

La prima tipologia di mostre di cui intendo parlarvi riguarda le mostre che organizzo nei musei d'arte contemporanea dove ci si aspetta di avere delle espressioni artistiche. La prima mostra l'ho organizzata con cento quadri di Gehrard Richter, da lui definiti privati. Sono opere recenti sui fiori, ritratti, paesaggi o astratti; c'è anche la Maternità. La mostra si sviluppa in spazi dove si trovano queste categorie, "Genre", con un effetto di costruzione e de-costruzione o sparizione degli oggetti.

Un altro progetto della stessa tipologia di esposizioni organizzate per i musei di arte contemporanea è la serie dei Migrateurs. Migrateurs è la parola francese per indicare gli uccelli migratori. Questa esposizione è costituita da 18 esposizioni nel Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Io credo che le esposizioni non debbano avere una collocazione fissa nel museo e ho quindi invitato gli artisti a esplorare gli spazi del vasto e immenso museo e a determinare una locazione alla quale sono particolarmente interessati. Alla base di questo esiste una necessità che deve essere stabilita di volta in volta da una scelta improvvisa.

Ogni tipo di cambiamento risulta quindi importante, ma questo pensiero sembra essere diverso dai simili progetti del Moma di New York dove gli artisti espongono le loro opere in un luogo predisposto e specifico, all'ingresso sulla destra. Io ho mediato per alcuni artisti al Moma e uno di questi è Felix Gonzales Torres, artista cubano che viveva a New York e morto nel gennaio di quest'anno. Egli aveva definito la sua "necessità" creando un'opera pubblica e privata nello stesso tempo. Gonzales ha messo un pannello all'ingresso del museo dove passano visitatori di tante diverse mostre, non soltanto di arte contemporanea. Egli ha così definito la nozione di senso pubblico del suo intervento dimostrando che la mostra è tanto pubblica quanto tu la rendi pubblica. Giocando sulle due possibilità estreme del pubblico e del privato egli ha contemporaneamente indagato l'invisibile sistemando sulle scrivanie degli uffici fiori e bouquet; questa mostra era dunque effimera e non visibile ai visitatori, a meno che non visitassero gli uffici.

A tale proposito ripenso a Vito Acconci che diceva sempre che non esiste uno spazio dato da Dio o predefinito, ma lo spazio pubblico lo creiamo noi attivamente. Progetti di Migrateurs: la prima mostra fuori dal Regno Unito di Douglas Gordon, fatta sempre tre anni fa. Egli ha sviluppato l'idea dell'infiltrazione attraverso diversi tipi di canali; usava sempre la stessa frase, installata nella collezione del museo, ma anche come graffito era installata nei bagni e come virus sul sistema telefonico. Ugo Rondinone, artista svizzero, ha sistemato delle sculture rotonde nel contesto di Migrateurs, una sorta di Sleko, di autoritratti iperrealisti seduti all'ingresso del museo come se qualcuno si riposasse. Uri Zeik ha lavorato nel Migrateurs sulla nozione di dispenser; ha sistemato diversi distributori di giornali per tutto il museo e le persone erano pregate di prendere un giornale che lui aveva sistemato apposta per lo show.

Migrateurs non chiede agli artisti solo di inserirsi nel contesto del museo, non chiede di sentire gli spazi ma di trovare le necessità per il progetto che deve essere definito all'improvviso. Didier Tronay non voleva fare niente nel contesto, voleva solo un cubo bianco per costruire una cappella. L'ultimo progetto per Migrateur che vi presento è il più recente, dell'inizio di quest'anno, dell'artista americano Joseph Grigley che lavora negli "spazi in between", caffetterie e soggiorni.

L'artista è sordo dall'età di 11 anni e tutto il suo lavoro è costituito dal linguaggio dei suoi testi; egli prende delle annotazioni e le conserva. Quando non utilizza la lettura labiale si

affida alla partecipazione del visitatore che deve ricreare la narrazione in modo interattivo, utilizzando i testi forniti. L'artista Rirkrit Tiravanija ha creato la possibilità di fare del tè o del caffè all'ingresso del museo. L'artista italiana Eva Marisaldi ha disposto dei suoi oggetti personali che i visitatori potevano prendere in prestito.

Migrateurs può essere definito un progetto fluttuante di oggetti leggeri che volano, vicino al principio teorico del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris sotto la direzione di Suzanne Pagé. Gli artisti degli anni novanta si interessano ai sottili cambiamenti delle funzioni del museo; seguendo nella sua estensione la nozione di cambiamento, ho collaborato all'organizzazione della Biennale di giovani artisti "Manifesta" a Rotterdam, in Olanda; in modo simile al caso di Migrateurs abbiamo provato a fare utilizzare agli artisti le infrastrutture esistenti.

L'artista coreana Su-Jakin ha usato la caffetteria coprendo i tavoli con vestiti coreani e facendo servire, durante la mostra, cibo e tè coreani. Didier Tronay ha ricostruito un giardino usando i tubi dell'acqua e piantando vegetali come pomodori e porri; egli ha trasformato totalmente il cortile civile degli anni trenta in un orto botanico mettendo delle statue al centro del giardino. L'artista ha usato una struttura preesistente cambiandone la funzione. Susanne Wald, giovane artista svizzera che vive a Zurigo, dalla sua enciclopedica installazione al museo Witt de Witt chiamata "Transizombi", ha accumulato da molti anni arnesi della "macho car culture" e li ha assemblati in una stanza insieme a oggetti creati da lei come amalgama della cultura di transito e del traffico di oggi, con significati di diverse fonti dall'alto al basso, avanti e indietro.

La seconda tipologia di mostre riguarda i musei o le istituzioni che non accolgono abitualmente mostre di arte contemporanea, le quali causano una deviazione, un détournement rispetto alle originarie intenzioni del museo. La mostra non abolisce il contesto del luogo, ma si crea una simbiosi fra le due realtà. Spesso questo può portare all'uso di posti esotici, che però personalmente non mi interessano molto.

Il progetto di Gehrard Richter nella casa di Nietzsche a Silz Maria era fondato sull'importanza dello spazio espositivo mentre la mostra era una realtà secondaria contemporanea.

Dello stesso genere la mostra di Christian Boltanski che da tempo voleva esporre in un monastero; dopo aver analizzato diverse possibilità siamo riusciti a convincere il monastero medievale di Saint Colon in Svizzera a mettere a disposizione la biblioteca. L'artista ha utilizzato delle vetrine identiche a quelle già esistenti creando un incrocio di realtà; il suo intervento contestuale al limite del visibile e dell'invisibile portava alla confusione il pubblico. Centinaia di migliaia di persone che ogni anno vanno a visitare la biblioteca erano obbligate a vedere una mostra di arte contemporanea e gli interessati al lavoro di Boltanski vedevano libri antichi. Un giorno ho osservato un visitatore che sbagliava a leggere e ha confuso l'opera di Boltanski con la traduzione di un manoscritto del XVI secolo. Nessuno si accorse dell'errore e le sue vetrine furono parte integrante del monastero per un anno.

Un'altra mostra in un museo con funzione diversa è "Cloaca Maxima" organizzata nel museo di Zurigo del drenaggio. Il museo tratta la storia della canalizzazione del gabinetto e vi sono diversi bagni, ma non hanno mai sentito parlare di Duchamp. L'idea della mostra è nata dal dialogo con Peter Fischli e David Weiss; abbiamo invitato dodici artisti a fare dei progetti nel museo del drenaggio come Hans Hacke, Peter Ferke, che ha lavorato sulla nozione politica dell'acqua, risorsa sempre più rara, Mike Kelly, Otto Müll, attivista austriaco che lavora sulla nozione escatologica, Maria Eichhorn e Andrea Slominski, che fanno lavori al limite del visibile. Slominski ha presentato delle banane nello spazio del museo che erano poste molto casualmente e riempite di urine, come oggetti orribili e belli nello stesso tempo; i visitatori correvano pericolo nel mangiarle.

interessante il fatto che si è discusso della mostra più o meno ovunque ma non sulle

pagine artistiche. "Cloaca Maxima" è stata definita sul magazine "il Venerdì di Repubblica", come "oscenità" e nessuna rivista d'arte ha recepito il messaggio del progetto. Abbiamo commissionato a Peter Fend una nuova bandiera per la Svizzera che seguisse il corso delle acque dei fiumi svizzeri; Boltanski ha fatto un inventario degli oggetti presenti nel museo del drenaggio (spazzole per pulire i tubi del drenaggio, disegni preparatori per le costruzioni). Steven Pippin ha fatto un lavoro nella toilette del museo nascondendo un microfono nel bagno e trasmettendo i rumori dal vivo di fronte alla facciata del museo. Ilya Kabakov ha creato un bagno, una reminiscenza di un vecchio bagno russo comunitario, molto nostalgico.

La terza tipologia di mostre è composta da mostre in strutture inventate, il museo come finzione o la finzione come museo. una categoria fluida che ricorda l'idea di Broodthaers per il quale ogni museo è una fondazione e una definizione, una verità attorniata di tante altre verità, una pratica quotidiana negli anni novanta. Il museo non ufficiale, fittizio, ha il vantaggio di essere un travestimento artistico di avvenimenti politici e viceversa (museo d'arte moderna dipartimento delle aquile).

Un esempio è Robert Walzer, scrittore svizzero che abitava fino agli anni cinquanta-sessanta nell'area di Appensell e che negli ultimi anni della sua vita non scriveva più ma faceva solo opere estensive; le transizioni da una cosa all'altra per Walzer vanno trovate tramite il corpo e il camminare. Anche la critica cinematografica si è occupata di questa problematica: Serge Danay per esempio descrive l'atto della percezione camminando, come Fellini che non mostrava mai un piano senza farci vedere quello che lo precede e quello che lo segue. Fellini concepisce i suoi film con la logica di un camminatore che accetta sempre l'idea che lo show è già cominciato. Nella vetrina di un ristorante in cui era solito andare Walzer, presso l'hotel Corner a Geiss, è stata fatta una mostra dal 1992 al 1994, in ricordo delle sue famose passeggiate sulle montagne svizzere; ogni mese un artista era invitato a fare una mostra nella vetrina del ristorante alpino. Per esempio John Miller, un artista americano, ha voluto fare un omaggio a Robert Missing, morto con un aereo sulle montagne, e a Robert Walzer, morto sulla neve durante la sua ultima passeggiata e trovato il giorno dopo assiderato. Miller lavorava sul testo di Walzer *Buried house is Missing* che parlava della morte.

La quarta tipologia è la categoria di mostre nel contesto della vita libera e vera; un esempio è la "Kitchen show" che ho organizzato in Svizzera, nella quale gli artisti dovevano esporre nella cucina di un appartamento. Un altro esempio è l'"Hotel Show"; ho vissuto un anno al Carlton di Montparnasse a Parigi, hotel scoperto da Remoisse e Bertrand Lavier, che vive ancora lì. L'idea, nata da un dialogo con Lavier e Remoisse, era di organizzare la mostra in una stanza dell'albergo, spazio espositivo di 10 metri quadri che per un mese ha ospitato settanta artisti. La mostra era dialetticamente legata a una mostra a Vienna, "The Broken Mirror", che ho curato insieme a Kasper Knig, dove quaranta artisti hanno esposto in uno spazio di migliaia di metri quadri. All'inizio la mostra del Carlton era clandestina ma a poco a poco, tramite pettegolezzi e dicerie, è diventata pubblica e negli ultimi giorni c'erano duecento-trecento persone in coda davanti all'hotel. Generalmente prima dell'inaugurazione di una mostra ci sono diversi cambiamenti fino all'ultimo momento, dopo di che nulla più si può cambiare; il museo infatti ha già scattato le foto da pubblicare sui cataloghi e sulla stampa e non gradisce quindi cambiamenti.

Questa è una nozione "strana" del tempo per cui la mostra è fluida fino all'apertura e resta poi congelata. Gli artisti degli anni novanta, nonché delle altre generazioni, sentono ora la cruciale esigenza di mostre fluide che rivelino il passare del tempo. Sull'ultimo "Art Forum" si legge un'interessante conversazione tra Rirkrit Tiravanija, Peter Fischli e David Weiss, che parlano del passare il tempo prima e durante la mostra. La mostra all'hotel era evolutiva nei due sensi: alcuni artisti cambiavano i pezzi esposti, altri esponevano i loro pezzi solo per alcuni giorni. Inoltre vi era una mostra nella mostra, come se fosse una

matrioska russa, in onore dell'ottantesimo anniversario dell'Armory Show del 1913 che inaugurò l'arte moderna europea negli Usa con la prima apparizione di Duchamp. In suo onore ho organizzato l'"Armoire Show" usando la parola francese che significa guardaroba, nella quale dieci artisti indagavano il legame tra arte, abbigliamento e moda. I visitatori erano invitati a provare i vestiti.

All'"Hotel Show" Jean Pierre Bertrand utilizzava il telefono facendo telefonare ogni giorno una persona che conosceva alla camera d'albergo, dunque solo chi capitava nella stanza poteva cogliere sul momento la sua opera. John Armleder aveva posto una cesta di frutta di una casa famosa di Parigi nella stanza, facendola mangiare e sottolineando quindi la durata effimera del tempo che passa. Rirkrit Tiravanija aveva posto una fotografia della colazione servita ogni giorno.

Ecco qualche altro esempio di mostre che non si svolgono in un museo e che non pretendono di essere musei: Karen Nidderer, giovane artista svizzera, ridipinge una cartolina, la fotografa e ne fa nuove cartoline. Ha spedito i suoi lavori in Cina, dove ne sono stati fatti dei tappeti. Il suo lavoro è una sorta di traduzione della traduzione di un cliché; vi è l'idea di tornare al luogo originario delle cartoline, che ci ha spinti a esporre le sue opere sulla cima di una montagna svizzera. Qui la mostra è durata solo due giorni, perché difficile da raggiungere, ed è poi stata spostata dal direttore nella vallata. Thomas Hirsham ha voluto inserire il suo progetto nella vita reale organizzando una mostra, circa un anno e mezzo fa, a Civitella d'Agliano in Italia. L'artista voleva sistemare una mostra nei sedili posteriori della sua macchina (combi-car) illuminandola molto e spostandosi ogni sera nelle piazze di diversi paesini italiani. Era un grande spettacolo che tutti andavano a vedere perché attirati dalla luce.

Questo tipo di mostre non richiede molta organizzazione e dunque il ruolo del curatore è spesso minimo. Come diceva nel 1905-1910 Felix Fénéon, amico intimo di George Seurat, "il curatore può essere un catalizzatore" ed è solo un tramite tra l'artista e l'audience.

La quinta tipologia di mostre è costituita da mostre mobili, non più legate a specifici posti, mostre che visitano la gente e non sono più visitate dalla gente, tramite giornali, dischi eccetera.

Il primo esempio è il "Museo in Progress", media-museo fondato cinque anni fa a Vienna da Joseph Arnar e Katrin Mesna. Insieme a loro siamo un team di cinque persone: Robert Fleck, Stella Rollich e io. Fleck è direttore delle comunicazioni e si occupa dei testi, Katrin e Joseph si occupano dello spazio dei media e io organizzo le mostre internazionali. La storia dell'arte contemporanea e dei media è lunga ma frammentaria e poco esplorata. Negli anni sessanta gli artisti desideravano usare i mass media: Dan Graham e Joseph Kosuth pubblicavano dei pezzi sui quotidiani, Alighiero Boetti ha vissuto la sua vita artistica cercando di sprigionarla il più possibile. Pistoletto, nel suo progetto degli anni novanta, prova a mettere insieme diversi concetti e a dare una nuova definizione del ruolo di artista.

Noi, in questo museo, invitiamo gli artisti a produrre arte sui quotidiani, su pannelli, in televisione eccetera, esempio: lo spazio pittorico chiamato "Vienna strip" variante della strip di Las Vegas di Venturi. Di fronte alla Kunsthalle di Vienna abbiamo posto dei pannelli giganteschi (cinquanta metri circa) con immagini disegnate al computer a opera di artisti due volte all'anno; circa 50.000 persone al giorno passano davanti a questi pannelli perché è una delle strade più trafficate di Vienna. Il primo pezzo è stato realizzato da Ed Rucha durante il "The Broken Mirror", il secondo da Oppenheim, il più recente da Gehrard Richter e stiamo ora preparando per agosto quello di Douglas Gordon. I pannelli dipinti sono mobili e possono essere dunque spostati dappertutto.

Un altro progetto è quello fatto tre o quattro anni fa con Alighiero Boetti per gli aerei. L'idea era di fare qualcosa per tutti gli aerei della Austrian Airlines e portò la produzione di

10.000 puzzle grandi quanto il tavolino e distribuiti gratis su tutti i voli per un anno. La compagnia aerea pensava che i puzzle potessero rilassare i passeggeri, ma in realtà, essendo tutti blu, erano impossibili da fare e la gente si arrabbiava. Il progetto di Boetti è stato pubblicizzato sulle riviste e sul bollettino aereo in doppia pagina e visto quindi da milioni e milioni di persone. Andreas Slominski ha invece creato per i passeggeri dei tappeti volanti inseriti nei giornali consegnati a 10.000 metri di altezza. Abbiamo pubblicato sui giornali alcuni lavori di artisti degli anni sessanta-settanta che a quei tempi non erano stati accettati; hanno collaborato per esempio il quotidiano "Standard" e il settimanale "Profile", rivista austriaca simile a "Newsweek".

Un altro tipo di mostra mobile è "Do it" nata due anni fa da una conversazione tra Bertrand Lavier, Christian Boltanski e me a Parigi. "Do it" ha a che fare con le mostre mobili perché non ha bisogno di metodo, ma ha bisogno di istruzioni. Nel 1919, nostra data di riferimento, Marcel Duchamp manda dall'Argentina le istruzioni per eseguire il ready made "Malheureux" a sua sorella in Francia. Duchamp ha realizzato due tipi di ready made: il primo con oggetti che non sono di gusto comune ma che lo diventano e sono poi diffusi dappertutto, il secondo con oggetti più fluidi e più vicini alla speculazione.

Questa metodologia ci ha spinti a invitare dodici artisti a mandare fax contenenti delle istruzioni. Abbiamo convinto il ministro degli affari esteri francese a tradurre in dodici lingue questi fax e a mandarli in tutti i paesi con i quali la Francia aveva contatti diplomatici. Oggi il progetto è diffuso in venti paesi. una mostra che può avvenire senza l'artista o il curatore; il limite di questa mostra è che non si possono conservare nelle sale gli oggetti originali perché in realtà sono solo dei fac-simile, sono effimeri e sono solo una ripetizione. Il risultato è sempre diverso. Queste mostre avvengono tra l'esecuzione e la negoziazione e sono possibili grazie alla collaborazione delle istituzioni e delle persone che vi lavorano. Spesso è necessario rivolgersi a degli artisti o a dei tecnici locali per comprendere le istruzioni che non devono mai essere rigorosamente seguite, ma devono lasciare spazio alla creatività di chi le monta.

I fraintendimenti fanno parte integrante dell'opera e non devono essere dunque tolti, ma sono apprezzati. L'artista non deve infatti mandare degli assistenti a verificare il lavoro, come invece fa Sol LeWitt, ma deve seguire piuttosto l'esempio di Duchamp. Non esiste una lista totale degli artisti perché "Do it" è una sorta di virus che muta e si espande. come un marchese De Sade in trasformazione. Il concetto di "Do it" esiste in realtà da molto tempo ma in maniera implicita. Se per esempio arriva un'opera da montare in un museo che necessita di sassi, troppo pesanti da trasportare e dunque da trovare localmente, i musei se ne occupano, lo fanno. Nel nostro caso ciò che costituisce la mostra è il seguire le istruzioni e questo ha spesso portato a delle discussioni positive-negative e a delle reazioni violente perché si toccano dei tabù.

Un'altra versione del "Do it" è il "Home do it" che non necessita più di un luogo specifico, ma che permette agli artisti, centoventi fino a ora, di faxare i propri consigli. Qualche esempio: Yoko Ono ha dato delle istruzioni per cantare, Allan Kaprow ha fornito istruzioni per la pulizia della polvere, Franz West istruzioni per fare una scultura con la scopa, Steven Pippin ha trasformato una lavatrice in una macchina fotografica, Annette Messager forniva suggerimenti per moltiplicare le firme, Thomas Schütte descrive una disposizione di fiori, caffè e quadri, Damien Hirst spiega come suicidarsi.