

www.unclosed.eu

arte e oltre / art and beyond

rivista trimestrale di arte contemporanea

ISSN 2284-0435

n°31, 20 luglio 2021

L'opera d'arte come cura dell'arte

Note autoriflesse in margine alla mostra *Les Citoyens* di Guillermo Kuitca alla Triennale di Milano

Domenico Scudero

*Come nel gambo reciso di una felce,
nella polpa rammollita di quei vecchi crani
doveva esserci solo l'impronta di un fiordaliso.*

Joris-Karl Huysmans, Controcorrente, Parigi, 1884

La *Triennale di Milano* in una collaborazione con la *Fondation Cartier pour l'art contemporain* ha inaugurato la mostra dell'artista argentino Guillermo Kuitca dal titolo *Les Citoyens*. Questa mostra è in realtà la terza fase – non sappiamo se conclusiva – di un più ampio progetto di Kuitca nell'ambito della sua partecipazione alle attività espositive della *Fondation Cartier*. La prima aveva per titolo *Les Habitants* ed è stata allestita a Parigi nel 2014, la seconda *Les Visitants* è stata realizzata al CCK di Buenos Aires nel 2017 e quest'ultima *Les Citoyens* è ospitata alla Triennale e dedicata a Milano.



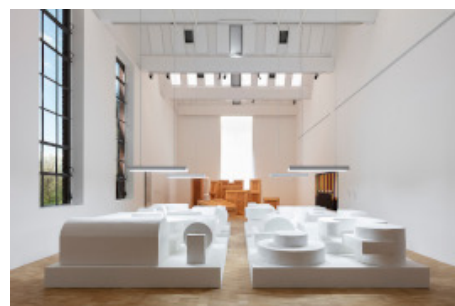
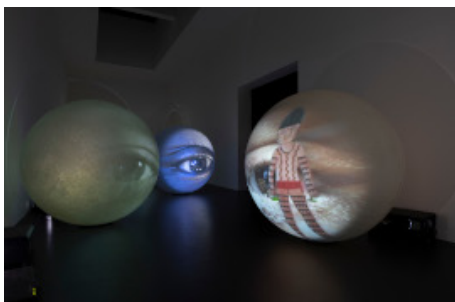
Les Citoyens, 2021. Guillermo Kuitca, David's Living Room Revisited, 2014-2021, 2021, un'istallazione di Guillermo Kuitca creata da un'opera di David Lynch, con la partecipazione di Patti Smith.

© Guillermo Kuitca, Foto © Andrea Rossetti. Courtesy Triennale di Milano / Fondation Cartier

Una delle prime osservazioni che possono essere fatte riguardo il ruolo occupato da Kuitca e l'identità del suo lavoro in questa e nelle altre due occasioni è la sua ubiquità, scaturita dalla possibilità di poterne osservare gli esiti da più punti di vista e da svariate inclinazioni; si tratta di una mostra in cui Kuitca espone in veste di artista espositore, assume il compito dell'organizzatore ma è anche l'artefice di un lavoro collettivo predisposto al centro della più vasta area espositiva e realizzato in collaborazione con David Lynch e Patti Smith. (1)

Nella prima collaborazione con la *Fondation Cartier*, presentata a Parigi, si parla di "une idée" di Kuitca, nella seconda, a Buenos Aires, la si definisce una "mirada" di Kuitca sulla collezione *Cartier* e nel terzo esercizio a Milano, di "uno sguardo" di Kuitca. Di cosa si tratta in sintesi? Kuitca, che molti ricorderanno per le sue note installazioni di materassi dipinti negli anni '80, ha negli anni maturato un'adesione molto intensa alla collezione della *Fondation Cartier*, il cui patrimonio in opere contemporanee è davvero notevole e di particolare lungimiranza. In ogni caso qualche anno addietro il direttore generale della *Fondation Cartier*, resosi conto dell'interesse di Kuitca per la

collezione, lo invita ad elaborare un progetto per rendere vitale un percorso fra i lavori di cui la Fondazione è proprietaria. Il primo tentativo di indagare creativamente le possibilità espositive della collezione aveva preso luogo anche a partire da una collaborazione fra Kuitca e David Lynch, ai quali si era successivamente aggregata Patty Smith. Si tratta di certo di tre nomi altisonanti e il frutto di questo primo nucleo di collaborazione era scaturito da alcuni bozzetti presentati da Lynch per un progetto di mostra da realizzare e che erano stati poi rielaborati da Kuitca. Ciò che notiamo è che già da quel primo nucleo la definizione del ruolo di Kuitca riesce alquanto difficile. In nessun caso si parla mai di cura, né mai il termine viene menzionato in tutti i testi e nelle interviste del catalogo. Il termine "cura" viene trasformato in "uno sguardo di Kuitca sulla collezione". Non sappiamo se questa perifrasi sia come dire "non idoneo alla visione oculare" ad un cieco, per rendere meno brutale e offensiva la condizione di disagio personale di una persona portatrice di una "differente abilità", la sua menomazione. Il pensiero di Kuitca appare quindi molto intimorito dall'uso del linguaggio sintetico e ricorre ad una "distopia linguistica" che appare tanto meno sillogica quanto più ampia risulta la dizione di camuffamento: perché la "cura" di una mostra da parte di un artista, e fatta per di più ad un livello di istituzionalità che coinvolge più sedi storiche e potentati economici, ha naturalmente l'onere di un esercizio d'equilibrio per non offendere artisti o, anche peggio, eredi di questi, persone o enti che hanno come unico scopo quello di proteggere interessi estranei alla creatività artistica. Il problema posto dalla dizione "politicamente corretta" è che finge di dire qualcosa di diverso da ciò che con lo "slang" delle parole d'arte si chiama "cura" e che l'artista in questione ha di fatto "curato una mostra". Adesso non parlerò di quanta possibile "simulazione" ci sia nel parlare in forma sillogica, peripatetica della perifrasi, formula discorsiva che di certo aiuta i perbenisti a poter coltivare in modo non palesemente offensivo i loro imperscrutabili dogmi intrisi di razzismo e suprematismo socio culturale; confessare la "colpa" di aver "curato" una mostra avrebbe gettato Kuitca nelle fauci di quanti disegnano un paradiso dell'arte come luogo delle distinzioni settoriali, lì dove le ibridazioni e le mediazioni continuative sono invece la prassi come fanno tutti, anche i pigramente acculturati su testi come *Postproduction* di Bourriaud (2). Naturalmente qui non se ne fa una colpa all'artista, il quale ha egregiamente lavorato nel suo equilibrio "nominale" - che tanto avrebbe agitato Goodnam -, per garantire che i progetti curatoriali potessero vedere la luce senza farsi cogliere con le mani nel sacco dai possibili nemici dell'osmosi dei ruoli (3). Poiché in questo miserevole cantico delle regole vitruviane e dei peccati agostiniani sul sublime ciò che non si perdona è il voler riassumere diatonie in dissonanze dodecafoniche, come se avanguardia e variabili di alternative varie non fossero mai esistite. Allora perché perfraseare sillogicamente ciò che con il termine "cura" sarebbe apparso normativo? Lo sguardo di Kuitca è infatti curare l'arte in termini postmoderni, e questa cura, che è di certo di una mirabile rilevanza, usa l'appropriazione e l'*hyperframe* come sostanza tecnica per rielaborare attraverso la misura della pratica installativa una differente identità dello sguardo sulle opere. E gli allestimenti che propone sono di puro stampo classicamente postmoderno, difendono le identità dei protagonisti osservati attraverso separatori e guide visive (4).



Da sinistra. *Les Citoyens*, 2021. Veduta dell'installazione presso La Triennale di Milano, opere di Tony Oursler, *Mirror Maze (Dead Eyes Live)*, 2003. Video-proiezioni su 10 sfere (1,8 m di diametro ciascuna), colonna sonora. Dimensioni variabili.

Foto © Andrea Rossetti. Courtesy Triennale di Milano / Fondation Cartier

Les Citoyens, 2021. Veduta dell'installazione presso La Triennale di Milano, opere di Absalon, Richard Artschwager, Thomas Demand.

Foto © Andrea Rossetti. Courtesy Triennale di Milano / Fondation Cartier

La seconda questione è sui diritti e sui copyright. Anche qui qualcosa di molto tormentato è nella pratica del camuffamento linguistico, lì soprattutto dove i giochi di prestigio per non urtare gli interessi molteplici sul diritto autoriale vengono prima delle possibilità creative. La malattia urticante nel sistema del contemporaneo è a mio avviso l'iperconcettualizzazione del copyright, un

sistema non soltanto obsoleto, ma anche basilamente antieconomico e anti progressista. Se dovessimo portare alle estreme conseguenze il concetto di copyright, facendolo brillare nel suo giusto principio germinativo di nuove idee, non potremmo di certo vivisezionare i risultati di ogni nuova opera d'arte senza rischiare di rimanere impantanati sulle ovvie ricadute di complesse rivendicazioni di principio. Se ad esempio giustificassimo le strategie di taluni brand di tecnologia che stanno approntando un processo di riduzione della libertà creativa, impoverendo la creatività con le cesure di copyright blindati di certo molta arte contemporanea non potrebbe più esistere. Poniamo il caso di un'installazione in cui sono esposti oggetti frutto di appropriazioni, postprodotti, se tutti gli attori in solido degli interessi economici in gioco fossero rappresentati per vie legali il valore di un'opera d'arte sarebbe di segno negativo. Pagare tutti gli "aventi diritto" costituirebbe un onere impossibile. In realtà anche la mostra "non curata" da Kuitca si espone a parecchie complicazioni. Ad esempio nella mostra di Kuitca l'opera di Araki è stata trasformata così come anche il video, bellissimo, del film di Artavazd Peleshyan. In quest'ultimo caso la trasformazione è tale da necessitare un chiarimento. Il film in 35mm in bianco/nero datato 1970 e incentrato sulla tecnica del montaggio contrappuntistico è stato poi digitalizzato ed è adesso esposto su una perfetta superficie visiva composta dai nuovissimi schermi led ultrapiatti. Si tratta di fatto di un'opera totalmente diversa dall'originale, sebbene mantenga una forza espressiva manifesta al contrario una distanza e un raffreddamento tecnico di sicuro percepibile (5). Il fatto, a mio avviso, non è distorsivo dell'operazione artistica, né della volontà dell'artista che ha ideato l'oggetto. Non è dato qui sapere se effettivamente l'autore sia stato informato della trasformazione, o se abbia addirittura concepito da sé questa evoluzione, tuttavia a voler essere pignoli, un'opera datata 1970 non sarebbe mai stata vista in queste condizioni tecniche e di sicuro perde in fluidità d'immagine quanto guadagna in qualità luminosa e nitidezza. Non sono problemi da poco conto poiché a dirla con la dizione sonoramente corretta questo è "uno sguardo" sulla collezione e non una mostra "a cura di", quindi avrebbe senso esporre i lavori nella loro veste originale. Sappiamo però che con la tecnologia questo non è possibile, a meno di non voler allestire costosissimi scenari di mantenimento, i quali poi alla fine sono comunque destinati a perire. Una pellicola inoltre non avrebbe mai la possibilità di rimanere in movimento senza apparati destinati ad essere continuamente custoditi da manodopera. Ma per l'appunto è questo ancora una volta il senso della mediazione fra tecniche e appropriazioni.



Da sinistra. Artavazd Pelechian, *Les Habitants*, 1970, pellicola 35 mm in bianco e nero, 8 min 58 s. Acquisizione 2015.
 © Artavazd Pelechian. Courtesy Triennale di Milano / Fondation Cartier
Les Citoyens, 2021. Veduta dell'installazione presso La Triennale di Milano, opere di Cao Guo-Qiang e Artavazd Pelechian.
 Foto © Andrea Rossetti. Courtesy Triennale di Milano / Fondation Cartier

Da altro punto di vista la paura di Kuitca di apparire il curatore della mostra si può comprendere facilmente nel momento in cui a questo ruolo viene polemicamente dato un onere di potentato, mentre si tratta in realtà del lavoro creativo di ogni singolo artista. Tutti gli artisti curano, quanto meno le loro opere, molti ne fanno di più complesse usando il lavoro altrui e questo non significa prevaricare o mortificare, ma solamente prendere in considerazione qualcosa che è già stato fatto e rielaborarlo propositivamente, come una rinnovata citazione (6). Questo percorso si chiama "cura" e lo compie chiunque si prenda cura di qualcosa e nel settore artistico chiunque si premuri di qualificare un prodotto artistico, sia egli uno storico, un critico, un curatore, un artista. La cura mostrata da Kuitca è una tecnica dell'artista contemporaneo, nulla di più che l'evoluzione di quanto si faceva già tremila anni fa quando gli artisti prendevano ad esempio la natura, se ne appropriavano per costruire qualcosa che ne mimasse l'aspetto (7).

Ma nella mostra di Kuitca, o "nello sguardo di Kuitca sulla collezione", aleggia un ulteriore problema programmatico e basilare, ovvero dell'usufruitività di una collezione. Ancora una volta bisogna riflettere sui termini di una contrattualità che ha il suo apice nella cultura concettuale, e in

particolare nel lascito di Seth Siegelau con la sua premura alla normalizzazione dei rapporti fra artista, storia e prodotto finito (8). Adesso è chiaro che la maggior parte degli artisti vorrebbe, fortissimamente vorrebbe, far parte di una collezione rilevante dell'arte contemporanea, forse anche più di una privata purché interessante, piuttosto che una collezione da anonimo museo. Ma appartenere ad una collezione ha anche i suoi rischi a meno che l'artista non abbia un rapporto durevole e continuativo con l'istituzione che ha collezionato i suoi lavori. Una volta acquisito quell'oggetto culturale, se non determinato da una contrattualità specifica, diventa di proprietà di chi lo ha comperato, sebbene da un paio di decenni l'economia della rete ha mostrato che anche questo può essere distorto dagli interessi di chi l'amministra. Si pensi ai programmi e ai sistemi operativi dei computer che noi paghiamo, comperiamo, ma che in realtà non appartengono a noi, sono acquisto in multiproprietà e che alla fine si risolvono in un affitto temporaneo. Allo stesso modo con cui i cellulari o i computer che sembrano appartenere a noi e in realtà rimangono saldamente nelle mani di chi li amministra, così anche l'arte contemporanea pretende di assumere questo beneficio nel nome di un liberismo che rende due opere perfettamente uguali, un patrimonio dell'umanità e l'altra rifiuto da discarica. La collezione d'arte contemporanea quando assume le sembianze dell'amministrazione, a cui solo pochi artisti riescono a resistere contrattualmente, come nel caso abbastanza strano e ambiguo di Tino Sehgal, diventa proprietaria anche delle modalità e delle distorsioni espositive dell'opera (9).

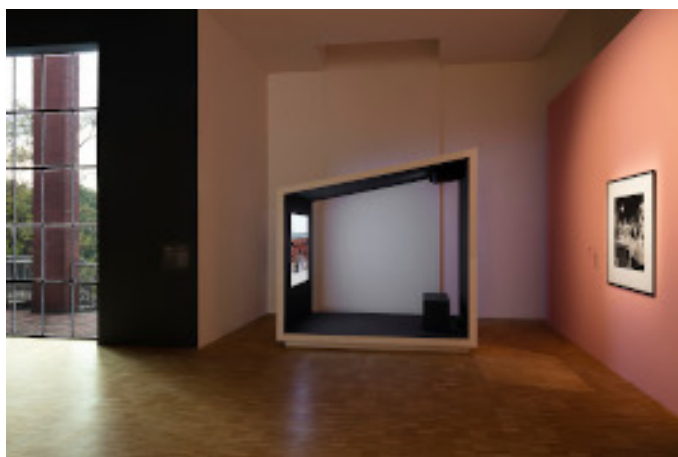
La tanto criticata "manifesta" di Christian Jankowski poteva essere vista come mega mostra curata da un artista e a molti non è parso vero poter dire che era in realtà un'opera unica e gigantesca di un solo artista, il curatore-artista (10). Esempi del genere possono essercene molti, ma qui in *Les Citoyens* le cose si complicano. Nel momento in cui Kuitca scandaglia la collezione e ne preleva alcune opere ha già fatto una scelta e come tale sta curando una serie di opere, ma non lo sta facendo in funzione di una mostra collettiva, poiché l'idea della collettiva si fonda sulla piena complementarità di tutti gli attori, cosa che in questo caso non può vedersi. D'altra parte alcuni fra gli artisti presenti in questa selezione significativa di opere sono oramai scomparsi anche da anni e di certo gli eredi non si oppongono ad una messa in scena che in qualche modo possa valorizzare il lavoro di cui sono beneficiari. Una collezione è pertanto anche un luogo di dominio certificato sul lavoro degli artisti i quali se non debitamente garantiti da norme contrattuali, alcune obiettivamente estremisticamente assurde tanto quanto il presunto abuso che cercherebbero di limitare, finiscono col perdere il controllo del loro lavoro. Anche in questo caso non possiamo dire ci sia granché di nuovo, la storia dell'arte è piena di mecenati che in preda a frenesie morali o baluginazioni emotive hanno svilito e trasformato le opere per le quali avevano pagato, e qui basti pensare ai "mutandoni" del 1564 della Cappella Sistina. C'è qualcuno che sia convinto che se Michelangelo fosse stato vivo ne sarebbe stato lusingato? O se ne avesse avuto la possibilità temporale ed economica sarebbe salito nuovamente sull'impalcatura e piuttosto avrebbe cancellato tutto? Così è anche nelle collezioni del contemporaneo e sebbene si sia costruito un paradossale archetipo di salvaguardia autoriale alla fine, come sempre, a pagare sono soltanto quei poveracci che in un video non possono inserire dieci secondi di un brano musicale, per quanto compresso e solamente evocativo, mentre i ricavati di eventuali diritti non finiscono nelle mani degli aventi diritto se non in infima misura. Col risultato che una autorevole collezione d'arte ha il diritto di prevaricare il lavoro di un artista mentre un creativo o un divulgatore scientifico non può nemmeno usarne alcuni frammenti o insignificanti riproduzioni (11).

Così diffidiamo del mecenatismo dei grandi marchi, l'assurdità dei nuovi mecenati che poi all'improvviso scoprono che dopo aver fatto nome e marchio possono anche finanziare l'arte contemporanea senza pagarla: capra e cavoli senza nemmeno spendere un millesimo. Così le grandi firme investono sull'arte, aprono musei privati e finanziano i lavori di *artistar* facendo pagare esosi biglietti d'ingresso nelle loro "maison à la page" con la scusa di dover mantenere luoghi e personali, lì dove invece sappiamo bene che l'arte contemporanea è capace (e stupida) di abitare e ricreare luoghi e situazioni persino contro se stessa, come nel caso della gentrificazione dei luoghi di residenza.

E ancora sul problema dei diritti, e sulle distorsioni di questi, sempre citando alcuni passaggi di *Postproduction* così fortemente digeriti dalle nuove generazioni, agire sulle modalità dell'opera, o anche riqualificarne la tecnica alla luce delle innovazioni è attività e onere della cura, o dobbiamo delegare al restauratore il compito raggelante di mantenere in vita la mummificazione di ciò che poi si ravvisa solo come un'idea? In Kuitca appare chiaro che oltre al rispetto nei confronti del lavoro dei colleghi artisti ci sia anche il peso di una sollecitudine a riposizionare nel contesto del presente le opere, come nel caso sopra citato del film rianimato dal digitale. E d'altra parte se l'arte

contemporanea non può evitare di discutere sull'implacabile dualismo che separa e allo stesso tempo lega arte contemplativa e arte funzionale, sia essa frutto di allucinazioni dionisiache o di fantasmatiche creazioni logiche matematiche rimane sempre il fatto che siano proiezioni di "eidos", idee, a meno che non si ritenga che l'artista sia in uno stato di trance, uno sciamano governato dal sinistro braccio di una indemoniata divinità.

Nell'intervista riportata nel catalogo, Kuitca precisa che la sua vuole essere un'operazione di mostra collettiva, e immagino sia anche per questo che rifugge dall'idea di presentare col sigillo "a cura di" la sua mostra. Si tratta tuttavia di una formula abbastanza palese per bypassare il collo di vetro del sistema dell'arte, quello per dirla alla John Dewey, che è più attento a vincolare alcune regole, salvo poi disconoscerle nel lasso di tempo di qualche decennio. Si tratta di quella critica e di quello storicismo dell'arte che è rimasto ancorato all'idea delle "regole" dell'antico e che ha spostato il suo ieratico moloch identificativo nei ruoli ingessati. In realtà come spiega bene proprio Dewey nel suo saggio del lontanissimo '34, questo tipo di critica è la stessa che nel periodo impressionista gridava alla scandalo e che poi si era ritrovata a sbrodolare elogi per Manet spostandosi a criticare le derive espressioniste (12). Oggi i protagonisti dell'arte si presentano ancora come critico, curatore, artista, ma le giovani generazioni hanno disgregato questo modo antiquato di costruire delle regole sui coefficienti identificativi dei ruoli. Nella maggior parte dei casi nessuno nato dagli anni '90 in poi riesce a comprendere cosa significhi avere un ruolo definito nel sistema dell'arte, se non occasionalmente, saltuariamente, variandolo in continuazione. La tecnica dell'arte contemporanea permette oggi a tutti di gestire in piena libertà la pratica anche continuativa di ruoli prima considerati indiscutibilmente opposti, o anche contrari e gerarchici. Che un artista si appropri di un'opera e la trasformi non è considerato un abuso, semmai un credito di riconoscimento nei confronti del presunto "plagiato", quando naturalmente non è taciuto il rapporto di dipendenza (13).

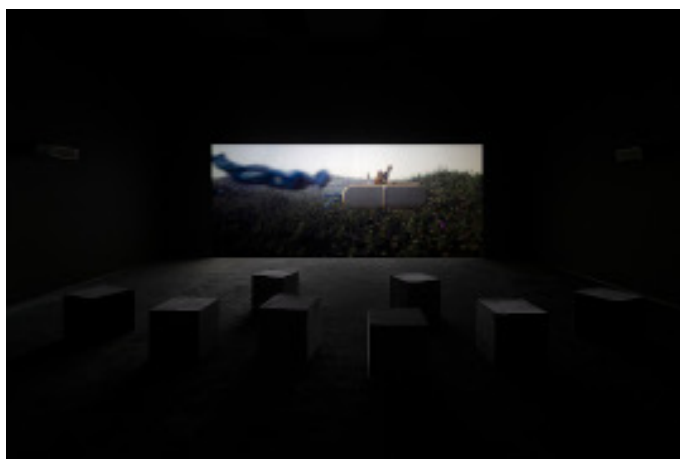


*Les Citoyens, 2021. Veduta dell'installazione presso La Triennale di Milano, con opere di Rinko Kawauchi e Virxilio Vieitez.
Foto © Andrea Rossetti. Courtesy Triennale di Milano / Fondation Cartier*

"La mostra è un mezzo. È una piattaforma e, in fin dei conti, quel che conta sono le opere stesse. Vorrei poter pensare alla mostra come ad un'opera d'arte totale, ma se lo fosse, sarebbe sicuramente una collettiva." dichiara Kuitca in una intervista pubblicata in catalogo (14). Ma d'altra parte il senso di una collettiva qui non si ravvisa. Forse aver indagato con un po' di impegno la storia anche recente ha lasciato intravedere alcune modalità di come si realizza una collettiva. Era collettiva la mostra d'avanguardia, l'evento dadaista lo era, le mostre del Suprematismo lo erano fortemente, perché il senso di una collettiva nasce esattamente dal rapporto fra gli artisti, e sì, era collettiva la mostra processuale come la pensava Szeemann. Quella di Kuitca può essere un'opera d'arte totale di impianto modernista, o forse sarebbe più giusto definirla ipermoderna, poiché nasce da enfasi e da interazioni che non sono nel patrimonio della mostra collettiva, ma definiscono tecniche e strategie che attraversano e citano persino quelle postmoderne. Come nel caso degli allestimenti che propone. La mostra "non curata" da Kuitca si riallaccia agli allestimenti postmoderni e alle connotazioni di arte interstiziale e della frammentazione adeguando l'allestimento in una declinazione plurima. La potenza e la delicata vivacità di un'opera come *Cui – Cui 1992 – 2005* di Rinko Kawauchi non avrebbe potuto esprimersi al meglio se non separandola

in modo definito da quel contesto abbastanza denso e sanguigno della stanza dipinta da Kuitca con sonoro di Patty Smith e allestimento di opere disegnate da David Lynch. Ma si tratta nello specifico di una strategia postmoderna che assume forma di citazione, quella di separare gli spazi per poter isolare un lavoro particolarmente difficile da far visionare. E non è esattamente il postmoderno un mondo del "collettivo", tanto che i pochi collettivi autentici di quel mondo e che sono rimasti in attività, come Group Material, hanno identità molto definite. Quindi l'allestimento di Kuitca non è di esclusivo stampo postmoderno ma è d'un mondo già ulteriore in cui il senso del postmoderno è oramai compiuto e addirittura citato come elemento di una storia, sebbene di una storia che non riesce a concludersi in una fine. Ma siamo forse malati di classificazioni e abbiamo fretta di correre alle mummificazioni di anni che in realtà non hanno visto nulla di così impetuoso e lugubre come invece questo nostro forsennato presente da cui grazie a mostre come *Les Citoyens* sognamo di poterne venir fuori.

Ringrazio Guillermo Kuitca per aver indirizzato il mio sguardo su un altrove che forse ha travisato le sue plastiche intenzioni.



Les Citoyens, 2021. Veduta dell'installazione presso La Triennale di Milano, Moebius, La Planète encore, 2010.
Foto © Andrea Rossetti. Courtesy Triennale di Milano / Fondation Cartier

Les Citoyens, uno sguardo di Guillermo Kuitca sulla collezione della Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, Triennale di Milano, 2021, con opere di Artavazd Peleshyan, Cai Guo-Qiang, José Vera Matos, Allan McCollum, Taniki, Claudia Andujar, David Hammons, George Rouy, David Lynch, Fernell Franco, Francesca Woodman, Patti Smith, Moebius, Véio, Agnès Varda, Isabel Mendes Da Cunha, Daido Moriyama, Moke, Richard Artschwager, Guillermo Kuitca, Rinko Kawauchi, Junya Ishigami, Thomas Demand, Hu Liu, Tony Oursler, Vija Celmins, Absalon, Virxilio Vieitez.

20 luglio 2021

1) Queste ed altre informazioni sul percorso e sulle motivazioni delle mostre organizzate da Kuitca sono riportate nel catalogo: *Les Citoyens, uno sguardo di Guillermo Kuitca sulla collezione della Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain*, Cat. Mostra, Triennale di Milano/Fondation Cartier pour l'art contemporain, Milano/Paris, 2021.

2) Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, trad. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmediabooks, Milano 2004, (ed. or. Lukas & Sternberg, New York, 2002)

3) Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, trad. it. Il saggiatore, Milano 2017 (ed. or. *Languages of Art*, 1976)

4) Su temi come Hyperframe e Appropriazioni è bene ricordare già a ridosso del 1990 le riflessioni di Tricia Collins e Richard Milazzo che avevano riunito i loro interventi e conferenze nel testo *Hyperframe* pubblicato a Parigi nel 1989/1990 e che ha influito fortemente sulle considerazioni di quei primi anni Novanta nei confronti delle mediazioni di ruolo fra artista, critico e curatore. Lo stesso testo è stato poi usato nelle scuole per curatori. Cfr. Collins (Tricia) & Milazzo (Richard); *Hyperframes*, voll. I - II, Edition Candau, Paris, 1989 - 1990.

5) La trasformazione di una pellicola fotografica in un video film digitale non è naturalmente indolore per quanto riguarda qualità e visibilità. La pratica del "riversamento" in altro formato implica molte alterazioni. In primo luogo la frammentazione dei singoli fotogrammi viene sostituita da una maggiore concentrazione e liquidità dell'immagine trasformata in pixel elettronici. Inoltre la possibilità del digitale di essere visionato su supporti ad alta qualità dona una maggiore fluorescenza ma toglie profondità. Anche il taglio dell'immagine che nella resa in pellicola ha smarginature e smagliature diviene esatto e netto ancorché maggiormente sfuocato. Un'installazione video ha un carattere maggiormente "plastico" e oggettuale lì dove la proiezione ha un carattere da superficie "quadro" in movimento. Attraverso una lettura filologica un film analogico riprodotto in una video installazione digitale è opera viva da ritenersi totalmente differente.

6) Sul potentato della "cura" si è discusso parecchio e naturalmente risulta sotto gli occhi di chiunque che le schermaglie reciproche fra

storici/critici – coloro che hanno la presunzione di riassumere il potere del giudizio – e curatori d'arte hanno come effetto quello di aver insabbiato alcune carriere sia da una parte che dall'altra. Sarebbe stato un ottimo ordinario, "guru" del contemporaneo, una figura come quella di Germano Celant che è stato invece bistrattato dall'accademia universitaria, e ancora oggi le polemiche sulla persistente discriminazione degli studi contemporanei da parte di una intestardita compagine di passatismi fa notizia sui quotidiani nazionali.

7) In Georges Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte*, trad. it. Abscondita, Milano 2014 (ed. or. *Lascaux, ou la naissance de l'art*, Skira, Genève 1955); Debray, Régis; *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, ed. it. Il Castoro editore, Roma, 1999; poi Magonza editore, Arezzo, 2020, pp. 21 – 43 (ed. or. *Vie et mort de l'Image. Une histoire du regard en Occident*, Edition Gallimard, Paris, 1992); per quanto riguarda la storia delle idee cfr. anche Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it. Rizzoli, Milano, 1971 pag. 155, (ed. or. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969).

8) Alexander Alberro, "I diritti degli artisti e la gestione del prodotto" in *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, trad. it. Johan & Levi, Monza, 2011, pagg. 111 – 150, (ed. or. *Conceptual Art and the politics of Publicity*, MIT Mass, 2003)

9) Cfr. *Il Copyright nell'era digitale. Problematiche e casi di studio* a cura di P. Mania e G. Vesperini, Round Robin editrice, Roma, 2020, e in particolare il saggio della curatrice, "Copyright e pratiche artistiche contemporanee. Il caso di Tino Sehgal", pagg.103-115.

10) *Manifesta 11*, Catalogo a cura di Christian Jankowski, Lars Müller Publishers GmbH, Zürich, 2016. Ne abbiamo parlato su questa rivista, cfr. DS, *Manifesta 11*, Unclosed n.11, anno 3, luglio 2016 <<https://www.unclosed.eu/rubriche/sestante/esplorazioni/150-manifesta-11.html>>

11) Adam Lindemann (editor), *Collecting Contemporary*, Tashen, Cologne, 2006. In questa raccolta di grande diffusione appare evidente come il sistema dell'arte sia improntato al liberticidio dell'arte privilegiando gli interessi di un mercato esclusivamente speculativo e disinteressato all'universo di studi e sperimentazioni. Lasciano davvero perplessi alcune considerazioni, come ad esempio il fatto che un mercante abbia maggiori facoltà di vedere le novità in arte piuttosto che un ricercatore e che ciò venga ritenuto un buon privilegio e non una perdita di senso dell'arte. A meno che non si concluda che l'arte oggi sia soltanto un simbolo virtuale e "divinatorio" del denaro.

12) John Dewey, *Art as Experience*, Penguin Book, New York 2005 (I ed. Balch & Company, Minton, New York, 1934) (trad. it. *La nuova Italia*, Firenze, 1951 e successive ed., poi Aesthetica, Sesto San Giovanni, MI, 2021). Cfr. capitolo Criticism.

13) Su questi problemi si interrogava il movimento di New Media Art nelle figure degli hacker artists che per primi avevano intuito i problemi legati al digitale e che, paradossalmente hanno mostrato la strada anche a quelle multinazionali che poi si sono appropriate dei sistemi di trasmissione. Si rinvia in proposito ad un interessante articolo di Francesca De Benedetti, "A Genova c'erano i social molto prima di Big Tech", su *Domani*, 12 Luglio 2021, pagg. 6/7.

14) Intervista di Hélène Kelmachter, Buenos Aires/Parigi, dicembre 2020, in *Les Citoyens*, cat. mostra 2021, op. cit., pag. 41.

