered really finished, since I believe that every statement somehow promotes new opportunities for subsequent projects. And not only: each project multiplies, spreads like a nomadic virus among users who then become, through other associations, co-creators. I like to view performances like interventions of super-sociality (possibility of awareness, orientation exercises). But ultimately the event is a chaining, a meeting in the making, it's factual: interaction that I do not want, nor I can, manage. This is what I focus on.

How Can I Be The Ecista Of My Self **is the title of one of your recent projects in which you question yourself – and others – on the ways in which today, in an increasingly globalized and crossbreed world, it is possible to create a link of belonging with a place and a territory, to build what Morin, an author you often refer to, called a "terrestrial citizenship" that does not lose its being rooted in specific landscapes, human even before geographical. What role can art have in this dynamic of recognition and appropriation?**

In a geographical weaving as complex as the (globalized and crossbreed) contemporary, to talk of belonging becomes a very delicate matter. Terrestrial citizenship, more than a sense of attachment to a place and a specific, territorial identity, is a challenge to dis-order, a form of resistance constantly and cyclically negotiated. Within a mutant landscape, art could offer itself as a locational technology. It makes reality sensitive to perceptions, it makes concepts tangible and, consequently, it opens new possibilities for the re(con) figuration-reappropriation of a full presence in the environment.

The experiential and performative nature of your work, where I seem to identify the signs of the *educational turn* that has been driving the paths of art and criticism in recent years, makes it especially refractory to conventional exhibition styles. How do your works get in contact with the exhibition system and in particular with the museum?

The relationship between a performer and the museum is challenging as long as the latter is thought of as a mere exhibition space. The processual and ongoing nature of the performance is a major challenge today for an institution. We could work on the meaning of the word "ospite" [in Italian, both "host" and "guest"] which is enantiosemic: an "ospite" is who offers hospitality and who receives it. Therefore, those who work at an intelligent, fluid cultural institution which aims at achieving a creative contemporary are willing to understand the meaning of its act (the artistic act as much as the very practice of hospitality), the possibilities of participation that a new presence brings. It's an intrinsic issue of my job. To introduce it in a museum, in a gallery, means to superimpose new cultural agendas to the architecture of the exhibition space. At a time when an institution decides to host a process, such as that of performance, it absorbs, hopefully, its agentive ways, a language that relates more to performativity rather than representation. I do not hide the fact that I have often found myself in embarrassing situations, especially in Italy.

Whether and how to preserve *time-limited* works is a matter of great debate which from time to time even generates contradictory perspectives. If on the one hand there are people who support the substantial non-conservability of performances, of which one may only show the documentation and objectual wrecks, on the other hand more and more people share the idea, on which among other things the MAI Marina Abramovic Institute project is based, that the only way to keep the performance alive is through its reactivation through coded and controlled liturgies. What is your stance over this debate and what fate do you foresee for your work?

Not only performance, but any type of work is time-limited, especially at this moment in history. Conservation is not only an issue concerning performance art, where politics provide a kind of extremely fascinating grammar that becomes 'season-compliant.' If we visit the semiosphere of art, we understand that it is useless to postulate the idea that a performance lives of its live act and

that its ‘remains’ no longer retain the epicentre of the quake; the same issue also concerns paintings, sculptures, photos, outdoor installations, etc. How can a citizen maintain a communicative relationship with a work and/or with the archives of cultural structures? The politics of art (and by politics I mean the use of power as an activity of disorganizing-reorganizing by a person or a group of people or a community aiming at a new specific goal) must get into public educational institutions, schools, universities, regardless of their educational fields, before and beyond than in museums and galleries. Rather than feed the frustration resulting from unconservability, rather than deteriorate creativity through codified and controlled liturgies, I would prefer to focus on a third possibility: it’s about extending to the work of the archive and art objects a sense of performativity, shifting the shot that centres on the picture, sculpture, photos, videos, towards the co-creator (the spect-actor), thus recovering the relational space, the only in which one can create new forms, new lives.

Mariangela Levita

Painting has always been your favourite search medium, which never avoids confrontation with the exhibition context, not a possibility but a real 'motive' for your projects, the result of a rigorous conceptual and technical elaboration. How did you reach the decision to give your painting an environmental character, an installative trait which is definitely distant from the attention towards a renewed "easel-type" painting that marked the last decades of the twentieth century international art scene?

Painting is my sensorial experience of the visual, in constant evolution compared with a vision of space, be it mental or physical: this is why my painting belongs to space and comes from space, it trespasses, reaches beyond the physical limits of two-dimensionality and becomes installation.

Your investigation of painting is mainly a very conscious reflection on the perception, the experience, not only optical, that the relationship with colour and sign can generate. In this perspective, what is the influence of the evaluation of the fruition aspect, and thus a possible prediction of the public involved, on the planning phase of your works? Have you ever had to change a project according to the reactions of the audience?

The artist is a creator, and for that I have never set parameters or limits in my projects, rather trying to amplify the feelings and sensorial perception. I work on emotion and the essence of form. Seeking harmony in diversity, I adopt the repetition of modules as a compositional rhythm that develops and expands into the architectural space. In any concept that I approach as the theme of a project, I view myself as both a creator and a viewer in order to develop a greater awareness of the perceptual path which the observer will experience when moving along the space in which the work dwells site-specifically.

The issue of site-specificity is perceptibly crucial in your thoughts and in

your art practice: in the exhibition *Permanent Vocation*, held in 2013 in Marrakech, for example, in addition to measuring up to the gallery space, you wanted your work to get into a relationship with the culture of the place, looking at the techniques and materials of the Moroccan tradition. What were the reasons for this choice? Is it a way to facilitate dialogue with the local audience, or is your intention to experiment with new hybridization possibilities which can be transferred elsewhere?

The project *Permanent Vocation* at the Voice Gallery in Marrakech was for me a purpose of study and research which would allow me to get in connection with the visual-formal tradition of an Islamic country. I created perceptual sets drawing inspiration from signs, forms and colors from my visual memory acquired in two stays in the city of Marrakech and relating myself both with the tools and techniques that I have learned in my creative journey, and the local ones like the colour powders and materials used in local fabric staining. In the nine works that make up *Permanent Vocation*, the wall-papers that serve as a background have a single repeated pattern that conceptually refers to the decorations of Moroccan homes but here perceived iconically and as stylized element. Yes, I was actually experimenting with an unprecedented hybridization involving the visual Arabic culture, which has become part of my conceptual flow of shapes and colors.

In recent years, you have produced some important public art events in Naples – I'm referring to *Geometrical Sequence In Colour* at Ponte Don Bosco, to *Self-Definition* at the Mergellina Station of Metro Line 6, and especially to *Uno sguardo sospeso* [A Suspended Glance] at the Padiglione Palermo of the Cardarelli Hospital: what are the constraints and opportunities that working in public spaces has offered you?

In my opinion, interventions in public spaces are the most challenging for an artist. They are the real test bench to get out of the solipsism of the creative moment and try to bend it into a form of immediate, empathetic communication

capable of addressing a diverse audience. I find this aspect very challenging in defining the work. My job aims at engaging audiences regardless of skills, at creating an empathetic relationship, at stimulating with a super-linguistic alphabet of signs the visual perception without following a figurative nor narrative logic.

In your installations, you freely use digital printing technologies to combine elements produced in (limited) series or otherwise technically reproducible with elements that are the result of old handcraft knowledge. In what way does this approach come into play with the increasingly challenging definition of the work as a whole and, thus, how do you personally approach the question of the conservation or even the reproduction of your installations?

Painting is my true medium, but it is obvious that today the definition of painting is no longer necessarily associated with an archaic sense traditionally connected with uniqueness. Increasingly more often, painting undergoes a technological turn that results in the assimilation of colors with the pantone chart, and ultimately in the phasing from the uniqueness of the intervention to serial graphics. And this, in my opinion, does not impoverish art but rather amplifies its applications. For example, my most recent works are always conceptually unique pieces whose exhibition potential can though be adapted according to the location.

Domenico Antonio Mancini

"My job – you have written – has to be a place where to suggest a way of thinking," a perspective of thought; thus, more than a thought, you often dwell in the relationship with recent history, with the emergencies of social life and politics, to the point that your search could be viewed as *time-specific* in addition to *site-specific*. I am referring, as an example, to the exhibition *I Want Your List*, with which in 2008 you proposed a reflection on the music playlists used at Guantanamo as a torture device, or even the work with which you wanted to emphasize the genesis and the value of the Italian Constitution in a time in which politics seemed to have lost memory of. What are the risks of a research that chooses to critically engage with the contradictions of the present?

I think, and it's no small claim, that if the artist can do something to earn a place in his/her community, this is to suggest to his audience a critical way through which to observe daily life, a conscious crossing of reality, starting from the work proposed. I do not mean "instructions for use," but rather a suggestion of "lateral" visions, the possibility of other ways to address the conditions that we have to face. To do this, the artist must take responsibility for addressing the real, from which he/she must necessarily start from to elaborate the semantic processes that produce a short circuit that the viewer experiences and in turn critically recreates. For *I Want Your List*, as for *Altre Resistenze*, this adherence to the real proved also to be an adherence to the time when the events took place, so I felt a responsibility to produce my own reflections. Time is a material of the work and is also one of the features of the specificity of an installation that tells of a space, a place, an identity, a community, and the moment in which these elements are living in the installation. This story arbitrarily uses the language tools of historiography, of chronicle, of anthropology. The big risk of such an operation is that the work can remain a prisoner of the *here and now* on which it is based, the location and time in which it is built. The only way, in my opinion,

to avoid this risk is the constant attention, despite the use of multiple, diverse linguistic codes, to always produce the language of art, the only place where the partial, in terms of time and space, can take on a universal character. Thus, to use history without being historicistic, chronicle without being chronachistic, anthropology without being anthropological, and produce works whose sole claim is to be works of art.

For your 2009 exhibition held at the MADRE project room (*Transit 1*, curated by Eugenio Viola and Adriana Rispoli) you chose to also intervene in the Alighiero&Boetti retrospective, held at the museum during the same time, through a few additions to its audio guide. A short circuit that effectively raises questions not only on the definition of authorship but also on how the context in which the site-specific work is placed should be, first of all, the context of art.

My taking part in Boetti's retrospective was suggested by two reasons: the first was a simple attempt to bring the exhibition from the MADRE project room, physically separated from the museum by a courtyard, to the main spaces which host the collection exhibitions of the great masters; the second was to challenge myself by dealing with the work of an artist that I have always admired above all for his critical observation of the worlds he visited, and his ability to have with these a relationship at the same time deep and discreet – elements which are for me essential in the construction of an art work. So, next to *Opera* (my project on Egypt and the concept of neo-colonialism in the third world countries), the project saw the development, in the audio tracks added both to the museum and the Boetti exhibition guides, of a short trip in the history of colonialism in the countries that he had visited and worked on. It was a way, also, to draw strength from the master's work and place myself in a possible continuity, using the tools that the museum institution was offering me, "appropriating" the discretion that Boetti had used with the subject of his research. It is obvious that the total lack of a *text*, of a *form* of which to claim the authorship – my work being on the process and itself a process –, authorship is a false question: it is rather about

taking responsibility – and here we are in the field of duty rather than of right – for the process implemented. Hence, if you give up authorship and originality of the sign, the very meaning of any idea of authorship takes on a new value. The one at the MADRE was a work that, at the same time, incidentally has to do with an artistic context, because it is conceived for a museum and takes form for this context, but installations are actually alive and are faced with different contexts, creating specific connections with them. Perhaps more than the artistic context as the preferred context for the action of art, one should talk of the artistic consciousness at the basis of the act which establishes the relational story of the installation.

***Altre Resistenze* is the title of your 2011 solo exhibition in the basement spaces of Fondazione Morra Greco in Naples, a very detailed and complex installation, which involved several media and various codes, and which you revived in 2013 at Palazzo Lucarini in Trevi. How did you solve the inevitable problems caused by the relocation of a site-specific work?**

The moving to Palazzo Lucarini was not particularly difficult, partially because that work remains basically independent of the location it was first placed, although its charm was originally amplified by the large and imposing spaces of the Foundation's basement. In Trevi, however, the tables and weapons made from papier-mâché using the Italian Constitution, *Altre Resistenze* found – quite by chance, like in Naples – two rooms separated by an archway in which the lack of light allowed the lamps, which were part of the installation, to create the same rarefied setting and atmosphere in which the work had found itself in its first presentation. However, the installation at Palazzo Lucarini was crucial for me, perhaps more than at the exhibition that I was the focus of, because in Trevi I was invited to hold a workshop with the elementary school students of the area. With the children I produced books using papier-mâché. Starting from the technique, materials and language procedures I had used for *Altre Resistenze*, and from the reading of Article 21 of the Italian Constitution – which provides for freedom of expression –, we used the children's thoughts on the concept

of freedom transcribed on paper to produce books just like the sheets with the articles of the Constitution that were used for my objects on exhibition. Thus, my artwork served as an introduction for a functional linguistic process that was the centre of what I did with the children, a process not easy to explain at all, but with the guided reading of my previous work, and with the playful and active making of papier-mâché, using glue, brushes, plaster casts made too hastily, inappropriate tools such as hairdryers (necessary to dry the pieces of paper which the cold and damp Marche weather would not allow), the young artists understood how the thoughts collected in the sheets could conceivably become themselves the founding material for the works they were creating. *Altre Resistenze* then lost the site-specificity that it had at the Fondazione Morra Greco, but acquired a process specificity that was the real reason why it was on exhibition.

Artist residencies are a way of working and doing research which is becoming increasingly widespread in Italy, a meeting and, in some cases, training opportunity which necessarily implies dialogue and sometimes confrontation with different cultural situations and social and artistic contexts. In your experience, how much can residencies have an influence in guiding the production choices and approaches of a work?

Residencies are definitely becoming increasingly important in the work of artists, particularly young ones. These are more and more serving as opportunities to travel and discover places that would otherwise be difficult to reach, and in years of extremely slow market, they sometimes even become a way to support oneself. The artist is no longer being paid for his work as much as for his "service" that over the time of the residency he/she offers the community which he/she is visiting. It is clear that confrontation, when one decides to have it, with artistic contexts, but especially social, different and new, provides for setting aside the fixity of one's own way of thinking, acting, and become willing to take on the ways of the place where one is staying. I am thinking of my residency in China, in a city like Shanghai, huge in terms of space, shapes, colors, signs by which

the inhabitants are constantly dominated. During that stay I had to deal with rhythms for me quite unthinkable, with modes of production connected with dynamics that were completely unknown to me, with interpersonal relationships of power, courtesy of formalism, which I often found hard to understand and sometimes even had to challenge. My project consisted in the collective writing of a novel on the city where I was staying, a writing whose authors were the Shanghai inhabitants themselves and of which I only had to be a means and a formalizer of the material that I was given. And, given the scope of my project, I could avoid neither the contact nor the clash with the city. I asked people for a *word* that would describe the city, which in the Chinese language becomes almost the story of an experience, of a vision; I put the words together, without filtering them, but only ordering them chronologically in a visual novel whose narrative became the informal whole of a long series of single novels. The form that the novel had to have, and the way to get to people was suggested to me by the city: what was originally intended to take the shape of an advertising campaign became a network of private information, mail, word of mouth, business cards with the address of a website where to send one's own stories. All this, in a city of thirty million people basically deaf because often too busy, in a society in which the common spirit is the route to follow, in the defence of one's individuality and the quest for a place in the sun, where these places are very few. So the research of materials, production partnerships and the three hundred responses received through the website, in a group of thirty million potential participants, became, in the limited time of a residency, an almost unexpected goal. Maybe this was a bit of an extreme case, where the marked difference in conditions and culture increased the willingness to overturn one's intentions to meet the needs and ways of the place in which one interacts, but when accepting starting a dialogue, and deciding not to simply drop their ways into the context in which one is a guest, one has to be always willing to step aside, to pay attention to the environment in which one is working, to conform to that environment, although still operate in the rigor of one's modus operandi. And an artistic practice that claims to be site-specific, as in my case, must – and this is the least that should be done – listen to the environment and be willing to

enter into a relationship with the specificities of the place.

Among your materials of choice there is paper, of which you exploit the plastic possibilities without forgetting its support function, the vehicle of words and signs (and not surprisingly, the book is a concept and shape that you have focused on). Have you ever reflected on the vulnerability of your works and, more in general, on the topic of life and tradition? I remember the work that you created in a square of the old town in Salerno, a written mural specifically on the value of tradition, which defencelessly addresses the chances of fate.

The question concerning the vulnerability of my work is one I often ask myself, but over the need to produce objects which "last" in time prevails the use of the material that best suits the project specifically for the place where the work is created. The works made with paper, for example, are born as studies of spaces or objects, as three-dimensional extensions of the architectural projects, the maximum abstraction in the definition of a volume. Thus, in this case paper was the only possible material for the physical production of the project idea, the most natural place on which to produce the design which was the centre of my work. Similarly, the work with the pages of the Italian Constitution or the books that conceal cardboard weapons inside them, needed that paper, with those words, with that history and cultural content, to take shape: no other material could produce the same linguistic mechanism. The most important value that a work of art should have is to be consistent with itself, at all levels, and this also means to accept the vulnerability and even the transience of materials that could not be different or elsewhere. This is the case of the Adorno quotation on the meaning of tradition written on a wall of Piazza Abate Conforti, a square in Salerno, in 2011, and designed to last only three days, or at most until its fading or being vandalized. Today, almost three years later, Adorno still has his place on the wall of the square: citizens have acknowledged his message as theirs and have preserved it, and the weather and the materials have been merciful too. This is because, in my opinion, that intervention uses the language of that

place, of that context, which is a public context. Art in public spaces does not necessarily need to be acknowledged and declared as such, establishing itself in the display of its forms. In this case the work in its materiality consists, no more no less, of a writing painted on a wall, but it does so with the modus and the rigor of art, that is, and I never tire of repeating this, the only fundamental condition for the success of the installation and its being in connection with the audience it addresses.

Perino & Vele

Compared with 1994, the year of onset of your artistic partnership, your search has maintained, despite the necessary transformations and multiple transferals, a strong coherence that finds in the use of papier-mâché, a very strong identity mark. Has the adherence to a material and a technique which belongs to tradition, in which among other things you have often brought elements of innovation, ever been a constraint for you apart from, of course, an opportunity and a resource?

We operate in full freedom of expression without being influenced by the market or by the artistic trends of the moment, hence, we believe that there has never been any bias in our way of making art. Moreover, every artist should use the privilege of speaking as he wishes, which is one of the principles of making art. In the early days, some 20 years ago, the decision to use papier-mâché was due to an economic factor. Having no funds, we started using papier-mâché as an cheap substitute of traditional materials used for sculpture. As time went by, we adapted it to our purposes, turning it into a driving force of our work, the most suitable material to carry out our research on the world of information. A media mash that once moulded communicates again.

The production of your works involves a considerable technical knowledge and long planning, especially when you create environmental and site-specific works. In what way do you approach – welcome or stem – those elements of randomness, of the unexpected that are somewhat inevitable when the work is called to deal with the unsteady complexity of a public space?

Dealing with a public space is always a big challenge, but also the most inspiring and elevating time for a sculptor, also thanks to the unexpected. It is an important way to offer something to people who are not familiar with contemporary art. The design of a site-specific work in a public space presents a complexity greater

than that of a traditional exhibition in a museum or a gallery. Public art interacts with the social fabric, determines a relationship between work and audience, it overlaps history, dialogues with the environment and becomes part of the urban furniture. The designing always starts after an inspection, and then goes through the definition of the idea by using drawings or sometimes a maquette. It is important to assign the right role to the work of art in the urban space, figure out if it should be appeasing or provocative; and as much as the artist tries to be autonomous, he/she often has to take into account the needs of the community and the client. Thus, to interact with either spaces filled with history or with "anonymous" ones is in any case a very stimulating challenge for the artist.

The relationship with recent history, with more or less traumatic events of our recent past and present, is one of the strongholds of your research, that even through the forms of displacement and surprise – I am thinking, for example, to the apparent playfulness of *Pig*, in which you condemn the mistreatment of animals – offers itself as a space for critical reflection on the contradictions that mark our difficult times. A reflection that is never pedantic, but rather linked to the experience, to the empathy with the audience, whose presence is essential in your work.

We think that to be truly contemporary a work must convey the time it belongs in. After all, art is a medium that conveys a message through matter, plastic structure, shape. We have a strong critical sense of actuality. We cannot ignore our historical period of great economic and moral crisis, a world overwhelmed by contradictions, violence, hypocrisy and uncivilized living. For the last 20 years we have been constantly confronting social, political, ecological, and military issues. Our artistic form as a protest aims at shaking the conscience of the audience, warn against the risks which the human race might have to face. To achieve our goal, we also use counter information, finding information that is unreported or only partially reported by the media. This research has promoted works based on hot topics such as Kubark and Porton Down.

Your personal exhibitions always have a very compact and precise outlining, offering themselves more as organic installations, often synesthetic – I still remember the smells and noises of Kubark, the 2004 exhibition held at the Alfonso Artiaco gallery in Naples – than a weaving of different works. This is a trend that seems to reflect the current strengthening of the role of the artist, who is now increasingly engaged also in the role of curator, but above all once again questions the blurred border between work and exhibition, between installation and exhibition design. What is, in your opinion, the role that the exhibition has in determining the meaning of the work?

Work and exhibition cannot be separated, each lives in function of the other. Even for the "non-installative" work, which retains its autonomy, it is necessary to take the space that hosts it into account, otherwise the aesthetic and expressive value of the work is devalued. The study of the arrangement of the works is crucial too to create the right exhibition balance. The installation, however, can be considered the most advanced visual art form of all contemporary art. Today there are many artists who work with this original means of expression, especially in the field of sculpture. The work is designed for a specific location with the function of interacting with the audience, as in fact the installation could not exist without the presence of the audience. To explain one's idea of installation is not easy because we are facing an evolving artistic expression. Summing up, in each of our "installations" there is an attempt to change the exhibition space into a large narrative container, a place for discussion and reflection. The arrangement of the works often creates very specific paths to follow in order to reach a full understanding of the concept of the exhibition, and where you can run into bottlenecks, obstacles to overcome, deafening noise, odorous substances… The intention is to involve all the senses of the visitor: visual, tactile, sound, smell, and convey a clear, realistic, multisensory message.

You increasingly find yourselves having to face the problem of preservation and sometimes restoration of your sculptures, which, as it happens with the work hosted in the Salvator Rosa station of the Naples metro, can

sometimes be exposed to the risks inherent to an extra-museum placement. In your opinion, what are the best ways to manage the natural aging of the materials and the obsolescence of the technologies that might be used in installations, and what is the responsibility that the owner – private or public – must take towards the work?

Actually, we have never seriously tackled this problem because it should not be our problem! We simply use certified and excellent quality products for the creations of our work. The few restorations we carried out were due to damage caused by third parties and not by deterioration, but we are aware that such problems could arise in the future. It is a very complex subject because in contemporary art, for the techniques and the particular materials used, diversified interventions are often required. We think that it is exclusively the responsibility of the restorer to take care of this. The artist can't do anything but cooperate in providing every detail on the construction technique and materials used, which is exactly what we have been doing in the last few weeks. We are working with the restorers for the maintenance of our work within the Naples metro. We have devised a conservation and restoration project by completing a data sheet which lists all the information about it, in order to pass them on also to later generations. After thirteen years, the Fiat 500 is still in great shape, only needing a wash. The conservation and restoration solutions are designed to extend the life time of a work of art as much as possible. It is up to those who keep the work to take on the task to keep it at its best.

Rosy Rox

The body as a language, a living place of art that acts in time as well as in space, is the germinal core of your research, an experience that crosses and renews the practice of performance but also condenses strong emotional tension into objects and installations. How do you balance and relate duration, the limited time of the performance and the permanence of your installations, for which you often use tough materials (metal, glass) that endure corrosion?

Living poised between two worlds is part of the human being: there are two complementary dimensions, one being the performance, made of intuitions, emotions and breathing, and other being the thinking (which keeps track of the emotional journey), which is expressed through matter, something that lasts or tries to resist time.

Compared with your performances – in which the aesthetic datum is not split by a compelling, and often disturbing, request for empathy from the audience, never merely a spectator but always a participant –, do the photos or videos that stem from them represent for you a precipitate of the work able to reflect its presence, or are they residual traces that essentially have the value of documentation?

Unfortunately, what happens in a performance cannot be reflected through its videos and photographs, as these cannot capture the essence of the work, i.e. the different language which develops between artist and audience, consisting of atmospheres, movements, landscapes of the soul, empathy, energy, sharing of a common knowledge, which leads to a different, stretched time.
A time that opens up other paths of knowledge, allowing you to go beyond the language of rationality using a universal language that inhabits the depths of the soul.

You have recently said "The material that I choose always tells something and the technique is the means through which I decide to tell it." In this choice, do you take into account the future destiny of your work – a gallery, a private collection, a public space – or do the intentions that inspire it have an internal and self-contained coherence?

I would say that there is an internal coherence, but there is also always a thinking about the future of the work beyond its placement.
Behind all my works there is a long process of design and materials research.
All my works are confronted with handcraft and physicity and always carry this desire to leave a trace behind – perhaps this is why I tend to prefer harder materials.

How important is the context in which your performances are accepted, or, in other words, does your intervention in a museum – like for example in the case of *La Robe*, presented in 2012 at the MADRE in Naples – or in a space not designated for exhibitions – *Mi infrangerò nella tua sentenza* [I Will Crash Into Your Verdict] is the title of the performance you proposed at the Church of Addolorata in Salerno – interfere in some way with your action and its fruition?

The context becomes important only because the conditions for the project to be implemented in the way you imagined are more.
Of course, operating in a place dedicated to art makes it easier to implement the performance itself, as in the case of *La Robe*, although the action unfolds with the same intensity in both cases.

In 2010 in Portici you created the sculpture *Lancia*, a work of public art appointed by the Department for Urban Planning and Public Works; in 2012 with *Tempo interiore* [Inner Time] you won the competition *Un'opera per il Castello* [A work For The Castle] which allowed you to permanently place your work – the sharp and disturbing clock hands intended to measure a different time – on the monumental clock watching over the parade ground of Castel Sant'Elmo. In keeping with your poetry, which features a steady presence of aggression in different registers (from the erotic to the ironic, from the lyrical to the playful), how did you approach, first in the design and then in the implementation, the constraints and the possibility that the public site, urban in the first case, monumental in the second, were offering you as a work condition?

The realization of a work always brings along issues which you have to face.
In the case of public art, the issues become larger, involving safety, strength and durability, which must be complied with.
It's always a challenge to implement the project as we had imagined, to comply with constraints, evaluate the possibilities and make sure that they do not interfere with the work and with the authenticity that it carries.
In the two cases mentioned, I worked with a team of experts (architects, designers, artisans) and I gaged all the options taking into account the restrictions. Finalization is always a delicate moment. I think that the challenge with materials and techniques is part of the work: a solution is always found. And after going through all the snags, you find yourself facing the finished work, and you think: it's exactly like I had imagined it. The vision becomes reality.

Ciro Vitale

In your work, which makes use of codes and different media – including video, photography, sound, writing, ready-made – you investigate the meaning and relevance of a place or a moment in history through works and installations whose nature is often transient, linked to the specificity of a situation, to a non-replicable 'here and now'. A choice that might appear paradoxical, given your attention to the theme of memory, individual and collective (and of its guilt-ridden cancellation)…

I believe that the contemporary is constantly pervaded by the ideas of transience and fragmentation: my work in many cases only highlights these aspects. But each fragment is a sign of memory, which escapes the sense of mere reminiscence to become an image of the present, the place of a participatory dimension but also a trigger of the criticism of history as an ideology of the existent. It is an experience of relationships and conflicts between history and the volatility of memory, a dynamic that results in a dialectic taking place in the work between life and the transience of time.

The contradiction, the intersection of persistence and the volatility of the memory shows up starting from the process stage. In fact, to get a fragment to feature as "matter of the memory," I often need weeks of extensive research. For example, for the works on the Italian Resistance (*Scatola per la concentrazione* [Box for the concentration], *Wind Resistance*, *SAP*), I spent long periods in the archives, museums and documentation centres of the liberation movement before collecting the interviews of Partisans. It is a lot of work that doesn't show, but when addressing historical events, I find it essential to understand the overall dynamics; it is only through this work that the final fragment makes sense to me.

From the linguistic point of view, I do not try to construct stories, memories and alternative endings, I do not care to tell a "different story," especially to an audience that often does not even want to hear it. Mine is not an attempt to undermine the way in which the "audience" relates to works of art. I think

instead of proposing "warnings" against the official conciliation between memory and the present. What I find particularly interesting is to insinuate doubts, trigger mechanisms of reflection. To put it with Ungaretti, in this "poetic of the fragment" I found the right way (or at least what I believe to be the right way) to activate the work as an occurrence, a reflexive interaction between viewer and the articulation, spatially layered, of the material, of signs and images. The example given by the *Wind Resistance* installation is perhaps the most appropriate, consisting of five fans inside which audio speakers were housed: each of the fans, as well as fulfilling its ordinary function of producing wind, also tells the story of a Partisan. These are stories that would normally be heard in their linearity, but the airstream makes it impossible; so the viewer cannot help but hear small fragments and elaborate a reflection not so much on the evidence of the facts, but on traces of them.

***Evolutions* is the title of an impactful urban action with which you revived an episode of the Resistance in Scafati, your hometown, an intervention that you then translated into an installation and a video. "For me this work – you said – is primarily what I experienced on the day of the video shooting, when I had the opportunity to get in touch with so many people and with their points of view." How does this relational dimension actually show in the final configuration of the work?**

I will stress that *Evoluzioni* [Evolutions] represented a turning point for me, but the root of that operation lies in an older work, *Pusher Project*, created between 2003 and 2004. This consists of a pushchair that I found in the street near the Accademia di Belle Arti in Naples and on which I wanted to produce a distortion of meaning, by constructing the alcove, i.e. the space where a child normally lies, entirely in iron sheet. From the Accademia I went down to Piazza Dante, and with a camera I asked more than a hundred women to push the object for a few meters and be photographed. The end result was a large photo assemblage, a kind of map of the relationships that these women, of different ages, from different social backgrounds and different ethnic groups, had with

the pushchair. I say this to point out that the relational and partaking aspects have always intrigued me, they have been a necessary articulation of many of my projects, even when not instantly apparent in the final structure of the work. Going back to *Evoluzioni*, I must point out that the relational aspect is the added value of that work, and it is also why with Pier Paolo Patti (an artist, friend in life, and an important figure in my work) we decided to shoot the video *Ecco l'Aprile* [Here Is April], which documents the entire process of preparation of the filming of *Evoluzioni*: if we had not shot that video, we would not have preserved the memory of that moment, we could have not re-lived the intensity with which all the people of the neighbourhood, all the friends who wanted to take part in that process, worked in order for everything to go down perfectly.
What truly amazes me even more about *Evoluzioni* is the ability that this work has to regenerate itself. It is exactly what I was pursuing: to start from history, from a specific moment of history, and translate the force of that gesture of liberation according to contemporary linguistic criteria. Whenever I have a chance to see that installation again, I cannot deny that it always moves me deeply.
The relational dimension has a crucial role in my work, although it does not always show: not all of my works are "relational places," notwithstanding having had relational moments during their creation.

Your works are often open to the action of the audience: like for example, *Happy Birthday Italy*, a work created for the 150th anniversary of the unification of Italy, where the audience was asked to participate by selecting a year and giving the reasons for their choice, as well as *Scatola per la concentrazione* [Concentration Box], the full appreciation of which required getting into a cramped space, full of light and many different voices and stories. Following this yearning for an involvement of the audience, do you also take into account a response of the audience which may possibly involve a modification of the work or is this an option that you offer but that has no influence on the future life of the work?

In the specific case of *Happy Birthday Italy*, the action of the audience is essential: without external participation the project would have no reason to exist.
In this work, the interaction with the audience was assessed through forms that people fill out to "participate in the game." In the end, those forms proved to be more important than the work itself, because it is only through them that we could see the political aspect of the relationship that Italians have with their own history. I was very interested in implementing a kind of survey which would give people the chance to actually participate. This whole operation was held simultaneously with the pompous celebrations organized by the institutions, which, in my opinion, in essence actually made people less aware of their past. What leaves me genuinely dismayed is the way the story continues to be told. The patriotic component, heroism and other rhetorical elements, which I do acknowledge as belonging to the Risorgimento and the subsequent unification, are only part of what really happened; I cannot understand, however, why we cannot admit, without the risk of being accused of being neo-Bourbon, that the South paid the high price of the massacres, deportations and scientific depredation of all its resources, performed among other things with unprecedented violence. Telling the story in its entirety would in my opinion be a good start to balance the relationship between the south and the north of the country.
If there is one item that I find essential in *Happy Birthday Italy*, it is the fact that people experienced the unfiltered opportunity to express their critical attitude towards the unification of Italy, towards fascism rather than towards the state massacres, and every time a process of awareness starts, I think a work is successful.

When you operate in public spaces or at least in contexts that are not specifically exhibition-devoted – for example, in the Tobacco Factory in Turin or in the building occupied by squatters in the old town of Salerno –, in what way can the circumstances and occasional encounters affect your original plan?

In the case of the Tobacco Factory in Turin, for which I created the *SAP* installation, more than the encounters with people it was my meeting with the location which was decisive. The place is in fact rich in history, from that of the cigar-making women who were often exploited, to the more general history of the labour movement in Turin, and not least the history of the Resistance within the factories. It is a series of suggestions that had a direct impact on the implementation of the *SAP* project.
On the contrary, the meeting with people, with one person in particular, was very important for the design of the installation in Salerno of "*Untitled (L'ineguaglianza quasi inesistente nello stato di natura, ricava la sua forza e il suo incremento dallo sviluppo delle nostre facoltà e dai progressi dello spirito umano e diviene infine stabile e legittima con l'istituzione delle proprietà e delle leggi)*" [Untitled (The almost non-existent inequality in the state of nature draws its strength and its increase from the development of our abilities and the progress of the human spirit, and ultimately becomes steady and legitimate with the establishment of property and laws)].
The title, rather too long to tell the truth, taken from Jean-Jacques Rousseau's speech on the origins and foundations of inequality among men, states my intention clearly. When I went to Salerno for the inspection, I came across Rita, a woman who together with her family lives illegally in a poor street-level dwelling in the entrance hall of the building where I was supposed make my intervention. The situation that I found was of degradation and poverty: four people practically crammed into just over 30 meters. The image I saw in that moment was in sharp contrast with what institutions want to show of the town. The current opinion is that Salerno is a town that is efficient, beautiful, charming, glossy, but this is obviously not true and my impression is strengthened by the fact that like Rita and her family, other families in Salerno live the same situation.
Rita therefore became the "star" of my project, which developed through elements of light and sound, but the radical political element consisted in listening to the voice of Rita who told her story, with her remarks on the administration of the town and in particular of the old part of the town, touching on subjects such

as poverty, inequality, lack of work; in this case a single person, with all her emotional charge, definitely affected the development of the entire project.

Besides the preliminary research task, you are also very careful to the issue of documenting your site-specific installations, sometimes using the support of Pier Paolo Patti. What value do you give to this video or photo material? Do you believe that it could also be used as a guide in the conservation and restoration of your work?

The documentation work is especially important to preserve the memory of specific projects which I will unlikely be able to reproduce in other contexts but the original. Of some of my projects nothing but their documentation remains. Regarding conservation and restoration, the issue is very complex: when I'm thinking about a new work, I don't think much about the durability of the material I will use. What usually takes over is my need to express, and this leads me to choose one material over another.

OPERE / WORKS

BIANCO-VALENTE

C'È
TROPPA
SOLITUDINE

APPENA ARRIVI
GIA' CONOSCI TUTTI

DIDASCALIE / CAPTIONS

1. Bianco-Valente, Relational Domain, 2005.

Video w/o sound, endless loop. Installation view at v.m21 artecontemporanea Gallery, Roma.

2. Bianco-Valente, *The Effort to Recompose my Complexity*, 2008

Disegni digitali e carboncino su muro, veduta dell'installazione presso la Galleria Alfonso Artiaco, Napoli / digital drawings and charachoal on wall, installation view at Alfonso Artiaco Gallery, Naples, ph: L. Romano.

3. Bianco-Valente, *Relational*, 2009

Installazione, 900 metri di Cavo elettroluminescente. Veduta dell'installazione al Museo Madre, Napoli (IT) / installation, 900 mq of electroluminescent cable, installation view at the Madre Museum, Naples (IT) Courtesy gli artisti

4. Bianco-Valente, *Come il vento*, 2013

Installazione permanente / permanent installation, Becharre, Lebanon.

5. Bianco-Valente, *Cosa Manca*, 2014

Progetto Site Specific per Front of Art, Roccagloriosa / site specific project for Front of Art, Roccagloriosa.

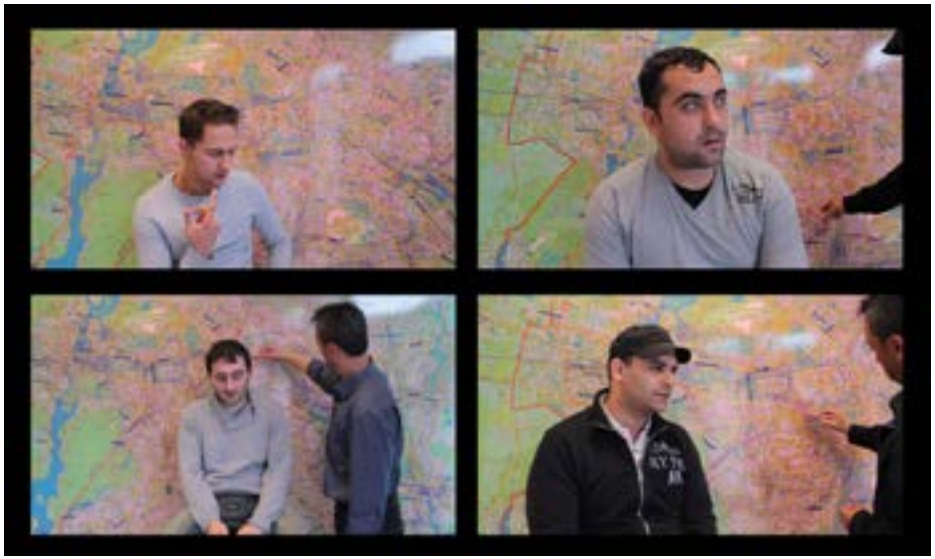
6. Bianco-Valente, *Costellazione di me*, 2014

Backstage, ISP Whitney Museum/The Kitchen, NYC

7. Bianco-Valente, *Qui Lontano*, 2012.

Geografia Emozionale nel Parco Nazionale Del Pollino, Campagna di Affissione, Progetto speciale per Arte Pollino/ emotional geography at National Parl of Pollino, Billposting Campain, special project for Arte Pollino.

DIEGO CIBELLI



Tarzan's
House

DIDASCALIE / CAPTIONS

1. Diego Cibelli, *The Loop pf the Stones*, 2012

Performance, durata / Duration: 6 hours.

2. Diego Cibelli, *How can I be the Ecista of my self?*, 2013

Performance, durata / Duration:12 hours.

3. Diego Cibelli, *How can I be the Ecista of my self?*, 2013

Still from video. Durata / Duration: 15 minutes.

4. Diego Cibelli, *Visitatio*, 2014

Still form video, durata/ duration: 30 minutes

5. Diego Cibelli, *Tarzan's House*, 2014

Still from video, duration: 15 minutes.

6. Diego Cibelli, *Tarzan's House*, 2014

Illustrazione digitale / Digital illustration, variable dimension.

7. Diego Cibelli, *Tarzan's House*, 2014

fotografia dimensioni variabili/ photography, variable dimensions

MARIANGELA LEVITA

DIDASCALIE / **CAPTIONS**

1. Mariangela Levita, *Uno sguardo sospeso*, 2007

Wall-painting, A.Cardarelli HospitaL, Napoli/Naples

2. Mariangela Levita, *Uno sguardo sospeso*, 2007

Wall-painting, A.Cardarelli Hospital, Napoli/Naples

3. Mariangela Levita, *Uno sguardo sospeso*, 2007

Wall-painting, A.Cardarelli Hospital, Napoli /Naples

4. Mariangela Levita, *Self-Definition*, 2008

Installation view, linea 6 metro, Napoli/ metro, line 6, Napoli /Naples

5. Mariangela Levita, *Geometrical Sequence in Colour*, 2009

Particolare del mosaico / mosaic's detail, Ponte Don Bosco, Napoli/Naples, ph: Luciano Romano

6. .Mariangela Levita, *Permanent Vocation # 5*, 2013

Stampa su carta e acrilico su tela/ print on paper and acrylic on canvas, 356x252cm, Voice Gallery, Marrakech

7. Mariangela Levita, *Permanent Vocation #8*, 2013

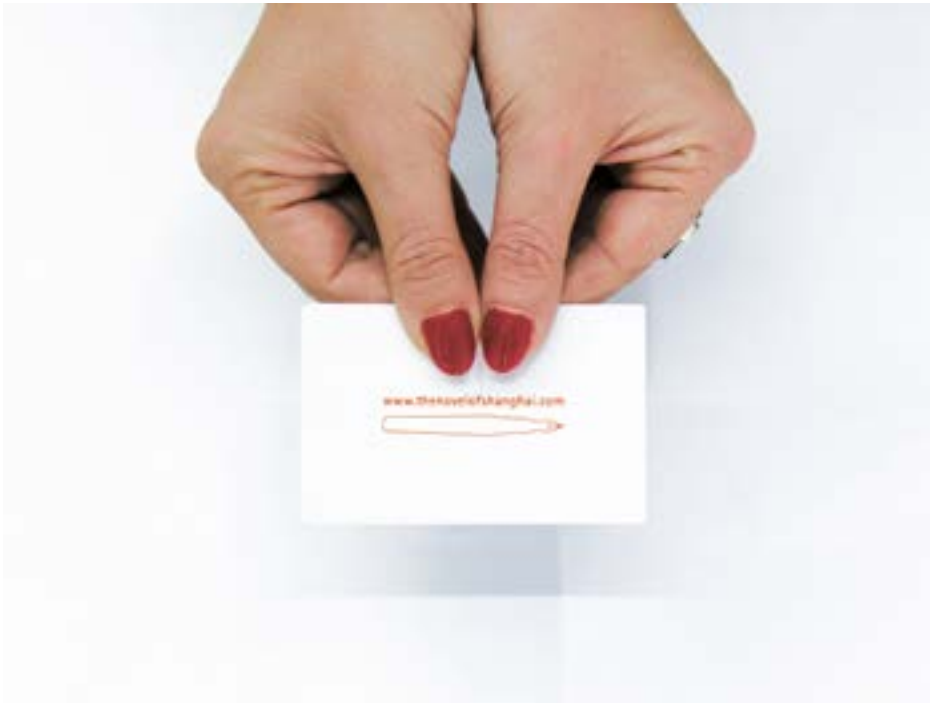
Stampa su carta, e feltro / print on paper and felt, cm 356x252, Voice Gallery, Marrakech

DOMENICO ANTONIO MANCINI

I WANT YOUR LIST
per partecipare al progetto manda la tua playlist lasciando un commento o scrivendo all'indirizzo e-mail: iwantyourlist@gmail.com _ in order to participate to the project, please send your playlist leaving a comment or writing to the following e-mail address: iwantyourlist@gmail.com
utente anonimo in
utente anonimo in
utente anonimo in
oggi
maggio 2008
aprile 2008
marzo 2008

Inalcura noncurante
206

Non si tratta di conservare il passato, ma di realizzare le sue speranze.


www.thenovelofshanghai.com

1. D.A.Mancini, *I Want Your List*, 2008

Blog, torretta di legno, musica / blog, wood turret, © Domenico Antonio Mancini

2. D. A. Mancini, *Senza titolo*, 2009

Tracce di audioguida / Audio-guides tracks, © Domenico Antonio Mancini

3. D. A. Mancini, *Senza titolo (non si tratta di conservare il passato)*, 2011

Vernice bianca /white wax. 200 x 50 cm. © Domenico Antonio Mancini, ph: Mogavero

4. D. A. Mancini, *Altre Resistenze*, 2011.

Cartapesta, legno, lampade, suono, Costituzione Italiana veduta dell'installazione / paper mache, wood, lamps, sound, installation view, © Domenico Antonio Mancini, Courtesy Galleria Lia Rumma Milan / Napoles, ph: Danilo Donzelli

5. D.A.Mancini, The Novel of Shanghay, 2012 49 incisioni sul legno 250x800 cm dettagli © Domenico Antonio Mancini

6. D. A. Mancini, *The Novel of Shanghay,* 2012

Website. © Domenico Antonio Mancini

7. D. A. Mancini, *Per una Nuova Teologia della Liberazione*, 2011

Libro, cartapesta /book, paper mache, 33,5x16,8x8,4 cm. © Domenico Antonio Mancini, Courtesy Galleria Lia Rumma Milan / Naples, Italy

PERINO & VELE

DIDASCALIE / CAPTIONS

1. PERINO & VELE, *Kubark Counterintelligence Interrogation*, 2004

Ferro zincato, pastello, cartapesta, struttura praticabile, veduta parziale della mostra Kubark 2004/ galvanized iron, pastel, papier-mâché, accessible structure, parlial view of the show Kubark, 2004, cm 233 x 405 x 209, Courtesy Galleria Alfonso Artiaco Napoli, ph: Pasquale di Stasio

2. PERINO & VELE, *Dick*, 2004

Cartapesta e ferro zincato, veduta parziale della mostra Kubark 2004, . papier-mâché, galvanized iron, partial view of the show Kubark, 2004, cm 235 x 610 x 313, Courtesy Galleria Alfonso Artiaco Napoli / Naples, ph: Pasquale di Stasio

3 PERINO & VELE, *Alf*, 2005

Cartapesta, vetroresina, ferro zincato, gomma, asfalto (deposito Pietrasanta), Veduta dell'installazione, Palazzo Bricherasio Torino 2005 / papier-mâché, fiber glass, glavanized iron, rubber, oncrete (Pietrasanta deposit), cm 665 x 283 x 420, Courtesy Galleria Alberto Peola Torino, ph.: Tommaso Mattina

4. PERINO & VELE , *da Porton Down* , 2006

Cartapesta (Il Sole 24 Ore), ferro zincato, tempera dimensioni variabili, veduta parziale della mostra Pig 2006 / papier-mâché (IL Sole 24 Ore), galvanized iron, tempera, variable dimesions, partial view of the show Pig, ph: Antonello Idini

5 PERINO & VELE, *Giovanni, Mimmo, Ciro, Francesco, Alessandro, Nicola, Giuseppe, Paolo, Mario*, 2006

Cartapesta (Italia Oggi, La Gazzetta dello Sport, Il Sole 24 Ore, Il Mattino, La Repubblica), ferro zincato, tempera. dimensioni variabili. Particolare / papier-mâché (Italia Oggi, La Gazzetta dello Sport, Il Sole 24 Ore, Il Mattino, La Repubblica), galvanized iron, tempera, variable dimensions, ph: Antonello Idini

6. PERINO & VELE , *The end of second act*, 2007

Cartapesta ferro e vetroresina, dimensioni variabili / papier-mâché, iron and fiberglass, variable dimensions, Courtesy Comune di San Casciano in Val di Pesa. Foto Corrado Costetti

7. PERINO & VELE , *A subway è chiù sicura*, 2001

Cartapesta, ferro ,vetroresina, pittura, dimensione reale. Coll.Metropolitana di Napoli-Stazione S.Rosa, Napoli / papier-mâché, iron, fiber glass, paiting, real dimension, Foto Luciano Romano

ROSY ROX

1. RosyRox, *Lotus flower*, 2009

Live from performance. Galleria Paola Verrengia , Salerno, Italia. ph: Gennaro Navarra

2. RosyRox, *Mi infrangerò nella tua sentenza*, 2009

Live from performance, Lambda print on Diasec. cm 50 x 70. Chiesa dell'Addolorata Salerno/ Church of Addolorata, Salerno (IT),. ph: Gennaro Navarra

3. RosyRox, *Lancia,* 2009/2010

Acciaio, cristallo, cemento, ferro, resina. permanent project in public space, Progetto vincitore assessorato urbanistica & lavori pubblici comune di Portici, piazza ravina Napoli, Italia/ project in public space, winner project for the Municipality of Portici, Naples, cm 700 x 200 x 200, ph: Gennaro Navarra

4. RosyRox, *Lancia*, (details). 2009/2010

Acciaio, cristallo, cemento, ferro, resina. Cm 700 x 200 x 200. permanent project in public space, Progetto vincitore assessorato urbanistica & lavori pubblici comune di Portici, piazza gravina Napoli, Italia / project in public space, winner project for the Municipality of Portici, Naples, ph: Gennaro Navarra

5. RosyRox, *La Robe*, 2012

Live from performance, MADRE -Museo D'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli, Italia, ph:Amedeo Benestante

6.. RosyRox, *Tempo interiore*, 2012/13

Lame in alluminio, componenti elettromeccanici, progetto vincitore Un opera per il castello, 2012 Castel Sant'Elmo, Napoli / , diametro Cm 200, ph: Spaziocentoundici

7. RosyRox, *Tempo interiore*, 2012/13

Lame in alluminio, componenti elettromeccanici, Progetto vincitore Un opera per il castello 2012 ,Castel Sant'Elmo, Napoli / aluminum blades, electromecanical componets, winner project Un opera per il castello 2012, Diameter Cm 200, ph: Spaziocentoundici

CIRO VITALE

SAP

DIDASCALIE / CAPTIONS

1. Ciro Vitale, *Evoluzioni*, 2006

Video installazione, ferro / video installation, iron, cm 150x260x500

2. Ciro Vitale, *Senza titolo. Omaggio alla memoria dei martiri di Piazzale Loreto*, 2010

Audio installazione, legno, pelle d'ovo, neon, audio, lightbox, stampe digitali / audio – installation, wood, neon, audio, light box, digital prints, cm 90x100x225.

3. Ciro Vitale, *Happy birthday Italy*, 2011

Installazione interattiva, per i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia, legno, lampade a incandescenza, console di controllo / interactive installation for the 150 years anniversary of the Unity of Italy, cm 225x150x11

4. Ciro Vitale, *SAP*, 2012

Audio installazione, legno, tabacco, neon, audio / audio – installation, wood, tobacco, neon, audio, cm 100x140x115.

5. Ciro Vitale, *Culture #03*, 2013

Installazione site-specific, libri combusti, libri in cera, Led, dimensioni ambientali, per la mostra Paleocontemporanea, Catacombe di San Gennaro, Napol/ site specific installation, combustionated books, wax books, led, variable dimensions for the show Paleocontemporanea .

6. Ciro Vitale, *Somewhere*, 2013

Installazione site-specific, stampa digitale su PVC, per la VIII Shiryaevo Biennale of Contemporary Art, Shiryaevo-Samara, Russia (Realizzata in collaborazione con Pier Paolo Patti) / site specific installation, digital print on PVC for the VIII Shiryaevo Biennial of Contemporary Art Shiryaevo-Samara, Russia (realized in collaboration with Pier Paolo Patti), cm 800x330

7. Ciro Vitale, *Scatola per la concentrazione*, 2008

Audio installazione, legno, neon, stoffa, audio / audio-installation, wood, neon, cloth, audio, cm 375x252x50.

NOTE BIOGRAFICHE E BIBLIOGRAFIA
BIOGRAPHICAL NOTES AND BIBLIOGRAPHY

A CURA DI / CURATED BY MASSIMO MAIORINO

Giovanna Bianco nasce a Latronico (PZ) nel 1962, Pino Valente nasce a Napoli nel 1967. Vivono e lavorano a Napoli. Provenienti da esperienze diverse, il loro sodalizio è iniziato nel 1994. La loro ricerca si dispiega in forme plurali mediante l'utilizzo di linguaggi differenti, ma sempre protesi ad una ri-discussione della dicotomia corpo-mente. Le percezioni sensoriali e i processi celebrali consentono l'esperienza del reale, producendone una ininterrotta rielaborazione; l'analisi di questo processo fa della loro poetica una forma di conoscenza continuamente interconnessa e multidisciplinare. Scrivono a mo' d'introduzione alla loro ricerca: "ci affascina la dualità fra il corpo e la mente: una struttura organica di carne, definita e limitata nello spazio e nel tempo, che porta in giro la mente, un fenomeno spontaneo senza confini apparenti, totalmente libero e autoreferenziale". Ogni relazione con il reale è mediata dalla propria rappresentazione/percezione e pertanto è il *taglio* di un flusso materiale continuo, ma il taglio, come scrivono Deleuze-Guattari "lungi dall'opporsi alla continuità, (…) la condiziona, implica ciò che taglia come continuità ideale". Questa delimitazione autoreferenziale non è una chiusura, ma un accrescimento, la produzione di un nuovo *senso*, la connessione ad un reticolo di significati, "taglio e connessione fanno un tutt'uno". Bianco-Valente si muovono in questo perigliosissimo spazio: registrano, s'informano, trasmettono le immagini che attraversano questo *teatro delle ombre*; ancor maggior fascino è dato a questa *auscultazione* da presenze eteroclite: il sogno, gli stati di alterazione della coscienza, le disfunzioni celebrali. Con i loro video, le loro installazioni, Bianco-Valente, come essi stessi ricordano, lavorano sul confine incessantemente labile tra "realtà, percezione e immaginazione".

Giovanna Bianco was born in Latronico (PZ) in 1962, Pino Valente in Naples in 1967. They live and work in Naples. They came from different experiences and their fellowship started in 1994. Their research develops in a variety of forms through different kinds of language codes, which aim at re-interpreting the body-mind dichotomy. Sense perception and brain processing allow to experiencing reality and so they produce an endless honing; analysis of such process makes their poetic view a form of knowledge that is continuously interconnected and multidisciplinary. To introduce their research, they state: "We are fascinated by duality between body and mind: an organic structure made up of flesh, defined and limited in space and time, that takes the mind around, it is a spontaneous phenomenon – endless, totally free and self-referential". Every relationship with reality is mediated by one's representation/perception and therefore it is the *cut-off* of a material continuous flow, but, as Deleuze and Guattari write, such cut-off, "far from being the opposite of continuity, […] it conditions this continuity: it defines what it cuts into as an ideal continuity". This self-referential limitation isn't a closure, but a development, hence producing of a new sense and a bond to a network of meanings, where "cutting and connecting form a whole". Bianco and Valente move in this risky space: they record, inquire, transmit images running through this *shadow theater*; heteroclite presences give greater fascination to this *auscultation*: dream, states of altered consciousness, brain dysfunctions. Bianco-Valente work with their videos and their installations on the red thin line between "reality, perception and imagination", as they state.

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography:

2014
L'Abbandono. Pratiche di relazione nell'arte contemporanea, a cura di / curated by Martina Cavallarin, Silvana Editoriale, Milano/ Milan

Artsiders, a cura di / curated by Fabio De Chirico and Massimo Mattioli, Gangemi Editore, Roma / Rome

2013
Relazioni Reciproche, a cura di / curated by Claudia Santeroni, Lubrina Editore, Bergamo, Italy

With a Little Help from My Friends, Artisti per il MAGA, Grafica Essezeta, Varese, Italy

2012
Corpo Elettronico, Video arte italiana tra materia, segno e sogno, a cura di / curated by Andrea La Porta and Gianluca Marziani, Prearo Editore, Milano / Milan

Per Gillo Dorfles, a cura di / curated by Antonello Tolve and Stefania Zuliani, Fondazione Filiberto Menna Edizioni, Salerno, Italy

2011
Bianco-Valente - Geografia delle emozioni, a cura di / curated by Antonello Tolve, Edizioni MMMAC, Salerno, Italy

Arte Italiana all'ascolto, RAM, NCCA (National Centre for Contemporary Arts), Mosca / Moscow, Russia

Senso orario, a cura di / curated by Valentina Tanni, Stampa Marinelli, Aqui Terme, Italy

2010
Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI, Electa, Milano / Milan

MAGA, Museo Arte Gallarate, a cura di / curated by Emma Zanella, Electa, Milano / Milan

Mostre personali selezionate/ Selected one-man exhibitions:

2014
Campo visivo, SRISA, Santa Reparata International School of Art, Firenze / Florence, a cura di / curated by Pietro Gaglianò

Tu sei qui, Site-specific installation for the Courtyard of Palazzo Strozzi /CCC Strozzina, Firenze / Florence, a cura di / curated by Elena Magini

Cosa manca, Site-specific installation for Public Spaces = A place for Action, Roccagloriosa, Salerno, Italy, a cura di / curated by Front of Art (Katia Baraldi, Laure Keyrouz)

2013
Relational Bianco-Valente, Napoli Mergellina station, a cura di / curated by Adriana Rispoli

Come il vento, project for A Place For Action, Becharre, Libano, a cura di / curated by Katia Baraldi/Front of Art

2012
Costellazione di me, Galleria Fabio Tiboni - SPONDA, Bologna, Italy

2011
Through the words, Voice Gallery Marrakech, Marocco

2010
L'insostenibile calma del vento, Museo della musica, Bologna, Italy, a cura di / curated by Lelio Aiello

2009
Entità risonante, Fondazione Pastificio Cerere, Roma / Rome, a cura di / curated by Valentina Tanni

2008
Visibile invisibile, Opere video e ambienti 1995-2008, GAM Gallarate, Gallarate, Italy, a cura di / curated by Emma Zanella and Vittoria Broggini

Materia prima, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli / Naples

Mostre collettive selezionate/ Selected group exhibitions (2010-2014):

2014
Borders, Formal and Conceptual Ruptures / Bienal del Fin del Mundo 2014-2015, Mar Del Plata, Argentina, a cura di / curated by Micol Di Veroli

Artsiders, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, Italy, a cura di / curated by Fabio De Chirico and Massimo Mattioli

Common Spaces -ISP 2014 Withney Museum, The Kitchen, New York City, a cura di / curated by Maria Teresa Annarumma, Molly Everett, Joo Yun Lee and Kristine Jærn Pilgaard

Towards which Planet? - An Italian Mood, Canal|05 Art Gallery, Bruxelles, Belgio / Belgium, a cura di / curated by Raffaele Gavarro

Old enough to remember, Kunstuniversität Linz, Austria, a cura di / curated by Vincenzo Estremo

2013
With a Little Help from My Friends, Museo MA*GA, Gallarate, Italy

Relazioni reciproche, Sala alla porta Sant'Agostino, Bergamo, Italy, a cura di / curated by Claudia Santeroni

Turn on the Bright Lights, Guidi&Schoen, Genova, Italy a cura di / curated by Luca Beatrice

Sguardi sulla realtà, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, Macerata, Italy a cura di / curated by Antonello Tolve

2012
GAP Generazioni a Confronto, Museo MAXXI, Roma / Rome, a cura di / curated by Micol Di Veroli and Giovanna Sarno

Forte Piano. Le forme del suono, Auditorium Parco della Musica, Roma / Rome, a cura di curated by Achille Bonito Oliva

Public Domain, Kulturhuset Stockholm, Svezia / Sweden, a cura di / curated by Artemis Potamianou and Giorgos Papadatos

Corpo Elettronico, Video arte italiana fra materia, segno e sogno, Fondazione Rocco Guglielmo, Catanzaro, Italy, a cura di / curated by Gianluca Marziani and Andrea La Porta

2011
Edge Park, Forte Marghera, Mestre-Venezia, Italy, a cura di / curated by Riccardo Caldura

Arte italiana all'ascolto / Italian Art to be Listened to, NCCA - National Centre for Contemporary Arts, Mosca / Moscow, Russia, a cura di / curated by Anna Cestelli Guidi

2010
Sehnsucht - a video and film screening, uqbar, Berlino/ Berlin, a cura di / curated by Elda Oreto

NETinSPACE: Universi al confine, Museo MAXXI, Roma / Rome, a cura di / curated by Elena Giulia Rossi

Nato a Napoli nel 1987, vive e lavora tra Napoli e Berlino. Dopo aver conseguito il diploma all'Accademia di Belle Arti di Napoli ha preso parte a numerose esposizioni collettive e gli sono state dedicate alcune esposizioni personali. Cibelli sviluppa la sua ricerca sulle relazioni tra il pensiero, le azioni ed il linguaggio utilizzando con pari intensità medium diversi: video, fotografia, installazione, fino alla performance che gli permette di totalizzare i singoli linguaggi. Questo orizzonte concettuale si dispiega in una duplice analisi: da un lato gli impulsi istintivi, fisiologici, da cui si generano le azioni necessarie all'esistenza quotidiana e dall'altro la razionalità di un pensiero che ordina e programma la vita. Questi dati che Cibelli *raccoglie* con grande acribia mediante una minuziosa registrazione dei fenomeni, si offrono come strumenti di conoscenza della relazione corpo-mente. La comprensione di quest'unione contribuisce alla propria auto-coscienza, al proprio riconoscimento: "individuarsi significa diventare un essere singolo, e intendendo noi per individualità la nostra più intima, ultima, incomparabile e singolare peculiarità, diventare se stessi, attuare il proprio Sé " (Jung). Quest'*individuarsi* si concretizza nel lavoro di Cibelli secondo due direzioni d'interesse: pedagogico-educativa e antropologico-geografica; una polarizzazione tra cultura e natura, sviluppo ed origine. Così la ricerca dell'artista compie un ulteriore scatto analizzando prima i processi educativi relativi alla formazione della personalità e allo sviluppo cognitivo, sottraendo il *sapere* ad una sterile unidirezionalità, e poi considerando l'importanza dell'identità, l'appartenenza e l'attaccamento ad un luogo nella formazione di una memoria personale.

Diego Cibelli was born in Naples in 1987, and lives and works in both Naples and Berlin. After graduating at School of Fine Arts in Naples, he attended a lot of collective and personal exhibitions. Cibelli's research is mainly about the relationship between thought, actions and language using different media with equal intensity: video, photography, installation, and performance that allows him to combine all the languages. This point of view runs on a double way: on one hand, instinctive and physiological impulses that generated actions needed for everyday life, and, on the other hand, the rational way of thinking that governs life. These data are collected by Cibelli with great zeal by meticulously recording phenomena, and they are means through which we can acknowledge the mind-body connection. Understanding of such connection contributes to self-consciousness and recognition: "individuation means becoming an in-dividual, and, in so far as individuality embraces our innermost, last, and incomparable uniqueness, it also implies becoming one's own self " (Jung). This *individuation* has two outcomes in Cibelli's work: pedagogic-educational and anthropological-geographical; a polarization between nature and nurture, origin and development. In this way the artist's research takes another leap: the upbringing that leads to shaping the personality and the cognitive development, is analyzed by removing *knowledge* from one-way sterile system; the importance of identity and attachment to a place during the formation of a personal memory is then taken into account.

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography:

2012
*Nina, nuova immagine napoletana***,** a cura di / curated by Giovanna Cassese, Francesca Romana Morelli, Marco Di Capua, Valerio Rivosecchi, Edizioni Arte'm, Napoli / Naples

2011
Lo stato dell'arte. Regioni d'Italia, a cura di / curated by Vittorio Sgarbi, Skira, Milano / Milan

2010
Premio Celeste 2010, a cura di / curated by Julia Draganovic and Gabi Scardi, ZeL Edizioni, Treviso, Italy

Donatella Gallone, *Diego Cibelli e le ragioni del corpo*, www. Il mondo di Suk. com, Settembre/ September

Mostre personali selezionate/ Selected one-man exhibitions:

2013
Atelier 35, Bucarest

2012
Art Center Bethanien, Berlino / Berlin

Mostre collettive selezionate/ Selected group exhibitions (2010-2014):

2013
*NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte***,** Castel Sant'Elmo, Napoli / Naples, a cura di / curated by Alessandro Demma

2012
Viva performance lab, Museo MAXXI, Roma / Rome

NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Ex Manifatture Tabacchi, Torino / Turin, a cura di / curated by Alessandro Demma

Nina, nuova immagine napoletana, Palazzo delle Arti, Napoli / Naples, a cura di / curated by Giovanna Cassese, Francesca Romana Morelli, Marco Di Capua, Valerio Rivosecchi

Pixel, la nuova generazione della video arte italiana, Marche Centro d'Arte, San Benedetto del Tronto, Italy, a cura di / curated by Giovanni Viceconte

2011
54a Biennale di Venezia. Padiglione Italia: Campania, Ex Tabacchificio Centola, Pontecagnano, Salerno, Italy

Intervalli, Palazzo Mezzopreti, Montepagano - Roseto degli Abruzzi, Teramo, Italy, a cura di / curated by Eugenio Viola

2010
Premio Celeste, Fondazione Brodbeck, Catania, Italy, a cura di / curated by Julia Draganovic and Gabi Scardi

Nata ad Aversa (CE) nel 1972, vive e lavora tra Napoli e Londra. Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Napoli, Levita ha preso parte a numerose esposizioni personali e collettive in vari paesi europei ed ha realizzato lavori *site specific* in importanti istituzioni. Nel 2009 le immagini di *Empathy* affisse come manifesti segnaletici-pubblicitari hanno accompagnato l'inaugurazione della Project Room del Museo Madre di Napoli. Il suo lavoro è teso a ridefinire il medium pittorico mediante un'analisi della sua grammatica costitutiva: il colore diviene esso stesso forma, elemento *architettonico* di costruzione dello spazio. Ponendosi come erede dei *wall drawings* di Sol LeWitt e di David Tremlett, ma attingendo anche dalla storia dell'arte classica – le grottesche e tutte le forme di illusionismo architettonico – Levita concepisce la pittura come uno strumento per modificare lo spazio architettonico. La pittura come installazione diviene pretesto, riformulazione del rapporto fisico e percettivo con lo spazio, si fa essa stessa spazio, fuoriesce dalla cornice, sconfina per farsi ariosa. I suoi *pattern* visivi, delle griglie ottiche oscillanti tra l'astrazione ed il minimalismo, declinati in tonalità lisergiche, delineano un'interrogazione sullo statuto contemporaneo della pittura. Il linguaggio pittorico destrutturalizzato da qualsiasi problema rappresentativo si afferma nella ripetizione simmetrica di un motivo e suggerisce nuove possibilità percettive. Ma tale processo ben lungi dall'essere un depotenziamento dell'atto pittorico, o una forma di elementare *geometrizzazione*, è in un certo senso, il grado zero della visione ed al contempo, in quanto razionale ripetizione del simmetrico, analogia di uno spazio che si fa largo.

Mariangela Levita was born in Aversa (CE) in 1972, and lives and works in both Naples and London. After studying at School of Fine Arts in Naples, she attended a lot of collective and personal exhibitions in various European countries and has made *site-specific* works in important institutions. In 2009 the images of *Empathy* used as advertisement posters supported the inauguration of the Project Room of the Madre Museum in Naples. Her work redefines the medium of painting through analyzing its fundamental grammar: color becomes form and *architectural* element establishing space. Levita not only considers herself as heir of *wall drawings* by Sol LeWitt and David Tremlett, but also is inspired by history of classic art, such as grotesque and all forms of architectural illusionism; accordingly, she envisions painting as tool able to change *architectural* spaces. Painting as installation becomes excuse, reformulation of the physical and perception relationship with space, become itself space, comes out of the frame, cross over the borders to be airy. Her visual *patterns*, that are optical grid oscillating between abstraction and minimalism, used in lysergic tonality, inquire about the status of contemporary painting. Pictorial language, discharged from any representative problem, becomes symmetric repetition of a pattern and hints new perceptive possibilities. This process doesn't mean weakening the pictorial act, or being a form of elementary *geometrization*, rather it is just *degree zero* of vision; moreover, at the same time, it also becomes space that get out of the way, because of the rational repetition of symmetry.

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography:

2013
Claudio Cucco, *Il colore secondo Mariangela Levita*, «www. Artribune. com», 21 novembre / November 21

2012
Radici. Memoria, identità e cambiamento nell'arte di oggi, a cura di / curated by Laura Cherubini, Adriana Rispoli, Eugenio Viola, Christian Maretti Editore, Repubblica di San Marino, Italy

2011
Premio Maretti, a cura di / curated by Eugenio Viola and Raffaele Gavarro, Christian Maretti Editore, Repubblica di San Marino, Italy

2010
Premio Cairo, a cura di / curated by Luca Beatrice, Cairo Editore, Milano / Milan

2009
Mariangela Levita, *Uno sguardo sospeso*, editore associazione Fate Presto, Napoli / Naples

Mostre personali selezionate/ Selected one-man exhibitions:

2013
Fusion Color, Porto Fluviale, Roma / Rome a cura di / curated by Adriana Rispoli

Essential Mi, FAMA gallery, Verona, Italy, a cura di / curated by Andrea Bruciati

Permanent Vocation, VOICE gallery, Marrakech, Marocco

2009
Empathy, Project Room, Museo Madre, Napoli / Naples, a cura di / curated by Adriana Rispoli and Eugenio Viola

2007
Flag-Down, SAM selected models, Colonia, Germania / Germany, a cura di / curated by Anne Maria Bonnet

2002
Shaking Free, galleria Raucci-Santamaria, Napoli / Naples

Mostre collettive selezionate/ Selected group exhibitions (2010-2014):

2014
Sette Opere Per La Misericordia, Pio Monte della Misericordia, Napoli/ Naples

2013
Cent ans cent artistes cent oeuvre, Espace d'Art, Sociètè Gènèrale, Casablanca, Marocco, a cura di / curated by Mohamed Rachdi

Le Ragioni della Pittura, Palazzo De Sanctis, Castelbasso, Italy, a cura di / curated by Laura Cherubini and Eugenio Viola

Le Figlie di Eva, FAMA gallery, Verona, Italy, a cura di / curated by Andrea Bruciati

2012
Vision, specific project Palazzo Harmony, Aversa, Italy, a cura di / curated by Rosanna Moretti

Radici, Palazzo De Sanctis, Castelbasso, Italy, a cura di / curated by Eugenio Viola

Premio Cairo, Palazzo della Permanente, Milano / Milan, a cura di / curated by Eugenio Viola and Luca Beatrice

2011
Premio Maretti, Museo Pecci, Prato, Italy, a cura di / curated by Eugenio Viola and Raffaele Gavarro

Collezione IGAV , Castiglia Saluzzo, Cuneo, Italy, a cura di / curated by Alessandro Demma

2010
Polyphiloprogenitive, video art, Bedford, UK, a cura di / curated by Gerry Paci

Domenico Antonio Mancini

Nato a Napoli nel 1980, vive e lavora tra Napoli e Milano. Mancini ha studiato pittura all'Accademia di Belle Arti di Napoli ed ha partecipato a numerose esposizioni collettive, negli ultimi anni sono state dedicate al suo lavoro alcune mostre personali. La sua ricerca si sviluppa in linguaggi e tecniche eterogenei, ma è la dimensione installativa che maggiormente configura la sua poetica: l'assemblaggio, il ready made, il *fare* artistico azzerato nella serialità della ripetizione, sono le modalità d'intervento per una ri-definizione della realtà presente. La pratica artistica, vissuta come forma di resistenza alle logiche imperanti, imprime una connotazione intensamente politica al suo lavoro, di smascheramento dei paradossi e di recupero del rimosso. Quest'analisi è condotta attraverso la rielaborazione del concetto di storia non più secondo i modi della dialettica materialistica che, prima o poi, normalizza, se non addirittura trasforma, ogni atto di resistenza – scrive Bogdanov – "in un impedimento e un ostacolo allo sviluppo ulteriore, diventando cioè una forza socialmente reazionaria", ma come spazio dell'utopia costellato da *schegge* irrealizzate ma non irrealizzabili. La critica del presente significa la rottura del *continuum* della storia, la fine di ogni idea di progresso, così, per dirla con Benjamin, "il presente diviene il tempo dell'attuale" carico di suggestioni del passato. Il ricorso ad una logica tautologica, non priva d'ironia, pervade tutta l'opera di Mancini: "la tautologia - scrive Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus* "lascia alla realtà la – infinita – totalità dello spazio logico; la contraddizione riempie tutto lo spazio logico e non lascia alla realtà alcun punto"; una irrisolvibile opposizione che tratteggia lo spazio d'azione di Mancini e gli consente di rivelare ed estremizzare i paradossi della realtà.

Domenico Antonio Mancini

Domenico Antonio Mancini was born in Naples in 1980, he lives and works in both Naples and Milan. Mancini studied painting at School of Fine Arts in Naples, attended a lot of collective exhibitions and gave some personal ones in the last years. His research develops on heterogeneous languages and techniques, but the dimension of installation best represents his artistic view: assemblage, readymades, serial repetition nullifying the artistic act are the rules re-defining reality. Artistic practice is seen as a form of resistance to the prevalent logic and gives his work an extremely political connotation, by uncovering paradoxes and rescuing what was removed. He achieves this by reviewing the concept of history: previously it has been considered according to dialectical materialism that eventually standardizes every act of resistance, and ultimately changes – as states Bogdanov – "in obstacle to further development, becoming a socially reactionary force". Rather, Mancini sees history as a space of utopia, scattered by possible, but not fulfilled *splinters*. Criticizing the present means stopping thinking of history as a *continuum* – it is the end of any idea of progress, and, in words of Benjamin, "the present as the time of the now", still fascinated by the past. The use of tautological logic, not without irony, is all over Mancini's work: "tautology – as says Wittgenstein in the Tractatus Logico-Philosophicus - leaves to reality the whole infinite logical space; contradiction fills the whole logical space and leaves no point to reality"; such opposition is cannot be solved out, and outlines the space of action of his art, ultimately allowing him to disclose and make reality paradoxes extreme.

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography:

2013
Antonello Tolve, *Tre artisti secchi. Da Lia Rumma*, «www.Artribune. com», 5 giugno / June 5

2011
Antonello Tolve, *Appunti estetici sulla costituzione. A firma Domenico Antonio Mancini*, «www. Artribune. com », 8 luglio / July 8

2010
11° Premio Cairo, a cura di / curated by Luca Beatrice, Milano / Milan

Filiberto Menna, la linea analitica dell'Arte Contemporanea, a cura di / curated by Stefania Zuliani, con contributi curatoriali di / with curatorial contributions of Maria Giovanna Mancini, Eugenio Viola, Antonello Tolve, Alessandro Demma, Edizioni Electa, Napoli / Naples

Mostre personali selezionate/ Selected one-man exhibitions:

2011
Altre Resistenze, Fondazione Morra Greco, Napoli / Naples

2009
Transit 1 , MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli / Naples - Townhouse Gallery, Cairo, Egitto / Egypt, a cura di / curated by Adriana Rispoli, Eugenio Viola and William Wells

The Swiss Cube # 6, (with Diego Valentino) Istituto Svizzero, Roma / Rome

2006
Placentia Cars, Galleria Placentia Arte, Piacenza, Italy

2005
Cellule dormienti, Galleria 404 arte contemporanea, Napoli / Naples

Mostre collettive selezionate/ Selected group exhibitions (2010-2014):

2014
Visioni contemporanee alla Certosa. Artisti italiani a Capri, Certosa di San Giacomo, Capri, Italy, a cura di / curated by Alessandro Demma

2013
NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Castel Sant'Elmo, Napoli / Naples, a cura di/ curated by Alessandro Demma

Premiata Officina Trevana 2013, Palazzo Lucarini Contemporary, Trevi, Italy, a cura di / curated by Maurizio Coccia and Mara Predicatori

Chinese Whispers, Cura.Basement, Roma / Rome, a cura di / curated by Andrea Baccin, Luca Francesconi, Ilaria Gianni, Ilaria Marotta and Costanza Paissan

Senza Titolo, Galleria Lia Rumma, Napoli / Naples

2012
Shanghai la città invisibile, Yibo Gallery, Shanghai

NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Ex Manifatture Tabacchi, Torino /Turin, Italy, a cura di / curated by Alessandro Demma

Door to door, Centro Storico di Salerno/ Historic Center of Salerno, Italy, a cura di/ curated by Maura Picciau

2011
Prague Biennale 5 - Focus Italy - The Crisis of Confidence, Praga, curated by Marta Barbieri and Lino Baldini

2010
11° Premio Cairo, Palazzo della Permanente, Milano / Milan, a cura di / curated by Luca Beatrice

Emiliano Perino nasce a New York nel 1973, Luca Vele nasce a Rotondi (AV) nel 1975, vivono e lavorano a Rotondi dal 1994. Dagli esordi fino ad oggi sono stati impegnati in numerosi progetti, hanno partecipato a molteplici mostre collettive e gli sono state dedicate importanti personali. Eredi delle neo-avanguardie, la loro ricerca è tesa a ridiscutere l'identità della scultura nei materiali e nel linguaggio. L'uso di materiali poveri come la cartapesta, la cui fragilità e leggerezza si contrappone alla pesantezza che contraddistingue le materie *nobili* tradizionalmente impiegate in scultura, oltre a ridonare dignità ad oggetti di scarto contribuisce alla riaffermazione delle coordinate entro le quali si muove il fare artistico. Se come scrive Goethe "l'ironia è la passione che si libera nel distacco", l'ironia di Perino e Vele libera la scultura dal peso della *materia* e pone il processo artistico in costante oscillazione tra una tradizione artigianale-alchemica di creazione e definizione della materia ed una tensione concettuale impegnata a de-costruire le regole del linguaggio utilizzato. I loro lavori sono costruiti con un impasto di carta dei quotidiani, si tratta di una materia carica di energia, di un sostrato *vivo* in cui si sono accumulate lettere, parole, informazioni: un *archivio dei saperi* sepolto, inutilizzato e fertilissimo, ma anche il deposito di un tempo perduto formato da tutte le esistenze che *quotidianamente* hanno partecipato al suo divenire. Questo *humus* materico può assumere la forma degli oggetti più svariati, ma si presenta sempre con una superficie grigliata, un morbido *opus reticulatum*, quasi Perino e Vele volessero *trapuntare* il mondo che ci circonda. L'uso costante di reticolati e griglie frantuma l'immagine, ne mostra la fragilità e la fuggevole consistenza della struttura; invece la *trapuntizzazione* attua un recupero della "*softness*" del mondo, della morbidezza vitale che per dirla con Barilli "è tanto più confacente all'uomo".

Emiliano Perino was born in New York in 1973, Luca Vele was born in Rotondi (AV) in 1975. They have been living and working in Rotondi since 1994. Ever since the beginning of their work, they have been taking part of numerous projects and attending numerous collective exhibitions; they have also been dedicated important personal exhibitions. Heirs of the neo-avant-garde, their research concerns with reinterpreting the identity of sculpture in materials and language. They use simple materials such as papier-mâché, whose fragility and lightness contrasts with heaviness that characterizes the *noble* materials traditionally used in sculpture; on a par with that, they also give back dignity to waste material and redifines dimensions in which the artist may move. If, as Goethe wrote, "the irony is the passion that is released into the gap", irony of Perino and Vele sets sculpture free from the weight of *matter* and makes the artistic process endelessly oscillating between a craft-alchemical tradition of creation and definition of matter, and a conceptual tension towards de-constructing the rules of the language used. Their works are made of a mixture of newspapers – a matter full of energy, a *living* substrate which have been collecting letters, words, information. Newspapers are buried *archives of knowledge*, yet unused and fertile, but also storage of a lost time, made of all the lives who have daily been part of its becoming. This material *humus* may have the shape of many objects, but is always presented in a grid, a soft *opus reticulatum*, as if Perino and Vele wanted to mold world around us as a quilt. By using such grid shapes, they shatter the image, which therefore shows its fragility and fleeting structural consistency; on the other hand, such operation of *quilting* gives the world back its vital *softness* that "is much more suited to mankind", as Barilli says.

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography:

2014
Vincenzo Trione, *Gruppi e coppie, l'arte non si fa da soli*, «Corriere della Sera», 5 gennaio / January 5

Adriana Pollice, *Ci sono energie vive che la politica ignora*, «Il Manifesto», 6 marzo / March 6

2013
Antonello Tolve, *Il quotidiano nell'arte*, «Segno», n°244, marzo - maggio / March-May

2012
Ludovico Pratesi, *New Italian Art. L'Arte contemporanea delle ultime generazioni*, Castelvecchi Editore, Roma / Rome

Alessandro Demma, Angelo Trimarco, Stefania Zuliani, *La mostra è aperta. Artisti in dialogo con Harald Szeemann*, Fondazione Filiberto Menna, Salerno, Italy

Bruno Corà, *Arte Contemporanea a Cassino*, Edizioni Università di Cassino, Italy

Lorenzo Respi, *Premio terna 04,* Silvana Editoriale, Roma / Rome

2011
Lorenzo Respi, Pino Corrias, *Perino&Vele. Luoghi Comuni*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano / Milan

2010
Quali Cose Siamo, Triennale Design Museum, La Triennale di Milano, Edizioni Electa-Mondadori, Milano / Milan

2009
Marco Meneguzzo, *Scultura italiana del XXI secolo*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano / Milan

2007
Stefania Zuliani, *Quotidiani oggetti d'attenzione*, in Id. *Il fantasma della statua. Percorsi critici nella scultura italiana del Novecento*, Edizioni della Cometa, Roma / Rome

Mostre personali selezionate/ Selected one-man exhibitions:

2014
The Big Archive, Museo Madre, Napoli / Naples

Handle with care, Anna Marra Contemporanea, Roma / Rome

2013
Elpìs, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli / Naples

Perino & Vele. Secondo atto, Palazzo Ducale, Martina Franca, Italy, a cura di/ curated by Marta Ragozzino

2012
L'eccezione che conferma la regola, Galleria Alberto Peola, Torino / Turin

2011
Are you here?, Edicola Notte, Roma / Rome

Luoghi Comuni, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano / Milan, a cura di / curated by Lorenzo Respi

2009
Public Invasion, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli / Naples

2008
Sottovuoto, MARCA Museo delle Arti di Catanzaro, Italy, a cura di / curated by Alberto Fiz

Mostre collettive selezionate/ Selected group exhibitions (2010-2014):

2014
Cosa succede a Rotondi? La valle Caudina come punto magnetico dell'arte contemporanea in Campania, Rotondi, Italy, a cura di / curated by Maria Savarese and Igor Zanti

Visioni contemporanee alla Certosa. Artisti italiani a Capri, Certosa di San Giacomo, Capri, Italy, a cura di / curated by Alessandro Demma

2013
MAPPING. Ridisegnare luoghi, Associazione Culturale Il Frantoio, Caparbio, Italy, a cura di / curated by Davide Sarchioni

Italia/ Francia. L'innocence du rèel | L'innocenza del reale, Complesso di Sant'Agostino, Pietrasanta, Italy, a cura di / curated by Alessandro Romanini and Gualtiero Vanelli

Art Stays Festival 11, Ptuj, Slovenia, a cura di / curated by Jernej Forbici and Marika Vicar

NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Castel Sant'Elmo, Napoli / Naples, a cura di / curated by Alessandro Demma

Percorsi nel Contemporaneo, MACRO, Roma / Rome

2012
Nelle terre di Piero. Omaggio a Manzoni, Palazzo Barbò, Torre Pallavicina, Italy, a cura di / curated by Alberto Dambruoso

La Magnifica ossessione, MART Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Trento-Rovereto, Italy, a cura di / curated by Cristiana Collu

NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Ex Manifatture Tabacchi, Torino / Turin, a cura di / curated by Alessandro Demma

2011

Vivere e Pensare in Carta e Cartone tra Arte e Design, Museo Diocesano, Milano / Milan, a cura di / curated by Paolo Biscottini

2010
Quali Cose Siamo, Triennale Design Museum, La Triennale di Milano, a cura di /curated by Alessandro Mendini

La mostra è aperta. Artisti in dialogo con Harald Szeemann, Chiesa dell'Addolorata, Complesso monumentale S. Sofia, Salerno, Italy, a cura di / curated by Stefania Zuliani

Scultura italiana del XXI secolo, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano / Milan, a cura di/ curated by Marco Meneguzzo

La collezione e i nuovi arrivi, MACRO, Roma /Rome, a cura di / curated by Luca Massimo Barbero

Nata nel 1976, vive e lavora a Napoli. Dopo aver conseguito il diploma presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, ha completato la sua formazione alla Fondazione Ratti di Como. Tra le numerose esposizioni personali e collettive in importanti istituzioni, merita di essere menzionato il premio "Un'opera per Castel Sant'Elmo" ricevuto nel 2012. La poetica di Rosy Rox incrocia corpo e tempo; lo spazio delle sue azioni è lo spazio del corpo nel suo farsi e nel suo dis-farsi, le sue continue mutazioni ne sono origine e fine. Scrive l'artista nella presentazione al lavoro *Tempo interiore*, realizzato nella piazza d'armi di Castel sant'Elmo: "Il progetto crea un movimento circolare e tagliente, tra le ombre delle civiltà, nei confronti della diversità, della libertà di pensiero. Le lancette come passato presente e futuro si muovono in movimento circolare e caotico in senso orario e antiorario, creando una porta temporale che apre infinite possibilità al percorso della coscienza". Se il tempo - inteso come dimensione interiore, inquietudine della coscienza, pluralità in divenire disancorato da qualsiasi teleologia - esiste solo come manifestazione della tras-formazione del corpo, allora il corpo si fa sonda di conoscenza: si tratta, come spiega Marina Abramovic, di "spingere il corpo, l'arte, l'esistenza fino alle estreme conseguenze". Il corpo come carne, materia, organi, ma anche il corpo come officina, "macchina desiderante" eternamente produttiva, viene esibito in tutta la sua energica caducità da Rosy Rox. L'artista riflette sul suo corpo in una pratica narcisistica, attuando così una forma simbolica di auto-erotismo essenziale, secondo Freud, nella costituzione del "diventar donna". Il corpo della donna diviene luogo di conflitto, dilaniato tra l'intimità di una condizione altra e la ricerca dell'altro, ma anche potente e sensibilissimo sismografo delle contraddizioni della società.

Born in 1976, she lives and works in Naples. After graduating at School of Fine Arts in Naples, he completed his training at the Fondazione Ratti in Como. Among the numerous personal and collective exhibitions at important institutions, it is worthwhile highlighting that she received the prize "A work for Castel Sant'Elmo" in 2012. Rosy Rox's poetics crosses body and time: space of her actions is space of body in its making and its un-making, its constant mutations are the origin and the end. In the introduction to the work *Tempo interiore*, made in the parade ground of Castel St. Elmo, the author says: "The project creates a circular and sharp motion, in the shadows of civilization, towards diversity and freedom of thought. The hands of the clock as past, present and future move in circular and chaotic motion clockwise and counterclockwise, thus creating a time door that opens endless possibilities to the path of consciousness". If time - understood as inner dimension, restlessness of consciousness, plurality in getting undocked from any teleology - exists only as a manifestation of the trans-formation of the body, then the body becomes probe seeking knowledge: as explained by Marina Abramovic, it's a matter of "pushing the body, the art, the existence to the bitter end". Rosy Rox shows off her body as flesh, matter, organs – as well as the body as a workshop, eternally productive "*desiring machine*", in all its energetic transience. The artist thinks over her body in a narcissistic practice, thus implementing a symbolic form of auto-eroticism, which is essential to "become woman", according to Freud. Women's body therefore becomes a place of conflict, torn between intimacy and search for the other, but also powerful seismograph detecting societal contradictions.

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography:

2013
Mario Franco, *Il progetto vincente di Rosy Rox il tempo è un orologio tagliente*, «La Repubblica» (Napoli/Naples), 22 maggio, May 22

Rosa Esmeralda Partucci, *Il tempo della sofferenza di Rosy Rox*, «Artribune», 19 giugno, June 19

2012
Mario Franco, *L'identità femminile tra il corpo e la moda*, «La Repubblica» (Napoli/Naples), 5 febbraio, February 5

2007
Rosy Rox : Torture, Changing Role Move Over Gallery, Napoli / Naples

Mostre personali selezionate/ Selected one-man exhibitions:

2014
Performance *Il Dono*, Castel Sant'Elmo, Napoli / Naples

2013
Tempo interiore, Work for the castle 2012, Castel Sant'Elmo, Napoli / Naples

2012
Performance *La robe*, Museo D'arte Contemporanea Donna Regina – MADRE, Napoli / Naples

Performance *Please return to You*, CIAC Centro Internazionale per l'Arte Contemporanea, Roma / Rome

Performance *Mi infrangerò nella tua sentenza step 2*, Stadt Galerie Kiel, Kiel, Germania/ Germany

2009
Lotus Flower, Galleria Paola Verrengia, Salerno, Italy

2007
Tortur, Con Changing Role, ImPULSE, Miami, U.S.A

2005
StarkRot, Palazzo Cellammare, Napoli /Naples

Mostre collettive selezionate/ Selected group exhibitions (2010-2014):

2013
CI contemporary Istanbul, Istanbul, Turchia / Turkey

NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Castel Sant'Elmo, Napoli /Naples, a cura di / curated by Alessandro Demma

Sex, money and power, Maison Particulière Art Center, Bruxelles, Belgio / Belgium

2012
NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Ex Manifatture Tabacchi, Torino / Turin, a cura di / curated by Alessandro Demma

*Mattinarte, 150 loghi per Il Mattino***,** PAN Palazzo delle Arti di Napoli / Naples

Corpus. Arte in azione, Museo D'arte Contemporanea Donna Regina - MADRE, Napoli / Naples, a cura di / curated by Adriana Rispoli and Eugenio Viola

2011
L'intervallo necessario - artisti in dialogo con Gillo Dorfles, Archivio dell'architettura contemporanea, Salerno, Italy, a cura di / curated by Antonello Tolve and Stefania Zuliani

2010
Tenth International Biennial of Miniature Art, Cultural Centre Gornji Milanovac, Serbia

Il corpo della città, OFCA, Caserta, Italy, a cura di / curated by Matteo De Simone

Ciro Vitale

Nato a Scafati (Sa) nel 1975, vive e lavora tra la città campana e Milano. Dopo aver compiuto gli studi all'Accademia di Belle Arti di Napoli ha esposto in numerose mostre personali e collettive in vari paesi europei. Il suo lavoro è da sempre caratterizzato da un costante interesse per le dinamiche sociali, da una tensione politica intesa come impegno ed analisi al fine di una trasformazione del reale. In tale prospettiva si inscrive la partecipazione, come ideatore e fondatore, al progetto Di.St.Urb. (distretto di studi e relazioni urbane/in tempo di crisi), un'esperienza che dal 2012 ha inteso indagare, attraverso il contributo di artisti, critici, filosofi, economisti e studiosi, l'impatto della crisi politico/finanziaria sulla società. Lo stato d'emergenza, la *krisis* hanno operato una destrutturazione della "società trasparente", così come dopo una lunga risacca il corpo-scheletro ci ha restituito concetti rimossi, per dirla con Adorno, "dalla trasparenza come dominio". Vitale, come un "archeologo del sapere", si muove tra i frammenti di un mondo globale: identità e diversità, memoria e oblio sono le dicotomie che orientano la sua ricerca; la fine della storia e con essa del concetto di progresso sono l'orizzonte teorico di una poetica di resistenza che pongono il suo lavoro nella linea che discende da Hans Haacke e Joseph Beuys. L'uso di linguaggi diversi – il video, la fotografia, l'installazione – gli consente una presa diretta sul reale, si attua paradossalmente un potenziamento mediante una derealizzazione, così tutto assurge al contempo ad elemento concreto ma anche a feticcio, simbolo di una condizione esistenziale. In Vitale assume particolare rilevanza il concetto di resistenza che significa far coincidere in modo profondo etica ed estetica, dunque ogni sua opera diviene paradigma di riscrittura del sociale.

Ciro Vitale

Born in Scafati (Sa) in 1975, lives and works in both his hometown and Milan. After completing his studies at School of Fine Arts in Naples, he gave exhibitions in numerous personal and collective exhibitions in various European countries. His work has always been characterized by a constant interest in social dynamics, by a political tension meant as commitment and analysis towards a transformation of reality. In this view he was the creator and founder of the project Di.St.Urb. (distretto di studi e relazioni urbane/in tempo di crisi - district of studies and urban reports/in times of crisis); since 2012 it has dealt with the impact of the political-financial crisis on the society thanks to the contribution of artists, critics, philosophers, economists and scholars. The state of emergency - the *krisis* - caused a deconstruction of the "*transparent society*", as well as after a long surf, the body-skeleton gives back concepts removed "by transparency as domain", to quote Adorno. Vitale, as an "archaeologist of knowledge", moves among fragments of a global world: identity and diversity, memory and oblivion, are the dichotomies that guide his research. The end of history and of the concept of progress is the theoretical starting part of a view of resistance poetic which comes from Hans Haacke and Joseph Beuys. Using different languages - video, photography, installation - gives him a direct drive on the reality. Paradoxically a process of derealizing brings up an enhancement, so at the same time everything becomes concrete but also a fetish, which is a symbol of an existential condition. In Vitale's view, the concept of resistance is particular important, since it deals with exactly matching ethics and aesthetics: as a consequence all his work is paradigm of social rewriting.

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography:

2014
*Paleocontemporanea***,** a cura di / curated by Holger Milkau, con un saggio di / with an essay of Andrea Viliani, Edizioni Arte'm, Napoli / Naples

2012
Nina, nuova immagine napoletana, a cura di / curated by Giovanna Cassese, Francesca Romana Morelli, Marco Di Capua, Valerio Rivosecchi, Edizioni Arte'm, Napoli / Naples

Italian conversation, Art in the age of Berlusconi, a cura di / curated by Fucking Good Art, Edizioni Nero, Roma / Rome; Edizioni post-editions, Rotterdam

2011
Transiti d'Arte dall'Avanguardia al Contemporaneo, Guida Editore, Napoli / Naples

Memoria variabile, a cura di / curated by Gigliola Foschi, Edizioni Galleria Milano / Milan

2010
Ti dico degli assenti, a cura di / curated by Francesca Guerisoli, Edizioni Arte Borgogna, Milano/Milan

Filiberto Menna, la linea analitica dell'Arte Contemporanea, a cura di / curated by Stefania Zuliani, con i contributi curatoriali di / with curatorial contributions of Maria Giovanna Mancini, Eugenio Viola, Antonello Tolve, Alessandro Demma, Edizioni Electa, Napoli /Naples

Mostre personali selezionate/ Selected one-man exhibitions:

2014
La memoria dell'oblio, Galleria D.A.F.NA, Napoli / Naples, a cura di / curated by Maria Savarese

2012
Conflitto/Alienazione, Marte Mediateca Arte e Eventi, Cava De Tirreni, Italy, a cura di / curated by Ada Patrizia Fiorillo

Controtempo, Spazio Zero11, Torre Annunziata, Italy, a cura di / curated by Franco Cipriano

2011
Happy birthday Italy, Con-Temporary Art in BO, Galleria Studio Legale, Bologna, Italy

2010
Ti dico degli assenti, Galleria Arte Borgogna, Milano / Milan, a cura di / curated by Francesca Guerisoli and Istituto di Storia Contemporanea P.A. Perretta, Como, Italy

A Piazzale Loreto/Memoria Narrante, Spazio Corale Arci Bellezza, Milano / Milan, a cura di / curated by Francesca Guerisoli

Mostre collettive selezionate/ Selected group exhibitions (2010-2014):

2014
*Lenin's plac*e**,** Galleria civica di Perm, Russia, a cura di / curated by Marina Sokołowska

*Il pensiero sotterraneo / Thinking Underground***,** Arte fiera, Senza Filtro spazio per l'Arte Contemporanea, Bologna, Italy, a cura di / curated by Katiuscia Pompili

2013
*NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte***,** Castel Sant'Elmo, Napoli / Naples, a cura di / curated by Alessandro Demma

*VIII Shiryaevo Biennale of Contemporary Art***,** Shiryaevo, Samara, Russia, a cura di /curated by Nelya Korzhova and Roman Korzhov

Street as a museum - a museum as a street, Public project for the city of Samara, Russia, a cura di / curated by Roman Korzhov

2012
*Mattinarte, 150 loghi per Il Mattino***,** PAN Palazzo delle Arti di Napoli / Naples

Door to door, Centro Storico di Salerno/ Historic Center of Salerno, Italy, a cura di/ curated by Maura Picciau

*Politikaction, il sistema è la crisi***,** Spazio Di.St.Urb. (distretto di studi e relazioni urbane / district of studies and urban relations), Scafati, Italy, a cura di / curated by Stefano Taccone

NA.TO. L'arte del presente, il presente dell'arte, Ex Manifatture Tabacchi, Torino /Turin, a cura di / curated by Alessandro Demma

2011

Un altro mondo è ancora possibile?, Palazzo Ducale, Sala Dogana, Genova, Italy, organizzata da / organized by Chan Arte, Contemporary Art Association, a cura di / curated by Francesca Guerisoli and Stefano Taccone

Bibliografia Ragionata / Selected Bibliography

Bibliografia

La presente bibliografia, proposta in ordine cronologico ascendente, è articolata in quattro sezioni. La prima raccoglie una selezione di cataloghi, mostre collettive e monografiche di alcuni dei maggiori artisti che documentano i progetti, la presenza delle opere e la storia espositiva dell'*installation art*. La seconda raccoglie i più significativi contributi, saggi ed articoli rivolti alla ricostruzione delle origini e delle trasformazioni dell'*installation art* e allo studio teorico degli articolati linguaggi che formano la costellazione delle pratiche installative. La terza ospita le pubblicazioni - saggi, articoli, atti di convegno - dedicate alle problematiche degenerative dei materiali che costituiscono le opere ed ai relativi processi di restauro e conservazione. Nell'ultima sezione, dedicata agli scritti d'artista, sono state individuate le scritture, le interviste, i documenti dei maggiori protagonisti dell'*installation art*, al fine di ricostruire il dibattito artistico con delle testimonianze dirette. E' opportuno precisare che le voci bibliografiche dei testi sono state indicate nelle edizioni originali, seguite, laddove presente, dalla traduzione in italiano.

Bibliography

This bibliography is arranged in ascending chronological order and it is divided into four sections. In the first section there are a selection of catalogs, personal and collective exhibitions of the most important artists documenting the projects, the presence of the works and the history of Installation Art. In the second section there are the most important contributions, essays and articles that deal with the reconstruction of the origins and transformations of Installation Art and the theoretical study of articulated languages that form this art. In the third section there are publications - essays, articles, conference proceedings - about the problems that involves the degeneration of the works and related processes of restoration and conservation. In the last section, dedicated to artists' writings, there are writings, interviews and documents of the main protagonists of the Installation Art, to reconstruct the artistic debate with direct testimonies. It should be noted that in the bibliography the texts are indicated in the original editions, followed, if present, by the Italian translations.

Esposizioni / Installazioni - Exhibitions / Installations

Teatro delle mostre, a cura di / curated by M. Mussio, Marcalibri Lerici Editore, Roma/ Rome 1968

Antillusions: Procedures/Material, a cura di / curated by J. Monte and M. Tucker, Whitney Museum, New York 1969

Arte povera più azioni povere, a cura di / curated by G. Celant, Rumma Editore, Salerno, Italy 1969

Land Art, a cura di / curated by G. Schum, Fernsegalerie Gerry Shum, Berlino / Berlin 1969

Live In Your Head: When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Informations, a cura di /curated by H. Szeemann, Bern, Kunsthalle - London, Institute of Contemporary Arts 1969

Spaces, a cura di / curated by J. Licht, Museum of Modern Art, New York 1969

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970, a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Centro Di, Firenze / Florence 1970

Documenta 5, a cura di / curated by H. Szeemann, GmbH/Bertelsmann, Kassel, Germania / Germany 1972

Contemporanea, a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Centro Di, Firenze / Florence 1974

Hans Haacke - Framing and Being Framed , 7 works 1970-75, a cura di / curated by J. Burnham, H. Becker, J. Walton, The Press of the Nova Scotia College, Halifax 1975

Europa/America. L'astrazione determinata 1960 - 1976, a cura di /curated by F. Caroli, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, Italy 1976

Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art, a cura di / curated by G. Celant, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia / Venice 1977

Arte in Italia 1960-1977. Dall'opera al coinvolgimento, a cura di / curated by R. Barilli, A. Del Guercio, F. Menna, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino / Turin 1977

Giovanni Anselmo, a cura di /curated by J.C. Ammann and R.H. Fuchs, Kunsthalle Basel /

Stedelijk Van Abbemuseum1979

Arti Visive '80, a cura di / curated by G. Dogliani and T. Ricasoli, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia / Venice 1980

Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris: Sculpture Minimal, a cura di /curated by I. Giannelli and G. Panza di Biumo, De Luca, Roma / Rome 1980

Joseph Beuys, a cura di / curated by C. Tisdall, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1980

Mario Merz, a cura di / curated by G. Celant, Van Abbemuseum, Eindhoven1980

'60 - '80 : Attitudes / Concepts / Images, a cura di / curated by E. de Wilde, Van Gennep, Amsterdam 1982

Gilberto Zorio, a cura di / curated by R.H. Fuchs, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1985

Qu'est-ce que la sculpture moderne?, a cura di / curated by M. Rowell, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Parigi /Paris 1986

Fabro. Lavori 1963-1986, Umberto Allemandi, Torino / Turin 1987

Pino Pascali: Opere 1958-1964, a cura di / curated by M. Vescovo, Galleria Peccolo, Livorno 1990

Arte & Arte, a cura di / curated by I. Giannelli, Fabbri Editore, Milano / Milan 1991

Dislocations, a cura di / curated by R. Storr, The Museum of Modern Art, New York 1991

Giulio Paolini, a cura di / curated by G. Verzotti, Fabbri Editore, Milano / Milan 1991

Matthew Barney: New Work, a cura di / curated by R.R. Riley, Museum of Modern Art, San Francisco 1991

Kounellis, a cura di / curated by G. Celant, Fabbri Editore, Milano / Milan 1992

From the Inside Out: Eight Contemporary Artists, a cura di / curated by S. Goodman, Jewish Museum, New York 1993

Lawrence Weiner: Specific & General Works, Nouveau Musée, Villeurbann 1993

Nam June Paik: Video Time, Video Space, a cura di / curated by E. Decker, Harry N. Abrams, New York 1993

Kurt Schwitters, a cura di / curated by S. Lemoine, Centre Georges Pompidou et Réunion des Musées nationaux, Parigi / Paris 1994

Felix Gonzalez-Torres, a cura di / curated by N. Spector, Guggenheim Museum, New York 1995

InSite94 : A Binational Exhibition of Site-Specific Art, a cura di / curated by S. Yard, O. Debroise, P. Scholz Rittermann, Installation Gallery, San Diego 1995

Haim Steinbach, a cura di / curated by I. Giannelli and G. Verzotti, Fabbri Editore, Milano / Milan 1996

Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and From the Feminine, a cura di / curated by C. De Zegher, MA: MIT Press, Cambridge 1996

Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties, a cura di / curated by C. Driessen, H. van Mierlo, The Netherlands: Fundament Foundation, Breda 1997

Arte Italiana - Ultimi quarant'anni, Materiali Anomali, a cura di / curated by D. Eccher, Hopefulmonster, Torino / Turin 1997

Blurring the Boundaries. Installation Art 1969 - 1996, a cura di / curated by H. Davies, San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla 1997

Christian Boltanski, a cura di / curated by D. Eccher, Galleria d'Arte Moderna, Milano / Milan 1997

Charles Ray, a cura di / curated by P. Schimmel, MoCA, Los Angeles 1998

Cinquante espèces d'espaces: Oeuvres du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, a cura di / curated by R. Luccioni and J.J. Aillagon, Centre Georges Pompidou et Réunion des Musées nationaux, Parigi / Paris 1998

Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979, a cura di / curated by P. Schimmel, Thames & Hudson, Londra / London 1998

Aernout Mik, a cura di / curated by J. Guldemond, Van AbbeMuseum, Eindhoven 1999

Bibliomania, a cura di / curated by S. Morrise and H. Sacoor,The Henry Moore Foundation, Londra / London 1999

Bill Viola, a cura di / curated by L. Hyde, K. Perov, D. A. Ross, Whitney Museum of American Art, New York 1999

Chris Burden, a cura di / curated by D. Neuman, Magasin 3 Stockholm, Stockholm 1999

Maurizio Cattelan, a cura di / curated by M. Schuppli, Kunsthalle, Basilea / Basel 1999

Studio Azzurro: Ambienti sensibili, a cura di / curated by F. Cirifino, P. Rosa, S. Roveda, L. Sangiorgi, Electa, Milano / Milan 1999

The Museum as Muse: Artist Reflects, a cura di / curated by K. Mc Shine, Harry N. Abrams, New York 1999

Video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre, a cura di / curated by U. Frohne, Dumont, Köln 1999

MERZ In the beginning was Merz - From Kurt Schwitters to the present day, a cura di / curated by S. Meyer-Büser, K. Orchard, HatjeCantzVerlag, Ostfildern 2000

Rebecca Horn. Concert for Buchenwald, a cura di / curated by D. Von Drathen, Scalo, Zurigo / Zürich 2000

Ana Miguel, Contemporary Art Center Venancio-Ecco, Brasilia 2001

Francis Alÿs, a cura di / curated by T. Davila, Musée Picasso, Antibes 2001

Eija-LiisaAhtila. Fantasized Persons and Taped Conversations, a cura di / curated by M. Vertrocq Ahtila, Tate Modern, Londra / London 2002

Calder: a modern definition of space, a cura di / curated by C. Van de Weghe and A. Rower, New York 2003

Olafur Eliasson. The Weather project, a cura di / curated by S. May, Tate Publishing, London 2003

Christo and Jeanne-Claude. On the Way to The Gates, Central Park, a cura di / curated by J. Fineberg, Yale Press, New York 2004

Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments, a cura di / curated by M. Rosenthal, Yale University Press, New Haven 2004

Performative Installation, a cura di / curated by A. Nollert, Snoeck Verlagshesellschaft, Koln 2004

Dan Flavin: A Retrospective, a cura di / curated by M. Govan, T. Bell, B. Smith, Dia Art Foundation, Parigi / Paris 2006

Lawrence Weiner: As Far As the Eye Can See 1960 - 2007, a cura di / curated by D. De Salvo, The Whitney Museum of American Art, New York 2007

Ai Weiwei. Works 2004-2007, a cura di / curated by P. Tinari, JRP Ringier, Zurigo / Zürich 2008

Ensemble, a cura di / curated by C. Marclay, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 2008

Roni Horn. Everything Was Sleeping as if the Universe Were a Mistake, a cura di / curated by J. Ault, Turner, Madrid 2014

Storia e critica dell'Installation Art / History and criticism of the Installation Art

A. Henri, *Total Art - Environments, Happenings, and Performance*, Oxford University Press, Oxford 1974

G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari, Italy1977

R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge - London 1981 (trad. It. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano / Milan 1998)

H. S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley 1982

V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano / Milan 1990

D. Hall, S. J. Fifer, *Illuminating Video. An essential guide to video art*, Aperture-Bay Area Video

Coalition, San Francisco 1990

M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Parigi / Paris 1992 (trad. it., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996)

B. Weil, *Remarks on Installations and changes in time dimensions*, «Flash Art» (Gen. – Feb. / Jan. - Feb.), 1992

A. Benjamin, *Installation Art*, Academy Editions, Londra / London 1993

F. Popper, *L'Art à l'age electronique*, Hazan, Parigi / Paris 1993

S. Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenier, the Collection*, Durham, Londra / London 1993

B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York 1994

J. Elsner, R. Cardinal, *Cultures of collecting*, Reaktion Books, Londra / London 1994

N. Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation Art,* Thames & Hudson, Londra / London 1994

P. Kivy, *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995

M. R. Sandford, *Happenings and Other Acts*, Routledge, Londra / London and New York 1995

P. Ancel, *Un représentation sociale du temps. Étude pour une sociologie de l'Art,* L'Harmattan, Parigi / Paris 1996

V. Burgin, *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley and Los Angeles 1996

J. Clifford, *On collecting Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge 1996

H. Foster, *The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996 (trad. it., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Book, Milano / Milan 2007)

R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London and New York 1996

P. Selz, *Installations, Environments and Sites*, in K. Stiles, P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source-book of Artist's Writings*, University of California Press, Berkeley 1996

O. Batschmann, *The Artist in the Modern World: The Conflict Between Market and Self-Expression*, Dumont Buchverlag, Cologne 1997

L. R. Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley 1997

J. Shaw, C. Blase, M. Morse, *Hardware, Software, Artware*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997

L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle, Editions du Regard, Parigi / Paris 1998

O. Bätschmann, *Kunstmacht, Installaties en Ervaringen*, «De Witte Raaf» (Lugl. . Ag. / July - Aug), 1998

M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998

T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, Londra / London 1998

M. Maza, *Les installation video, «Oeuvres d'art»*, L' Harmattan, Parigi / Paris - Montréal 1998

M.A. Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Mass.: MIT Press, Cambridge 1998

E. Barker ,*Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press in associazione con / in association with The Open University, Londra / London 1999

L. Bovier and C. Cherix, *Independent Spaces,* JRP Editions, Ginevra / Geneva 1999

J. Kastner, *Land and Environmental Art*, Phaidon Press, Londra /London 1999

R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Londra / London 1999

T. McEvilley, *Sculpture in the Age of Doubt*, Allworth Press, New York 1999

R. Harbison, *Eccentric Spaces*, Cambridge Mass., Londra / London 2000

N. Kaye, *Site-specific art. Performance, place and documentation*, Routledge, Londra e New York / London and New York 2000

B. O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space,* University of California Press, Berkeley 2000 (trad. It., *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano / Milan 2012)

E. Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2000

L. Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge MA: MIT Press, Cambridge 2001

M. Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. And London 2001

F. Parfait, *Video: un art contemporain*, Editions du Regard, Parigi / Paris 2001

J. Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Thames & Hudson, Londra e New York / London and New York 2001

J. H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, MA: MIT Press, Cambridge 2001

A.Trimarco, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma / Rome 2001

S. Wilson, *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge 2001

C. Arscott, *On installation*, vol.24, Oxford 2002

N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, Paris 2002 (trad. it., *Estetica relazionale*, Postmedia Book, Milano / Milan 2010)

S. Davies, *Musical works and performances: a philosophical exploration*, University Press, Oxford 2002

M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MA and London: MIT Press, Cambridge 2003

A. Depocas, J. Ippolito, C. Jones, *Permanence through change: The variable media approach*, Guggenheim Museum Publications, New York 2003

N. Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation art in the new millennium; the empire of the senses*, Thames & Hudson, Londra / London 2003

M. Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York 2003

V. Valentini, *Le storie del video*, Bulzoni, Roma / Rome 2003

A. Balzola, A. M. Monteverdi*, Le arti digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano / Milan 2004

S. Bordini, *Arte elettronica*, Giunti, Firenze / Florence 2004

C. Doherty, Con*temporary Art: From Studio to Situation*, Black Dog Publishing,Londra / London 2004

R. Frieling, *Media Art Net/ 1 Survey of media art*, Springer, Vienna / Wien - New York 2004

R. Goldberg, *Performance: Live Art Since the '60s*, Thames & Hudson, Londra /London 2004
M. Kwon, *One place after another. Site specific art and location identity*, The MIT Press, Cambridge – London / Cambridge – London 2004

G. Oliver, *Virtual Art, from Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge 2004

A. Roy, P. Smith*, Modern art, new museums: contributions to the Bilbao congress*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Londra / London 2004

B. Altshuler, *Collecting the new: Museum and Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton 2005

C. Bishop, *But is it Installation Art?,* Tate Publications online, 2005

C. Bishop, *Installation Art. A critical History*, Tate Publishing, Londra / London 2005

E. Di Martiro, *The History of the Venice Biennale,1895-2005*, Papiro Arte, Venezia / Venice 2005

R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Cambridge – London curated by E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano / Milan 2005

S. Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci Editore, Roma / Rome 2005

J. P. Auslander, *The performativity of performance documentation*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol.28, n.3, 2006

O. Grau, *MediaArtHistories*, MA: The MIT Press, Cambridge 2006

Installation [Environment].Grove Art Encyclopedia. 2006. Grove Art Online. (http://www.groveart.com)

«*Installation*», Oxford English Dictionary, 2006. Oxford English Dictionary Online (http:/ / dictionary. oed. com/)

J. A. González, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, MA: The MIT Press, Cambridge 2008

J. B. Ravenal, *Artificial Light: New Light-based Sculpture and Installation Art*, Virginia Museum of Fine Arts 2008

Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation, Phaidon Press, London and New York 2009

S. Bonnemaison, R. Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in Building and Design*, Princeton Architectural Press, New York 2009

F. Ran, *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*, Peter Lang Publishing, New York 2009

E. Shanken, *Art and electronic media*, Phaidon Press, Londra / London 2009

S. Zuliani, *Effetto museo. Arte critica educazione*, Bruno Mondadori, Milano / Milan 2009

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

V. Van Saaze, *Installation Art and the Museum*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013

Conservare l'effimero: Conservazione e restauro delle installazioni

Preserve The Ephemeral: Conservation and Restoration Of The Installations

H. Althofer, *Moderne Kunst. Handbuch Konservierung*, Dusseldorf 1980 (trad. it. Il *restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini, Firenze / Florence 1991)

B. Appelbaum, *Criteria for Treatment: Reversibility*, in «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 26, n. 2, 1987

Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, The Pennsylvania State University Press 1989

Conservare l'arte contemporanea, conference proceedings (Ferrara 26-29 September 1991), curated by Lidia Righi, Nardini, Firenze / Florence 1992

A. Conti, *Restauro*, Jaca Book, Milano / Milan 1992

Arte Contemporanea. Conservazione e restauro. Contributi al «Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea», atti della conferenza / conference proceedings (Prato, November 4-5, 1994), a cura di / curated by Sergio Angelucci, Nardini, Firenze / Florence 1994

S. Dykstra, *The artist's intention and the intentional fallacy in fine arts conservation* in «Journal of the American Institute for Conservation», vol.35, n.3, 1996

I. Hummelen, *Concept or fetish: the theoretical decision process in the conservation of modern art* in *The conservation of Modern Art Project*, Stichting Behoud Moderne Kunst, Amsterdam 1996

Material Matters: The conservation of modern sculpture, Tate Gallery, Londra / London 1999

J. Ashley-Smith, *Risk assessment for object conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford 1999

I. Hummelen, D. Sillé, *Modern Art: Who cares? An interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, The Foundation

for the Conservation of Modern Art and The Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999

C. Caple, *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*, Routledge, London 2000

D. De Bonis, *Restauro dell'arte contemporanea. Il dibattito in Italia*, in «Kermes», n.38, Apr. - Jun. 2000

H. Besser, *Digital preservation of moving image material?*, in «The Moving Image», 1, n.2, 2001

M. Hearns Bishop, *Evolving Exemplary Pluralism: Steve McQueen's "Deadpan" and Eija-Liisa Ahtila's «Anne, Aki and God». Two Case Studies for Conserving Technology-Based Installation Art*, in «Journal of the American Institute for Conservation», vol.40, n.3, 2001

P. Laurenson, *Developing strategies for the conservation of installations incorporating time-based media with reference to Gary Hill's Between cinema and a hard place*, in «Journal of the American Institute for Conservation», vol.40, n.3, 2001

P. Massier, *Dara Birnbaum's Tiananmen Square: Break in Transmission, a case of study in the examination documentation and preservation of a video-based installation*, in «Journal of the American Institute for Conservation», vol.40, n.3, 2001

M. Clavir, *Preserving what is valued: Museums, Conservation and First Nations*, University of British Columbia Press, Columbia 2002

A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione dell'opera d'arte*, Electa, Milano / Milan 2002

S. Keene, *Preserving digital materials: confronting tomorrow's problems today,* in «The Conservator», n.26, 2002

Preservetion of Electronic records: New knowledge and decision-making, Canadian Conservation Institute, Ottawa 2004

G. Fyfe, *Reproduction, cultural capital, and museums: aspects of culture of copies* in «Museum and Society», 2004

O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano / Milan 2005

Arte Contemporanea. Conservazione e Restauro, a cura di / curated by E. Di Martino, Umberto Allemandi, Torino / Turin 2006

Theory and Practice in Conservation: A Tribute to Cesare Brandi: International Seminar, National Laboratory of Civil Engineering, Lisbona / Lisbon 2006

M. Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano / Milan 2006

Arte Contemporanea e tecniche, Materiali, procedimenti sperimentazioni, a cura di / curated by S. Bordini, Carocci Editore, Roma / Rome 2007

B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology*, Butterworth-Heinemann, Oxford 2007

C. Saba, *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia.Conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Italy 2007

C. Berndes, *Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art*, in «Tate Papers», n.8, 2007

K. Orchard, *Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzabau*, in «Tate Papers», n.8, 2007

Conservazione e restauro, in *Arte contemporanea. Otto. Scenari e materiali*, Electa, Milano / Milan 2008

S. Thornton, *Seven Days in the Art World*, Granta Pubblications, Londra / London 2008

B.Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione dell'installazione*, con una introduzione di / with an introduction by Germano Celant, Electa, Milano / Milan 2009

Conservazione dell'Arte contemporanea, Temi e problemi. Un'esperienza didattica, a cura di / curated by P. Iazurlo and F. Valentini Il Prato, Padova, Italy 2010

P. Del Vescovo, *A proposito del restauro del contemporaneo: alcune riflessioni a partire dalla*

teoria di Cesare Brandi,in *Disegno e restauro: conoscenza analisi intervento per il patrimonio architettonico e artistico*, Editrice Aracne, Roma / Rome 2010

U. Schadler-Saub, A. Weyer, *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, Archetype Publications Ltd, Londra / London 2010

The Artist Interview. For conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice, Jap Sam Books, Heijningen 2012

I. Hummelen, *Collecting and archiving information from living artists for the conservation of contemporary art* in *Conservation of easel paintings: principles and practice*, Routledge, Londra / London 2012

Scritti d'artista / Artists' writings

M. Duchamp, *Marchand du sel*, Le terrain vague, Parigi / Paris 1958 (trad. it., *Marchand du sel*, Rumma Editore, Salerno, Italy 1969)

J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press 1961 (trad. it., *Silenzio*, Feltrinelli, Milano / Milan 1971)

Man Ray, *Self portrait*, Andre Deutsch, Londra / London 1963

A. Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N. Abrams, New York 1966

S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», v.10, Summer 1967 (trad. it., *Sentences on Conceptual Art*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2008)

J. Kosuth, *Art after Philosophy,* «Studio International», London, October 1968 (trad. it., *L' arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, a cura di / curated by G. Guercio, Costa&Nolan, Genova 1987)

L. Fontana, *Concetti spaziali*, Einaudi, Torino/ Turin 1970

J. Kosuth, *Function*, Sperone, Torino / Turin 1970

M. Duchamp, *Duchamp du signe: écrits*, Flammarion, Paris, 1975 (trad. it., *Scritti*, Abscondita Milano / Milan 2005)

D. Judd, *Complete writings 1959 - 1975*, The Press of the Nova Scotia College Art and Design, Halifax - University Press, New York 1975

G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino / Turin 1975

F. Picabia, *Ecrits*, Belfond, Parigi / Paris 1975 - 1978

F. Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia 1975

D. Buren, *Scritti 1967-1979,* a cura di / curated by G. Celant, P.A.C., Milano / Milan 1979

C. Schneemann, *More Than Meat Joy*, Dokumentext, New York 1979

R. Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York 1979

R. Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, Thames & Hudson, Londra / London 1982

M. Merz, *I Want To Write a Book Right Now*, Hopefulmonster, Torino / Turin 1989

R. Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Galerie Lelong, Paris / Parigi 1990

L. Bourgeois. *Album*, Peter Blum Edition, New York 1994

I. Kabakov, *On the "Total" Installation*, Cantz, Ostfildern 1995

B. Viola, *Reason for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Thames & Hudson, Londra / London 1995

L. Fabro, *Arte torna arte,* Einaudi, Torino / Turin 1997

Nam June Paik, *Videa'n'Videology 1959-1973*, Everson Museum of Art, Siracusa / Syracuse 1997

M. Pistoletto. *A Minus Artist*, Hopefulmonster, Torino / Turin 1998

L. Fontana*, Lettere 1919 - 1968*, Skira, Milano / Milan 1999

B. Viola, *Permanent Impermanence*, in *Mortality/Immortality? The Legacy of 20th- Century Art*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1999

C. Höller, *Register*, Fondazione Prada, Milano / Milan 2000

Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, Le Witt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner, University of California Press, Los Angeles 2001

V. Acconci, *Writings, Works, Projects*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2001

R. Horn, *All these black days-between. Postcard collages and texts*, Scalo, Zurigo / Zürich 2001

J. Kounellis, *Works, Writings 1958-2000*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2001

M. Broodthaers, *Texte et Photos*, Steidl Verlag, Göttingen 2003

A. Kaprow, "*Notes on the Creation of a Total Art*", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley, University of California Press, Berkeley 2003

Artists Talk: 1969-1977, Nova Scotia College, Halifax 2004

pressPLAY. Contemporary Artists in Conversation, Phaidon Press, Londra / London 2005

C. Andre, M. Kretschmer, *Dialogues*, Galleria 1000 Eventi, Milano / Milan 2005

M. Kelley, *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, M.I.T. Press, Cambridge 2005

B. Nauman, *Inventa e Muori. Interviste 1967-2001*, curated by F. Rahimi, A&Mbookstore Edizioni, Milano / Milan 2005

G. Matta-Clark, *Works and Collected Writings*, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2006

R. Long, *Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, Londra / London 2007

R. Morris, *Have I reasons: work and writings, 1993-2007*, Duke University Press, Durham 2008

T. Struth*, Writings on Thomas Struth*, Schirmer / Mosel, Monaco / München 2008

D. Graham, *Works, and Collected Writings*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2009

G. Penone, *Scritti 1968-2008*, MAMbo, Bologna, Italy 2009

Y. Klein, *Works, Writings, Interviews*, Ediciones Poligrafa, Barcelona, Italy 2010

M. Duchamp, *The Afternoon Interviews*, Badlands 2013

G. De Dominicis, *Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, a cura di / curated by G. Guercio, Umberto Allemandi, Torino / Turin 2014

A. Ruppersberg, *Allen Ruppersberg And Writing*, Christine Burgin, New York 2014

INDICE DEI NOMI / INDEX OF NAMES

A

Abramović, M. 75n., 87, 182n., 195, 340.
Abruzzese, A. 39n.
Acconci, V. 57, 167.
Adorno, T.W. 28, 64, 101, 138, 172, 173n, 208, 344.
Agamben, G. 38n., 43, 44n., 148n., 153, 154.
Alloway, L. 24n.,134n.
Altshuler, B. 63n, 171n.
Appadurai, A. 70, 178.
Arevalo, A. 49n., 159n.
Auriti, M. 55, 164.

B

Baca, J. 68, 176.
Barilli, R. 334.
Barney, M. 69n., 177n.
Barr J., A. 23, 132.
Bartscherer, T. 63n., 171n.
Basile, G. 67n., 175n.
Bataille, G. 45, 155.
Bay, E. 55, 165.
Beerkens, L. 65n., 173n.
Belting, H. 25n., 73n., 134n., 181n.
Bennet, T. 34, 144.
Benjamin, W. 35, 43, 44n., 45, 47, 144, 153, 154, 155, 157, 330, 331.
Beuys, J. 58, 167, 344, 345.
Bianco-Valente 14, 79, 124, 187, 232-241, 316-321.
Biesenbach, K. 75n., 182n.
Bishop, C. 19n., 22, 23, 34, 42n., 46, 47, 50n., 51n., 56, 57, 58, 129n., 132, 133, 143, 152n., 156, 157, 160n., 161n., 166, 167.
Bode, A. 31, 140.
Boetti, A. 63, 96, 171, 204.
Bogdanov, A.A. 330, 331.
Bonito Oliva, A. 42n., 152n.
Brandi, C. 67, 68, 175, 176.
Breton, A. 23, 132.
Brioschi, F. 67.

Brodsky, A. 69n., 177n.
Broodthaers, M. 52n.
Buddensieg, A. 25n., 73n., 134n., 181n.
Buren, D. 60, 169.

C

Cacciari, M. 35n.
Cage, J. 66, 174.
Caillois, R. 57, 167.
Cangià, F. 65n., 173n.
Carboni, M. 64, 172.
Cardinal, R. 55, 164.
Cascavilla, A. 32n., 141n.
Cases, C. 43n.,
Catalano, M.I. 41n., 67n., 151n., 175n.
Celant, G. 21, 22n., 23, 131, 133.
Chaumier, S. 71n., 179n.
Cherry, D. 70, 178.
Chiantore, O. 63n., 171n.
Chiodi, S. 21n., 42n., 152n.
Christov-Bakargiev, C. 31, 141.
Cibelli, D. 14, 85, 124, 193, 243-252, 322-325.
Condee, N. 36n., 145n.,
Convert, P. 46, 156.
Crimp, D. 38n., 148n.
Curriger, B. 50n., 160n.

D

Dalì, S. 22, 132.
Danto, A. 26n., 135, 136n.
Davies, L. 69n., 177n.
De Certeau, M. 39, 41n., 149, 151 n.
De Kerckhove, D. 59, 169.
De Oliveira, N. 52n., 161n.
Debray, R. 41n., 151n.
Deleuze, G. 46, 156, 316, 317.

Depocas, A. 66n., 174n., 181n.
Derrida, J. 13, 45n., 123, 155.
Dickie, G. 14n., 136n.
Dibbets, J. 73, 180, 181n.
Didi-Huberman, G. 45, 46, 47, 155, 156, 157.
Dorfles, G. 24, 32n., 133, 134, 141n.
Dorner, A. 21, 130.
Duchamp, M. 22, 130, 132, 154.

E

Einstein, C. 45, 155.
El Lissitzky 21, 131.
Eliasson, O. 57, 167.
Elsner, J. 55n., 164n.
Éluard, P. 23, 132, 133n.
Enwezor, O. 25, 35n., 134, 135n., 145n.
Ernest, M. 22, 132.
Esche, C. 25n., 134n.

F

Farge, A. 59n., 169n.
Favaretto, L. 30, 32, 140, 142.
Ferrari, F. 42n., 152n.
Ferriani, B. 22, 23n., 51, 65n., 69n., 74n., 131, 133n., 161, 173n., 177n., 181n.
Filippini, E. 43n.,
Filipovic, E. 24n., 134n.
Fraga, C.M. 28n., 138n.
Freud, S. 57, 166, 340, 341.
Fontana, L. 22, 80, 132, 188.
Foster, H. 39, 51n., 54n., 149, 161n., 164n.
Fraser, A. 21, 131.
Fried, M. 51, 161.

G

Ganni, E. 44n.
Giacometti, B. 49, 159.
Giglioli, D. 42n.
Gillick, L. 27n., 137n.
Gioni, M. 50n., 55, 160n., 164, 165n.
Glicenstein, J. 26n., 136n.
Goethe, J.W. 334, 335.
Goodman, N. 66, 67n., 174, 175n.
Graham, D. 47, 167.
Gramsci, A. 28, 138.
Grazioli, E. 54, 164.
Group Material 58, 167.
Groys, B. 19n., 21n., 27n., 33, 34, 35, 38n, 43n., 70, 72n., 129n., 130n., 137n., 142-145, 148n., 153n., 178, 180n.
Grün, M. 69n., 177n.
Guattari, F. 316, 317.

H

Haacke,H. 344, 345.
Haifeng Ni 28, 29n., 138, 139n.
Hanhardt, J.G. 66n., 174n.
Hapgood, S. 38n., 148n.
Heath Cull, D. 69n., 177n.
Heuman, J. 69n., 177n.
Hirsch, N. 27n., 137n.
Hirschhorn, T. 29, 30, 49, 50, 69.n, 139, 159, 160, 177n.
Holler, C. 57, 167.
Hummelen, IJ. 65n., 173n.

I

Ippolito, J. 66n., 74n., 174n., 181n.

J

Jameson, F. 42, 152n.
Jones, C. 66n., 174n.
Jung, C.G. 322, 323.

K

Kabakov, E. 52n, 53, 54, 162n., 163.
Kabakov, I. 37, 52, 53, 54, 57, 147, 161, 162, 163, 164, 166.
Kachur, L. 23n., 133n.
Kantor, T. 29, 139.
Kaprow, A. 22, 57, 132, 166.
Kaye, N. 39, 149.
Keidan, L. 75n., 182n.
Kelly, N.A. 54n., 163n.
Kiefer, A. 69n., 177n.
Kirby Talley, M. 67n., 175n.
Koolhaas, R. 41, 151.
Krauss, R. 51, 52n., 161.
Krebs, A. 71n., 179n.
Kusama, Y. 57, 167.
Kwon, M. 40, 150.

L

Lacan, J. 57, 167.
Latour, B. 42, 63, 66n., 152, 171, 174n.
Laurenson, P. 67n., 175n.
Levita, M. 14, 91, 124, 199, 255-264, 326-329.
LeWitt, S. 326, 327.
Lowe, A. 63, 171.
Lugli, A. 54, 164.

M

Macedo, R. 68n., 166n.
Maiorino, M.15, 124, 315.

Man Ray 22, 132.
Mancini, D. A. 14, 95, 203, 269-276, 330-333.
Mancini, M. G., 41, 151n.,
Manet, E. 29n., 139.
Mania, P. 41n., 151n.
Martore, P. 64n., 172n.
Mazzacut-Mis, M. 20n.
McCarthy, P. 55, 165.
Medina, C.28, 137, 138n.
Menna, F. 32n., 141n.
Merewether, C. 59n., 168n.
Mérillon, G. 46, 156.
Merleau-Ponty, M.40, 57, 150, 167.
Merz, M. 69n., 177n.
Morin, E. 35, 87, 144, 194.
Muñoz Viñas, S. 65, 66n., 173, 174 n.
Muntadas, A. 19, 129.

N

Nam June Paik 66, 174.
Navarro, I. 49, 159.
Nobis, B. 21n., 131n.

O

O'Doherty, B. 23, 132.
O'Neill, P. 27n., 137n.
Oldenburg, C. 57, 166.
Øvstebø, S. 24n, 134n.
Oxley, N. 52n., 58, 161n., 167.

P

Pastor Mellado, J. 49n., 159n.
Patti, P. P. 115, 118, 223, 226, 312, 313.
Petry, M. 52n., 58, 161n., 167.

Perino&Vele 14, 103, 124, 211, 279-289, 334-338.
Phelan, P. 75, 182.
Price, N. 67n., 175n.
Pugliese, M. 22, 23n., 51, 65n., 69n., 74n., 131, 133n., 161, 173n., 177n., 181n.
Pullega, P. 43n.

R

Raad, W. 27n., 137n.,
Rama, C. 55, 165.
Ratti, I. 74n., 181n.,
Rava, A. 63n., 171n.
Rella, F. 42n., 152n.
Riegel, A. 46, 156.
Rispoli, A. 96, 204.
Rockwell, C. 67n., 175n.
Rosenberg, P. 25, 135.
Rosenthal, N. 52n., 162n.
Rosler, M. 27n., 137n.
Rosy Rox 14, 109, 124, 217, 291-301, 340-343.
Rothko, M. 65, 173.
Rousseau, J.J. 117, 225.
Roustan, M. 71n., 179n.
Roy, A. 69n., 177n.

S

Samaras, L. 57, 166.
Schinzel, H. 74, 181.
Schneede, U.M. 22n., 132n.
Scholte, T. 65n., 67n., 173n., 175n.
Schwitters, K. 54, 55n., 164.
Senatore, M. 21n., 131n.
Serra, S. 58, 167.
Sherman, C. 55, 165.
Sileo, D. 75n., 182n.
Simmel, G. 13, 20, 123, 130.

Singel, R. 69n., 177n.
Smith, P. 69n, 177n.
Smith, T. 35n., 145n.
Smolenski, K. 50, 160.
Stigter, S. 65n., 73n., 173n, 181n.
Storr, R. 53, 163.
Struth, T. 71, 179.
Szeemann, H. 55, 165.

T

‘t Hoen, P. 65n., 173n.
Terrosi, R. 26n., 136n.
Thek, P. 57, 166.
Tiedeman, R. 44n.
Tiravanija, R. 58, 167.
Tolve, A. 80, 188.
Toufic, J. 27n., 137n.
Tranströmer, T. 75, 183.
Tremlett, D. 326, 327.
Trierweiller, D.,21n., 131n.
Trimarco, A. 20n., 32n., 130n., 141n.
Trockel, R. 55, 165.
Tupitsyn, M. 52n., 53n., 147, 162, 163
Tupitsyn, V. 37, 52n., 53n., 147, 162, 163
Turrell, J. 57, 167.
Tzara, T. 23n., 153n.

U

Urbani, G. 67n., 175n.

V

Vaccaro, A. M. 67n., 175n.
Valagussa, F. 35n.
Valéry, P. 56, 165.

Van Hal, M. 24n., 134n.
Van Mechelen, M. 52n., 56n., 161n., 166n.
Van Saaze, V. 65n., 66n., 68, 69n., 70n., 72n., 73n., 173n., 174n., 175n, 176, 177n, 178n, 180n.
Vidokle, A. 27n., 137n.
Vitale, C. 14, 113, 124, 221, 303-313, 344-348.
Viola, B. 57, 69n., 167, 177n.
Viola, E. 75n., 85, 96, 182n., 193, 204.

W

Warburg, A. 45, 46, 155, 156.
Weibel, P. 73n., 181n.
West, F. 69n., 177n.
Wharton, G. 63n., 66n., 67n., 68n., 171n, 174n., 175n., 176n.
Wildenstein 23n., 133.
Wilson, M. 27n., 137n.
Winnicott, D. 32n., 141n.
Wittgenstein, L. 330, 331.
Wolfflin, H. 46, 156.

Y

Yao, P.J. 29n., 139n.
Yiakoumaki, N. 59n., 168n.

Z

Zevi, A. 41n, 151n.
Zolghadr, T. 27n., 137n.
Zuliani, S. 38n., 71n., 148n., 179n.,

Stefania Zuliani (1968) è docente di Teoria della critica d'arte e di Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea all'Università di Salerno. Studiosa delle relazioni che nel global art world legano spazio espositivo, creazione artistica e riflessione critica, ha pubblicato numerosi saggi e monografie sull'argomento tra cui, più di recente, *Effetto museo. Arte critica educazione* (Milano, 2009) ed *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* (Milano, 2012). Nel 2013 ha curato il volume *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*. Critico d'arte e curatore, collabora con le attività della Fondazione Filiberto Menna- Centro Studi di Arte Contemporanea (Salerno, Roma) e scrive su quotidiani e riviste specializzate.

Stefania Zuliani (1968) is a professor of Theory of Art Criticism and Theory of Contemporary Museum and Exhibition at the University of Salerno. An explorer of the links that in the global art world connect exhibition space, artistic creation and critical thinking, she has published many essays and monographs on the subject, including her recent *Effetto museo. Arte critica educazione,* [Museum Effect. Art Criticism Education] (Milan, 2009) and *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* [Exhibitions. Emergencies of Contemporary Art Criticism] (Milan, 2012). In 2013 she edited the book *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* [Artist's Atelier. The Spaces of Art Creation from the Modern to the Present Age]. An art critic and curator, Ms. Zuliani collaborates with the Fondazione Filiberto Menna- Centro Studi di Arte Contemporanea [Filiberto Menna Foundation - Study Centre of Contemporary Art] (Salerno, Rome) and writes for newspapers and art magazines.

Non uno stile, e neanche un ulteriore genere artistico da catalogare secondo stabili parametri, l'installazione è un dispositivo conoscitivo che interferisce con la realtà, che non si sottrae al cambiamento, anzi, che proprio nel cambiamento riconosce l'ambito privilegiato della propria ricerca, sollecitando riflessioni e domande che riguardano la questione dell'autorialità, il significato della *site-specificity* (e della *time-specificity*) dell'opera, la sua (possibile?) archiviazione e conservazione. Interrogativi e prospettive d'indagine che il volume analizza attraverso la discussione delle differenti posizioni critiche che animano il contemporaneo dibattito internazionale, dando poi voce agli artisti - Bianco-Valente, Diego Cibelli, Mariangela Levita, Domenico Antonio Mancini, Perino&Vele, Rosy Rox, Ciro Vitale - che, nel corso di un workshop tenutosi all'Università di Salerno, hanno messo a disposizione la propria esperienza di ricerca sull'installazione, dando vita ad un confronto grazie al quale sono emerse criticità e aspetti problematici anche inattesi di cui questo saggio, grazie anche ad un'ampia appendice bibliografica, restituisce la ricchezza e le potenzialità, confermando come l'installation art sia oggi uno spazio privilegiato di sperimentazione linguistica e di nuova relazione con il pubblico.

Not a style, nor another artistic genre to be classified according to fixed parameters, the installation is a cognitive device that interferes with reality, not only avoiding to escape change, but turning it into its distinctive realm, urging reflections and questions concerning the issue of authorship, the significance of *site-specificity* (and *time-specificity*) of the work and its (possible?) storage and conservation. Queries and prospects of investigation that the book analyses through the discussion of the varied critical positions that enliven the contemporary international debate, also reporting conversations with the artists – Bianco-Valente, Diego Cibelli, Mariangela Levita, Domenico Antonio Mancini, Perino&Vele, Rosy Rox, Ciro Vitale – who, during a workshop held at the University of Salerno, offered an insight into their personal experiences with installation, promoting a debate that highlighted even unexpected critical and complex aspects of which this essay, thanks to an extensive bibliographical appendix, reflects the richness and potential, confirming that installation art is today a favoured space of linguistic experimentation and new relationship with the public.

Arshake / Critical Grounds

questo libro è stato messo in rete nel Luglio 2015
this book was released online in July 2015

Prima di stampare questo libro per favore pensate all'ambiente
Please consider the environment before printing this book

9 788898 709045