

MAURIZIO CROCCO

GLI ATTORI DEL MUSEO CONTEMPORANEO,  
IL DIBATTITO, LE OPINIONI

*Επετηρίδα Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας & Φιλολογίας,  
Τόμος ΙΙΙ, 36.pdf*



## Introduzione

Un'indagine sul progetto contemporaneo di architettura, ed in particolare il progetto del museo, non può prescindere dal considerare le complesse relazioni che intercorrono tra i diversi soggetti e le diverse realtà coinvolte nel processo di genesi e realizzazione del prodotto architettonico<sup>1</sup>. La visione di un'architettura frutto unicamente del gesto creativo dell'architetto non corrisponde al vero, anche se tale visione viene ancora comunemente veicolata sia dai mass media che dalla critica architettonica. L'imprevedibilità dei processi che portano al prodotto finito dell'edificio è condizionata da fattori spesso in contrasto tra loro, con pesi differenti e variabili che condizionano su più fronti il progetto<sup>2</sup>. I fattori determinanti di questo processo, che sicuramente svolgono un ruolo decisivo sono i seguenti: 1) l'architettura, nel suo specifico disciplinare, 2) gli architetti con la loro personale poetica progettuale, 3) la classe politica interessata al ruolo di rappresentatività dell'architettura, 4) il sistema economico e, in particolare, nel caso dei musei, l'industria culturale, 5) l'opinione pubblica, spesso orientata dai media, 6) il sistema dei mass media a loro volta legati agli interessi economici e politici<sup>3</sup>.

- 
1. Si deve a Dietmar Steiner il merito di aver studiato per la prima volta questi processi ed averli illustrati attraverso l'indagine di alcune architetture contemporanee, compresi tre casi di musei: Museums Quartier Wien, Mönchengladbach e Groninger, nel libro *Stronger Opponents Wanted* (2001).
  2. " [...] può un architetto avere un'idea, redigere un progetto e poi l'edificazione ha inizio? Questa idea naïve ci viene regolarmente propinata dai media come se ancora esistesse il principe onnipotente che comanda e paga. L'architettura, nelle moderne democrazie, è il risultato di un processo imprevedibile Dietmar M. Steiner, (2001:7).
  3. I differenti contesti geopolitici determinano naturalmente condizioni diverse nella distribuzione delle forze in campo: [...] *Il ruolo delle part attivamente coinvolte è completamente diverso negli USA o in Giappone. Negli Stati Uniti per esempio i conflitti sono generati soprattutto dai contrastanti interessi di lobbies private, difficilmente si pu%o parlare delle forze politiche come di attori del conflitto. In Europa, al contrario, le forze politiche hanno esercitato una forte influenza sul processo di realizzazioni architettoniche durante il XX secolo.* Steiner Dietmar M., (2001:9).

Un ruolo specifico nella genesi del progetto museale lo hanno avuto, e lo hanno tuttora, alcuni operatori direttamente coinvolti con tale istituzione: in particolare, 1) i curatori-direttori dei musei, 2) gli artisti, ovvero i destinatari del museo d'arte contemporanea e 3) la critica esterna all'istituzione museale. Questi specifici attori della realtà museale, insieme con i fattori più generali prima elencati, contribuiscono a condizionare e determinare il progetto architettonico del museo attraverso una serie di azioni dirette ed indirette.

## **1. Le considerazioni e le esperienze dei conservatori e direttori dei musei**

La museografia e la museologia si affermano come discipline autonome intorno agli anni '20 e '30 del XX secolo. In questa fase iniziale la disciplina appare orientata a rinnovare radicalmente il tipo museale ereditato dai grandi esempi europei ed americani del XIX secolo. Il fine di questo processo di rinnovamento è di ottenere una maggiore efficienza della struttura museale.

Il dibattito disciplinare introduce nuovi concetti ed esigenze destinati a condizionare il tipo del "museo modernista" fino ai nostri giorni; allo stesso tempo all'interno di tale dibattito si delinea un atteggiamento fortemente critico da parte dei curatori nei confronti degli architetti e dei loro progetti museali<sup>4</sup>.

Le critiche dei curatori riguardano in particolare il funzionamento tecnico del museo, che deve poter assicurare le migliori condizioni di conservazione ed esposizione delle opere. I curatori propugnano inoltre la necessità di spazi flessibili e neutrali per gli oggetti da esporre<sup>5</sup>. Il concetto di flessibilità e neutralità dello spazio espositivo ha condizionato fino al recentissimo passato gran parte dell'architettura museale. In linea con tale concezione lo scrittore e artista Brian O'Doherty (1976) ha finito per identificare lo spazio del museo moderno con l'immagine del "White Cube", termine che esprime specificamente il modello funzionalista di presentazione dell'arte.

*"Molti musei - scrive nel 1936 Philip Youtz, presidente della Federazione Americana delle Arti, sulle pagine di Architectural Record (dicembre 1936, pp.417,432) - sono gravemente svantaggiati nella conduzione dei loro programmi*

---

4. [...] *divaricazione tra interessi degli addetti ai lavori e lavoro degli architetti [...] uno dei tratti distintivi del dibattito sul museo nel Novecento.* Basso Peressut L., (1999:21).

5. "[...] la critica, soprattutto da voce al desiderio di molti operatori museali (direttori, conservatori, ordinatori) di togliere importanza ed evidenza alle forme architettoniche in nome di una neutralità degli spazi espositivi ritenuta necessaria per una giusta valorizzazione delle opere." Basso Peressut L., (1999:21).

*dall'architettura dell'edificio che li ospita[...] troppo spesso l'architetto vede l'incarico per un museo come un'opportunità per erigere un elaborato ma inutile monumento".<sup>6</sup>*

Degne di particolare attenzione sono le esperienze di alcuni curatori che tra gli anni '50 e '70 accettano e fanno proprie le idee dell'avanguardia artistica del primo '900 e di quella a loro contemporanea. Tra questi va ricordato Willem Sandberg, direttore allo Stedelijk Museum di Amsterdam<sup>7</sup> dal 1945 al 1963. Sandberg sovverte completamente il concetto di museo inteso come luogo della mostra permanente di opere d'arte. Egli afferma che le opere d'arte vadano tenute in magazzino ed esposte solo in occasione di mostre specifiche in un ambiente dall'atmosfera confortevole: *in un museo, si dovrebbe avere la sensazione di poter giocare a ping pong, proprio accanto alle pareti in cui sono appesi i dipinti*<sup>8</sup>. Il programma di Sandberg è quello di fondere completamente arte e vita, così come è sostenuto dall'avanguardia artistica di quel periodo<sup>9</sup>.

Le idee di Sandberg condizionano il programma di curatori quali Johannes Cladders e Pontus Hulten. Quest'ultimo, direttore del Centre Pompidou di Parigi, nel 1977, in occasione dell'inaugurazione del Beaubourg, ribadisce gli stessi concetti: *non un anti museo, ma un luogo dove si stabilisca un naturale contatto tra artisti e pubblico per sviluppare gli aspetti più attuali della creatività. Tale museo non è semplicemente una sede per conservare opere che hanno perduto la loro funzione individuale, sociale, religiosa o pubblica, ma un luogo dove gli artisti incontrano il loro pubblico e dove lo stesso pubblico diventa creatore*<sup>10</sup>.

Il programma per il Beaubourg risente ancora della cultura degli anni '60, di cui lo stesso Hulten fu partecipe protagonista. In questa temperie culturale, nel 1956 e nel 1960 Hulten organizzò due importanti mostre sull'opera di Marcel Duchamp. In seguito, come direttore del Moderna Museet di Stoccolma, dal 1958 al 1973 organizzò spazi in cui forme d'arte diverse - dalla danza al teatro, dal cinema alla pittura, ecc. - erano presentate contemporaneamente al pubblico. Hulten, pur promuovendo per il Beaubourg l'idea di uno spazio multifunzionale e multidisciplinare, non perde di vista - analogamente a Cladders - la centralità della collezione permanente all'interno della struttura museale rinnovata: *Penso che una collezione sia assolutamente fondamentale. Il fallimento delle Maisons de la culture di André Malraux può essere ricondotto al fatto che egli in*

---

6. Sta in L.Basso Peressut, (1999:21).

7. vedi Serota N.,(2002:37).

8. Sta in Obrist H.U, 2003:5.

9. vedi cap.2.2.

10. Hulten P., *Le Centre National d'Art e de Culture Georges Pompidou*, Paris 1977, p.52 in Serota N., (2002:37/38).

*realità mirasse al teatro. Non pensava a costruire un museo, perciò la sua istituzione culturale affondò. La collezione è la spina dorsale di una istituzione [...] Io credo che l'incontro tra la collezione e l'esposizione temporanea rappresenti un arricchimento. Vedere una mostra di On Kawara e poi visitare la collezione rappresenta un'esperienza che va oltre la somma delle due parti: una curiosa specie di corrente inizia a muoversi.*<sup>11</sup>

Le teorie degli artisti fautori della “rivoluzione museale” degli anni sessanta, i quali proclamavano la fine del museo e della differenza tra arte e vita, trovano ancora alla metà degli anni ottanta dei sostenitori nell'ambiente dei curatori. Nel 1986 Jan Hoet, direttore del Museum van Hedendaagse Kunst di Gent, cura la mostra *Chambres d'Amis*, diventata ormai un paradigma dei tentativi di uscita dell'arte dal museo. *La mostra era strutturata in modo che, per tre mesi, una cinquantina di abitanti della città di Gent mettessero a disposizione di altrettanti artisti le proprie abitazioni affinché realizzassero «qualcosa riconoscibile come “arte”. [...] L'evasione dal museo teorizzata da Hoet, è il tentativo dichiarato di riportare l'arte in «luoghi ai quali finora non trovava più accesso da molto tempo», partendo dalla consapevolezza che «esiste una cesura tra quanto succede all'interno del museo e al suo esterno: all'interno il museo si è staccato il più possibile da qualsiasi caratteristica storica, all'esterno infuria la vita, si fa la storia»;* *l'arte contemporanea da scoprire nelle case di Gent non ricuce lo strappo originario tra arte e vita, ma piuttosto sottolinea il fatto che lo strappo effettivamente c'è stato, e irrimediabile, se si considera che, ancora più paradossalmente, a cercare di ritornare a casa dal museo sono opere di artisti di oggi. In realtà Hoet, con Chambres d'Amis, ha attuato il trasloco del mausoleo.* (Costantini A, 1995:121)

Alla fine degli anni '80 si delinea una nuova disciplina museologica i cui contributi teorici sono stati pubblicati per la maggior parte negli anni '90. Nello stesso periodo, con l'introduzione di nuovi ruoli professionali, si assiste ad un radicale mutamento nell'organizzazione generale dell'istituzione museale. Si articola così un vivace dibattito che ha per oggetto, da una parte, la figura dei curatori e, d'altra parte, la funzione della conservazione nel museo. Si discute sul ruolo dei curatori e sull'attualità della loro funzione in quanto interpreti del mondo dell'arte e dell'interesse pubblico. Ci si domanda se l'attività di un curatore di museo non sia ormai già riconvertita in quella di un manager dell'industria culturale. Negli ultimi venti anni si determina comunque un'accentuazione dello specifico ruolo professionale del curatore, visto come “auteur”, *come colui che crea lo spettacolo espositivo, non più limitandosi a presentare lavori preesistenti in un contesto neutrale*<sup>12</sup>

---

11. Hulten P , sta in H.U. Obrist, (2003:478-479).

12. Martin Irvine *Temi Questioni per il Museo d'arte oggi* 2003 Graduated School of Arts and Science Georgetown in [www.artnewsonline.com](http://www.artnewsonline.com).

Oggi, in generale, curatori e addetti ai musei concepiscono il museo secondo due diversi approcci, così come suggerito da Witcomb (2003:13-18) : a) l'approccio semiotico, in base al quale i musei e le loro mostre sono trattati come un testo del quale possono essere letti i significati, presumendo che questi vengano attribuiti e poi criticati; b) l'approccio ispirato a Foucault, che consiste in una visione complessa ed attenta alle prerogative istituzionali e formative del museo. Accanto a queste due tendenze interpretative va sviluppandosi un'idea di museo come "zona di contatto" (Clifford J.1997) in cui è fondamentale il dialogo.

I musei stanno comunque attraversando una crisi di identità, a detta degli stessi operatori: crisi in atto dal momento che i musei sono entrati in competizione con altre attività di intrattenimento culturale all'interno di un'economia del turismo e dello spettacolo che privilegia l'esperienza dell'immediatezza e tutto ciò che l'industria chiama avventura. (Kirschenblatt-Gimblett 1978)<sup>13</sup>.

Negli ultimi anni si è assistito a una crescita esponenziale del numero dei musei nel mondo, e questa crescita viene spesso associata al distacco dei musei dal loro ruolo tradizionale. Sia i critici che i sostenitori dei recenti cambiamenti rilevano la caduta di una distinzione tra cultura e commercio e individuano un nuovo ruolo per i musei all'interno di una società post-industriale e post-moderna, puntando in particolare al rapporto tra musei e turismo in nuovi contesti socio-politici.

Si pone quindi un dilemma per il museo del futuro: *museo spettacolo o museo "luogo dello spirito" e "area protetta"* (Mottola Molfino A.,1989:164-166). *Sembra che i musei, in questa fase si trovino al centro di un guado e non sappiano più su quale sponda approdare; se tornare su quella che hanno lasciato (musei come torre d'avorio della conservazione); o nuotare vigorosamente verso quella che li media prospettano (i musei come luoghi dello spettacolo, delle masse, delle nuove tecnologie)* (Mottola Molfino A. 2000)

Un problema fondamentale di identità si pone quindi agli operatori del museo, nel momento in cui entrano in contatto ed in competizione con l'economia di mercato e con l'industria dello spettacolo e dell'intrattenimento. Paul J. Di Maggio, studioso di sociologia e di management alla Yale University, a tal proposito, così si rivolge agli operatori dei musei: "[...] *Per far funzionare il sistema del mercato in modo compatibile con i valori umani, le società hanno sviluppato meccanismi di autoprotezione che coesistono con il mercato. L'istituzione senza scopo di lucro è una di queste strutture protettive, usate per coprire certe aree dell'attività umana dalle leggi del mercato[...] Una politica che favorisca le arti dovrebbe usare il mercato quando serve i suoi stessi propositi, ma*

---

13. Sta in Witcomb A.,(2003:13).

*isolare e proteggere quegli scopi- e le organizzazioni che li realizzano - che il mercato di per sé non sostiene*".<sup>14</sup> Queste considerazioni generano posizioni opposte: da una parte, la preoccupazione di attirare il pubblico di massa nei musei - anche per assicurarne la sopravvivenza economica - spinge i curatori ad adottare strategie sempre più mutate dal mondo dello spettacolo e della pubblicità; d'altra parte, si accentua un atteggiamento di chiusura verso l'esterno: un'autoesclusione dalla realtà al di fuori di sé, motivata da una necessità di difesa nei confronti del processo di mercificazione che sempre più tende a coinvolgere ogni aspetto della vita contemporanea. Nota Yve Alain Bois: *che, se da un lato concepire un'opera d'arte per il museo vuol dire farla uscire dall'inesorabile circuito del mercato, dall'altro è la stessa idea della chiusura del suo spazio a lascia intravedere i segni della sua futura crisi*".<sup>15</sup>

L'idea di un museo - soprattutto il museo d'arte - come luogo di esperienza estetica e di palingenesi spirituale si accompagna e a volte si contrappone all'idea di un museo concepito come struttura di servizio pubblico, volta a formare il visitatore da un punto di vista morale, sociale e politico. Queste posizioni condizionano e orientano dal XIX secolo ad oggi le politiche dei curatori; in particolare, l'idea del museo estetico, propugnata all'inizio del XX secolo negli Stati Uniti, trova ampio riscontro nelle esperienze dei musei d'arte.<sup>16</sup> Molti curatori concepiscono pertanto il museo d'arte come campo di rappresentazione e comunicazione<sup>17</sup>. Philip Rhys Adams, già direttore del museo d'arte di Cincinnati, paragona i musei d'arte a scenografie teatrali (sebbene nella sua formulazione, gli attori principali sulla scena siano gli oggetti piuttosto che il pubblico: *il museo è di fatto un impresario o più precisamente un amministratore, né attore né pubblico, un controllore intermediario, il quale dispone la scena, definisce uno stato d'animo ricettivo nello spettatore e ordina agli attori di entrare sul palcoscenico*).<sup>18</sup>

Per i curatori, soprattutto nella situazione attuale di proliferazione di nuovi musei o trasformazioni ed ampliamento di quelli esistenti, l'architettura può giocare un ruolo fondamentale come immagine che attrae il pubblico di massa e crea un campo di rappresentazione e comunicazione della scenografia

14. Di Maggio P. J. sta in: A. Mottola Molfino, (1989:166).

15. Bois Y.A., sta in M. Costanzo 2002:7.

16. vedi Carol Duncan, 1995:25 [...] *durante i primi anni del XX secolo da una cerchia ristretta di i ricchi amatori d'arte, associati al museo delle belle arti di Boston. Questi ideali vennero chiaramente esposti in forma di dottrina da Benjamin Ives Gilman, nel libro "Museum Ideals of Pur pose and Method ( Boston 1918).*

17. Queste tesi sono sostenute anche dalla Hooper-Greenhill secondo l'approccio ermeneutico e dell'apprendimento costruttivista.

18. Philip Rhys Adams sta in Duncan C., 1995:12.



museale.

Gli esempi di alcuni curatori del panorama europeo ed americano presentati nei successivi paragrafi evidenziano il ruolo determinante di questi personaggi nella definizione del progetto architettonico del museo contemporaneo.

### ***1.1. Tre esperienze europee e la fondazione Solomon R. Guggenheim***

Sono riportati qui di seguito i casi di studio relativi a tre direttori-curatori di musei europei: Cladders, Haks, Serota; inoltre si illustrerà l'attività di Thomas Krens, direttore della fondazione Solomon R. Guggenheim, e di altri direttori di museo americani. Costoro hanno svolto e svolgono un ruolo determinante nelle scelte architettoniche per i musei da loro voluti e diretti.

Cladders, a metà tra gli anni 70 e 80, realizza un'esperienza innovativa che costituisce un antecedente fondamentale per le successive esperienze progettuali in campo museale.

Nella concezione di Cladders il rapporto tra architettura e oggetto artistico esposto si risolve nella tensione positiva e creativa tra architettura ed arte: un rapporto dialettico e paritetico in cui l'architettura va considerata come espressione artistica. Lo stesso concetto è ugualmente condiviso da Krens ed Haks, i quali concepiscono il museo come opera d'arte totale che *“riesce a coniugare le esigenze spaziali dell'architettura con quelle dell'arte”*. Altro elemento comune a Cladders e Haks è l'aver instaurato un sodalizio creativo tra architetto e curatore nella formulazione e realizzazione dell'idea di museo.

In generale, direttori dei musei contemporanei mostrano una particolare preoccupazione-intenzione, ossia quella di attirare nel museo un pubblico vasto, attraverso la creazione di uno spazio accattivante che non disdegna l'effetto 'Disneyland' (come nel caso di Krens e Haks). Haks, inoltre, si dichiara programmaticamente avverso al possibile ruolo didascalico-didattico del museo. L'interesse comune ai curatori è quello di disporre di edifici 'forti e iconici' che garantiscano sia la massima flessibilità degli spazi interni dedicati all'esposizione, sia la pluralità di funzioni diverse da quella espositiva. Krens, ad esempio, afferma con orgoglio che il suo museo globale, costituito da un insieme di sedi dislocate in tutto il mondo, non ha nemmeno due edifici simili o anche solo confrontabili. In quest'ottica ogni museo rappresenta un oggetto unico e irripetibile. D'altra parte la singolarità stessa dell'edificio, che funziona come elemento di attrazione, si esplica all'interno di un modello culturale omologante e decontestualizzato. Tale modello, tuttavia, ambisce ad offrire un oggetto architettonico non standardizzato.

Il rapporto tra arte e architettura trova soprattutto nell'esperienza promossa da Haks un esito emblematico. La ricerca di una formula innovativa per

il museo di Groningen ha spinto Haks a coinvolgere direttamente gli artisti nel progetto del museo stesso. Uno di questi artisti, Frank Stella, abbandonò tuttavia l'incarico perché convinto di non avere sufficiente spazio per la sua creatività. D'altra parte, Stella venne subito sostituito dallo studio di architettura Coop Himmelb(l)au, il quale, poté realizzare uno dei padiglioni del museo ignorando coscientemente ogni esigenza funzionale, affermando così l'autonomia del gesto d'arte creativo. La filosofia alla base di questa interpretazione fu assolutamente condivisa da Haks, la cui preoccupazione principale era propriamente quella di disporre di un'architettura museale accattivante per attirare il maggior numero di utenti. L'attività di direzione del museo promossa da curatori-direttori come Haks ed altri ha avuto ed ha un sicuro successo commerciale in termini di visitatori annui, pur a scapito della funzionalità e coerenza del prodotto esposto.

Il complesso rapporto tra cultura e mercato globale sta alla base della riconversione del ruolo tradizionale dei direttori museali in quello di manager dell'industria culturale e in qualche modo spiega la deriva formalista ed autoreferenziale dei progetti di musei contemporanei. L'intreccio tra cultura e mercato esige dall'architetto una tipologia di edifici a forte impatto visivo che soddisfi le esigenze dell'industria culturale e del pubblico eterodiretto dai massmedia.

### 1.1.1. Cladders e l'esperienza innovativa di Mönchengladbach

Il museo di Mönchengladbach, ad opera dell'architetto Hans Hollein, è un esempio di architettura espressamente concepita secondo la visione del suo direttore Johannes Cladders.

Ghery ha ammesso che il Guggenheim di Bilbao sarebbe stato impensabile senza il precedente di Mönchengladbach, non solo nel senso della libertà espressiva accordata all'architetto, ma anche in relazione all'iniziativa e al supporto del direttore e del project manager.

Cladders, uno dei curatori e dei direttori di museo maggiormente influenzati ed ispirati dalla scena artistica degli anni sessanta e settanta, non a caso è anche il promotore di una esperienza innovativa nella concezione dello spazio museale: uno spazio laboratorio di esperienze artistiche, piuttosto che uno spazio rappresentativo, come egli stesso afferma.<sup>19</sup> Nel museo di Mönchengladbach Cladders organizzò la prima retrospettiva di Joseph Beuys nel 1967, ed una serie di mostre pionieristiche di artisti quali Robert Filliou, Marcel Broodthaers e Daniel Buren. (Obrist H.U., 2003:160)

---

19. H. U. Obrist, 2003:163.

Cladders, in merito alla problematica circa l'identità del museo contemporaneo, afferma che *“Un museo è un museo. Un museo non è un fornitore di servizi e non dovrebbe competere con gli altri fornitori di servizi”* (Cladders 2000:).<sup>20</sup> Le radici culturali del pensiero di Cladders vanno ricercate nelle avanguardie artistiche e culturali degli anni sessanta che mettono in discussione la natura e l'esistenza stessa dell'istituzione museale.

A questo proposito, fondamentali per Cladders sono le posizioni anti-museo del curatore Willem Sandberg.<sup>21</sup> A differenza di Sandberg, però, Cladders riconosce al museo una sua validità, non come istituzione bensì come *sistema di mediazione non verbale*, (Obrist H.U., 2003:171) ovvero *zona di contatto*. (Clifford 1997). Dice Cladders: *Diversamente da lui [Sandberg], cercai di spiegare le mie opinioni all'interno della storia del museo e del suo sviluppo.*<sup>22</sup>

Hollein, progettista del museo, affronta la questione del ruolo dell'architettura nella costruzione della nuova identità del museo: *Ho affrontato il progetto di questo museo come architetto e come artista. Come un artista che è strettamente connesso agli artisti che sono esposti nel museo e come un artista che produce opere d'arte lui stesso (opere che sono esposte nei musei) ed infine come un artista che concepisce il progetto edilizio come un prodotto artistico. La dialettica tra edificio, spazio e opera d'arte è l'obiettivo ultimo; non nel senso di un'integrazione ma nel senso di un confronto che renda la potenzialità degli oggetti e dello spazio visibili e sperimentabili. Lo spazio dovrebbe essere caratterizzato da una complessa neutralità”* (Hollein 1982:).<sup>23</sup>

Il museo di Mönchengladbach sin dai primi anni settanta ha posto le basi del *boom* di musei che si è avuto in Germania e altrove dagli anni ottanta in poi. Tale museo è stato per un certo tempo un luogo di pellegrinaggio degli appassionati d'architettura, inaugurando così la moda del turismo legato alle architetture contemporanee, moda in seguito manifestatasi compiutamente negli ultimi dieci anni.

Oggi il museo di Mönchengladbach vive momenti difficili a causa dei tagli finanziari operati sul suo budget; di conseguenza non è possibile organizzarvi un programma adeguato di mostre. Il museo ha attratto in passato più di 200.000 visitatori all'anno, adesso stenta ad averne 30.000 e ciò dipende dal fatto che i flussi turistici sono attratti dalle ultime novità, come i musei di Bilbao e Londra. L'obiettivo innovativo perseguito a suo tempo da Cladders fu quello di creare un museo destinato ad un pubblico di massa e provvisto di

---

20. Sta in Steiner D., 2001:140.

21. vedi H.U. Obrist, 2003:164-165.

22. Cladders J., sta in Obrist H.U., 2003:165.

23. Sta in Steiner D., 2001:150.

molti ingressi che rendono l'istituzione-museo aperta alla città. Pertanto, il curatore concepì un museo caratterizzato da una pluralità di funzioni: dai corsi d'arte agli spazi didattici, dalle sale cinema alla caffetteria. L'insieme di queste nuove funzioni che si affiancano alla tradizionale struttura espositiva avrebbe dovuto incrementare l'afflusso di pubblico: un programma, questo di Cladders, legato all'idea di fusione totale tra arte e vita, promossa in quegli anni dalle varie avanguardie artistiche, come, ad esempio, Fluxus.

A proposito dell'introduzione nel museo di funzioni e servizi diversi Cladders sostiene: *I servizi accessori non costituivano una priorità. Ero dell'opinione che il bar, la scuola di pittura, la sala conferenze e la "sala del ping pong" fossero solo servizi accessori - e la costruzione dell'edificio lo evidenzia. Tuttavia non desideravamo che restassero ai margini del museo. Per questa ragione si accede al bar solo all'interno del museo. Oggi, nella maggior parte dei musei, si accede al bar dalla strada. Ho sempre sostenuto che se si vuole una tazza di caffè a poco prezzo qui dentro, si deve prima passare per le forche caudine dell'arte.*<sup>24</sup> Le soluzioni innovative introdotte nel museo hanno finito però per accreditare l'immagine di un museo come una macchina di intrattenimento economicamente efficace.

Oggi le attività del museo di Mönchengladbach sono quasi tutte chiuse ed il museo sopravvive con le sovvenzioni dell'associazione tedesca dei musei.

Se Mönchengladbach ha rappresentato per un certo periodo di tempo la mecca della cultura in Germania ed in Europa, ciò si deve alla politica di promozione del suo primo direttore. Cladders infatti riuscì a convincere la classe politica locale dell'utilità di una struttura museale quale volano di una ripresa economica che allora si presentava necessaria data la fase di ristrutturazione produttiva ed urbanistica in atto nella Rhein-Westphalia. Altro fattore vincente fu il sodalizio con l'architetto-artista Hollein, del quale Cladders aveva già curato una mostra di suoi lavori. L'architetto austriaco, allora quasi sconosciuto, fu promosso proprio da Cladders, il quale vide in lui il partner ideale.

Il museo, dalla prima formulazione di Cladders nel 1971 alla sua inaugurazione nel 1982, ebbe un iter travagliato. Il sistema delle sale a "trifoglio", ad esempio, fu inizialmente concepito per soddisfare le esigenze di Giuseppe Panza Biumo, collezionista d'arte italiano la cui collezione d'arte contemporanea avrebbe dovuto costituire il nucleo centrale del nuovo museo. In seguito, la collezione non fu più acquisita,<sup>25</sup> ma l'impostazione planimetrica generale delle sale espositive fu mantenuta. L'idea di Cladders infatti era sempre stata quella

---

24. Cladders J., sta in Obrist H.U 2003:169-170.

25. Dopo la rottura del rapporto tra Biumo e la municipalità di Mönchengladbach, Cladders non ebbe fino al 1981 nessun'altra collezione da collocare nel costruendo museo.

di realizzare un museo privo di un percorso predeterminato. Ciò sovvertiva lo schema tradizionale dell'architettura museale, che aveva trovato costantemente espressione dal museo borghese del XIX secolo al Guggenheim di F. L. Wright. L'intenzione di Cladders, viceversa, era quella di realizzare un museo in cui fosse possibile il confronto diretto tra opere d'arte diverse<sup>26</sup>, vale a dire un museo che non esponesse le opere secondo sequenze cronologiche o secondo logiche di appartenenza a scuole o correnti artistiche. Cladders era fautore di un museo che rifiutasse lo spazio del "White Cube" e affidasse all'architettura il compito di comunicare informazioni al pubblico: *non volevo che la maggior parte delle informazioni venisse comunicata verbalmente, ma architettonicamente: il labirinto assolveva a questo scopo. [...] Volevo un edificio che presentasse alcune caratteristiche della giungla, dove ci si può perdere<sup>27</sup> e, perciò, si è costretti a trovare dei punti di riferimento. Penso che Hollein abbia risolto questo problema in modo molto brillante.*<sup>28</sup>

Cladders e Hollein promossero in giro per il mondo il nuovo museo di Mönchengladbach mentre era ancora in fase di realizzazione. Nello stesso periodo venivano realizzate altre prestigiose strutture culturali quali il Centre Pompidou di Parigi, la Staatsgalerie di Stoccarda e la Galleria Nazionale di Washington. Nel dibattito internazionale si affrontò più volte sia la questione del museo come "tempio o forum" sia il problema della relazione tra arte e architettura. La risposta di Cladders e Hollein fu in sintesi "l'opera d'arte totale" (Gesamtkunstwerk). *"Questo conflitto [tra arte e architettura] culmina nel museo. Il museo assorbe il conflitto – assorbe così se stesso – solo in quanto dichiara se stesso prodotto artistico. Il museo è la potenziale opera d'arte totale del 20° secolo. Il museo è potenzialmente l'opera d'arte totale del 20° secolo. Il museo diventa una tale opera quando riesce a coniugare le esigenze spaziali dell'architettura con quelle dell'arte (J. Cladders 1982)*<sup>29</sup>.

### 1.1.2. Haks e il coinvolgimento degli artisti nel progetto del museo di groningen

Un altro esempio di museo concepito secondo la visione del direttore-curatore è il museo di Groningen, città nel nord dell'Olanda. Il direttore del museo di Groningen, Frans Haks, promosse nel 1986 la costruzione di un nuovo museo per ampliare soprattutto le attività di mostre nel campo delle arti

---

26. L'idea del confronto viene poi sviluppata da Serota vedi par 1.1.1.3.

27. Sul senso di smarrimento vedi le esperienze di Benjamin e Debord cap.2 paragrafi 2.1.5 e 2.1.6

28. Cladders J. sta in Obrist H.U., 2003:170.

29. Cladders J sta in Steiner D., 2001:163.

contemporanee e per stimolare attraverso installazioni innovative l'interesse di un pubblico più vasto. Dice Haks a tal proposito: “[...]deve essere una scelta cosciente quella di rendere il museo attraente per il vasto pubblico, cosa che non avviene quasi mai. Per raggiungere l'obiettivo il museo deve avere qualcosa di Disneyland [...] è un errore pensare che oggetti simili esposti in spazi uguali catturino per ore l'attenzione del visitatore.<sup>30</sup>

Come per il museo di Mönchengladbach anche in questo caso il processo di ideazione e realizzazione ha avuto tempi lunghi ed è stato contrassegnato dal contributo di diversi attori spesso in forte contrasto tra loro. I protagonisti hanno complessivamente condizionato le scelte progettuali; tra di essi, un ruolo determinante è stato svolto dal direttore del museo.

Il primo compromesso riguardò la scelta del sito e del progettista. Il sito, lungo il canale anulare che circonda il centro della città, fu voluto dalla parte politica (i social-democratici) che aveva già commissionato agli architetti Koolhaas e Kleihues un progetto di masterplan per l'integrazione dei distretti urbani a ridosso del centro. L'architetto Alessandro Mendini fu voluto fortemente da Haks, anche contro il parere contrario dello sponsor privato. Il direttore-curatore, ancora una volta, sull'esempio di Mönchengladbach, ricercava il rapporto ideale di collaborazione tra progettista e direttore del museo. Le prime proposte progettuali di Mendini, subirono radicali modifiche a causa della forte opposizione dei comitati di cittadini organizzatisi a difesa del canale e del paesaggio urbano. Fu scelta così la soluzione di articolare il museo in più padiglioni che ostruissero il meno possibile la veduta dell'intorno, anche se questa soluzione fece levitare la previsione dei costi di realizzazione.

Haks, nella sua ricerca di un tipo di museo ideale, visitò diverse istituzioni quali lo Stedelijk Museum di Amsterdam, il Guggenheim di New York, il Centre Pompidou di Parigi, ma trovò in Mönchengladbach il modello che meglio corrispondeva alla sua concezione di architettura museale. Di Mönchengladbach Haks apprezzò l'organizzazione delle cellule spaziali collocate in modo da formare un luogo che invita il pubblico a camminare nel museo senza un percorso prefissato: il pubblico viene dunque sollecitato a scoprire il luogo in modo personale<sup>31</sup>. La negazione di un percorso prefissato rivoluziona il tipo museale ottocentesco basato sul principio della sequenza cronologica<sup>32</sup>. Mendini ed Haks prepararono insieme il programma spaziale del museo dopo aver

30. Corien Ligtenberg, *A new policy for a new museum. A conversation with Frans Haks in: Mendini Stark, De Lucchi, Coop Rimmelb(l)au, in Groningen*, sta in Steiner D.2001:164.

31. Vedi a tal proposito le idee di Cladders.

32. *L'impostazione cronologica nell'ordinamento museale ha favorito il perpetuarsi, nel corso di quasi un secolo e mezzo di tutti quei principi compositivi nati con la creazione*

viaggiato per il mondo studiando le più importanti strutture museali. Decisero tra l'altro che il loro museo, essendo uno spazio artificiale, doveva avere le sale espositive illuminate solo artificialmente.

Haks intendeva realizzare un programma tipologico che riflettesse il programma museale. Nel museo di Groningen erano definite quattro sezioni tematiche: 1) Storia ed archeologia regionale, 2) Arte e artigianato, 3) Opere d'arte antiche, 4) Arte e design moderno. Lo spazio architettonico avrebbe dovuto segnalare ogni sezione per mezzo di una semplice organizzazione planimetrica ed accessi distinti aperti sull'area centrale di ingresso al museo. Per raggiungere questo obiettivo Haks, d'accordo con Mendini, ritenne che diversi architetti dovessero progettare le singole sezioni del museo. Ancora oggi il museo di Mendini si presenta come un'esposizione di varie architetture in un unico edificio<sup>33</sup>, *quasi a sottolineare che per realizzare un'opera così complessa quale una casa per le arti non sono più sufficienti sintesi individuali, ma è bene giustapporre interpretazioni di più soggetti*<sup>34</sup>. Afferma Mendini: *il gruppo non realizza solo il principio della superiorità dell'insieme sulla somma delle parti. Il gruppo colma il vuoto, il baratro che circonda l'idea progettuale del singolo, soddisfa il bisogno della discussione e del dubbio e agisce come verifica prima ancora che il risultato sia ottenuto; dunque anticipa l'esito del progetto e la realizzazione dell'opera, pone l'esito finale più sotto forma di domanda che di risposta*.<sup>35</sup>

## Gli artisti e il museo

L'idea di Mendini e Haks di coinvolgere altri architetti nel progetto fu poi abbandonata e, in alternativa, furono chiamati artisti e designers. Mendini riteneva infatti che l'architettura dovesse essere riformata non tanto dagli architetti quanto dagli 'outsiders'. Nel novembre del 1989 furono chiamati a partecipare al progetto artisti-designers del calibro di Philippe Starck e Michele De Lucchi.

De Lucchi venne incaricato di progettare il padiglione ovest destinato a contenere la raccolta sull'archeologia e la storia regionale. Egli realizzò la facciata in mattoni rosso scuro, un materiale assai comune a Groningen. L'interno era diviso in piccoli sub-padiglioni. Al posto di una illuminazione diffusa vennero utilizzati spot luminosi che indirizzavano l'attenzione del visitatore su

---

*dell'Altes Museum di Schinkel a Berlino (1823).* (M. Costanzo 2002:6).

33. L'esposizione di architetture diverse nel medesimo contesto viene poi ripreso dal Vitra Museum con analoghe finalità (vedi cap. 2, par.2.1.9).

34. Prestinenza Puglisi L., Torino 1999.

35. Mendini sta in: Prestinenza Puglisi L., Torino 1999.

singoli dettagli. Seguendo il desiderio di Haks non vi erano né pannelli esplicativi né schede informative, dal momento che il museo non doveva essere didattico ma doveva suscitare la curiosità del visitatore.

Starck fu chiamato a progettare il padiglione delle arti e dell'artigianato, un edificio circolare basso costruito sul padiglione basamentale di De Lucchi, con dei divisori interni che articolano lo spazio in nicchie allestite con vetrine d'esposizione incastrate al pavimento. Questo allestimento fu criticato come 'irriguardoso'; a questa critica Haks e Starck risposero che il visitatore medio non è un esperto d'arte e ci sono tutte le buone ragioni per rendere l'allestimento il più attraente possibile.

Mendini contattò anche lo scultore Frank Stella, il cui lavoro in quegli anni era sempre più orientato verso l'architettura. Stella si mostrò interessato alla proposta di progettare uno dei padiglioni del museo. Elaborò quindi il suo progetto utilizzando forme e materiali insoliti per quella tipologia di spazi, giustificando la sua singolare scelta formale in quanto finalizzata a compensare la scarsa attrattiva della collezione che nel padiglione doveva essere collocata.<sup>36</sup>

Il primo progetto proposto da Stella ignorava tutte le richieste formulate dal comitato organizzativo per il museo. Secondo il progetto, il padiglione doveva avere aperture che permettessero l'illuminazione naturale; la facciata doveva essere rivestita di un bianco abbagliante; di fatto, poi, l'edificio avrebbe superato di tre metri l'altezza consentita; e il costo stimato per la realizzazione sarebbe stato di quasi tre volte superiore al preventivo stimato. Malgrado ciò Haks rispose con entusiasmo alla proposta di Stella e lo invitò ad elaborare il progetto definitivo. Stella propose una struttura in legno e teflon che incontrò però fortissime opposizioni. Dice Stella in proposito: *"..Se volete un edificio convenzionale dovrete cercare un architetto convenzionale"*. Egli non accetta compromessi e si ritira dal progetto *"Non voglio fare questo progetto. Per prima cosa non credo che il prodotto finale sarà buono ed in secondo luogo credo che voi vogliate solo la firma di Stella. Voglio preservarvi dal prendere una decisione sbagliata"*<sup>37</sup>.

Pochi giorni dopo la partenza di Stella fu chiamato lo studio viennese Coop Himmelb(l)au che propose in tempi brevissimi un nuovo progetto. Invece del padiglione 'filigranato' di Stella, lo studio viennese propose un'esplosione di lastre di vetro e acciaio. Wolf Prix dichiara: *"era nostra intenzione spingere all'estremo il nostro metodo di progettazione. Questo metodo nasce da un disegno*

---

36. *"...devi essere consapevole che la tua collezione non è particolarmente importante (...). Perciò avrai bisogno di un'architettura che compensi tale carenza"*. In Steiner D. 2001:185.

37. Stella F. Sta in Steiner D.2001:189.



*messo su carta con grande spontaneità (il gesto artistico, creativo, arbitrario) e tradotto direttamente in architettura con l'aiuto di un modello. (...) Non ci siamo mai interessati dei lavori che andavano esposti nel padiglione. (...) Un museo funziona in modo appropriato solo se non analizza a fondo l'arte bensì crea arte esso stesso con la sua atmosfera.*<sup>38</sup>Lo stesso Wolf afferma nel 1991: *Se l'architettura, in particolare un edificio, è arte, essa stessa è il proprio museo e pertanto non ha bisogno dell'arte*<sup>39</sup>

Immediatamente prima e durante la costruzione del nuovo museo Haks fu pesantemente attaccato dai suoi colleghi curatori per le sue scelte radicali. Fu anche organizzata una raccolta di 1000 firme di cittadini di Groningen contro la politica artistica di Haks. Il museo che questi cittadini reclamavano non avrebbe dovuto compiacere tutte le nuove mode in fatto di architettura bensì si sarebbe dovuto limitare ad esporre opere antiche dell'arte locale.

Così risponde Haks nel 1993, citando Flaubert: *“C'è una cospirazione contro tutto ciò che è originale. (...) Più sei fantasioso, più alto è il tuo profilo, maggiori saranno le offese che riceverai”*. Infine Haks rassegnò le sue dimissioni il 1 luglio del 1996.

## La critica

Haks descrive così il museo appena terminato nel 1994: *“Il museo è diventato una mistura di semplicità alla Schinkel, labirinto di Mönchengladbach e varietà di Disneyland. Dal mio punto di vista in questo modo viene incontro alle attuali esigenze*<sup>40</sup>.

La stampa nazionale ed internazionale si divise sul giudizio da dare al museo. Le riviste espressero opinioni che andavano dalla più totale condanna alla lode sperticata: pretenzioso e lezioso, eccitante e Kitsch, sensuale e glamorous, sono solo alcuni degli aggettivi riservati al nuovo museo.

Nel 1995 la rivista *Eigenhuis & Interieur* dichiara che *“ Il museo di Groningen non solo ha abolito la distinzione tra architettura e design, ma anche la distinzione tra un museo, una fiera di mobili, un ufficio, uno showroom e una galleria*<sup>41</sup>. Charles Jencks, d'altra parte, sulla stessa rivista dichiara che il museo “è l'edificio più significativo del secolo”. Ed Mellet passa al setaccio il padiglione del Coop Himmelb(l)au ed ironizzando afferma che: *se l'architettura deve bruciare, come ha dichiarato una volta Wolf Prix, allora il tetto del suo padiglione*

---

38. Sta in Steiner D.2001:189.

39. sta in Köb E.,2000.

40. Haks H. sta in Steiner D.2001:193.

41. D.Steiner 2001:193.

*al massimo sta andando in cenere lentamente.*<sup>42</sup>

Il padiglione del Coop Himmelb(l)au costruito in fretta per rispettare i tempi dell'inaugurazione è rimasto per lungo tempo senza un adeguato isolamento. L'apertura della collezione di pittura fu infatti rimandata più volte, non solo perché il padiglione era ancora incompleto, ma anche perché non c'era posto dove appendere i quadri. In seguito furono aggiunti dei pannelli sospesi sui quali tele e tavole potevano essere collocate. La collezione venne infine inaugurata nell'ottobre del 1995, ma a causa dell'eccessiva illuminazione diurna e dell'altezza alla quale i quadri erano stati esposti, questa fu subito spostata nel padiglione di Mendini. Oltre tutto il museo ha sofferto anche di una inondazione nell'estate del 1998, che ha portato al definitivo spostamento della collezione di archeologia. Malgrado ciò, sin dalla sua inaugurazione il museo è diventato un'attrazione importante per la città che conta 175.000 abitanti. Il primo anno il museo fu visitato da 400.000 persone ed ancora oggi l'affluenza dei visitatori si mantiene sulla media di 200.000 visite all'anno. Anche l'opinione della gente di Groningen sul museo e sulla sua architettura è migliorata a partire dal 1995. Il museo ha dunque raggiunto lo scopo di stimolare il turismo ed aiutare la crescita economica locale. In pochi anni le strade che collegano il museo con la città si sono riempite di negozi. Il successo economico ha legittimato il concetto di museo espresso da Haks al di là del giudizio estetico e di merito.

Oggi il nuovo direttore del museo Kees van Twist si è distaccato fortemente dal concetto di Haks. Attualmente la gran parte delle sale è utilizzata solo per mostre temporanee. La collezione storica ed archeologica non è più in esposizione, il padiglione per la pittura (Coop Himmelb(l)au) è oggi usato solo per installazioni, solo il padiglione delle arti e dell'artigianato conserva il suo stato originale. Secondo Kees l'idea di Haks di un museo basato sull'esibizione di varie sezioni tematiche non ha mai funzionato. Oggi uno staff di quaranta responsabili lavora alla programmazione annuale delle mostre, al marketing e alle pubbliche relazioni. Parte degli spazi è anche affittata per occasioni mondane. Inoltre un consistente sussidio economico arriva al museo attraverso la mano pubblica.

### 1.1.3 Nicholas serota e la Tate gallery

Altra figura importante nel panorama dei curatori europei è Nicholas Serota, dal 1988 direttore della Tate Gallery. Il contributo di Serota al dibattito sul museo contemporaneo consiste nella ricerca di un nuovo rapporto tra opera d'arte e spazio che la contiene. Con il suo lavoro Serota crea i presupposti per

---

42. Ed Mellet sta in Steiner D.2001:193.

un possibile dialogo a tre sul significato del museo, dialogo che coinvolge artisti, architetti e curatori. In particolare Serota riconosce all'opera di alcuni artisti del XX secolo il merito fondamentale di aver innovato il rapporto tra arte e spazio del museo. Inoltre, a partire dagli anni sessanta Serota stesso è diretto testimone di questo rinnovamento ad opera degli artisti:<sup>43</sup> *Si trattava di un'epoca in cui gli artisti, cominciarono ad usare gli spazi in modo molto diverso da come avevano fatto in precedenza: non si faceva più un'arte rapportata alla dimensione dello studio, e mal pensata per le gallerie o per essere installate in ambienti molto ampi. Per cui mi sono trovato di fronte a un problema: che tipo di spazio creare per esporre le opere d'arte? Non appena sono arrivato alla Tate ho esortato tutti quanti a pensare a nuovi modi di disporre i pezzi della collezione, e per invertire il rapporto che ciascuno spazio aveva con i singoli quadri o gruppi di opere. Quel processo continua tuttora con la Tate Modern.*<sup>44</sup>

Serota è uno di quei curatori che in anni recenti hanno contribuito a rivedere completamente i principi di configurazione dello spazio espositivo ed i criteri di esposizione delle opere. Egli rifiuta l'approccio consolidato, nel campo storico e storico artistico, basato sull'ordinamento cronologico e sull'apparentamento di ogni singola opera ad una scuola o movimento; egli lavora piuttosto sui confronti, i contrasti, le contraddizioni, la provocazione culturale. Serota verifica un insieme di fattori che migliorano l'efficacia espositiva: ad esempio, la raccolta di un gruppo di opere di un singolo artista, specialmente là dove l'allestimento è realizzato dall'autore stesso; il controllo dello spazio del museo da parte dell'artista; e, infine, la riflessione dell'artista sulle convenzioni del museo. Questi aspetti sono sintetizzati in un unico esempio all'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt: il Beyus Block. *Il Block allestito dallo stesso Beyus in una sequenza di sette sale, raccoglie sculture, disegni, multipli e oggetti derivanti da azioni e performance. Beyus mette insieme un vocabolario di oggetti ordinati in vetrine prese dal magazzino del museo. Le classificazioni sono sue, come la collocazione delle vetrine in ogni singola sala, secondo il principio di un intervento scultoreo piuttosto che di un ordine museale.*<sup>45</sup>

Alla visione illuministica del museo come enciclopedia, luogo custode di un sapere oggettivo e condiviso, si sostituisce quindi una visione basata sul rela-

---

43. Nicholas Serota fa parte di quella ristretta élite di curatori che, provvisti di un ricco bagaglio culturale ed esperienze non strettamente circoscritte all'ambito museale, a partire dagli anni 60 hanno cominciato a sperimentare una diversa articolazione del rapporto tra arte e pubblico, nonché tra artista e spazio espositivo. (Costanzo M. 2002:12).

44. sta in: Feaver W. *L'arte vista da Nick Serota* 'Il Giornale dell'Arte' n°184 gennaio 2000.

45. Serota N., 2002:47-48.

tivismo e il soggettivismo critico<sup>46</sup>, visione che informa anche le teorie più avanzate sul ruolo pedagogico del museo<sup>47</sup>. L'utilizzo di queste nuove strategie per l'esposizione è volto anche a stimolare e catturare l'attenzione del pubblico, a renderlo cioè soggetto attivo ed interprete delle opere esposte.<sup>48</sup>

L'approccio relativistico mette in crisi la natura postcoloniale del museo moderno, introducendo concetti nuovi di coinvolgimento, inclusione sociale, identificazione. Al museo viene riconosciuto un ruolo di veicolo per la promozione di processi sociali e culturali di democratizzazione.

In questo approccio convivono due posizioni distinte ma complementari: la funzione rituale (Duncan C. 1995) e la funzione pedagogica (Hooper-Greenhill E.1999). Si tratta di due aspetti dell'esperienza museale che Nicholas Serota sintetizza efficacemente nel titolo del suo libro "Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna". Serota, tenta, nella sua esperienza di curatore e di critico, di definire il museo come *"...una struttura che sia luogo di esperienza conoscitiva (che unisca insieme i due momenti dell'esperienza e dell'interpretazione), di aggregazione sociale, di crescita civile e, soprattutto, di ridefinizione di identità.* (Costanzo M., 2002: 24)

Lars Nittve, l'ex direttore della Tate Modern, osserva a proposito dell'allestimento voluto da Serota: *Il disegno adottato per l'allestimento delle opere, trova corrispondenza con un nuovo modo di guardare e di pensare alla storia: è ormai opinione comune, diffusa credo per la maggior parte di coloro che lavorano in questo campo, che non esista una sola vera storia dell'arte moderna; noi, come responsabili di un museo, siamo tenuti a prenderne atto*<sup>49</sup>.

Serota ritiene che l'approfondimento e la sperimentazione sul museo contemporaneo possa trarre nuovi stimoli e suggerimenti dall'esempio delle strutture museali extra-urbane o di piccolo centri, dove si sperimentano nuove forme di sollecitazioni del pubblico, nonché un suo più profondo coinvolgimento di tipo emotivo.

*I migliori musei del futuro cercheranno, come a Sciaffusa, Insel Hombroich e Francoforte, di promuovere differenti modelli e livelli di "interpretazione" diversi, attraverso sottili giustapposizioni di "esperienze". Alcune opere e sale dovranno*

46. Dice Angela Vattese: *In opposizione a quella pretesa di oggettività che sembrerebbe stare alla base dell'idea stessa di museo, la Tate Modern non si propone come un'enciclopedia, ma come un insieme di racconti possibili, tutti passibili di essere trasformati e quindi instabili come i nostri valori etici.* Sta in Michele Costanzo M. 2002:17.

47. Vedi E. Hooper-Greenhill *The educational Role of the Museum* a cura di, London N.Y. 1999 pp. 3-28.

48. Vedi Hooper-Greenhill E.1999, sulla teoria delle comunità interpretative

49. Lars Nittve, sta in Costanzo M., 2002:16.

*essere fisse, come stella polare intorno a cui le altre opere ruoteranno. In questo modo possiamo sperare di creare una matrice di rapporti continuamente mutevoli, che i visitatori potranno esplorare secondo i loro particolari interessi e sensibilità. Quanto auspicato da Serota, con queste parole, fa riferimento sia alla filosofia ermeneutica, che alla teoria dell'apprendimento costruttivista. Nel nuovo museo, ciascuno di noi, conservatore e visitatore che sia, dovrà sempre più desiderare di progettare il proprio percorso, ridisegnando la mappa dell'arte moderna, piuttosto che eseguire un unico sentiero tracciato dal curatore. Il nostro fine deve essere quello di realizzare una situazione in cui i visitatori possono sperimentare il senso della scoperta nel guardare particolari dipinti, sculture o installazioni in una particolare sala, in un particolare momento, piuttosto che trovarsi fermi sul nastro trasportatore della storia” (Serota N. 2002:74-75)*

#### 1.1.4. Thomas krens e la fondazione Solomon R. Guggenheim

Da più di settanta anni, la fondazione statunitense Guggenheim è leader indiscusso, a livello mondiale, nella gestione museale. Il successo di questa istituzione dipende sicuramente dal valore e dalla consistenza del suo patrimonio di opere d'arte moderna, ma altri fattori contribuiscono a fare del Guggenheim una istituzione culturale mondiale. *Il Guggenheim non è, del resto non è mai stato, un “semplice” museo. Esso è una vera e propria azienda produttrice di cultura che basa la sua strategia sia su una ricca collezione (la collezione Guggenheim spazia da capolavori del moderno di Vasslij Kandinskij, Paul Klee e Piet Mondrian ai grandi contemporanei come Richard Serra) sia su altri principi destinati a diventare le nuove regole della gestione museale contemporanea: ubicazioni strategiche, fulcri di gravità artistica e culturale, architetture ad effetto, artisti e architetti appartenenti alle sfere più alte dello Star system, dai nomi e volti conosciuti. Il tutto sotto la supervisione di un masterdirector stratega dell'economia culturale. Risultato: il successo.*<sup>50</sup>

Thomas Krens, è dal 1988 direttore della Solomon R. Guggenheim Foundation, che sovrintende il Solomon R. Guggenheim Museum e il Guggenheim Museum Soho a New York, la Peggy Guggenheim Collection a Venezia, il Guggenheim Museum di Bilbao e il Deutsches Guggenheim Berlin in Germania. Krens è direttore di tutte e cinque le istituzioni. *Sotto la direzione di Krens avviene una svolta manageriale e la fondazione si propone come un soggetto imprenditoriale alla ricerca di partnership internazionali per sviluppare le economie di scala del suo business.* (Lo Ricco G., Micheli S., 2003:179).

---

50. Krens T. sta in Lo Ricco, G. Micheli S., 2003:179.

Il modello di museo proposto da Krens<sup>51</sup> è quello di un sistema complesso dotato di molteplici funzioni: 1) la collezione, il cui valore è fondamento irrinunciabile per affermare il prestigio dell'istituzione ed attivare politiche efficaci di prestiti basati sullo scambio; 2) gli edifici, della cui importanza strategica si tratterà più avanti; 3) le donazioni; 4) le operazioni finanziarie necessarie al mantenimento del bilancio economico annuale; 5) il pubblico, che va attratto nel museo attraverso un adeguato lavoro condotto da personale altamente qualificato; 6) il programma delle mostre e delle iniziative, volte ad affermare modi di interpretazione e fruizione dell'arte e della cultura più in generale.

La strategia del Guggenheim si basa, come affermato da Krens<sup>52</sup>, sul modello del network di musei d'arte in opposizione al museo centralizzato e organizzato in un solo spazio e luogo. Il modello del museo centralizzato, eredità del XIX secolo, (il MET di New York ne è un esempio, secondo Krens), è funzione del concetto illuminista di enciclopedia. *Viene creata una griglia cartesiana con coordinate spazio temporali, poi si collocano i diversi prodotti della cultura all'interno della griglia così da avere un quadro completo dell'universo.*<sup>53</sup>

Il modello del museo centralizzato genera l'idea di un museo a crescita infinita, come concepito ancora da Le Corbusier, oggi di fatto non più realizzabile, come Krens sostiene. Le potenze che nel 18° 19° sec. hanno costruito i loro musei semplicemente appropriandosi dei materiali oggi non possono operare più in questo modo. Viceversa, il network di musei è nato in parte per circostanze fortuite (l'acquisizione della collezione Peggy Guggenheim negli anni 70, poi dichiarata patrimonio nazionale dallo stato italiano e perciò inamovibile da Venezia). Poi la natura stessa del network ha portato a distribuire in modo bilanciato le risorse della fondazione e perciò, grazie anche alla crescita delle risorse, sono state create nuove sedi e sono state ampliate quelle già esistenti: 1) l'espansione del museo di Wright con la costruzione di una torre espositiva di dieci piani e uffici (1992 Gwathmey Siegel ass.), 2) l'ampliamento del museo di Soho con gallerie ed uffici, (Arata Isozaki), 3) il museo di Bilbao di Gehry (ott. 1997), 4) la piccola sede di Berlino sull'Unter den Linden di R. Gluckman (nov.1997), 5) i musei di Las Vegas di Rem Koolhaas (ott.2001). La serie di realizzazioni di questi ultimi anni, insieme con i progetti messi in cantiere in tutto il mondo<sup>54</sup>, rispecchia la volontà della fon-

---

51, Da un intervento di Krens al convegno *Produzione, conservazione e circolazione dell'arte contemporanea*, XLV Biennale di Venezia, 11-13 dic 1992, sta in A. Bonito Oliva, 2004:44-50.

52, Vedi Oshima Tadashi K. A+U n° 376/2002:41-51.

53, Krens T., A+U n° 376/02:41.

54, A Salisburgo si è sperato per un certo tempo di realizzare un prestigioso museo a firma di Hans Hollein, ma, per le mutate condizioni economiche dopo l'apertura

dazione e del suo direttore di realizzare un museo internazionale; il programma di Krens riprende in questo una proposta che Peggy Guggenheim formulò nel 1979 per un museo internazionale composto di una serie di sedi dislocate in tutti i continenti.

L'ultima frontiera del progetto di "meta-museo" globale perseguito dal Guggenheim è la "Museo Land" di Hong Kong. Il Guggenheim si candida oggi ad occupare uno spazio rilevante all'interno del distretto museale di Hong Kong, un'area di 40 ettari sul mare, il cui progetto è stato affidato a Norman Foster. *La storia culturale di questa parte del mondo è immensa, dice Krens, e il centro dell'arte contemporanea non è necessariamente New York. Per la dimensione e la collocazione il distretto culturale di Kowloon è la più eccitante opportunità del mondo.*<sup>55</sup>

Krens difende la sua politica di espansione mondiale della fondazione dalle critiche dei detrattori: *noi abbiamo raccolto spazi differenti, i nostri detrattori chiamano i nostri musei "catene in franchising" o "catene di McDonalds" ma sbagliano completamente. Una catena in franchising implica la standardizzazione e l'ignoranza del contesto locale: il Guggenheim nell'espandere il suo network di musei segue un approccio opposto.*

*Non esistono due situazioni simili, Berlino consiste di una sola galleria, Bilbao vuole impressionare il visitatore in un modo particolare, creare una sensazione di*

---

delle frontiere ad est e il nuovo impegno dello stato austriaco nel "museum quartier" di Vienna, tale progetto è venuto meno. Si è allora candidata Bilbao, capitale della regione basca che ha pensato di investire nella cultura per affermare un suo ruolo di autonomia ed emancipazione nei confronti di Madrid e Barcellona. Nel 2001 è stato organizzato un piccolo concorso di idee riservato a Shigeru Ban, Zaha Hadid e Jean Nouvel per un edificio forte ed iconico da realizzare a Odaiba (Giappone): il concorso fu vinto poi dalla Hadid. Dopo il successo di Bilbao la fondazione ha incaricato Gehry di progettare una struttura per New York di dimensioni doppie rispetto a quella spagnola. Nel 1999 il Solomon R. Guggenheim Museum ha commissionato allo studio Asymptote Architects di New York di concepire un nuovo Guggenheim Museum nel cyberspazio, il Guggenheim Virtual Museum. Nel 2004 si è dato corso al progetto di costruire un Guggenheim a Geelong in Australia. *Quello che non è chiaro è quali siano le opere che il Guggenheim australiano metterebbe in mostra: probabilmente una collezione di opere europee e americane del tardo XIX e XX secolo che sono già alla base di cinque musei esistenti della fondazione* (www.arte.it).

55. Il distretto culturale di West Kowloon prevede quattro musei di 75.000 metri quadri, tre teatri da trentamila spettatori, un padiglione per esposizioni itineranti, un anfiteatro sull'acqua. Le autorità di Hong Kong hanno stabilito che i costruttori in gara per aggiudicarsi la realizzazione del distretto devono legarsi a grandi istituzioni museali straniere che garantiscano la realizzazione e la gestione dei musei previsti. Sono attualmente in competizione con il Guggenheim, la Francia con il Beaubourg e, indirettamente, il Louvre, il MoMA di New York e il Victoria Albert Museum di Londra.

*coinvolgimento e piacere, Las Vegas è completamente differente, volumi, architettura, spazi, programmi sono completamente diversi. Il nuovo museo che vogliamo realizzare a NY con Gehry è qualcosa di completamente diverso da Bilbao. In ogni caso tutti questi musei fanno capo ad una sola direzione. L'idea del Guggenheim è un museo internazionale diffuso in molti paesi con spazi diversi per l'esposizione.*<sup>56</sup>

La presunta considerazione del contesto locale, dichiarata da Krens, viene contraddetta da ciò che lui stesso dice in merito alla scelta di Bilbao per il Guggenheim di Gehry: *Non eravamo molto propensi per la realizzazione di un museo a Bilbao, in quanto la città si trovava al di fuori dei circoli europei. Ma quando i Baschi ci offrono la possibilità di realizzare un edificio senza dover tener conto di alcun vincolo dimensionale e stilistico, non potemmo rifiutare: in quel momento abbiamo pensato di creare l'edificio più spettacolare che sia mai esistito.*<sup>57</sup>

L'imperativo Guggenheim in quanto azienda multinazionale, produttrice di cultura, è quello di essere sempre all'avanguardia nel campo delle innovazioni<sup>58</sup>. La gestione secondo logiche innovative caratterizzò la Fondazione già ai tempi della sua prima direttrice, l'artista tedesca Hilla Rebay (1929-1952); ella cercava per il progetto del museo di New York l'architetto più prestigioso ed innovativo dell'epoca: *Ho bisogno di un combattente, d'un amante dello spazio, un agitatore, un tester e di un uomo saggio,*<sup>59</sup> Con il Guggenheim di F.L. Wright<sup>60</sup>, si inaugura un rapporto di totale sinergia tra architettura dello "star system" e strategie economico-culturali del museo, rapporto che si riconferma compiutamente sotto la direzione di Krens<sup>61</sup>. *Il colosso Guggenheim aveva intui-*

56. Krens T., A+U n° 376/02:50-51.

57. Krens T., sta in A+U n° 376/02:50-51 In particolare la riconfigurazione della città contemporanea come campo di capolavori isolati; la città luogo di straniamento, campo di nuovi monumenti del tardo capitalismo, i "non luoghi" della città contemporanea.

58. La fondazione si confronta oggi con la frontiera del virtuale e della multimedialità. *"il Solomon R. Guggenheim Museum ha commissionato allo studio Asymptote Architects di New York di concepire un nuovo Guggenheim Museum nel cyberspazio. La struttura un continuo work in progress, con aggiunte di nuove sezioni. Il progetto consisterà in una entità spaziale tridimensionale navigabile accessibile da Internet. Come previsto da Asymptote e dal Guggenheim, il Guggenheim Virtual Museum emergerà dalla fusione di spazio informativo, arte, commercio e architettura per diventare il primo importante edificio virtuale del XXI secolo*. Lo Ricco G, Micheli S., 2003:177.

59. Krens T., sta in Lo Ricco G., Micheli S., 2003:179.

60. Lewis Mumford, a proposito del conflitto tra arte e architettura del museo ha affermato: *potreste entrare in questo edificio per vedere Kandinskij o Jackson Pollock, ci rimanete per vedere Frank Lloyd Wright.*

61. Thomas Krens direttore della Solomon R. Guggenheim Foundation, oggi (27 settembre 2000) ha annunciato che il Guggenheim Museum stringerà un'alleanza con F.O. Gehry



to la strategia giusta per far crescere inarrestabilmente il proprio impero museale. Il contenitore acquista importanza sul contenuto<sup>62</sup> Sul rapporto tra arte contenuta nel museo ed architettura del museo Krens esprime tutto il suo apprezzamento sul ruolo strategico che quest'ultima svolge nel promuovere l'arte stessa<sup>63</sup>: *Siamo giunti alla conclusione, dopo una convivenza trentennale con l'edificio di Frank Lloyd Wright, che c'è una relazione molto forte tra l'architettura e l'esperienza che il museo fa.[...] ...se c'è il contesto giusto allora l'edificio può dare un'esperienza trascendentale, questo però non vale per qualsiasi cosa, ci devono essere opere particolari. Oltre a ciò l'edificio di Wright ha la capacità di attrarre il pubblico e quindi quando dico che l'edificio è un elemento chiave del museo, intendo dirlo sia in termini di spazio che in termini fisici.*<sup>64</sup> *Vi è sempre una tensione creativa*<sup>65</sup>. *Questo museo (il Guggenheim di Las Vegas) è stato usato in un modo che F. L. Wright difficilmente avrebbe compreso e io amo le tensioni architettoniche che questo edificio ha creato. Il museo sembra cosò essere più vivo oggi e in senso positivo è andato oltre l'idea di F.L. Wright di creare un'esperienza organica.* <sup>66</sup> *Riferendosi al museo di Bilbao Krens dice: A noi interessa soprattutto l'aspetto scultoreo dell'architettura di Gehry, che ha sempre collaborato con Judd, Oldenburg e Serra. L'architettura viene considerata come efficace veicolo per l'affermazione del marchio Guggenheim, icona pubblicitaria per la conquista di nuovi mercati del business culturale: Si tratta di uno spazio tremendo e tremendamente flessibile, (il museo di Las Vegas) che può accogliere potenzialmente ogni progetto multimediale o installazione che sarà ideata. Ci sono persone che dicono che l'unica cosa autentica di Las Vegas è la sua inautenticità. Allora se Las Vegas è al 100% inautentica, noi abbiamo scelto un approccio iperrazionale. Si può dire che Rem Koolhaas ha invaso Las Vegas*<sup>67</sup>

Il termine "powerful and iconic building" viene utilizzato più volte da Krens, in riferimento ai musei della fondazione, *l'enorme costruzione di titanio*

---

*&Associates, The Santa Monica CA Based Architectural Firm (che al momento conta circa centoventi collaboratori), il gruppo dell'entità di ricerca AMO, Rem Koolhaas con lo scopo di sostenere studi di fattibilità per possibili interventi culturali e progetti in strategiche location in tutto il mondo (Lo Ricco G., Micheli S., 2003:182).*

62. Lo Ricco G., Micheli S., 2003:180.

63. Il conflitto arte architettura del museo, ancora presente nelle critiche al museo di F.L. Wright da parte degli artisti dell'epoca si risolve a favore di un ruolo sinergico e di promozione attiva che l'architettura svolge nell'attuale strategia economica del museo.

64. Krens T. sta in *Produzione, conservazione e circolazione dell'arte contemporanea*, XLV Biennale di Venezia, 11-13 dic 1992, sta in Bonito Oliva A., 2004:46.

65. vedi anche l'opinione di Cladders e Hollein, par. 1.1.1.1.

66. Krens T., sta in A+U n° 376/02, p. 51.

67. Krens T., sta in A+U n° 376/02, p. 48.

voluta da Krens (a Bilbao) è simbolo del rinnovamento economico gestionale del colosso museale statunitense<sup>68</sup>. I musei di Kolhaas a Las Vegas<sup>69</sup>, con le loro forme cubiche, essenziali, rivestiti in lastre d'acciaio, sono l'unica immagine possibile da opporre alla città del Casinò, essi rappresentano l'icona funzionale in quella particolare "location" per attirare la massa degli utenti, per "conquistare Las Vegas". *Penso che Rem Koolhaas sia un architetto molto brillante, dice Krens, e penso che l'immagine della sua architettura sia all'opposto di quella di Frank O. Gehry. Alla facciata "italiana" del Venetian Hotel sarà accostata per ciò una scatola di acciaio dalla superficie dura e rovinosa, sia all'esterno che all'interno. Non c'è niente di più lontano dalla decorazione dell'hotel e del casinò di questo intervento così brutale. La situazione del sito in cui si trova a lavorare Rem Koolhaas è molto diversa da quella in cui ha lavorato Gehry a Bilbao.*<sup>70</sup> Il progetto di un museo a Las Vegas era il coronamento dell'ideologia di Krens: cultura e commercio possono coesistere. La cultura si può finanziare se non produrre utili. Cultura e commercio si differenziano solo per il prodotto venduto (Fuksas 2003)<sup>71</sup>. Krens ha organizzato durante la sua gestione moltissime mostre, tra queste due hanno avuto particolare successo di pubblico: la mostra dedicata al motociclismo (allestimento curato da Frank O. Gehry) e quella sull'opera di Giorgio Armani (allestimento curato da Robert Wilson). Dice Krens a proposito di queste mostre: ... hanno catturato l'interesse maggiore il *ché non costituisce motivo d'allarme ma ciò significa che siamo interessati alla cultura nel senso più ampio. La collaborazione del museo con queste ed altre produzioni commerciali continuerà e sarà incentivata ma questo non sarà un'ossessione e il Guggenheim valuterà volta per volta le opportunità di mostre che si adattino al programma complessivo della fondazione.*

La fondazione Guggenheim, e più in generale l'istituzione museo, è sempre più coinvolta nei meccanismi e nelle regole del mercato: 1) circolazione delle merci e quindi circolazione delle opere d'arte; 2) non più solo singole

---

68. Lo Ricco G., Micheli S., 2003:181.

69. I due edifici sono stati entrambi progettati da Rem Koolhaas ed inaugurati nel 2002; uno più piccolo chiamato Guggenheim Hermitage (una joint venture con l'Hermitage di S. Pietroburgo che accoglie solo opere classiche provenienti da entrambe le collezioni), un edificio cubico di quattro sale con le pareti interne ed esterne in pannelli di acciaio con ganci tenuti da magneti ai quali sono appesi i quadri, l'altro edificio più grande è chiamato Guggenheim Las Vegas. E' un gigantesco volume con una grande parete mediatrice una trave mobile al soffitto che può movimentare pannelli fino a 35 ton e una grande cavea centrale, con sale annesse, scopercchiabile all'evenienza. Vedi anche [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

70 Krens T., sta in Lo Ricco G., Micheli S., 2003:182.

71. Lo Ricco G., Micheli S., 2003:178.

opere per mostre monografiche ma ampie selezioni del patrimonio di un museo (vedi la joint venture del Guggenheim di Las Vegas con l'Hermitage di S. Pietroburgo); 3) la dismissione o vendita di opere spesso necessaria per contribuire al pagamento di nuove costruzioni, ipocritamente definita col termine "de-accessioning"<sup>72</sup>; 4) le strategie aggressive di conquista di sempre nuovi spazi (la creazione di nuove sedi e succursali); 5) l'interesse a imporre un proprio marchio; 6) la volontà di controllare i fenomeni che decidono le tendenze artistiche; 7) la necessità fisiologica di espandersi e crescere<sup>73</sup>.

#### 1.1.5. L'innovazione della nozione di museo nel processo di realizzazione die nuovi musei americani: Le esperienze dei direttori

Il fenomeno che da più di un decennio vede proliferare nuovi musei in tutto il mondo, nonché gli interventi di ampliamento dei musei già esistenti e la creazione di nuove succursali, tutto ciò assume negli Stati Uniti caratteri particolarmente eclatanti.

Diversi sono i fattori che hanno dato a questo fenomeno un singolare vigore: tra questi, la prosperità economica degli anni 90 e il desiderio di essere all'avanguardia nel campo delle innovazioni architettoniche. Il riferimento più ovvio nonché simbolo di questo fenomeno è la Fondazione Guggenheim. Alcune città statunitensi cercano in questi anni di promuovere, attraverso gli

---

72. *Thomas Krenz, e' stato pioniere in questa attivita'. Con le dismissioni dette ai musei una nuova fonte di entrate ma compromise anche l'autonomia del museo, legandolo sempre più strettamente ad una economia postmoderna in cui la cultura era interamente permeata dal capitale da:* Varnelis K., 2002

73. Un articolo del New York Times di D.Solomon (2002) solleva obiezioni sulla sostenibilita' del Guggenheim. *Mentre il Guggenheim di Bilbao continua il suo successo con una mostra su Frank Gehry preso nell'insieme il museo e' in una situazione difficile. Il Guggenheim di Las Vegas disegnato dal superteam di Koolhaas e Gehry non ha attirato le folle previste. In concomitanza con le mancate entrate dall'affitto di Manhattan dopo l'attacco terroristico dell'11 settembre, si verifico' una crisi finanziaria del museo che costrinse Krenz a tagliare il suo bilancio annuale da 49.000.000 di dollari del 2001 a 25,9 milioni di dollari nel 2002, a licenziare 79 dei suoi impiegati, circa un quinto del personale, a chiudere la filiale di Soho e posporre la maggior parte delle mostre in programma. Dal 1998 al 2001 Krenz ha attinto dal fondo di rotazione del museo per coprire le spese operative, precipitando in un declino da 55,6 milioni di dollari nel 1998 a 38,9 milioni di dollari alla fine del 2001 cio' nonostante il museo continua a pianificare la realizzazione di una filiale sull'East River di Manhattan sud secondo un altro progetto per 680 milioni di dollari. Krenz non considera tutto cio' una contraddizione:"e' più facile raccogliere denaro per un edificio che per una mostra.*

investimenti sui musei<sup>74</sup>, un processo rivitalizzazione economica e culturale, per imporre la propria riconoscibilità nell'ambito della competizione globale tra aree urbane.

Le testimonianze di alcuni direttori di musei americani, di seguito riportate<sup>75</sup>, mostrano un panorama sintetico ma significativo delle questioni che coinvolgono oggi l'istituzione museale.

*Penso che stiamo maturando l'idea che il museo come luogo di gallerie con magazzini nell'interrato sia fuori moda.*" ha detto Aaron Betsky, direttore dell'Istituto Olandese di Architettura e del Museo d'arte Moderna di San Francisco. *I musei stanno mettendo assieme arte e gente comune. I modi con i quali si può ottenere ciò sono correlati all'esposizione ed all'esibizione di un'opera d'arte, ma vanno ben oltre ciò. Bisogna correlarli in ogni modo possibile.*

Le parole dell'architetto e critico d'architettura olandese testimoniano la necessità di trasformare i musei in nuove forme per adeguarli ai molti e diversi ruoli e funzioni che essi assumono oggi: luoghi di didattica, centri civici e hall per la ristorazione, centri per l'apprendimento e il tempo libero, luoghi di pellegrinaggio e per la contemplazione. Queste istanze sono state pienamente accolte dai musei americani, come già visto per il Guggenheim. Amministratori e direttori di musei sono di fronte a scelte difficili e stimolanti, in quanto, pur accogliendo queste nuove istanze, non vogliono che i musei perdano la loro tradizionale missione di collezionare e mostrare l'arte.

La direttrice del Walker Art Centre (di Herzog & De Meuron)<sup>76</sup> a Minneapolis, Katy Halbreich, affronta questo problema accettando senza remore il confronto con gli altri luoghi di aggregazione ed intrattenimento come i grandi "mall", ma allo stesso tempo rivendica la specificità del ruolo culturale che il museo deve svolgere. Dice la Halbreich: *Per concepire i nuovi spazi museali il Walker ha guardato ai musei della scienza, i musei per bambini ed anche i Mall americani. Il centro commerciale di 4,2 milioni di piedi quadrati nella vicina Bloomington-Minnesota, il più grande mall d'America, è un segno per la nostra comunità. Anche gli artisti che sono venuti qui hanno voluto visitare il Mall. È un posto dove le cose vanno assieme – film, parchi tematici, ristoranti, negozi. Se si*

---

74. vedi quanto detto da Mike Davis a proposito degli investimenti in campo culturale e nello specifico dei musei a Los Angeles, (Davis M., 1992).

75. Le testimonianze sono tratte dall'articolo: *I direttori dei musei americani, il "boom" dei musei d'arte.* di Blake Eskin pubblicato su artnewsonline.com ottobre 2001.

76. Il Walker Art Centre di Minneapolis, ha di trasformato radicalmente la sua sede, costruita nel 1969 da Edward Larrabee Barnes. La commissione edilizia della Walker selezionò lo studio svizzero di Herzog& De Meuron, per progettare una struttura che ha incrementato il museo di 9.000 metri quadrati all'interno e un ettaro e mezzo all'esterno.

inizia a decostruire un Mall americano, non è cosò diverso da ciò che noi (direttori di musei) offriamo<sup>77</sup>.

*Il museo non è in competizione con gli altri luoghi di svago e piacere ma ne comprende i meccanismi. L'educazione va intesa come forma di intrattenimento. La Halbreich non vuole fare del Walker Museum un Mall, ma solo comprenderne i meccanismi per confrontarsi con essi. I musei devono essere consapevoli delle altre forme di intrattenimento e cercare un modo di rendere l'educazione appetibile come lo sono altre forme di intrattenimento.*

Per questo tipo di esigenze il Walker ha tre pianificatori esperti nel settore ed una collaborazione con il MIT Media Lab per ricercare nuove attività di apprendimento. Un'idea tenuta in considerazione dalla Halbreich è ad esempio, un salone per l'informazione elettronica *“come una video arcade con giuochi interattivi”*<sup>78</sup>.

Il Walker Museum si confronta con le logiche di mercato dell'industria culturale, ma non è tanto interessato ad aumentare l'afflusso di pubblico, piuttosto, come ha detto la Halbreich, *il Walker vuole provare ad incrementare il livello di coinvolgimento del pubblico e poi, in seconda istanza, ciò comporterà un importante ritorno di pubblico. Il Walker vuole evitare l'uso di “materiali con cui non ti identifichi nella vita” dice Halbreich: Non voglio che il museo sia il “palazzo reale”. L'importante è che il museo rimanga sui propri programmi. Camminando nell'edificio attuale saprai di essere in un museo con una collezione d'arte che va dal medioevo al presente. Ciò che io spero “dice la Halbreich” è che uno veda nel 2005, anno in cui contiamo di riaprire il nuovo Walker Art Centre, molto più di un museo.*

Altri musei americani preoccupati di rendere appetibile la loro struttura chiamano grandi nomi dell'architettura internazionale, seguendo la strategia già adottata dal Guggenheim. L'architettura e l'architetto che realizza il progetto devono svolgere un ruolo di attrattore pubblicitario che promuova l'istituzione museale e il suo contesto urbano

L'architettura è, secondo l'opinione di alcuni curatori, una forma d'arte e costruire un nuovo edificio museale aggiunge valore ad una collezione d'arte<sup>79</sup>. *“Mettiamo la questione in questi termini: è il solo edificio che io possa aggiungere”*

---

77. Dice a tal proposito Peter Eisenman: *I centri commerciali vicini alle autostrade rappresentano il modello per la nuova condizione del museo, molto più del palazzo del XIX secolo (...)* Ed è proprio tra un concerto rock uno shopping mall e Disneyland che si delinea la nuova architettura dei musei.

78. Sulle strategie di comunicazione e formazione nel museo vedi Hoper Green Hill E. 1999.

79. Vedi a tal proposito la posizione espressa da Krens sulla “tensione creativa” tra architettura ed arte par. 1.1.4.

ha detto James N. Wood direttore e presidente dell'Art Institute di Chicago, che ha incaricato Renzo Piano di progettare il nuovo edificio con i giardini dell'istituto.

Jill Medvedow, direttore dell'Istituto di Arte Contemporanea di Boston, che ha incaricato Diller+Scofidio di progettare la nuova sede<sup>80</sup>, rimarca l'importanza strategica del progetto architettonico del museo: *Una decisione per l'organizzazione di un allestimento è un fatto effimero, ma un edificio, una volta realizzato, non può essere nascosto in un magazzino.*

L'istituzione museale richiede oggi all'architetto diverse cose. La Neue Galerie di New York, per esempio, costruita attorno alla collezione di Ronald Lauder e Serge Sabarsky, ha scelto un approccio tradizionale per la sua missione e la sua immagine. Ha acquistato un palazzo del 1914 (Carrere & Hastings nella 5° strada) ed ha incaricato Annabelle Selldorf di restaurarlo; la Selldorf è intervenuta adeguando il controllo climatico, l'illuminazione ed il sistema di sicurezza, e ricavando al pian terreno un caffè viennese.

A Milwaukee, lo stand di Santiago Calatrava sulla riva del lago è coperto da un parasole mobile in acciaio del peso di 90 tonnellate<sup>81</sup>. *“La gente cominciò a parlare di questo edificio come se fosse il nostro arco di Saint Louis o l'Opera House di Sidney”* dice Russell Bowmann direttore del Milwaukee Art Museum. *Per noi il nuovo edificio determinò una spinta molto importante per l'incremento dei fondi. Le persone cominciarono a vedere la costruzione come un progetto della e per la città con un respiro molto più ampio del museo in sé.*

Kate M. Sellers, direttore di Wadsworth Atheneum Museum of Art, deve ancora vedere un progetto da parte di Ben Van Bertrel e Caroline Bos del Un STUDIO in Olanda per integrare ed allargare il suo campus di cinque costruzioni. La Sellers spera che la nuova costruzione attirerà l'attenzione dei viaggiatori su gli Interstates 84 e 91 quando passano attraverso Hartford.

Fino da quando il campus ingrandito ha aperto al pubblico nel 2002, l'Huston Museum of Fine Arts ha visto un notevole incremento di presenze di pubblico. L'ampliamento progettato da Rafael Moneo è costato 83 milioni di dollari ed è grande 18.000 metri quadrati.

*Non meno di 20 musei*, dice Peter Marzio direttore del Fine Arts, *hanno inviato loro delegazioni, per esaminare l'addizione fatta da Moneo e il resto del progetto di espansione.* I 15 anni di lavori hanno comportato il rinnovamento delle gallerie fatte da Mies van Der Rohe nel dopoguerra, un tunnel sotto la via principale che collega le gallerie con l'edificio di Moneo ed uno spazio fuori

---

80. Il nuovo cantiere è stato inaugurato il 15 settembre 2004. Vedi anche [www.ica-boston.com](http://www.ica-boston.com).

81. Il museo è stato inaugurato nel 2002. Vedi [www.mam.org](http://www.mam.org).

terra per allestimenti. Le delegazioni sono venute non solo per ammirare l'architettura, ma anche per ascoltare il consigli di Marzio e del suo staff su come ristrutturare le loro sedi per avere un maggior afflusso di pubblico, lavori d'arte più grandi e una missione più ampia come istituzioni.

*Il mondo sta andando verso un'enorme fase di costruzione di musei - dice Marzio - è un era d'oro.* Marzio afferma che per un museo manifestare la volontà di costruire e raccogliere soldi per realizzare i nuovi edifici è la cosa più semplice da farsi: tuttavia l'Houston Museum ufficialmente ha impiegato 5 anni per determinare il progetto architettonico e programmare le esigenze, prima di incaricare Moneo. *Nel clima corrente di esuberanza architettonica, ciò che una volta era inimmaginabile ora si può ottenere facilmente. Le istituzioni si sono mosse velocemente nella direzione di realizzare edifici che sarebbero stati poco più di un sogno una generazione fa'.* Per questo motivo Marzio mette sull'avviso i colleghi: *siate molto cauti su ciò che chiedete.* Marzio dice che l'allargamento dell'Houston non fu costruito attorno ad una particolare collezione, ma senza la costruzione di Moneo, *i 300 e più lavori della Sarah Campbell Blaffer Foundation non sarebbero mai arrivati fino qui*". Marzio aggiunge che *sin dall'anno in cui fu aperto, il museo ha acquistato e ricevuto valori artistici per 85 milioni di dollari, cioè l'equivalente del costo per la costruzione di Moneo.*

Marzio critica la posizione di alcuni direttori di musei: *a volte - egli dice - gli amministratori chiedono che venga realizzato un manifesto architettonico di tutta evidenza formale, che intendono realizzare a tutti i costi - e non intendono dire costi in termini di denaro, ma in termini di funzionalità. Se l'unica risorsa del museo è una risorsa drammatica, dice Marzio, forse non è un museo*"

*Sono preoccupato che l'edificio di Clatrava nel Milwaukee non sarà niente di più di un hangar e diverrà proprio un'altra attrazione turistica, dice Betsky. La speranza è che bravi architetti - egli nomina Koolhaas e Van Berkel come esempi - saranno in grado di combinare la loro esperienza nell'organizzare strutture complesse con l'abilità di fare delle forme accattivanti.*

Quando l'aggiunta angolare di 146.000 mq di Daniel Libeskind all'Art Museum di Denver era ancora allo stadio di progetto, il sindaco di Denver, Wellington Webb, proclamò che, a museo completato, il complesso avrebbe collocato Denver sulla mappa internazionale come una città di alto livello.

Non tutti i musei sono apertamente orientati a promuovere la spettacolarizzazione dell'evento espositivo. L'istituto delle arti di Detroit ha appena iniziato a lavorare su un suolo di 10.000 metri quadrati: Michael Graves ha progettato l'espansione dell'edificio del 1927 realizzato da Paul Cret. Maurice D. Parrish, vice presidente esecutivo del museo, afferma che *bisogna essere sensibili e rispettosi dell'edificio originale.*

*Gli edifici con una apparenza distintiva, nota Mar Wilson, direttore del*

museo d'arte Nelson Atkins in Kansas City, *riflettono l'insicurezza dell'ego civico...per noi, il museo è giustamente famoso per l'arte che contiene*". Il museo Nelson-Atkins<sup>82</sup> ha selezionato Steven Holl per realizzare la sua espansione: l'architetto si è guadagnato una grande reputazione come innovatore del progetto museale con le sue precedenti realizzazioni ad Helsinki in Finlandia e a Bellevue a Washington. *Wilson afferma che Holl era l'ovvia scelta della lista, "forse perché gli altri seguivano troppo alla lettera le nostre istruzioni, che erano quelle di porre una struttura massiccia di fronte al vecchio edificio"* gli studi commissionati dal museo Nelson-Atkins indicavano un'enorme affezione dei cittadini di Kansas City per il loro tempio classico del 1933: *"Essi amano questo severo edificio"* - dice Wilson - *desiderano che sembri un museo, non vogliono che diventi un "carnevale", nessuno desidera che assomigli ad un Mall.*

Molti istituti impiegano molti anni nella formulazione di un lungo piano strategico prima di occuparsi degli architetti. *"L'edificio è il rapporto iniziale delle valutazioni dell'istituzione"* dice Harry F. Parker, direttore dei musei delle Belle Arti di San Francisco, che assunse Herzog De Meuron per la ricostruzione dello de Young Museum<sup>83</sup>, essendo stato l'originale irrimediabilmente danneggiato dal terremoto del 1989. *Il nuovo de Young avrà un "percorso che consentirà ai visitatori di attraversare l'edificio senza pagare: Noi così facendo daremo alla gente accesso all'arte in questa zona franca, un senso di ciò che può fare l'arte"* dice Parker. *"I musei sono stati associati al benessere e al lusso e molto è avvenuto negli ultimi 25 anni da quando sono stati aperti, ma noi non sappiamo come attrarre i ragazzi, non abbiamo nessuna esperienza dei senza casa e come avvicinare i gruppi sociali marginalizzati"*.

Quando non prevalgono apertamente le logiche dell'industria dello spettacolo e del suo business, l'attenzione dei curatori è soprattutto rivolta al ruolo di inclusione sociale che il museo può svolgere. *"Potremmo avere bisogno di più tempo per riflettere su chi è il nostro pubblico, cosa si aspetta, cosa possono permettersi di fare, cosa possono permettersi di spendere del loro tempo per venire al nostro museo"* ha stigmatizzato Dan Keegan direttore del Museo dell'arte di San Jose' davanti ad una commissione di esperti nel corso della convenzione annuale 2002 dell'associazione americana dei musei.

Il direttore Andrea Rich dice che il Los Angeles County Museum of Art ha condotto una indagine per scoprire perché alcuni abitanti di Los Angeles non vengono al museo: *"Essi dicono perché non hanno il vestito adatto: Io penso che ciò è inaccettabile. Essi pagano le tasse"* dice Rich. *"Ci sono culture in Los Angeles per le quali lo spazio del museo è molto intimidatorio. E se noi crediamo che*

---

82. vedi A+U n° 402 2004:66-71.

83. vedi [www.thinker.org/deyoung](http://www.thinker.org/deyoung).



*le opere sono di valore per la comunità, allora non dobbiamo rendere difficile l'entrata delle persone”:*

La nuova entrata all'edificio dell'Art Institute di Chicago di Renzo Piano, che avrà di fronte un nuovo parco della città, sarà destinata ad uso di gruppi scolastici. *“Per molti ragazzi la prima esperienza di un museo d'arte è scendere da quel bus”* dice Wood. *“Noi vogliamo renderlo interessante, pratico, efficiente, ma anche piacevole”.*

## **2. Gli artisti e il museo contemporaneo**

Gli artisti hanno avuto durante il XX secolo un ruolo fondamentale nel porre l'esigenza di uno spazio nuovo per l'arte, in virtù di un ripensamento radicale del rapporto tra opera d'arte e spazio che con essa interagisce. A tal proposito è illuminante la definizione che l'artista Carl Andre dà della scultura nel XX secolo: il percorso va dalla “scultura come forma”, alla “scultura come scultura”, e, infine, alla “scultura come luogo”<sup>84</sup>. Muta quindi il ruolo e la funzione museale alla luce della mutata considerazione e natura dell'arte.

La critica allo spazio museale affonda le sue radici nella prima avanguardia del 900, dall'esperienza dei surrealisti all'arte povera che “distrugge” il museo.

Il critico d'arte e direttore della Tate Gallery di Londra, Nicholas Serota<sup>85</sup>, mostra con chiarezza quali sono state le tappe e i personaggi che nel XX secolo sono stati coinvolti nella critica e nella sperimentazione artistica sul tema del rapporto tra arte ed esposizione, arte e spazio-luogo e, infine, arte e museo. Dai suoi studi e dalle sue considerazioni si ricava un panorama di esempi museali importanti, ma episodici, spesso legati al progetto allestitivo e più raramente all'architettura del museo.

### **2.1.1. Le avanguardie del primo 900, un nuovo spazio per l'arte**

Serota (2002:47-48) individua alcuni artisti che in momenti distinti, in ambiti culturali molto diversi, nell'arco di tempo di due generazioni, hanno delineato le nuove frontiere della manipolazione dello spazio e i nuovi parametri nel rapporto tra osservatore e oggetto artistico. A partire dai primi anni '20 alcuni artisti hanno sperimentato spazi per l'arte che determinano un luogo indipendente entro il quale lo spettatore deve entrare, piuttosto che modificare semplicemente lo spazio dato dal museo.

Gli artisti citati da Serota per le loro sperimentazioni sono: Matisse, Bran-

---

84. Carl Andre, Whitechapel Art Gallery, 1978.

85. vedi par..1.1.1.3.

cusi, Mondrian, Lissitsky, Schwitters e Duchamp. Il Red Studio di Matisse e le foto dell'artista al lavoro dimostrano la sua volontà di esplorare la relazione tra il mondo reale e quello immaginario.

L'atelier di Brancusi costituisce il prototipo del luogo in cui lavoro ed esposizione convivono; inoltre l'artista ha avuto una capacità tutta particolare nel collocare le sue opere in ambienti in continua trasformazione. Si può affermare che nel corso del XX secolo Brancusi ha avuto un'importante influenza sull'evoluzione della scultura e sul modo di esporre l'arte in generale.

Mondrian, a sua volta, immagina per l'arte contemporanea uno spazio articolato e colorato, ben diverso dagli spazi asettici e neutri reclamati dai curatori a lui contemporanei<sup>86</sup>. In un saggio del 1919/20 pubblicato su *De Stijl*, Mondrian descrive una scena ambientata nello studio di un pittore astrattista, che definisce una stanza con queste caratteristiche: *la stanza, per poter eccitare un continuo appagamento estetico, deve essere qualcosa di più di uno spazio vuoto delimitato da sei piani vuoti posti uno di fronte all'altro: essa deve essere articolata e, perciò, deve essere uno spazio parzialmente pieno delimitato da sei piani articolati che si oppongono l'uno all'altro per loro posizione, dimensioni e colore*. Mondrian, contemporaneamente all'esperienza dello studio - museo di Brancusi, immagina, nella sua proposta del 1931, un museo internazionale d'arte contemporanea, dove: *questa serie di gallerie dovrebbe essere seguita da una sala in cui pittura e scultura siano realizzate dall'interno stesso*. Con questa affermazione Mondrian anticipa le esperienze artistiche degli anni '60 che determineranno un radicale cambiamento nella relazione tra artista, opera d'arte e spazio di rappresentazione.

La *Proun Room* di El Lissitsky ad Hannover (1923), e le successive versioni del *Merzbau* di Schwitters, sempre ad Hannover nel 1933, testimoniano l'esigenza di entrambi questi artisti di travalicare i limiti della pittura affinché essa divenga mezzo di controllo dello spazio. L'obiettivo sia di Lissitsky che di Schwitters consiste nello sviluppare un nuovo rapporto tra l'oggetto e l'osservatore-pubblico. Entrambi non accettano il fatto che la pittura sia relegata alla pura rappresentazione o, addirittura, alla decorazione astratta di una stanza esistente. Essa deve occupare uno spazio tridimensionale. L'allestimento di El Lissitskij per il Landesmuseum di Hannover crea uno spazio che non è solo *ciò che si guarda dal buco della serratura o ciò che si vede dalla porta aperta*. *Lo spazio non è affatto unicamente per gli occhi, non c'è un quadro: vogliamo viverci dentro*<sup>87</sup>. L'artista con queste parole vuole intendere che lo spazio del museo deve essere vissuto come un'esperienza coinvolgente. Queste idee dell'avan-

---

86. vedi par. 1.1.

87. El Lissitskij, sta in Costanzo M. 2002:10.

guardia artistica del primo novecento sono poi riprese a livello curatoriale da personaggi quali Wiliem Sandeberg, Pontus Hulten, Johannes Cladders, ecc.

### 2.1.2. Dalle astrazioni del modernismo all'arte come narrativa

L' avanguardia artistica del secondo novecento sviluppa un'ulteriore e più radicale critica dello spazio del museo. In particolare, l'avanguardia concepisce l'arte come fatto narrativo, legato strettamente all'esperienza individuale nello spazio della metropoli moderna ed in antitesi con il concetto modernista dell'arte come oggetto distaccato di contemplazione. Lo spazio fisico, luogo della consolidata relazione tra opera e spettatore, viene sostituito dall'empirica esperienza relazionale, ovvero l'investigazione psichica dei territori urbani. Le radici culturali di tali approcci innovativi sono da ricercarsi nel Futurismo, nel Surrealismo, nel Dadaismo e nel Situazionismo, correnti di pensiero che pongono al centro della loro riflessione problemi architettonici ed urbanistici come parte integrante della loro produzione culturale. Gli esiti attuali di tali movimenti nella complessa scena dell'arte contemporanea continuano a coinvolgere i temi dell'architettura e dello spazio urbano: *le esperienze di alcuni artisti che lavorano nell'istituzione museale con l'intento di stimolarne, attraverso il coinvolgimento attivo del pubblico, la struttura sociale e spaziale ...sono utili per ricordare agli architetti i problemi e le limitazioni poste dalle istituzioni gerarchiche e l'importanza del coinvolgimento dell'utente finale nel progetto architettonico.* (Schimiedeknecht T., in Architectural Design n°3 Maggio Giugno 2003:91)

Marcel Duchamp è uno dei primi artisti che sperimentano la costruzione di uno spazio psicologico più che fisico, come ricorda Serota (2002:56-57) a proposito dell'opera di installazione 'Etant donnés'<sup>88</sup> (1946-66), costruita del corso di vent'anni e ultimata poco prima della morte dell'artista nel 1968. L'opera, come volle Duchamp, è ora installata in forma permanente nel Philadelphia Museum of Art<sup>89</sup>. Già nel 1915, con il "Grande vetro", Duchamp mette

---

88. *L'impressione che Etant donnés provoca negli artisti di avanguardia è fortissima. Per molti l'opera è la controprova che non ha più senso parlare di pittura, scultura, architettura ma solo di un'arte che si compenetri con la realtà sino quasi a annullarsi.* in: Prestinenza Puglisi L., *This is tomorrow* Roma 200 :20.

89. *'Il visitatore entra in una saletta e si avvicina ad una vecchia porta spagnola di legno, ...e guarda attraverso due fori praticati in essa a livello dell'occhio. Trasformato in voyeur, egli vede un paesaggio illuminato da una luce brillante....Una figura di donna nuda giace a gambe divaricate su un letto di sterpi..... Tra l'artista e chi osserva si viene a stabilire una certa complicità, un'intesa che esclude tutti gli altri visitatori'.* Cfr. Anne d'Harnoncourt, *Marcel Duchamp Manual of instruction for Etant donnés*, Philadelphia Museum of Art, 1987 in Serota N., 2002:58.

in crisi il rapporto tra opera ed osservatore. Il vetro, con la sua trasparenza, rompe simbolicamente il limite tra arte e vita, lo spettatore, con il suo sguardo, incorpora nell'opera lo sfondo casuale e, si ritrova attivamente coinvolto nella trasformazione dell'opera stessa. Dice a tal proposito Duchamp: *l'atto creativo non è solo dell'artista. Lo spettatore fa in modo che l'opera entri in contatto con il mondo, decifrandola e interpretandola nei suoi intimi aspetti qualificanti e, così facendo, dà il proprio contributo all'atto creativo.*<sup>90</sup>

L'idea di uno spazio mutevole ed impermanente per l'arte e la vita è rappresentata dalla *Scatola nella valigia (1940)*, vero e proprio "museo personale" contenente in miniatura tutti i lavori fino ad allora realizzati da Duchamp, fotografie e riproduzioni a colori. La *Scatola nella valigia* è un *museo senza fissa dimora, in cui confluiscono la volontà di "conservare" le opere con l'idea dell'artista con la valigetta, dunque rappresentante e commesso viaggiatore, a cui spetta in prima persona il compito di promuovere il proprio lavoro. Opera di fatto ambigua e intrigante che si rende tale proprio perché, esprimendo una presa di distanza da una condizione, rivela contemporaneamente una forma di desiderio per la stessa.* (De Cecco E. 1995:128)

I 'ready made' di Duchamp, il dadaismo e la filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein -*il significato della parola è il suo uso* -, tracciano il percorso ripreso in altri modi e in altro contesto da movimenti artistico-culturali quali Nouveau Realisme<sup>91</sup> e Fluxus. Robert Filliou (Fluxus) nel 1962 apre la Galerie Légitime<sup>92</sup>, che consisteva di un cappello acquistato dieci anni prima dall'artista, a Tokio. *L'idea viene a Filliou da alcuni commercianti abusivi dell'epoca, i quali*

90. Houston, Aprile 1957 in: Prestinenzia Puglisi L., 20019-20.

91. [...] *la pittura da cavalletto (come qualsiasi altro mezzo espressivo classico nel campo della pittura o della scultura) ha fatto il suo tempo. Vive in questo momento gli ultimi istanti, talvolta ancora sublimi di un lungo monopolio. [...] Assistiamo oggi all'esaurimento e alla sclerosi di tutti i vocabolari stabiliti: alla carenza -per esaurizione- dei mezzi tradizionali si oppongono delle avventure individuali sparse in Europa e in America, che tendono tutte, qualunque sia l'apertura del loro campo investigativo, a definire le basi normative di un'espressività nuova. [...] L'appassionante avventura del reale colto in sé e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa...[questo con]...l'introduzione di un ricambio sociologico allo stadio essenziale della comunicazione. La sociologia viene in aiuto della coscienza e del caso, sia a livello di scelta o di lacerazione di un manifesto, dell'allure (impronta) di un 'oggetto, di un rifiuto o di un avanzo di cibo, dello scatenarsi dell'affettività meccanica, della diffusione della sensibilità al di là dei limiti della sua percezione. [...] Allo stadio, più essenziale nella sua urgenza, della piena espressione affettiva e della messa fuori di sé dell'individuo creatore e attraverso le apparenze naturalmente barocche di certe esperienze, noi ci incamminiamo verso un nuovo realismo della sensibilità pura...* Pierre Restany, 1960.

92. Cfr. *The Power of the City. The City of Power*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992.

vendevano illegalmente a Parigi dei “veri” orologi svizzeri a poco prezzo, nascosti sotto il cappotto; in galleria però non c'erano oggetti da vedere o da comprare ma solo persone da incontrare. L'uscita in strada, teorizzata e realizzata nei loro interventi dai Situazionisti, è ripresa letteralmente; la sostituzione dell'incontro allo scambio commerciale è un elemento significativo che esplicitamente introduce all'interno del lavoro la dimensione dell'esperienza che ritroveremo in seguito.

L'unità di arte e vita è l'aspetto principale di Fluxus. Quando Fluxus fu fondata nel 1962, l'obiettivo principale del gruppo era quello di annullare la separazione tra arte e vita, un obiettivo appropriato all'epoca della Pop Art e degli 'happenings'. Il contributo innovativo di Fluxus all'arte contemporanea sta nell'aver compreso che non esiste separazione vera tra arte e vita. Beyus affermava in quegli'anni che ognuno di noi è un artista.<sup>93</sup>

Anche il filosofo Michel Foucault afferma a proposito del rapporto tra arte e vita in un'intervista nel 1983:[...] *Ciò che mi colpisce è il fatto che nella nostra società, l'arte è diventata qualcosa che è correlata solo all'oggetto, e non agli individui o alla vita. Quest'arte è qualcosa che è specializzata o che è fatta da esperti che sono artisti. Ma non potrebbe diventare arte la vita di ognuno di noi? Perché una lampada o una casa dovrebbero essere oggetti artistici e la vita no?*<sup>94</sup> Non si sa specificamente quale arte Foucault indichi come alternativa, ma alcuni artisti e architetti delle avanguardie del XX secolo si sono dedicati a ricercare ciò che Foucault auspica<sup>95</sup>. Essi hanno tentato di scardinare l'arte dalla sua posizione di autonomia e di reintegrarla nella vita di tutti i giorni così che essa divenga il principio organizzatore di una nuova prassi di vita.

---

93. *As far as I am concerned, I think that Fluxus is not a production of objects, of handicraft articles to be used as a decoration in the waiting rooms of dentists and professionals, Fluxus is not professionalism Fluxus is not the production of works of art, Fluxus is not naked women, Fluxus is not pop art, Fluxus is not an intellectual avant garde or light entertainment theatre, Fluxus is not German expressionism, Fluxus is not visual poetry for secretaries who are getting bored, NO, Fluxus is the “event” according to George Brecht: putting the flower vase on the piano. Fluxus is the action of life/music: sending for a tango expert in order to be able to dance on stage. Fluxus is the creation of a relationship between life and art, Fluxus is gag, pleasure and shock, Fluxus is an attitude towards art, towards the non-art of anti-art, towards the negation of one's ego, Fluxus is the major part of the education as to John Cage, Dadaism and Zen, Fluxus is light and has a sense of humor.* (Ben Vautier, *Fluxus Subjectiv catalogue. The formatting here mimics the original version.* 1997).

94. *On the Genealogy of Ethics: A Overview of Work in Progress* in Dreyfus H. and Rabinow P., *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago 1983:36.

95. vedi a tal proposito Peter Bürger, *Aporias of modern Aesthetics*, in *New Left Review* n° 184 (No.-Dic. 1990)pp. 56-88.

### 2.1.3. La strada dentro il museo

L'uscita dell'arte nella strada, l'azione del camminare, caratterizzano l'esperienza, nel rapporto con lo spazio, delle correnti artistico-culturali del XX secolo. *Attraverso il movimento e il percorso è possibile ricucire brani di territorio in un'esperienza estetica dove il corpo di colui che cammina, nell'insieme delle sue azioni e percezioni, è alfabeto e letteratura di una nuova storia, anzi, una nuova geografia*<sup>96</sup>. (Vasdeki I, 2004:41)

Le teorizzazioni e le esperienze realizzate, sull'uscita dell'arte dal museo, si realizzano nel confronto scontro con la realtà del museo borghese del XIX secolo, il quale contiene e sviluppa al suo interno le molte contraddizioni della moderna società industriale. Alla fine del XIX secolo<sup>97</sup>, la strada urbana, la vita della città capitalistica entra prepotentemente nel museo. Secondo le tesi di studiosi quali Bennet (1995) e Witcomb (2003) il museo di fine ottocento è campo di forze contraddittorie, un luogo di tensione dialettica tra interessi dominanti del capitalismo e uso alternativo della struttura da parte del pubblico-massa che acquista una moderna sensibilità popolare cosmopolita.

La cultura dell'immagine, dell'apparenza sono centrali per il capitalismo e la vita urbana di fine '800. Lo sviluppo della città e delle sue istituzioni culturali e commerciali, ubicate in modo da attirare lo sguardo dei suoi abitanti e dei visitatori, indicano un aspetto importante della cultura dell'immagine. Esiste ed è documentata una crescente contaminazione tra l'istituzione museo, le grandi fiere internazionali, i grandi magazzini commerciali. Il museo come metafora del viaggiare viene associato a fenomeni nascenti, quali il turismo culturale. L'idea del museo quale viaggio virtuale in spazi e tempi diversi da quelli della quotidianità, introduce le esperienze dell'"urbanwalk" delle avanguardie artistiche del XX secolo.

Altro tema proprio dell'arte contemporanea introdotto dal museo di fine '800 è il rapporto complesso tra opera d'arte e merce, ovvero scambio culturale ed emotivo e interessi del mercato. Nei grandi magazzini dell'epoca le merci sono esposte in modo tematico, come in un museo; d'altro canto i musei educano a valutare gli oggetti per sostenere ed incentivare i consumi. Il Victoria Albert Museum di Londra, ad esempio, è l'eredità permanente della grande mostra internazionale<sup>98</sup>.

---

96. Vasdeki I. *Tensione verso dove:spazio della città, spazio mentale, spazio poetico*, Cfr. Moneta G. *Lo spazio vuoto*, Roma 2004.

97. A. Witcomb, *Re-Imagining the Museum, Beyond the Mausoleum*, London 2003.

98. *Il museo era stato anche concepito per istruire i consumatori sul ventaglio delle merci disponibili e per discernere la qualità. Lo scopo del museo era di incoraggiare la riforma delle industrie manifatturiere tanto nel sociale quanto nei valori culturali* (Burton 1999)Cfr. Witcomb A., 2003:22.

La presenza dell'irrazionale e dell'inconscio nella vita e nell'arte, altro tema fondamentale elaborato dalle avanguardie artistiche quali il dadaismo e il surrealismo, entra nel museo con l'ingresso del pubblico-massa e della sua autonoma interpretazione degli oggetti esposti; *la presenza fisica del proletariato urbano, nel museo, riproduce l'identità della moderna città industriale all'interno del dominio della cultura ufficiale.* (Witcomb A., 2003:24)

Le mostre etnografiche dell'epoca, sia nelle fiere che nei musei, da una parte soddisfano le richieste imperiali e coloniali, d'altra parte furono associate all'esotico e quindi alla seduzione e all'irrazionalità dal pubblico che le fruiva. *La mostra di oggetti etnografici non poteva compiutamente controllare la forza seduttiva dell'esotico*<sup>99</sup>. L'aspetto esotico e irrazionale, necessita di controllo e al tempo stesso mantiene la sua differenza dall'aspetto egemonico.

I surrealisti sperimentano a tal proposito, negli anni 20-30, il rapporto tra oggetti "di base" surrealisti e oggetti etnografici. La galleria surrealista inaugurata a Parigi nel 1926<sup>100</sup> nasce sotto il segno della coabitazione tra oggetti surrealisti e tribali. Nella galleria furono esposti lavori di Man Ray e oggetti provenienti dall'Islanda, una personale di Yves Tanguy fu associata ad oggetti provenienti dalle Americhe. Breton, collezionista accanito di oggetti etnici e surrealisti, curò la pubblicazione di un testo dal titolo "L'art Magique" in cui si indagano i rapporti tra arte ed etnografia<sup>101</sup>. Nel 1929 Georges Bataille pubblicò nella rivista Documents, due foto intitolate «Greniers, mannequins, débris et poussières». Nelle foto si vedono accatastati oggetti etnici insieme con manichini nudi con sembianze di africani ed asiatici, conservati nel museo etnografico al Trocadéro.

#### 2.1.4. L'arte dentro e fuori il museo

Già nel XIX sec. il museo è stato un luogo complesso, ricco di contraddizioni, non riducibile ad una lettura basata sulla sola relazione di potere, ovvero un'interpretazione riduttiva che veda il museo come luogo dove si rappresenta il potere della elite su quello dei gruppi asserviti. La produzione del significato che si avvera nel museo è un processo troppo complicato perché possa essere ridotto alla tesi sopra esposta. Significati alternativi non possono essere ricondotti al semplice fenomeno di resistenza ad una cultura dominante. In molti casi essi semplicemente riflettono una cultura alternativa.

---

99. Cfr. Coombes 1994.

100. Vedi Sebbag G., 2000, pp. 40-43.

101. Il testo include i contributi di Georges Bataille, Claude Lèvi Stauss, Jean Guiart, Robert Jaulin Roger Caillois, Klossowski, Lancelot Lengyel, etc.

*La complessità dei musei è in parte una funzione della loro relazione con altri luoghi di esposizione. Se da una parte queste relazioni lavoravano sicuramente a sostegno degli interessi dominanti per lo sviluppo del capitalismo, il loro collegamento con la crescita della città moderna comportava anche un certo grado di "irrazionalità". La messa a fuoco su questi momenti di irrazionalità porta alla luce un museo diverso da quello descritto dagli studiosi, ossia quelli il cui interesse principale rimane concentrato sull'operazione più razionale delle relazioni di potere.* (Witcomb A., 2003:26) Questo innovativo approccio analitico alla natura del museo permette di comprendere meglio le radici culturali delle operazioni dadaiste, surrealiste e situazioniste, le quali si propongono di liberare l'arte dagli oggetti facendola uscire dai musei e dalle gallerie. Gli interventi delle avanguardie storiche portano a comprendere il campo dell'arte contemporanea, oscillante tra due estremi: da un lato, il coinvolgimento diretto del pubblico in un ambiente estraneo alla galleria-museo, dall'altro, l'arte della contemplazione nel santuario museo.

### 2.1.5. "Urbanwalk": La perlustrazione in un territorio

*Non sapersi orientare in una città può essere privo di interesse, banale. Presuppone ignoranza, null'altro. Ma smarrirsi in una città, proprio come si fa in una foresta, è una cosa tutta da imparare* (Walter Benjamin, *Infanzia Berlinese*)

Kracauer con *Strade a Berlino e altrove*<sup>102</sup> e Walter Benjamin con *Cronaca berlinese e Infanzia berlinese intorno al millenovecento*<sup>103</sup> introducono per primi i temi della peregrinazione attraverso gli spazi della città moderna, esperienza strettamente individuale e psichica dello spazio e dei territori urbani.

Nei loro racconti l'ambiente cittadino di Berlino e Parigi dei primi anni del '900, città che dovrebbero essere familiari e nota agli scrittori, celano inaspettate zone d'ombra, luoghi di improvviso spaesamento. Tali sensazioni sono il risultato della veloce trasformazione di tutte le grandi metropoli dell'Europa continentale a partire dalla metà dell'800 e dell'irrompere dell'inconscio individuale nell'esperienza che si fa dei luoghi. I racconti di Benjamin e Kracauer possono essere letti in chiave psicoanalitica, *Ritorno del rimosso, inconscio, traum, ricordi di costrizioni sono tutti concetti che sembrano adattarsi assai bene alla grande metropoli, perché l'orrore, lo sconcerto, lo shock (ma anche la fascinazione erotica) non nascono da altro che dalla riapparizione di ciò che si credeva dimenticato e che era stato occultato con cura* (Pedullà G., 2004:17).

---

102. a cura di Daniele Pisani, Pendragon 2004.

103. in *Opere di Walter Benjamin - Scritti 1932-33*- Einaudi 2004.



### 2.1.6. “Ready made” urbano: Dalla prima esperienza parigina del 1921, alla psicogeografia situazionista di debord

Il 14 Aprile del 1921, a Sain Julien le Paure, a Parigi, alcuni artisti dadaisti, tra cui André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon e Tristan Tzara, organizzano in un luogo marginale della città il primo evento artistico che trasferisce simbolicamente il valore estetico dall’oggetto allo spazio (Vasdeki I., 2004:41). Ad esso fanno seguito le esperienze dei surrealisti, con le loro passeggiate nella periferia parigina in un’*esplorazione ai confini tra la vita cosciente e la vita di sogno*<sup>104</sup>. Negli anni ’50 Guy Debord disegna le sue mappe psicogeografiche di Parigi. L’esperienza surrealista tesa ad investigare i livelli inconsci della città, ricorrendo alla casualità dell’evento, viene riproposta da Debord attraverso i concetti di *dérive* e *détournement*.<sup>105</sup> Il territorio, la città, gli spazi di vita più in generale sono percepiti dai situazionisti non come spazi fisici, bensì come luoghi di relazione e interazione mentale ed emotiva. Afferma Debord: *la nostra idea portante è la costruzione di ambienti momentanei pieni di vita e la loro trasformazione nella direzione di una passionale e superiore qualità*. “Quindi, in sintesi, un’architettura in cui la temporalità prevalga sulla spazialità; l’azione sulla rappresentazione; l’esistenza sull’arte.”<sup>106</sup>

L’artista olandese Constant, sulla base delle esperienze dei situazionisti, elabora sulla rivista dell’internazionale situazionista, insieme a Debord, una teoria della pianificazione urbana unitaria (urbanismo unitario)<sup>107</sup> e progetta nel 1958 *New Babylon*, un insediamento urbano polidirezionale dove l’uomo, riconosciuta la sua condizione ludica, vive l’esperienza della *dérive* e del *détournement*, recuperando una condizione nomade dell’esistenza. Dice Constant:<sup>108</sup> *New Babylon non è una costruzione, perché rappresenta anche una decostruzione: si fabbrica e si distrugge allo stesso tempo.*

Dopo l’esperienza di *New Babylon*, Constant dipinge *Terrain Vagues*, una serie di quadri omaggio ai letteristi. *Terrain Vague: Spazi in attesa, zone di abbandono, spazi vissuti e trasformati abusivamente da abitanti di diverse etnie, in cui si*

---

104. Nel maggio del 1924 Louis Argon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac partono, a piedi, alla volta di un paesino sconosciuto al centro della Francia scelto a caso da una mappa. (Vasdeki I., 2004:41).

105. *Dérive* è il perdersi, il camminare senza meta utilizzato come “forma di investigazione spaziale e concettuale”. *Détournement* è lo scostarsi dall’obiettivo per lavorare lungo un labirinto di corrispondenze casuali. E’ il non voler giungere alla meta. E’ il meccanismo della fantasia e del sogno. (Prestinzenza Puglisi L., 1999:5).

106. Debord G. sta in : Prestinzenza Puglisi L., 1999 cap.2, p.5

107. G. Debord, Constant A. Nieuwenhuyus, *The Amsterdam Declaration*, in I.S., n°2 1958.

108. Constant, sta in: H.U. Obrist, 2003:177.

*realizzano nuovi comportamenti, nuove forme creative, nuovi spazi di libertà. Luoghi in cui si sviluppano quelle mutazioni geografiche che avvengono fuori dal controllo del potere e che producono vere e proprie amnesie urbane: territori di scarto, dimenticati o cancellati dalle mappe mentali dei cittadini perché rimossi dalla coscienza; una sorta di città inconscia che vive accanto alla città del quotidiano.* (F. Careri, 2001)

### 2.1.7. Artisti dell'avanguardia e architetti radicali: L'opera d'arte coe mezzo critico del suo contesio

*Gli artisti europei della fine degli anni sessanta che tentarono un approccio in qualche modo critico nei confronti della cultura istituzionalizzata, come Beuys e, ancora di più, Broodthaers, venivano da Fluxus e dalla tradizione duchampiana. Essi lavoravano e si confrontavano sul significato dell'oggetto trovato; mentre i minimalisti americani creavano l'oggetto "specifico", che presumibilmente non aveva significato e che faceva sì che il contenuto della percezione fosse nella relazione tra l'osservatore, l'oggetto stesso ed il suo luogo di installazione. L'oggetto "specifico" portava all'opera la quale distruggeva completamente la nozione dell'oggetto, enfatizzando la sua interrelazione con un dato luogo. Quando luogo ed opera diventano inseparabili, la percezione dell'opera non ci distacca dal mondo reale ma, al contrario, ci coinvolge in esso. Uno degli sviluppi più importanti degli ultimi vent'anni è che la nozione dell'oggetto autonomo, il cui contenuto è racchiuso nei confini dell'opera d'arte, è stata abolita, e l'opera può diventare il mezzo critico del suo contesto.* (Richard Serra)<sup>109</sup>

Le esperienze dei situazionisti e, più in generale, degli artisti a cavallo tra gli anni '50 e '60 prefigurano ed influenzano l'architettura d'avanguardia, soprattutto, capovolgono definitivamente i termini di un ragionamento. Non è lo spazio funzionale che deve influenzare l'agire dell'uomo ma, viceversa, sono le aspirazioni al gioco, alla libertà, al movimento che devono imporre all'architettura le proprie leggi (Prestinzenza Pugliesi L., 1999 Cap.2:6). Le questioni legate all'architettura e all'urbanistica erano divenute parte integrante del lavoro di Futuristi, Surrealisti, Dadaisti, e Situazionisti, che per primi si posero il problema di creare uno spazio adeguato ai nuovi comportamenti e alle nuove esigenze individuali e collettive, psicologiche e sociali; tuttavia essi non affrontarono specificamente la questione di un museo nuovo, poiché ritenevano che il museo andava semplicemente abolito. Marshall McLuhan, descrisse la funzione dell'arte come quella di un sistema di allarme elettronico. Secondo McLuhan Futurismo

---

109. "Richard Serra in conversazione con Alan Colquhoun, LynneCooke e Mark Francis" in Köb E., 2000.

*Dadaismo e Costruttivismo furono capaci di testare quelle esperienze visive che sarebbero diventate la norma per le generazioni successive. Da questo punto di vista McLuhan indirettamente pose la questione di come l'arte possa essere di aiuto all'architetto per suggerire nuovi modi di guardare alle cose, identificare problemi, condizioni e circostanze piuttosto che semplicemente proporre degli aggiustamenti*<sup>110</sup>. (Schimiedeknecht T, 2003:91). In effetti l'arte delle avanguardie del primo novecento e degli anni '50 e '60 influenzarono alcuni architetti in Europa, Giappone e America. Questi, in opposizione al Modernismo, svilupparono concetti basati sulla narrativa e sull'investigazione empirica dell'ambiente urbano. Agli inizi degli anni '60 l'ambiente costruito e l'esperienza personale, divennero temi centrali per il lavoro di Cedric Price (*Fun Palace* del 1962), dei gruppi: Archigram in Gran Bretagna (*Sin Centre* di Mike Webb del 1961/63), e Haus-Rucker-Co<sup>111</sup> in Austria (del gruppo austriaco facevano parte Laurids e Manfred Ortner, progettisti del Museum Quartier di Vienna 1990-99).

Questi architetti accolsero non solo le idee proposte dagli artisti, ma anche i loro metodi di lavoro e le loro tecniche, come collages e scrittura poetica (nel caso degli Archigram), o il design e la realizzazione di installazioni temporanee (nel caso di Haus-Rucker-Co).

A tal proposito resta esemplare il lavoro di Haus-Rucker-Co, lavoro incentrato sui metodi empirici di investigazione e di registrazione dell'esperienza personale e della percezione della città. Il lavoro di Haus-Rucker-Co si apparta alle esperienze coeve di arte di installazione ed happenings e quindi si svolge prevalentemente all'esterno, nello spazio urbano. Progetti come Giant Billard (New York 1970), Edile Architecture (New York 1972), e Gehschule<sup>112</sup> (Vienna 1972) si basano su concetti quali la partecipazione e il coinvolgimento del pubblico nel progetto dell'ambiente costruito. I lavori di Archigram e Haus-Rucker-Co e alcuni progetti di artisti contemporanei che coinvolgono il pubblico costituiscono ancora oggi una risorsa per l'architettura, anche quella del museo, uno strumento per interrogarsi sui propri preconetti, per informare i propri criteri progettuali ai principi di integrazione e partecipazione degli utenti finali.

---

110. Schimiedeknecht T, in *Architectural Design* n→3 Maggio Giugno 2003:91.

111. Haus-Rucker-Co fu fondato a Vienna dagli architetti Zamp Kelp e Laurids Ortner a cui si aggiunse nel 1971 Manfred Ortner, e l'artista Klaus Pinter. Il gruppo fu sciolto nel 1992.

112. Gehschule consisteva di un percorso lineare con diversi ostacoli che costringevano il pubblico a fare attenzione ai loro movimenti, ed interrogarsi sul loro modo usuale di muoversi e camminare.

### 2.1.8. Land art, body art, conceptual art

*I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something else than sit on its ass in a museum.* – (Claes Oldenburg, 1961)

Gli artisti degli anni '60 con la loro arte di installazione, la land Art e la body Art, erano già usciti dallo spazio del museo e ne annunciavano la sua morte. Nacquero così gli spazi alternativi, quali, ad esempio, a New York l'istituto per l'arte e le risorse urbane, più tardi chiamato P.S.1: questo negli anni 70 ebbe lo scopo di rispondere alle esigenze degli artisti che chiedevano di sistemare la loro arte all'esterno del "cubo bianco"<sup>113</sup>. La galleria o il museo diventano, soprattutto con l'arte di installazione, una sorta di studio e generano così un significativo cambiamento nella convenzionale relazione tra artista, opera d'arte e conservatore del museo. Le opere di artisti come Serra e Andre venivano realizzate nel luogo stesso della mostra, un aspetto caratteristico e comune a molti artisti di quell'epoca<sup>114</sup>.

Le frontiere tra arte e vita vengono dissolte, come già dichiarato da Fluxus; l'oggetto artistico perde la sua centralità<sup>115</sup> a favore dello spazio di vita quotidiana. L'artista preleva frammenti dalla realtà sottraendoli al contesto che lo circonda. *L'arte tende ad una contaminazione degli specifici, producendo opere ibride tramite l'utilizzo di nuove strutture comunicative e strategie di coinvolgimento del fruitore sempre più sconfinanti nella dimensione dello spettacolare* (Sinfisi S, 1983). Le performance degli artisti in questi anni, prediligono sempre più spesso le strade e le piazze urbane, i linguaggi del teatro, dell'arte, della

113. Oggi la P.S.1 è una *Kunsthalle* sita in un edificio scolastico abbandonato (rinnovato da Frederick Fisher di L.A.) Organizza mostre e ha degli studi dove gli artisti possono lavorare. Il suo direttore Alana Heiss, sta svolgendo una politica di ricerca di nuovi talenti all'interno della comunità degli artisti. Negli ultimi tre anni il P.S.1 e il MoMA, hanno promosso insieme un concorso riservato ad architetti emergenti, per il progetto degli spazi all'aperto del P.S.1, da utilizzare durante il periodo estivo. (Merkel J. in *Architectural Design* n°3 maggio/giugno 2003:68).

114. Vedi a tal proposito il fenomeno emergente del centro d'arti "Baltic in Inghilterra, che riconferma ancora oggi il successo di pubblico per questo modo di concepire l'arte.

115. Sulla critica all'oggetto e alla sua relazione con l'osservatore, sono illuminanti le parole di Vito Acconci il quale disvela i retroscena economici di una tale relazione: *In ogni altro ambito della vita, quando ci si imbatte in qualcosa per la prima volta –semplicemente così, in una situazione normale- lo si prende, lo si tocca, magari lo si annusa e lo si assaggia. Ma nell'arte è tradizione restare in disparte e guardare. E probabilmente questo ha una ragione economica, perché se si sta in un angolo a guardare, si continua a desiderare qualcosa che non si potrà mai possedere, rimanendo costantemente in una posizione di inferiorità rispetto all'arte.* Sta in H.U. Obrist, 2003:50-51.

musica, sperimentando pratiche nuove di commistione espressiva<sup>116</sup> e di coinvolgimento totale degli spettatori. L'obiettivo è quello di creare esperienze nuove in cui è centrale il rapporto tra oggetti, corpo e spazio, contaminando e sovvertendo lo spazio di vita quotidiano, rifiutando di *rimanere ingabbiati nella logica del museo, del ghetto specialistico e off limits elargito dalle istituzioni come infettuale laboratorio di libertà.*

(L. Prestinenza Pugliesi, 1999, cap. 2.:7)

Nascono così gli "Happenings" di cui sono protagonisti artisti quali Allan Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldenburg. Queste diverse esperienze sono legate da una tensione comune, ritrovare un rapporto istintivo e atavico con il territorio, come per le esperienze del gruppo giapponese Gutai. *Ispirati dall'action painting di Pollock, i giapponesi del gruppo Gutai ne superano il limite, cioè la finalizzazione dell'azione alla produzione di un oggetto pittorico -quale il quadro - ancora legato a un'estetica tradizionale.*

*È l'azione, è il movimento, è il contrasto tra i corpi nello spazio, il pieno, il vuoto, la materia che è valore. È un ritorno alle origini della civiltà ,cioè al teatro sacro.* (Prestinenza Pugliesi L., 1999 cap.2:7)

Ancora una volta gli artisti abbandonano gli spazi chiusi delle gallerie e dei musei per misurarsi con la dimensione del territorio. Artisti della Land art e dell'arte concettuale utilizzano metodi e processi propri della pratica architettonica quali il concepire un'idea, svilupparla attraverso disegni e commissionarne a terzi la realizzazione. Salgono alla ribalta internazionale artisti come Christo, Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Long, Dennis Oppenheim. Allo stesso tempo architetti radicali lavorano in ambiti sperimentali assai prossimi alla Land e Conceptual Art: Hollein con l'artista Walter Pichler, Coop Himmelb(l)au e i già citati Haus-Rucker-Co in Austria, Ant Farm, Site e Gordon Matta-Clark in America, Gianni Pettena in Italia. *Qual'è lo scopo degli artisti Land? Innanzitutto, attraverso il lavoro diretto sul paesaggio, esprimere una nuova coscienza ecologica. Ma anche scavalcare i luoghi deputati alla produzione di cultura per interagire con i luoghi dell'esistenza.* (L. Prestinenza Pugliesi, 1999, cap.3:16)

Uno degli aspetti fondamentali della migliore Land (Smithson, Pettena) è proprio la ricerca delle interazioni possibili che si innescano tra luogo e persona, *anche perché ciò che a noi è dato conoscere sono relazioni. E le relazioni,*

---

116. Nel 1952 John Cage (musica) e Merce Cunningham (balletto astratto) insieme a Robert Rauschenberg (pittura) organizzano una performance a Black Mountain Collage in North Carolina, è l'inizio di pratiche definite Mix Media, cioè un insieme di diverse arti per creare una performance. B. Renzi, *Hyperteatro, una decostruzione analitico-teatrale della metropoli*, p.15, Cfr. Moneta G. *Lo spazio vuoto*, Roma 2004.

*cioè le strutture, che noi, attraverso i modelli, vediamo nella natura, non sono negli oggetti. Sono nel nostro cervello.* (L. Prestinzenza Puglisi, 1999, cap.3:17)

L'artista non si pone come ordinatore dei luoghi ma come scopritore di tracce e disseminatore di indizi. Il paesaggio non è tabula-rasa sul quale imporre il proprio segno iconico è invece un ambiente altamente compromesso dall'uomo, dove lo scarto tra intenzioni ed esiti deve essere esplorato. Smithson e Pettena condividono l'interesse per i luoghi di risulta, le periferie, le discariche, come già Constant aveva sperimentato con i suoi *Terrain Vagues*.

Uno dei contributi principali della Land per l'architettura risiede quindi nell'aver spostato l'attenzione sul sistema di relazioni che un'opera collocata in uno spazio determina con questo, piuttosto che nell'autoreferenziale considerazione dei propri segni e dell'essere icona qualificante di quello spazio. Un artista architetto come Pettina, *invece di proiettare grandi segni artificiali sul terreno, sceglie di sottoporre l'architettura a processi trasformativi "naturali" che ne minano la permanenza... Pettena risolve in partenza qualsiasi tentazione iconico-monumentale operando parallelamente su due fronti: la messa in atto di eventi energetico-trasformativi e il coinvolgimento del pubblico che attiva l'ambiente. L'autore-artista fa un passo indietro: il luogo è protagonista, si auto-innesca ma è anche elusivo.*<sup>117</sup>

Il limite della Land Art, nei suoi sviluppi ed esperienze successive, è stato la mancata ricomposizione tra il volere essere 'site-specific' e la sua diffusione attraverso immagini riproducibili, e una conseguente accentuazione dei caratteri iconico monumentali ed auto-celebrativi. Dalla Land Art si è passati così alle architetture icone di Gehry.

### 2.1.9. I "Musei all'aperto". Il vitra di well am pheine le villes nouvelles

F. Gehry è tra quegli architetti che sembra abbiano tratto ispirazione dalle esperienze della Land, giacché egli utilizza *come risorsa creativa il cheapscape - cioè l'universo dei segni degradati e compromessi del paesaggio urbano, delle periferie e delle zone di margine*, Prestinzenza Pugliesi L., 1999, cap1:3) universo indagato e manipolato dagli artisti della Land. In realtà la fonte di ispirazione più diretta dell'architetto canadese è la Pop Art, soprattutto attraverso la collaborazione con Claes Oldenburg, amico di Gehry ed esponente di punta di questa corrente artistica in America. *Per gli artisti Pop la realtà è un dato da recepire, come fonte di fascinazione, ma soprattutto come sorgente di codici di comuni-*

---

117. Gruppo Ark3P, Gianni Pettena. *Archipensieri Opere 1967-2002*, Pontedera - Fondazione Piaggio, 12 aprile 24 maggio 2003.

cazione che permettono all'artista di esprimersi in una lingua moderna. (Prestinenzza Pugliesi L., 1999, cap.1:3). Il problema della Pop Art sembra essere quindi di ordine eminentemente linguistico, e ciò in parte spiega anche l'operazione di Gehry e di molta architettura contemporanea che, invece di stabilire un rapporto fecondo con le indicazioni dell'arte, assume il teorema della totale equiparazione tra architettura della visibilità ed arti visive in genere. Dice a tal proposito l'artista Helmut Federle: *Per me in questo secolo c'è stata una svolta decisiva negli anni '60, la svolta della Pop Art. Credo che la Pop Art abbia provocato un grande cambiamento, che abbia abbandonato il grande ideale del progetto, del progetto interiore delle avanguardie storiche e credo che questo produca ancora oggi i suoi effetti a favore di una materializzazione forzata in senso provocatorio o di una concettualizzazione forzata*<sup>118</sup>. L'architettura contemporanea ed il progetto del museo *abdicano ad ogni cultura insediativa* (Bonaretti P. 1999:17) e quindi ad ogni considerazione sugli aspetti relazionali tra spazio, contesto ed utenti. Gli architetti, operando attraverso lo strumento dell'ingrandimento scalare e della decontestualizzazione, tipici della Pop Art<sup>119</sup>, trasformano l'architettura in un'icona plastica autocelebrativa. *Concepita come immagine-oggetto l'architettura tende a trasformarsi in scultura. Scherzosamente Oldenburg affermerà che un edificio si distingue da una statua solo perché al suo interno vi si trovano i gabinetti.*<sup>120</sup>

Un caso emblematico di questa condizione dell'architettura contemporanea ci è fornita dalla ditta Vitra di Weil am Rhein in Germania, esempio di museo fatto di "architetture-sculture" all'aperto, un episodio di "Land art site Aspecific!" La ditta Vitra, che ha sede a Weil am Rhein, in Germania, a pochi chilometri da Basilea, produce sedie d'autore. L'azienda racchiude nella stessa area i capannoni per la produzione gli spazi di mostra e vendita e la serie di cinque architetture d'autore perfettamente decontestualizzate<sup>121</sup>. Come spiega Rolf Fehlbaum: *il lotto continua a svilupparsi. Ciò che è importante riguardo*

118. Helmut Federle a colloquio con Otto Kapfinger“, 1997, in E. Köb, 2000.

119. Vale ricordare a tale proposito le esperienze di Gehry, anche in collaborazione con Oldenburg: il Camp Good Times di Santa Monica in California del 1984, gli uffici dell'agenzia pubblicitaria Chiat/Day/Moyo composti da due edifici diversi incernierati tra di loro da un corpo di fabbrica a forma di binocolo, che funge da ingresso e da richiamo visivo, il Fish Restaurant a Kobe, Giappone del 1986-87, con l'inserimento di un colossale pesce nell'edificio.

120. L. Prestinenzza Pugliesi, op. cit., cap1 p.3

121. Le cinque architetture sono in ordine di tempo: l'edificio industriale di N. Grimshaw, 1981, il Vitra Design Museum di F. Gehry, 1986-89, affiancato alle sculture, all'esterno di Claes Oldenburg e van Bruggen del 1984, la stazione dei pompieri di Z. Hadid, 1988-93, la sede per seminari Vitra di T. Ando, 1989-1993, l'edificio industriale e passaggio coperto di A. Siza, 1991-94.

*questi edifici non sono la chiarezza, la simmetria e una certa gerarchia; essi sono episodi che possono essere letti in modo diverso. Complessità e contraddizione sono divenute l'espressione di una nuova cultura; il fatto che una azienda non sia più monolitica e caratterizzata dall'uniformità, ma proponga invece un modo di pensare che implica cambiamento e rinnovamento e che abbia a che fare con l'incertezza, mi sembra un concetto contemporaneo appropriato di un'identità corporativa*<sup>122</sup>. La ragione di queste architetture per la ditta Vitra risiede nella strategia commerciale e di immagine adottata dalla ditta per competere sul mercato. *Per lanciare il marchio Vitra e per non farlo morire nel provincialismo tedesco, Fehlbaum ha agito diversamente da molti altri imprenditori. Non volendo aprire nuovi show room nelle più importanti città ha pensato di portare la rete globale nel suo piccolo paese. Allestendo un museo di architetture internazionali, ha così creato una vetrina da esibire al mondo intero.* (Lo Ricco G. e S. Micheli, 2003:166). Dice a tal proposito Fehlbaum: *Non ho commissionato nessun architetto di Basilea, sebbene alcuni siano davvero bravi. Se si vive in provincia bisogna creare un Link con il mondo e un'ambiguità differenziandoli da ciò che è familiare.*<sup>123</sup>

Un altro esempio di trasferimento dell'arte nella dimensione dell'architettura e della città ci è fornito dalle 'villes nouvelles' francesi. In questo caso, a partire dagli anni '60, architetture d'autore, sculture di grandi dimensioni, progetti di sistemazione degli spazi urbani sono promossi dallo stato francese con l'obiettivo di costruire un'identità urbana in centri di nuova fondazione, ed un processo di progressiva identificazione tra i luoghi urbani e i residenti. Alcune delle villes nouvelles, oggi al termine di un processo di costruzione ormai quasi completato, *consapevoli del valore del loro patrimonio, si proclamano 'musei a grandezza naturale'* (Bertuglia C.S., Prodham Tich S., Stanghellini A., 2004:99)

I segni distintivi di queste città nuove sono spazi urbani, edifici pubblici, residenziali e commerciali, e monumenti. In particolare i monumenti<sup>124</sup>, opere dell'arte contemporanea, sono una presenza costante delle villes nouvelles sin dalle prime realizzazioni degli anni '60. *Il ruolo fondamentale attribuito alle opere d'arte risiede nella loro capacità di arricchire la creazione urbana, dialogando con l'urbanista e l'architetto, di rivelare il senso nascosto dei luoghi e di creare uno*

---

122. Fehlbaum R., sta in Lo Ricco G.e Micheli S., 2003:166.

123. Fehlbaum R., sta in Lo Ricco G.e Micheli S., 2003:168.

124. Molte sono le sculture che punteggiano il panorama urbano delle Villes Nouvelles, tra queste: la Gotte d'Eau, il Monument il Parc du Lac con la scultura Dame du Lac ad Evry, lo Chateau d'Eau a Marne la Vallée, l'Alliance a Villaroy, la Porte de Paris a Saint-Quentin-en-Yvelines. Gli interventi di artisti riguardano anche il disegno di grandi spazi pubblici come l'Ax majeur di Cergy-Pontoise e le Perspectives a Saint-Quentin-en-Yvelines.



*spirito del luogo*. (Bertuglia C.S., Prodam Tich S., Stanghellini A., 2004:104) Le villes nouvelles hanno costruito per volontà delle istituzioni pubbliche che le hanno promosse una propria storia e identità di città d'arte, città museo, luoghi di rappresentazione dell'urbanistica, dell'architettura e dell'arte contemporanea. Sorgono in ciascuna ville nouvelle edifici prestigiosi ideati da celebri architetti, che sostengono i progetti culturali propugnati dagli amministratori. Si tratta di interventi di forte impatto mediatico e attrazione turistica, che intendono far sì che le villes nouvelles possano trasmettere un'immagine di modernità da immettere sul mercato della cultura internazionale.

Le esperienze del Vitra e delle villes nouvelles mostrano, in due ambiti differenti, quello privato aziendale e quello pubblico istituzionale, un possibile esito attuale, addomesticato e neutralizzato, delle esperienze artistiche radicali degli anni a cavallo tra il '50 e il '70.

#### 2.1.10. La crisi del concetto di innovazione nell'arte contemporanea, il rigorno al museo

Il narcisismo linguistico, l'auto-referenzialità del progetto contemporaneo dell'architettura, la mancanza di forza propositiva e propulsiva dell'arte affondano le radici nella crisi del concetto di modernità e di progresso come valore. Come osserva Gehlen, nel campo delle scienze esatte il progresso è divenuto una specie di fatalità, in quanto il nuovo - de-ideologizzato - rappresenta per la tecnica (e quindi per l'industria) un puro e semplice valore di, poiché in questi campi prevalgono solo le leggi 'immobili' dell'economia. *La trasformazione del progresso in puro e semplice automatismo scarica tutto il pathos del nuovo sull'arte, che essendo un campo periferico concentra su di sé ed estremizza il bisogno di novità, anche se ne avverte chiaramente la sua inessenzialità. Anche il campo dell'architettura ha registrato puntualmente forme esasperate di nuovo in un impeto diretto verso l'esagerazione, la caricatura, e il debordamento.* (Moneta G., 2002:31,32) Afferma l'artista Markus Lupertz, alla metà degli anni '80, in modo caustico ma efficace: *Essi (gli architetti dell'avanguardia degli anni '60-'70) hanno, senza alcun dubbio, seppellito i loro sogni di grandezza e unicità. Gravati dalla responsabilità di giovani del passato, assetati d'azione, si rifugiano automaticamente, dopo cinque o sei anni di distruzione, nel mondo amabile, amichevole e tenero dell'arte. [...] Rivendicando il loro essere artistici, gli architetti, oggi, in genere, nascondono il fatto di non essere più necessari.*<sup>125</sup> Allo stesso modo l'esperienza creativa artistica perde la sua forza propositiva e critica rispetto la società con-

---

125. M. Lupertz, *Arte e Architettura*, in E. Köb, 2000.

temporanea. Dice l'artista Gerhard Merz: *Gli artisti non rimarranno a corto di lavoro, ma il modo in cui l'arte talvolta presenta se stessa oggi fa pensare che nella società stia nascendo il sospetto che si tratti solo di giochi infantili.*<sup>126</sup>

Questa condizione di crisi dell'arte contemporanea, a partire dalla fine degli anni '70 porta a riconsiderare il ruolo e il significato dell'invenzione artistica; *la creatività non è più giustificabile come fuga da una struttura produttiva articolata da leggi astrattamente razionali (per esempio quelle messe in luce dal funzionalismo,) bensì come una strategia perfettamente funzionale a questa società postmoderna. Con la conseguenza che i luoghi dove si consuma l'eccesso di fantasia non sono luoghi di evasione ma, come nota Andrea Branzi: "parti omogenee della civiltà della comunicazione, dei consumi, esempi scientifici del nostro presente.* (Prestinzenza Puglisi L., 1999, cap1:4). Le trasformazioni della società post-industriale basate sull'informazione hanno determinato alla fine del XX secolo non solo il comportamento culturale, ma anche la relazione tra arte e società. La società di massa post-industriale ha annullato la differenza storica tra arte "elitaria" e "popolare" a favore di una cultura di massa basata sulla figura del consumatore. Il capitalismo globale promuove l'espansione di questa cultura rivolta al consumatore, una cultura che si trasforma in merce al pari di ogni altro aspetto della vita, e gli artisti *sembrano essere tutti molto felici di produrre merci. C'è più interesse nelle strategie di marketing che negli spazi alternativi. Sembra non ci sia alcuna resistenza o ribellione contro l'oppressione della mercificazione.*<sup>127</sup> Vito Acconci, protagonista negli anni '60 dell'avanguardia artistica in America, esprime su questo argomento una riflessione auto-critica, che evidenzia le radici storiche dell'attuale involuzione mercantile dell'arte: *Ciò che credevamo all'inizio era che avremmo rivoluzionato il mondo dell'arte, che avremmo reso impossibile la sua esistenza. Molti di noi a quel tempo ritenevano che il nostro lavoro - dal momento che non aveva a che fare con beni vendibili, mentre le gallerie e il sistema dell'arte dipendono dalle vendite - avrebbe cambiato l'intero sistema. Ma ottenemmo proprio il risultato opposto, rendere il sistema dell'arte più potente che mai!*<sup>128</sup>

I *media*, con la loro capacità di diffusione capillare e velocità di trasmissione, hanno sicuramente contribuito a collocare l'arte in una posizione marginale, ovvero l'arte è stata integrata come prodotto dell'industria dell'intrattenimento. L'industria dell'intrattenimento dei *media*, di conseguenza, mette in discussione il significato del museo in modo più radicale e concreto di quanto non abbia fatto l'avanguardia artistica nel XX secolo.

---

126. G. Merz, Progetti 1994-98, in E. Köb, 2000.

127. Richard Serra in conversazione con Alan Colquhoun, LynneCooke e Mark Francis" in E. Köb, 2000.

128. Acconci V. sta in: H.U. Obrist, 2003: 49.

*I protagonisti della “rivoluzione museale” degli anni sessanta, durante la quale il museo doveva essere fatto saltare in aria e la differenza tra arte e vita doveva essere abbandonata, hanno fatto un’inversione di rotta negli anni ottanta e preteso che il museo fosse un riparo per l’arte.*<sup>129</sup> A partire dagli anni Ottanta, il boom dei musei, in particolare quelli d’arte contemporanea, ha risposto, nei programmi dei direttori e nel progetto degli architetti, alle esigenze dei nuovi comportamenti culturali di massa. Lo spazio del museo cambia per venire incontro alle esigenze di un nuovo comportamento culturale. La polemica che cresce a partire dagli anni ottanta tra esigenze dei curatori, degli artisti e degli architetti, nasconde in realtà un fine comune, quello dell’esibizionismo e della spettacolarizzazione. Nella società dello spettacolo arte e architettura rivaleggiano sullo stesso terreno per la conquista di visibilità e popolarità. Negli stessi anni i curatori inaugurano la stagione delle mostre “evento”. Prevale l’ideologia dell’eterno presente, dell’effimero; arte e architettura servono lo stesso obiettivo: la cultura basata sull’evento, *il tempo della realtà non è più il tempo della stagnazione, il tempo della storia, il tempo di questa sala. Si tratta di un altro tipo di tempo, il tempo dell’evento.* (Peter Eisenman). L’organizzazione di grandi mostre è finalizzata alla conquista dell’attenzione da parte del grande pubblico, le mostre sono pensate come uno dei tanti passaggi compresi nella grande macchina legata all’industria del tempo libero.

I musei confermano quindi strategie espositive che non hanno mai preso in considerazione la contraddizione che si crea quando si espongono opere d’arte contemporanea in un luogo di per sé destinato alla conservazione. *Piuttosto che ridefinire, in un contesto manifestamente mutato rispetto al passato, le coordinate teoriche e operative del museo, si è dato vita ad una serie indistinta di replicanti, il cui obiettivo, più o meno esplicito, è quello della propria legittimazione.* (De Cecco E. 1995:127)

Il museo contemporaneo allora si configura come *il luogo del rapporto contraffatto tra arte ed osservatore, il luogo della vita contraffatta a temperatura costante* (Costantini A., 1995:121). Le teorie museologiche più recenti affermano che, al momento, dopo le esperienze di uscita dal museo, oggi l’arte vada sostanzialmente consumata all’interno del museo, una posizione condivisa anche da molti artisti.<sup>130</sup> *La nuova tappa del tragitto casa-museo*<sup>131</sup>, *museo-casa in-*

129. P. Weibel, *I musei nella società di massa post-industriale*, in E. Köb, 2000.

130. Vedi le molte interviste ad artisti contemporanei, in E. Köb, 2000.e quanto afferma Vito Acconci in una sua intervista con Obrist: *Credo che la mia generazione abbia iniziato a chiedersi se l’arte sia così fragile che i musei devono tenerla separata da altri ambiti della vita. E penso che la risposta sia sì, l’arte è veramente fragile, esiste solo perché il mondo dell’arte decide che essa esiste ed attribuisce a determinate cose un determinato valore* sta in Obrist H.U., 2003:51.

teressa nuovamente il luogo museo: conseguentemente, il tentativo è quello di ricostruire questa volta la casa direttamente nel museo. Il museo è la vera casa, il luogo della certezza di esistere grazie ai rimandi rassicuranti degli antichi o dei nuovi maestri. [...] Il concetto attualmente celebrato è dunque quello di un museo-casa, una ricostruzione artificiale dell'universo nella quale il visitatore può introdursi, scegliendo l'epoca preferita, e abitarci per un periodo limitato di tempo, una sorta di videorama consolatorio che ponga ancora una volta, e con mezzi sempre più sofisticati, il visitatore al riparo dall'esperire - a casa o nel museo - il vero lutto. Lo prova il fatto che mentre i musei sono oggi considerati essi stessi opere da conservare nella loro totalità, l'accettazione di uno degli assiomi fondamentali dell'istituzione museale, la conservazione appunto, risulta per paradosso una delle caratteristiche da far maggiormente dimenticare al visitatore: stiamo conservando, sembra avvertire la museologia più recente, ma non dovete accorgervene (Costantini A., 1995:123-124). Il ritorno dell'arte al museo non è più percepito in modo negativo. In passato, liberare l'arte dal museo era considerato un atto progressista, oggi la preoccupazione principale è liberare il museo dall'arte e sostituirla con qualcosa d'altro<sup>132</sup>.

Si può aggiungere a quanto affermato da Weibel, che oggi l'istituzione museale tende ad essere inclusiva e perciò rifiuta programmaticamente la diversità<sup>133</sup> e quindi il confronto critico e lo scambio di idee e punti di vista diversi. In questo modo l'istituzione museale partecipa, nel quadro dell'affermazione di un eterno presente effimero, al processo di netta separazione tra il passato, la memoria resa superficiale ed istituzionale, ed un presente opaco, nel quale sono state disinnescate preventivamente tutte le potenzialità conflittuali. *Il tratto caratteristico della condizione attuale, la surmodernità, secondo Marc Augè è una mappatura del mondo prefabbricata e costrittiva, in cui è impossibile perdersi, (è impossibile ripercorrere le esperienze di un Benjamin o di un Debord) ciò che conta non è tanto la proliferazione di una serie di spazi anonimi (né identitari, né relazionali, né storici), appunto i non-luoghi, ma la loro connessione con una serie di altri spazi ai quali è espressamente delegata la funzione della memoria (i musei). Il passato e il presente, che nello shock del moderno si trovano giustapposti e dischiudono una situazione conflittuale, vengono ora*

---

131. Sul rapporto tra spazio domestico e museo vedi anche: Thomas Patin, 1999, (in particolare il par. *The little tactics of the habitat*) che facendo riferimento alla costruzione del Moma di N.Y., evidenzia l'analogia tra spazi domestici e tipologia del museo. Entrambi gli spazi sono votati alla costruzione e all'articolazione della soggettività.

132. P. Weibel, *I musei nella società di massa post-industriale*, in E. Köb, 2000.

133. Lo stesso concetto e ribadito da Serra in: *Conversazione con Alan Colquhoun, LynneCooke e Mark Francis* in E. Köb, 2000.

*accuratamente separati in una sorta di risoluzione pacifica della tensione dialettica.*  
(Pedullà G., ALIAS 8/5/2004:17)

### 2.1.11. Dal museo santuario al museo laboratorio

Alcuni artisti degli ultimi anni si sono concentrati sull'esperienza del luogo in un particolare momento. Questi artisti, attraverso il loro lavoro e le loro esperienze, hanno elaborato una critica del museo come luogo della conservazione e dell'esposizione-contemplazione del capolavoro, proponendo modi differenti di vivere il luogo deputato. Oggi, come nel caso delle prime avanguardie artistiche, le indicazioni più efficaci al dibattito sul ruolo ed il possibile rinnovamento del museo e dell'esperienza artistica sembrano giungere dall'esperienza pratica degli artisti, più che dall'elaborazione teorica sull'argomento.

Vengono riproposte e sviluppate le esperienze che mutano radicalmente il rapporto tra il fruitore e l'arte attraverso l'introduzione della dimensione dell'esperienza. La dimensione dell'esperienza nell'evento artistico, il continuo ripensamento sul significato e le modalità dell' esporre il prodotto dell'arte costituiscono importanti fattori per concepire un luogo dell' esporre più vicino alle esigenze del presente. Gli artisti citati, pur sviluppando ognuno un lavoro molto differente, sono accomunati dall'idea che l'atto della visione, lo sguardo, la contemplazione tout-court sia solo una delle componenti da attivare e non il fine ultimo dell'opera. Questa presa di posizione determina un modo significativamente diverso di rapportarsi con i mezzi di comunicazione di massa, con i quali entriamo in relazione quasi esclusivamente proprio attraverso lo sguardo<sup>134</sup>. *L'opera è una traccia che documenta una relazione, un percorso, un'esperienza conoscitiva e non è presente alcuna forma di feticismo nella costruzione di un oggetto* (De Cecco E., 1995:129). L'elemento che accomuna l'esperienza di

---

134. 1977. *La rivista di architettura 2G pubblica un numero monografico dedicato a Toyo Ito. I progetti sono accompagnati da un saggio scritto dall' architetto giapponese dal titolo Tarzans in the Media Forest. Nel saggio Ito riprende la teoria di uno più controversi pensatori degli anni sessanta -Marshall McLuhan- secondo il quale alla società visiva che ci ha preceduti ne è subentrata una tattile. La società visiva è quella rinascimentale della prospettiva, ma anche quella industriale della macchina. E' fondata principalmente sull'occhio, cioè sul senso della misura, della proporzione, dei rapporti quantitativi. La società tattile è quella dell'elettronica. E' fondata su una sensibilità intensa -meno ordinata ma più vitale- per attivare la quale si avvale di sensori e membrane, che simili alla pelle, captano segnali e informazioni per trasferirli immediatamente al sistema nervoso delle reti informatiche. La differenza tra le due società - la visiva e la tattile - è abissale. La prima, infatti, gestisce quantità, forze, pesi mentre la seconda lavora con flussi, interrelazioni, valori immateriali.* da (Prestinenza Pugliesi L., 1999 cap1:15-16).

questi artisti riguarda le modalità di costruzione del rapporto con il pubblico, un rapporto che prevede il coinvolgimento di chi osserva in un'esperienza attiva. *L'artista è una sorta di regista particolare, che suggerisce una modalità ma lascia un ampio spazio vuoto che sarà il pubblico a riempire e il risultato, proprio a causa della componente personale che ogni volta entra in gioco - altrimenti il lavoro non prende una forma compiuta -, è sempre differente.*

Lo spazio espositivo diventa allora punto di partenza dal quale avviare un'esclusiva (nel senso di rapporto intimo) esperienza in prima persona del rapporto artista/pubblico. L'opera è una traccia che si modifica a contatto con chi vi interagisce e, a differenza di un'oggetto che esiste di per sé anche se non viene esposto, non vive e non assume una sua pur sempre provvisoria compiutezza.

*Gli artisti danno degli evidenti suggerimenti secondo i quali al museo-santuario (galleria, spazio espositivo in genere) si dovrebbe sostituire un più contemporaneo museo-laboratorio, e l'ingresso della vita nell'arte non è retorica pour parler ma produzione effettiva di esperienza (De Cecco E., 1995:129).*

## Bibliografia

- Basso Peressut L., *Musei architetture 1990-200*, Milano 1999.
- Bennett T., *The birth of the museum*, London New York 1995.
- Bertuglia C.S., Prodam Tich S., Stanghellini A., *Formazione di una identità urbana: il caso delle villes nouvelles*, Milano 2004.
- Bonaretti P., *La città del museo*, Milano 1999.
- Bonito Oliva A., *I fuochi dello sguardo*, Roma 2004.
- Careri F., *Constant, New Babylon, una città nomade*, Roma 2001.
- Clifford J., *Museums as a contact zones in "Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century"*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- Costantini A., *Tra casa e museo: ricostruzione artificiale dell'universo*, Cfr. L. Kaiser 1995:117-124.
- Costanzo M., *Fisiologia del museo contemporaneo* Roma 2002:5-27, introduzione al testo: *Esperienza o Interpretazione* di N. Serota.
- Davis M., *La città di quarzo*, Roma 1992.
- De Cecco E., *Dal santuario al laboratorio. Una riflessione sulle condizioni contemporanee dell'esperre attraverso il lavoro degli artisti*, Cfr. L. Kaiser 1995:125-133.
- Dietmar M., Sasha Pirker, Katharina Ritter, *Stronger Opponents Wanted* Steiner Ed. Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2001.
- Duncan C., *Civilizing rituals inside public art museums*, London and NY, 1995.
- Hooper-Greenhill E., *The educational Role of the Museum*, London N.Y. 1999.

- Kaiser L., *Il Museo come archivio del contemporaneo* a cura di, Genova 1995.
- Köb E., *Museumsarchitektur, texte un projekte von künstleren*, König 2000.
- Lo Ricco, G. Micheli S., *Lo spettacolo dell'architettura*, Roma 2003.
- Moneta G., *Logica e complessità dell'architettura*, Roma 2002.
- Mottola Molfino A., *I musei in mezzo al Guado: chi si ferma è perduto*” da Il Giornale dell'Arte” n° 185 feb. 2000.
- Mottola Molfino A., *Il libro dei musei* 1989.
- O'Doherty B., *Inside the White Cube, Notes on the Gallery Space part I*, Artforum (marzo 1976) *partII* (aprile 1976), *part III* (novembre 1976).
- Obrist H.U., *Interviste* Vol. I. Milano 2003.
- Patin T., *Discipline and Varnish*, New York 1999.
- Prestinzenza Puglisi L., *This is tomorrow*, Torino 1999.
- Restany P. *Les Nouveaux Réalistes*, Parigi 1960.
- Serota N., *Experience or Interpretation*, London 1996 (ed. italiana Roma 2002).
- Sinisi S., *Dalla parte dell'occhio, esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma 1983.
- Vasdeki I. *Tensione verso dove: spazio della città, spazio mentale, spazio poetico*, Cfr. Moneta G. *Lo spazio vuoto*, Roma 2004.
- Vautier B., *Fluxus Subjectiv catalogue. The formatting here mimics the original version*. 1997.
- Witcomb A., *Re-Imagining the Museum, Beyond the Mausoleum* , London 2003.

#### ARTICOLI SU INTERNET

- Blake Eskin *I direttori dei musei americani, il “boom” dei musei d'arte*. artnews-online.com ottobre 2001.
- Irvine Martin *Temi Questioni per il Museo d'arte oggi* 2003 Graduated School of Arts and Science Georgetown [www.artnewsonline.com](http://www.artnewsonline.com)

#### ARTICOLI RIVISTE

- Bürger P. *Aporias of modern Aesthetics*, in New Left Review n° 184, Nov.-Dic. 1990:56-88.
- Debord G., Constant A. Nieuwenhuyus, *The Amsterdam Declaration*, in I.S., n° 2 1958.
- Merkel J., *Curating Architecture* in Architectural Design n° 3 maggio/giugno 2003.
- Oshima Tadashi K., *Toward a Museum of the 21st Century, Interview with T. Krens* in A+U n° 376/2002:41-51.
- Pedullà G., *La città dello choc*, in ALIAS 8/5/2004:17.
- Schimiedeknecht T., *Art and Architecture: a reciprocal relationship?*, in Architectural Design n→3 Maggio Giugno 2003.

Sebbag G., *L'objet-mannequin surréalist*, in *L'architecture d'Aujourd'Hui* n° 326, 2000 :40-43.

Varnelis K., *Cattedrali della cultura cinematografica*, in: "Pasaies de Arquitectura i Critica", agosto-settembre 2002.

#### CONVEGNI

*Produzione, conservazione e circolazione dell'arte contemporanea*, XLV Biennale di Venezia, 11-13 dic 1992, sta in Bonito Oliva A., 2004:19-124.

Testo approvato dalla redazione degli Annali del Dipartimento di Italianistica nel maggio 2005.