

L'attività di curare mostre d'arte contemporanea può gettare oggi una luce sull'arte stessa. Nel 1993 sono stata invitata con altri due curatori a lavorare ad Anversa, in Belgio, dopo che la città era stata designata capitale europea della cultura. Si tratta di un evento che fu inventato circa otto anni fa per creare un senso di unità in Europa attraverso la cultura. È paradossale perché è stato istituito in un momento in cui l'Europa si stava in effetti frammentando: ex Jugoslavia, Belgio, Inghilterra, Olanda stavano rompendosi e sfuggendo al modello moderno di nazione.

Dall'era delle Grandi Esposizioni alla fine del XIX secolo fino a mostre contemporanee come Documenta o la Biennale di Venezia, si sono evoluti determinati modelli curatoriali che volevamo porre in questione. Per esempio la relazione tra il mondo internazionale dell'arte e il posto in cui queste mostre sono allestite. Spesso le mostre si spostano da una parte all'altra del mondo ma non hanno mai una vera connessione con il sito in cui vengono presentate. Dunque eravamo interessati a collaborare con artisti che investigassero il contesto socio-politico, geografico e culturale sia contemporaneo sia storico di quel luogo specifico che nel nostro caso era Anversa.

La città, uno dei porti più importanti del Mare del Nord, gode di una notevole ricchezza, anche se, come tutte le grandi città industriali sta soffrendo il declino imposto da un presente postindustriale. È una situazione interessante, perché come a New York, Londra, Manchester, Chicago, l'architettura e la situazione geopolitica sta cambiando piuttosto drammaticamente. Come scrive Edward W. Soja, "la spazializzazione urbana può essere vista come una stratificazione che riflette pronunciati slittamenti e le geografie dell'investimento, della produzione industriale, della consumazione collettiva e del disagio sociale. La sedimentazione comunque è più complessa e labirintica di un semplice sovrapporsi di livelli, perché ciascuna sezione incrociata contiene rappresentazioni del passato così come i contesti per il prossimo turno di ristrutturazione". Ciò che sembra accadere in queste grandi città un tempo fondate su di una economia industriale è che c'è ora una vasta sezione in mezzo alla struttura architettonica che oggi sembra progressivamente svuotarsi. Negli anni sessanta a New York si verificò un fenomeno che ha avuto un impatto diretto in questo tipo di nuova specializzazione urbana: numerosi artisti si trasferirono negli spazi industriali svuotati e trasformarono i cosiddetti loft in studi. Ritengo che gli artisti abbiano scelto questo tipo di spazi in parte perché rifiutavano la vecchia idea di atelier come luogo separato dalla vita reale, ma anche per avvicinare le procedure dell'arte a quelle del lavoro; questi spazi industriali recavano in sé l'epos del lavoro inscritto nella loro architettura. Penso che l'altro aspetto dell'arte a quel tempo fosse che essa diventava sempre più coinvolta con nozioni di ricerca e procedure, così che lo spazio che l'accoglieva assumeva coerentemente l'aspetto di un laboratorio. Inoltre quegli spazi presentavano una sorta di pericolo, essendo spesso diroccati: quindi venivano attivate delle dinamiche spaziali di forte intensità drammatica, rendendo esplicito l'interesse verso una fenomenologia che ha influenzato artisti minimalisti come Donald Judd, Robert Morris e, più tardi, Richard Serra. Per di più è divenuto comune trasformare

questi luoghi in gallerie d'arte e poi in musei di arte contemporanea come la nuova Tate Gallery di Londra, la Creks Collection a Sciaffusa, la Dia Foundation a New York eccetera. C'è in questo qualcosa di paradossale, perché per molti versi l'economia postindustriale sta guardando all'arte e alla cultura per rivitalizzarsi. Per esempio in Inghilterra molte città del Nord che dipendono da industrie e che ora stanno decadendo, con un tasso molto alto di disoccupazione, stanno trasformando le fabbriche in musei. Il paradosso consiste nel fatto che gli artisti stanno diventando parte di una avanguardia della borghesizzazione. Ad Anversa il porto si è tradizionalmente appoggiato su una vasta comunità di lavoratori. Dal momento in cui esso ha iniziato a venire tecnologizzato i lavoratori sono diventati eccedenti e la maggior parte di queste persone, che provenivano dalla Turchia e dal Marocco, hanno iniziato a insediarsi negli spazi accanto al vecchio porto. Ora, proprio quando questi spazi si stavano svuotando, è arrivato il museo d'arte contemporanea e gli artisti hanno iniziato a trasformare quegli spazi in gallerie e studi. Così gli affitti sono cresciuti e la gente che tradizionalmente viveva lì non può più permettersi di risiedervi. Per tornare alla mostra, essa reclama il record al titolo più lungo della storia delle esposizioni; si tratta di una citazione da Gordon Matta-Clark che ci ha fornito anche un paradigma per l'approccio curatoriale al progetto: 'On taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present'. La mostra è stata suddivisa in tre parti. La prima è stata chiamata 'Public Networks'; abbiamo trovato in una situazione locale un modo molto stimolante per curare un'esposizione: duecento dei residenti che vivevano vicino al museo erano stati sfrattati per l'aumentare dei prezzi nella zona. Tutti insieme, fecero una mostra che riguardava l'edificio esponendo fotografie dei loro salotti in cui avevano disposto i loro oggetti preferiti. Questa mostra polemica si rivelò molto efficace perché era economica, era strutturata su pannelli che potevano essere trasportati ovunque. Grazie a questa mostra gli inquilini salvarono l'edificio. Un'altra parte di questa sezione detta 'Public Networks' è consistita nel lavorare insieme a geografi che hanno riportato su carte la relazione tra diverse comunità; abbiamo sperato che i visitatori che venivano da fuori potessero avere una immagine interessante della situazione nella quale erano chiamati a vivere quel particolare progetto. Volevamo anche lavorare con la comunità locale che è in maggioranza di provenienza marocchina. Quindi, poiché essa tendeva a essere soprattutto mussulmana, l'attenzione rivolta alla loro produzione culturale si spostava tendenzialmente dall'ambito della cultura visiva a quello della musica. Abbiamo trovato una straordinaria radio pirata chiamata Radio Centraal che operava da una casa occupata, che ci sembrò un'opera di architettura virtuale eccezionale perché toccava tutte le comunità di Anversa. Così abbiamo invitato la radio a venire nel museo. La particolarità dell'emittente è che trasmette 24 ore al giorno senza interruzioni pubblicitarie, senza sponsor e senza il supporto di denaro pubblico. La portano avanti interamente i disk jockey, che pagano venti dollari all'ora e hanno un programma che soltanto una volta è stato pubblicato ma che tutti ricordano. Ogni ora il programma ha un nome, e chiunque voglia trasmettere arriva secondo quanto propone appunto il titolo. La musica varia dalla Rai Techno, a stazioni specifiche per attivisti gay, a radio sperimentali. Il punto saliente, ciò che ci ha fatto decidere di invitare Radio Centraal al museo, è che i suoi ascoltatori sono anche i suoi registi, quindi tutti i visitatori del museo potevano trasmettere dall'emittente che avevamo installato.

La seconda parte della mostra è stata concepita come uno sguardo all'indietro nella storia dell'arte d'avanguardia ad Anversa. Tra il 1958 e il 1959 c'è stato uno straordinario scambio di artisti da tutte le parti del mondo, che risultò come una conseguenza del fatto che nel 1958 un gruppo di artisti costrinse i politici a installare uno spazio per l'arte contemporanea nella città. Attraverso l'attivismo di questi artisti, venne a formarsi una comunità internazionale che raccoglieva dall'arte Informale al Gruppo Zero. Più tardi varie gallerie come il White Wide Space aiutarono a creare una base per accogliere artisti

concettuali, minimalisti e performer, come Marcel Broothaers, Panamarenko, James Lee Byars, Lawrence Wiener, Joseph Beuys. Nel 1969 Kaspar König creò una galleria chiamata A Space che divenne un centro di dibattito. Così abbiamo raccolto i documenti, gli inviti, le fotografie e le opere d'arte di quel periodo e le abbiamo presentate come un modo di guardare alla relazione tra il momento locale e quello internazionale.

La terza sezione della mostra esponeva 16 artisti contemporanei. Judith Barry è un'artista americana il cui lavoro esplora le implicazioni delle nuove tecnologie su linguaggio e cultura, in particolare attraverso il mezzo del video e altri nuovi materiali. 'Whole Potatoes from Mashed' è un ambiente creato con fibre ottiche, luci e suono. Attraverso la creazione di questi meccanismi, in collaborazione con lo scrittore Brad Miskell, Barry ci ha condotto a una passeggiata Gibsoniana (come in William Gibson, autore di Neuromancer), attraverso la storia, rituali arcani, la tecnologia e la cibernetica. Eugenio Dittborn vive e lavora in Cile, un paese ai margini persino del suo stesso continente. Il suo lavoro si svolge attorno alla penetrazione dei sistemi attraverso i quali l'arte viene distribuita e comunicata. Descrive le sue pitture come cavalli di Troia. Attraversano il globo sotto forma di lettere, entrando nello spazio controverso dell'arte occidentale attraverso la posta, come virus 'impaccati' dentro buste giganti. Il lavoro incomincia il suo compimento a partire dal momento in cui l'artista consegna la busta al postino, perché la busta nella quale viaggia reca scritta la storia del produttore e del ricevente e la descrizione dell'interno, in maniera che ciascuno possa leggerle. Così il postino la legge e con lui tutti gli impiegati delle poste. Il pubblico di queste opere incomincia in Cile e gira per il mondo fino a che arriva a destinazione per la mostra. All'interno della busta c'è una tela sottile che, tolta dalla busta, diventa sempre più grande mentre la si spiega. Ci si ritrova con questo enorme dipinto in mano: è un'invasione dello spazio molto abile. La serie dei lavori era intitolata 'The 15th History of the Human Face' ed è in quattro sezioni: la prima sono una serie di identikit eseguiti dalla polizia, la seconda sono ingrandimenti di volti disegnati dai pazienti e dalle infermiere di un ospedale psichiatrico, la terza disegni fatti dalla figlia di Eugenio quando aveva otto anni e la quarta ritratti di donne rapinatrici presi dagli archivi della polizia.

Una giovane artista francese che in seguito è tragicamente scomparsa, Sylvia Bossu, utilizza la fotografia in una investigazione della memoria e della percezione e assesta nel museo una serie di videocamere da sorveglianza che hanno registrato tre spazi: uno era l'entrata del museo, uno era un'opera e il terzo era l'ufficio del direttore. Queste telecamere memorizzavano l'immagine e la stampavano su fogli per fax, e i fax uscivano dalla macchina per essere strappati via. Questo lavoro era a mio avviso una affascinante serie di proposizioni, perché in parte riguardava il processo della visione, in parte le infrastrutture stesse del museo. L'opera era anche una rievocazione molto lirica della relazione tra percezione e memoria.

Questo aspetto era anche implicito nel lavoro del belga Patrick Corillon che comprendeva una serie di etichette e di narrazioni, di scritti che uno si poteva portare via. Corillon lavora con numerose identità fittizie, la più famosa è un carattere chiamato Oskar Serti. La narrazione che si leggeva appena si entrava nello spazio riguardava la vicenda di Serti e della compagna Catherine, che per ripararsi dalla pioggia erano entrati proprio nello spazio nel quale si trova l'osservatore. I musei offrono molti e diversi stimoli: erotismo, gelosia, insicurezza intellettuale, diventano emozioni che si mescolano e si filtrano attraverso l'arte.

Renée Green, una giovane artista afroamericana, esplorando in qualità di giovane donna nera la città di Anversa ha compiuto una disamina sul modo in cui lei stessa era percepita e rappresentata. Ha identificato se stessa come turista in una città e come detective che raccoglie delle prove. Il suo progetto è divenuto un viaggio soggettivo per trovare se stessa. La sua installazione includeva molte piccole fotografie in bianco e nero, immagini e i figurini che si trasformavano in una serie di caricature e stereotipi l'Africano come

primitivo, come musicista jazz, come atleta, il corpo nero come oggetto esotico. Uno degli altri aspetti della città che l'hanno interessata è stata l'area a luci rosse che è una sorta di spazio espositivo. Le donne siedono in vetrina e si vendono come prostitute; tendono a provenire dal terzo mondo e sono arrivate in Europa grazie a una specie di tratta delle schiave. È uno scandalo che accomuna Anversa a tutte le città del Nord. L'artista ha costruito un'installazione che ricordava questo stato di fatto nel museo, ponendo simultaneamente la questione della commercializzazione dell'arte.

L'artista indiano-americano Jimmie Durham è un Cherokee; è un poeta, un filosofo, un performer, e uno scultore e ha creato una installazione che ha intitolato 'Gilgamesh e io'. È molto influenzato dallo scrittore italiano Italo Calvino e dal romanzo Il castello dei destini incrociati, in particolare dall'immagine di persone che non potevano più parlare e comunicavano attraverso le carte da gioco; così ha costruito un oggetto che era simultaneamente una tavola, una porta e un muro, come metafora dei confini tra l'Est e l'Ovest, il Nord e il Sud, la città e la campagna e così via. La scultura di Durham espone il concetto romantico dell'Indiano come una finzione proiettata dalla cultura europea al fine di definire se stessa.

Andrea Fraser ha agito come un virus che è entrato nella campagna promozionale attraverso poster della Capitale Culturale, che ha dominato la città per più di un anno; in questo modo, Fraser ha supposto fosse possibile entrare subliminalmente nella coscienza dei cittadini. Ha usato tutte le grafiche esistenti, immagini e slogan retorici della campagna, ma facendo slittare la loro semantica per esporre nuovi significati. Per esempio un poster diceva: "L'arte deve essere bella?" L'artista ha rimosso la parola 'bella' per trasformare il messaggio, più semplicemente, in "L'arte deve essere?"

Fausto Delle Chiaie è un artista di Roma che ha lavorato per molti anni in un ignoto sito della città, creando un'opera pubblica che si evolveva nel tempo. Ogni giorno tra le 16 e le 20, che piovesse o no, ha presentato un serie di installazioni complesse anche se effimere. Ha lavorato con qualsiasi cosa sia apparsa in quella strada, compresi gli escrementi di cane. Arrangia giocattoli rotti, lattine, scatole, carte in sequenze narrative, tracciati di elementi che conducono a un apice o a un caso stupefacente, a una situazione. I suoi lavori sono come mini-storie da detective: una serie di oggetti casuali conducono l'osservatore dal muro al parco, attraverso la pavimentazione, lungo un bellissimo disegno di gesso. È stato uno degli esempi di maggiore successo di arte pubblica che io avessi mai visto. Lo abbiamo invitato ad Anversa dove ha vissuto e lavorato durante tutto il tempo della mostra.

L'opera di Ann Veronica Janssens, un'artista belga, riguarda un tipo di archeologia attorno agli assestamenti urbani. Traccia la sedimentazione dell'occupazione sociale attraverso la città e la campagna. Trova le strutture che gli esseri umani hanno creato e le documenta attraverso una serie di fotografie in bianco e nero. La sua installazione al museo ha coinvolto anche l'illuminazione artificiale, per reintegrare una qualche sensazione riguardo alla luce del giorno fuori dal museo.

Anche l'artista italiano Luca Vitone è impegnato in una sorta di mappatura attraverso il suono. Vitone è andato alla ricerca di registrazioni nascoste di canti tradizionali, provenienti da diverse regioni europee, scovandole negli archivi e nelle biblioteche locali. Ogni regione è risultata caratterizzata dal desiderio di distinguersi dallo stato cui apparteneva. Il suo lavoro comprendeva una serie di mensole nei quali erano disegnate mappe delle aree esaminate, accompagnate da un set di cuffie audio attraverso cui il visitatore poteva sentire canzoni tipiche dall'Irlanda del Nord, dalle regioni basche, dalla Scozia, dalla Slovacchia e da vari accampamenti zingari. Il suo operare si svolge attorno alla storia non scritta, attorno a forme di identità e di rappresentazione mappate attraverso le componenti effimere eppure vitali dell'esistenza: il cibo, le canzoni.

Bethan Huws ha lavorato sulla voce umana in relazione a un luogo peculiare. Ha invitato

un gruppo di cantanti bulgare chiamate Bistritsi Babi per eseguire una canzone per il Mare del Nord, su una spiaggia di Northumberland. Le donne erano tutte nonne; le loro canzoni sono forme genetiche, trasmesse attraverso generazioni di donne di paese. Il loro arco vocale è ristretto a un registro non più vasto di sei note nella scala musicale. L'effetto è quasi scultoreo. L'arco limitato di note ascoltato all'unisono relaziona la loro musica ai sistemi modal orientali; richiama il Muezzin islamico che chiama alla preghiera, da una parte, e dall'altra anche sistemi di musica occidentale.

La celebrazione dell'ibrido e non di una identità culturale fissa è espressa dal lavoro di Zarina Bhimji. Con una macchina fotografica di grande formato ha scattato ritratti di conoscenti e amici, tutti caratterizzati da una provenienza razziale mista. Ha fatto due serie di fotografie, una a colori e una in bianco e nero, usando un'esposizione tanto lunga da fare in modo che i suoi soggetti apparissero sfuocati e leggermente eterei. Bhimji non solo dimostra come una certa traiettoria all'interno delle scienze abbia condotto ai fondamenti dell'Olocausto, ma la mette anche in relazione all'esperienza contemporanea del razzismo e della paura della mescolanza.

Gli uccelli hanno una storia molto particolare ad Anversa: collezionati nel XXVII secolo come gemme rare, giunsero a simboleggiare l'esotismo e la salute. Ancora oggi si tengono mercati di uccelli ogni giorno, venduti come animali domestici. Mark Dion ha fatto una splendida installazione intitolata 'Una biblioteca per gli uccelli'. Per la realizzazione è stato necessario costruire una sorta di piscina nel museo con piastrelle nei colori tradizionali fiamminghi, blu e bianco, e portare una serie di disegni di uccelli eseguiti nel XXVII secolo da esploratori fiamminghi; al centro dello spazio Dion ha messo un grande albero, sradicato da temporali recenti; sui rami di questo acero potente, ha creato una biblioteca ornitologica. Alla fine ha introdotto i lettori: venti coppie di uccelli africani viventi, colorati, ansiogeni; la gente entrava nello spazio e il timore che uno di loro potesse atterrare sulla propria testa o volare troppo vicino si combinava alla meraviglia.

L'ultimo lavoro del quale desidero parlare è un progetto di Maria Eichhron. Il Museo d'Arte Contemporanea di Anversa segue il classico modello modernista della scatola vuota e senza aperture verso l'esterno 'reale'. L'artista ha aperto una finestra al terzo piano da dove i visitatori potevano guardare fuori e prendere una boccata d'aria. Alla fine della mostra il museo ha richiuso l'apertura. Ma, temporaneamente, quell'opera aveva reso manifesto il proposito di Matta-Clark -prendere una situazione normale e ritradurla in letture delle condizioni passate e presenti molteplici e stratificate.

## **Iwona Blazwick**

Ha diretto l'A.I.R gallery dal 1985 al 1987 ed è quindi stata direttrice del settore espositivo dell'ICA di Londra dal 1987 al 1993. Nel 1993 ha curato la produzione di opere per il Museo di arte contemporanea di Anversa Capitale Europea della Cultura. Ha collaborato con numerose riviste tra cui Artscribe, Parkett, Art Monthly. Nel 1993 ha fatto parte della giuria del Turner Prize e recentemente ha curato una serie di monografie sull'arte contemporanea per la Phaidon Press. Attualmente è curatrice presso la nuova Tate Gallery.