



Francesca Gallo

Opere in mostra. Introduzione alla sezione



L'esposizione come luogo di inveroamento dell'allestimento è un dato oramai acquisito, mentre è forse meno diffusa la consapevolezza che alcune fenomenologie artistiche più di altre si identificano con la loro esibizione pubblica: da questa considerazione ha preso le mosse l'idea della presente sezione del convegno *Esposizioni/Exhibitions* [Parma, CSAC, 27-28 gennaio 2016], nella quale sono confluiti, in fase di pubblicazione, anche altri saggi.

Le opere più interessate dalla *variabile* esposizione sono performance, installazioni e, in generale, una pluralità di interventi che rifuggono dalla definizione oggettuale prediligendo modalità processuali di vario tipo (Ardenne 2002; Glicenstein 2009; Parfait 2001).

L'esposizione è parte integrante della vita delle opere d'arte anche da un altro punto di vista: basti pensare all'estetica della ricezione, alla storia del gusto, alle indagini sulla fortuna visiva di determinati lavori, per citare solo alcuni dei campi di studio che si sono sviluppati attorno alla ricostruzione delle mostre d'arte.

I saggi qui raccolti, pur nella eterogeneità dei temi e delle metodologie messe in campo, si possono raccogliere attorno a una terna di questioni. In primo luogo – ma discende da quanto fin qui detto – la centralità della componente interattiva, sia del pubblico in presenza, sia mediata dal web, e variamente richiamata nei contributi di Paolo Berti, Rita Messori, Marco Scotti e Carlotta Sylos Calò.

Un secondo aspetto ricorrente, e non di rado collegato alle potenzialità della rete, riguarda la documentazione del momento espositivo: un tema toccato nei saggi di Duccio Dogheria, Paola Lagonigro, Francesca Gallo e Marco Scotti. Performance, installazioni, opere relazionali e così via, infatti, pongono particolari problemi di documentazione; esse esistono in versioni di volta in volta differenti e possono essere talmente occasionali da consegnarsi all'effimero, con l'intento apparente di scomparire. Per le installazioni e le performance ci si confronta con problemi simili a quelli relativi alla documentazione e storicizzazione degli allestimenti temporanei e

delle messe in scena teatrali. Ma, soprattutto per tali forme d'arte che si è detto hanno nel momento espositivo una parte essenziale della loro esistenza, è fondamentale la documentazione esaustiva di tale fase, sia tramite la fotografia, sia con la registrazione audiovisiva, che talvolta si fa documento d'eccezionale valore delle presenze *live* in grandi kermesse, come nel caso di alcune edizioni, storiche (Gallo 2018) e recenti, della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Per quanto riguarda la documentazione fotografica, inoltre, non tutti i professionisti attivi sulla scena dell'arte sono in sintonia con forme artistiche così nuove e sfuggenti: sebbene questo coté sia ancora da indagare a fondo, spesso negli archivi dei fotografi si incontrano singoli scatti di momenti culminanti dell'azione e diverse inquadrature del pubblico intervenuto all'inaugurazione, meno di frequente le tanto preziose sequenze fotografiche di una performance. Mentre le difficoltà tecniche connesse con la ripresa di videosculture e videoinstallazioni hanno probabilmente frustrato la passione di molti professionisti.

Un terzo nodo teorico – esplicitamente affrontato negli interventi di Lagonigro, Gallo e Cosetta Saba – si condensa invece attorno alla vicinanza/distanza rispetto al cinema e alle sue peculiari forme di esposizione, intese come *black box* e come festival.

Il momento fruitivo, si diceva, è una fase attiva, che coinvolge i diversi sensi dell'osservatore che fisicamente si muove nello spazio espositivo: è questo un dato che si è fatto recentemente più chiaro e consapevole anche a livello teorico. Il contributo di Rita Messori, che apre la sezione, infatti, ripercorre alcune tappe fondamentali del dibattito che dai *Salon* di Diderot arriva fino all'estetica del performativo, passando soprattutto per la fenomenologia. Il fortunato saggio di Erika Fischer-Lichte è il punto di partenza di *Esposizioni e svolta performativa. Per una fruizione creativa*, nel quale Messori rievoca le fondamentali riflessioni attorno alla dimensione attiva della percezione avanzati da Maurice Merleau-Ponty e Paul Ricœur. D'altronde anche il rinnovato impegno teorico di Jacques Rancière va nel medesimo senso, puntando più che sul coinvolgimento del corpo dell'osservatore-lettore-spettatore, della sua componente intellettuale.

La maggior parte dei saggi che seguono tale apertura teorica sono, invece, puntuali analisi storiografiche su alcune esperienze espositive ancora poco indagate e che incarnano altrettanti casi di intreccio fra opere e mostra, così come esposizioni che in qualche misura riconfigurano le opere che accolgono. A questo secondo polo si possono ricondurre sia le considerazioni di Cosetta Saba, sia le due mostre indagate da Carlotta Sylos Calò, cioè la celebre *Arte programmata*, presso il Negozio Olivetti di Milano nel 1962, e *La Salita Grande Vendita*, presso l'omonima galleria romana nel 1963.

Nelle due esposizioni degli anni Sessanta i lavori vengono proposti in un contesto commerciale, con l'intento di avvicinare anche un pubblico più ampio, magari incoraggiato dalla relativa accessibilità economica delle opere. E in entrambe i casi i lavori esposti – ricorda Sylos Calò – pur appartenendo ad aree di ricerca differenti, contribuiscono a esplorare le varie forme della scultura e degli oggetti di ascendenza pop che dialogano con il reale. La relativa concomitanza fra le due occasioni, inoltre, permette di cogliere il crescente peso che le forme del consumismo assumono in quel decennio anche in Italia, riversandosi proprio nel dispositivo ostensivo.

Dopo il fitto succedersi di occasioni espositive che riconfigurano il medium esposizione, in particolare nella seconda metà degli anni Sessanta (Acocella 2016; Troncone 2014) negli anni Settanta il pubblico è chiamato frequentemente a prendere parte attiva alla mostra. Di questo si occupa il saggio di Duccio Dogheria dedicato – sulla scorta del prezioso materiale conservato nell'Archivio di Nuova Scrittura oggi conservato presso l'Archivio del '900 del Mart, museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto – alle esposizioni promosse dal Centro Tool di Milano, un *artist-run space* animato da Ugo Carrega. Nel solco delle ricerche verbovisuali, che tanto hanno contribuito a esplorare la processualità e la performatività dell'opera nonché le molte varianti dell'esporre, Carrega propone mostre che si modificano nel tempo, accogliendo il frutto dell'interazione fra gli autori, o fra questi e il pubblico, o addirittura fra le opere e i visitatori. In particolare *Opus demercificandi* (1972) ribadisce programmaticamente l'indipendenza dell'arte dalla dimensione mercantile, aspetto implicato anche nelle due mostre degli anni Sessanta precedentemente analizzate nel testo di Dogheria, e invita i visitatori ad appropriarsi di un lavoro in mostra, lasciando traccia scritta della motivazione da cui è scaturita la scelta. Il risultato è un'esposizione che scompare lentamente, per così dire, e che muta da un giorno all'altro, grazie appunto all'intervento del pubblico: aspetto destinato a un peso crescente negli anni a venire e non solo tramite il contributo delle nuove tecnologie.

Infatti, la ricerca di una dimensione relazionale, e pertanto fluida e mobile tanto dell'opera quanto dell'esposizione, riemerge con forza negli anni Novanta. Il saggio di Marco Scotti, da questo punto di vista, offre al lettore un tracciato dell'affioramento carsico di tali tendenze a distanza di tempo: attraverso l'analisi delle tensioni e delle trasformazioni generate nel *Progetto Oreste* dall'invito a partecipare alla 48. Biennale di Venezia nel 1990, Scotti coglie la vitalità di certe intuizioni degli anni Settanta nelle ricerche artistiche di fine secolo. *Oreste* propone una *stanza relazionale*, del tutto alternativa alle logiche sia dell'ordinamento museale, sia mercantili. Un stanza che assomiglia, per certi versi, alla *control room* impiegata da Philippe Parreno, al centro del saggio di Cosetta Saba, di cui si parla in conclusione.

La memoria del *Progetto Oreste*, come di altre operazioni simili, è affidata a una pluralità di luoghi e supporti, che per certi versi prefigurano le potenzialità di Internet, e che proprio tramite la rete e la comunicazione digitale è oggi più facilmente esplorabile. L'archiviazione *on-line*, che per l'appunto può intendersi anche come variante dell'esposizione, si è rivelata utile per valorizzare materiale documentario e fondi archivistico-collezionistici dallo scarso *appeal* espositivo (ed. Boschiero, Russo & Scatturin 2016; ed. Noordegraaf, Saba, Le Maître & Hediger 2013).

Alle fenomenologie espositive della New Media Art, invece, sono dedicati tre saggi della presente sezione, che spaziano dagli anni Ottanta alle mostre di Net Art, appunto. Paola Lagonigro analizza la seminale *Camere incantate*, ordinata da Vittorio Fagone a Palazzo Reale di Milano nel 1980, a conclusione del decennio fondativo della ricerca artistica in videotape, in Italia. L'operazione presenta diversi aspetti interessanti: in primo luogo *Camere incantate* è una delle prime occasioni in cui una mostra di videoarte viene ordinata e allestita in relazione allo spazio espositivo, con i primi timidi tentativi di videoinstallazione. Inoltre, propone una lettura critica dell'immagine elettronica che non cerca il confronto con la pittura, come aveva fatto Maurizio Calvesi intitolando *Schermi tv al posto di quadri* un suo commento a *Gennaio 70*, comparso su L'Espresso nel marzo 1970. Fagone, al contrario, ricorda Lagonigro, accosta il videotape d'artista alla fotografia, a sua volta antenata del cinema.

Volendo dare conto di quella che in apertura si è definita vicinanza/distanza dal cinema (e dal teatro), le soluzioni espositive della New Media Art oscillano fra il modello cinematografico del festival e della rassegna, in cui la programmazione prevede il succedersi più o meno cadenzato delle proiezioni in uno spazio dato; e un modello invece che destina a ogni opera un proprio luogo – sia esso un monitor, una sala della mostra, un auditorium o un teatro (ed. Bordini & Gallo 2018; ed. Lischi 1997). In Italia, ma non solo, i due modelli convivono sin dall'apparire di tali forme artistiche – tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta – e fino ad oggi. Anzi, della tendenza ad assorbire nello spazio della galleria d'arte le convenzioni del cartellone teatrale e del palinsesto televisivo vi è traccia nelle cosiddette “mostre in due tempi” di Pino Pascali, Jannis Kounellis [e Giulio Paolini], a Roma, tra La Tartaruga e L'Attico, negli anni 1966-1968 (Gallo 2016). Tale tendenza emerge esplicitamente in manifestazioni epocali come il *Teatro delle mostre* [Roma, Galleria La Tartaruga, 1968] con un intervento artistico diverso che scandisce il maggio '68; e si afferma in una sede istituzionale particolarmente autorevole come la Biennale di Venezia, in occasione della rassegna di azioni *Attivo*, curata da Tommaso Trini per l'edizione del 1976 (Gallo 2013): solo per richiamare gli esempi più noti.

Per il video, inoltre, la formula della esposizione in successione, proprio come in un festival cinematografico, è particolarmente agile e sostenibile, soprattutto quando è

possibile raccogliere le opere su pochi supporti, da far viaggiare facilmente da una sede all'altra: è il caso di retrospettive di autori celebri o di mostre antologiche di classici della videoarte, che in tal modo hanno trovato, talvolta, anche la strada della diffusione commerciale.

La dimensione installativa della videoarte, per dare conto dell'altro corno del dibattito, che connota soprattutto gli anni Novanta, va tuttavia emergendo già nel decennio precedente. In Italia tale percorso può essere individuato, ad esempio, attraverso l'attività espositiva del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara, qui analizzata dal saggio di Francesca Gallo. Attraverso il serrato susseguirsi di rassegne periodiche come *U-Tape* e *Videoset*, infatti, l'istituzione ferrarese consolida la propria centralità nella geografia videoartistica italiana, ottenendo di pari passo anche importanti riconoscimenti internazionali. Oltre alla progressiva internazionalizzazione delle rassegne e alla crescita di *Videoset* [1985-1990], si registrano il coinvolgimento di autorevoli studiosi e una documentazione fotografica aggiornata nei cataloghi, in particolare per le videoinstallazioni realizzate *ad hoc*.

Nell'ambito delle varie modalità espositive dei new media, la presentazione in una sala di proiezione è stata efficacemente definita *black box* con riferimento a condizioni di fruizioni simili a quelle cinematografiche, con il pubblico immerso nell'oscurità e investito da un'unica fonte di luce, coincidente con la proiezione, appunto (ed. Arrhenius, Malm & Ricupero 2003; Pierson 2016). La *black box*, inoltre, rappresenta anche simbolicamente una sorta di separazione della New Media Art dal resto della produzione artistica contemporanea, in particolare perché segna una cesura con gli spazi consueti delle arti visive: cioè le sale di gallerie e musei e lo spazio pubblico. La predilezione per tale soluzione espositiva sembra in qualche misura sottolineare la mancata integrazione delle ricerche con le nuove tecnologie nel più ampio panorama dell'arte contemporanea. D'altronde, nota Christiane Paul, tale effetto "ghetto" è anche una conseguenza dell'inadeguatezza ad accogliere opere video, di computer e internet art, da parte di luoghi ispirati prevalentemente al *white cube* (ed. Paul 2008).

Tali lavori necessitano, in occasione delle mostre, di una stretta collaborazione fra artisti, curatori, conservatori e designer: è un dato di fatto che non esiste una formula condivisa e valida su come esporre la New Media Art, che fa ancora problema negli spazi dell'arte, musei o gallerie che siano (Parfait 2001); mentre le pratiche di *post-internet art* appaiono a chi scrive quasi un ritorno a forme artistiche più consolidate, sia per i musei che per il collezionismo, senza i tanti problemi teorici e pratici aperti dal web. Il curatore è, quindi, figura cardine, auspicabilmente l'unico a sapere come ogni lavoro debba essere fruito, visto che non vi è alcuna conoscenza

diffusa di questo tipo di opere, delle tecnologie con cui sono state prodotte e delle modalità con cui possono essere esposte (ed. Krysa 2006).

Tra le ultime arrivate nel campo delle mostre d'arte, la formula *on-line* si lega inizialmente alla natura stessa delle opere di Net Art e delle sue note posizioni teorico-critiche. Il contributo di Paolo Berti offre una rapida panoramica sull'evoluzione internazionale delle mostre dedicate a tale settore delle arti elettroniche, dagli anni Novanta in rapida crescita. Nella tensione fra lo spazio fluido della rete e la cornice istituzionale del museo si distende una pluralità di sperimentazioni museologiche che tendono di volta in volta a limitare l'indipendenza dei lavori di Net Art, ancorandoli allo spazio fisico, oppure a esaltarne la natura transeunte, individuando nel web l'unica corretta fruizione di tali prodotti. Nei casi che hanno fatto scuola, infatti, a confrontarsi e integrarsi sono le scelte fra *off-* e *on-line*, ad esempio; ovvero tra esposizione nello spazio della rete, oppure nelle sale del museo, o un insieme delle due.

Internet, infine, rappresenta anche un nuovo spazio per artisti e istituzioni museali, alcune delle quali hanno delle sezioni di collezione esclusivamente con lavori *on-line*, mentre altre ne hanno fatto occasione di sperimentazione di una curatela dal basso, come il MASS MoCA con la mostra virtuale (*Your Show Here*) nel 2002.

Chiude la sezione il denso contributo che Cosetta Saba dedica a *Hypothesis* di Philippe Parreno, mettendo in luce la natura temporale del processo espositivo, tanto da porre una sorta di equivalenza tra la mostra e "un film senza macchina da presa", scrive Saba citando Parreno. In particolare, infatti, l'artista reimpiega opere progettate altrove e che, vista la loro natura interattiva e in relazione con lo spazio espositivo, si riconfigurano ogni volta che vengono proposte in un contesto spaziale diverso e "montate" con altri pezzi dell'autore. La peculiarità di tale modo di procedere si comprende solo nel momento in cui si ha chiaro che Parreno usa il controllo elettronico delle varie componenti della mostra, che a sua volta è aperto alla variabile del pubblico, e talvolta anche all'interazione fra software e organismi unicellulari.

Tra le molte implicazioni teoriche di una tale affascinante ricerca, anche lo sviluppo delle capacità adattative dell'opera, in dialogo con il resto dei materiali esposti, con il pubblico e lo spazio che l'accoglie.

L'autrice

Francesca Gallo insegna *Storia dell'arte contemporanea* alla Sapienza Università di Roma. I suoi studi spaziano dal XIX al XXI secolo, attorno al rapporto fra riflessione teorica, prassi e strumenti dell'arte. Ha dedicato diversi studi, tra l'altro, a *Les Immatériaux* e a Jean-François Lyotard (Roma 2008), e ha curato, con Alessandro Simonicca, *Effimero. In dispositivo espositivo fra arte e antropologia nel Novecento* (Roma 2016).

I suoi interessi per la performance e la video arte si sono concentrati su Ketty La Rocca (Milano 2015 e Ferrara 2018), le pratiche performative italiane (n. monografico di «Ricerche di storia dell'arte» 2014) e la ricerca video nell'Italia degli anni Settanta («Ricerche di storia dell'arte» 2006; «L'Uomo Nero»

2018; *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta in Italia* Milano 2017). Con Silvia Bordini ha coordinato la prima indagine storico-critica sul Festival Arte Elettronica di Camerino, *All'alba dell'arte digitale* (Milano 2018).

Riferimenti bibliografici

Acocella, A 2016, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Roma.

Ardenne, P 2002, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris.

Arrhenius, S Malm, M & Ricupero, C (ed.) 2003, *Black Box Illuminated*, JRP, Genève.

Bordini, S & Gallo, F (ed.) 2018, *All'alba del digitale: il Festival Arte Elettronica di Camerino*, Mimesis, Milano.

Boschiero, N, Russo, V & Scatturin, C (ed.) 2016, *Materiale Immateriale. Progetto VVV Verbo Visuale Virtuale*, catalogo della mostra, Mart Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

Gallo, F 2013, 'Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana', in *L'immagine fra materiale e virtuale. Studi in onore di Silvia Bordini*, ed F Gallo & C Zambianchi, Campisano, Roma, pp. 125-135.

Gallo, F 2016, 'Lo studio delle mostra d'arte contemporanea: approcci e problemi dall'effimero al permanente', in *Effimero. Il dispositivo espositivo fra arte e antropologia. Casi di studio e prospettive di riflessione nel Novecento*, ed F Gallo & A Simonicca, CISU, Roma, 2016, pp. 29-43.

Gallo, F 2018, 'I Videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità', *L'Uomo nero*, n. 14-15, pp. 289-302.

Glicenstein, J 2009, *L'art: une histoire d'expositions*, PUF, Paris.

Krysa, J (ed.) 2006, *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of networking System*, Autonomedia, Brooklyn.

Lischi, S (ed.) 1997, *Invideo '97. Le forme dello sguardo*, catalogo della mostra, Charta, Milano.

Noordegraaf, J, Saba, GC, Le Maître, B & Hediger, V (ed.) 2013, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Parfait, F 2001, *Vidéo: un art contemporain*, Regard, Paris.

Paul, C (ed.) 2008, *New Media in the White Cube and Beyond*, University of California, Berkley, Los Angeles, London.

Pierson, M 2016, 'Le format de la séance appliqué à l'exposition de l'image en mouvement', *ExPosition. Revue d'analyse des enjeux propres à l'exposition des œuvres et objets d'art*, 2. Available from: <www.revue-exposition.com/>

Troncone, A 2014, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmediabooks, Milano.