

UNIVERSITA' CA' FOSCARI VENEZIA

Dottorato di ricerca in

Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, 22° ciclo

Scuola di Studi Avanzati in Venezia

(A.A. 2010-2011)

RIPENSARE L'ARCHIVIO NELL'ARTE CONTEMPORANEA.

MARCEL BROODTHAERS, HANNE DARBOVEN, HANS HAACKE

Settore scientifico-disciplinare di afferenza:

L-ART/03

Storia dell'arte contemporanea

Tesi di dottorato di CRISTINA BALDACCI

matricola 955282

Direttore del dottorato:  
Prof.ssa DONATELLA CALABI

Relatore:  
Prof.ssa ANGELA VETTESE







I miei ringraziamenti vanno soprattutto a:

Angela Vettese, per il costante appoggio e i numerosi consigli, spunti di riflessione e commenti forniti durante la ricerca e la stesura della tesi; John Rajchman, per le lezioni foucaultiane e le indicazioni teoriche; Marco De Michelis, per gli incoraggiamenti, la lettura e i suggerimenti bibliografici; Paolo Fabbri e Patrizia Magli, per l'attenta lettura; Anna Maria Guasch, per l'iniziale e produttivo scambio di idee; Hans Haacke, per le preziose testimonianze sulla sua esperienza e sul suo lavoro e per le immagini; Lynne Cooke, per le dettagliate considerazioni riguardo all'opera di Hanne Darboven; Michelle Harvey (MoMA Archives), Francine Snyder (Solomon R. Guggenheim Museum Archives), Karin Minger (Kunsthalle Bern Archiv), Margaret Zoller (Smithsonian Archives of American Art), Kristin Poor e Jeanne Dreskin (Dia Art Foundation), per l'aiuto in archivio; la mia famiglia per l'affettuoso sostegno di sempre, gli amici e tutti coloro che hanno partecipato, per diversi motivi, al compimento di questi anni di studio.

## INDICE

INTRODUZIONE METODOLOGICA	I
1. L'EMERGERE DELL'ARCHIVIO COME TEMA DAI TARDI ANNI SESSANTA	1
2. L'ARCHIVIO COME CRITICA ISTITUZIONALE: MARCEL BROODTHAERS	45
2.1. Un museo fittizio come strategia di smascheramento (1968-72)	
2.2. Questa non è una tassonomia: <i>Section des Figures, Der Adler von Oligozän bis heute</i> (1972)	
2.3. Il museo-catalogo: <i>Section Publicité</i> (1972)	
2.4. L'epistolario amministrativo: <i>Section Littéraire</i> (1968-70/71)	
2.5. Repertori di parole e immagini: <i>Section Cinéma</i> (1971-72) e <i>Projections</i>	
2.6. Dal museo alla mostra: la retrospettiva come opera d'arte o <i>Décor</i> (1974-75)	
3. L'ARCHIVIO COME COSMOLOGIA PERSONALE: HANNE DARBOVEN	111
3.1. <i>Kulturgeschichte 1880-1983</i> (1980-83)	
3.2. Frammenti, rimandi e oggetti misteriosi	
3.3. Ri-scrivere la storia: tra "prosa matematica" e scrittura astratta	
3.4. Corrispondenze e distanze: Hannah Höch, Gerhard Richter, On Kawara	
4. L'ARCHIVIO COME IMPEGNO SOCIALE E POLITICO: HANS HAACKE	175
4.1. Voler sapere: un'urgenza "umanistica" e brechtiana	
4.2. I "real-time social systems"	
4.3. Il pubblico dell'arte: <i>Gallery-Goers' Profile</i> , primo e secondo atto (1969-71)	
4.4. Il potere immobiliare e il museo: i <i>Manhattan Real Estate Holdings</i> (1971)	
4.5. Il collezionismo-mecenatismo: <i>Manet-Projekt '74</i> e <i>Seurat's 'Les Poseuses'</i> (1974/1975)	
CONCLUSIONE: PERCHE' L'ARCHIVIO?	251
Elenco delle illustrazioni	271
Appendice: interviste	275
Bibliografia	289



## INTRODUZIONE METODOLOGICA

Questo studio si propone di raccontare in quale particolare momento il tema dell'archivio sia diventato rilevante nell'arte, e quali ruoli, significati e forme abbia assunto nella pratica contemporanea.

L'“impulso archivistico” di cui parla Hal Foster in un noto saggio apparso sulla rivista americana “October” nell'autunno del 2004 non è una prerogativa esclusiva delle prime avanguardie del Novecento, né delle rinnovate strategie di appropriazione, riadattamento e montaggio tipiche delle ultime tendenze dell'arte. Come si è cercato di chiarire nelle pagine che seguono, esso ha radici storico-filosofiche assai più profonde e riguarda da vicino il mutamento tecnico e concettuale globale avvenuto negli anni Sessanta e Settanta.

È in quel particolare momento che nella prassi e nella teoria, grazie anche al processo di “dematerializzazione” dell'oggetto artistico descritto dalla critica americana Lucy Lippard (più che a un'effettiva riduzione dell'oggetto stesso, si assiste a uno sgretolamento dei linguaggi e dei modi tradizionali di fare arte), si delinea una diversa concezione dell'archivio. Esso non è più soltanto un accumulo ossessivo di documenti e tracce del reale, dove regna quel senso di inquietudine e di perdita che Jacques Derrida, alla metà degli anni Novanta, ha descritto come “mal d'archivio”, ma è soprattutto – in senso foucaultiano – un dispositivo critico e sovvertitore nei confronti delle logiche abituali di catalogazione e preservazione della memoria e delle conoscenze.

Anche per questo motivo, già nel titolo si è scelto di sottolineare che l'adozione dell'archivio come medium, per quegli artisti contemporanei che con le loro particolari visioni del mondo hanno spesso anticipato il discorso filosofico-speculativo, ha il preciso significato di ripensarne l'archetipo dal punto di vista formale, contenutistico e metaforico, cercando di far emergere da esso funzioni e valori per lo più dimenticati o mai esplicitati con la dovuta chiarezza.

Benché negli ultimi anni l'archivio sia diventato sempre più un tema ricorrente, tanto sul piano della produzione artistica quanto su quello della trattazione teorica

(basti pensare ai recenti saggi di Charles Merewether, 2006, Okwui Enwezor, 2008, e Sven Spieker, 2008), mancava fino ad ora un'indagine storico-critica che collegasse le esperienze del primo Novecento a quelle di fine Millennio, quando la diffusione mondiale di internet ha prodotto una sorta di globalizzazione archivistica, aprendo la riflessione a nuove questioni di carattere etico-filosofico, giuridico e culturale.

Con il presente studio si è cercato di colmare almeno in parte questa lacuna, nella consapevolezza che un argomento così ampio e complesso non può venire esaurito nel corso di un'unica ricerca, e, anzi, che esso richiederebbe aggiornamenti e approfondimenti, e, soprattutto, una catalogazione progressiva il cui punto di partenza è una lista vertiginosa di attori ed esperienze eterogenei.

Dopo un primo capitolo nel quale si è tentato di ricostruire un paesaggio delle vocazioni archivistiche dai tardi anni Sessanta ad oggi – soffermandosi in particolare su quegli artisti e opere, curatori e mostre, critici e pubblicazioni che più di altri hanno manifestato un deciso interesse per la sistematizzazione della memoria e la classificazione delle conoscenze – si sono individuati tre casi studio che hanno affrontato in maniera esemplare ed originale il tema dell'archivio, proprio partendo da quella rinascita culturale in cui, per parafrasare una felice espressione coniata dal curatore svizzero Harald Szeemann, le attitudini iniziarono a prendere forma.

La novità di questa scelta consiste nel taglio tematico dato al lavoro dei tre artisti presi in considerazione: Marcel Broodthaers, Hanne Darboven e Hans Haacke, che mai fino ad ora erano stati sottoposti nello specifico a una lettura in direzione archivistica.

Come protagonisti dell'arte concettuale in ambito mitteleuropeo (Darboven e Haacke sono di origine tedesca, Broodthaers belga), essi sono stati tre influenti precursori delle tendenze maturate nella seconda metà del XX secolo e hanno contribuito in prima linea allo scambio di idee ed esperienze con i loro colleghi oltreoceano, partecipando a mostre di respiro internazionale, da *When Attitudes Become Form* (Berna, 1969) e *Information* (New York, 1970) alla *Documenta 5* (Kassel, 1972).

I tre capitoli centrali propongono una lettura del lavoro di questi artisti, secondo tre indirizzi ben distinti, l'archivio come critica istituzionale (Broodthaers), come cosmologia personale (Darboven) e come impegno sociale e politico (Haacke), e si dividono fondamentalmente in due parti: un cappello introduttivo, dove si è spiegato perché le opere selezionate possono essere considerate particolari modelli o anti-modelli d'archivio, e poi l'esame delle opere stesse, condotto in maniera approfondita, studiando la letteratura storico-critica, consultando le fonti primarie d'archivio e i resoconti della stampa, oltre che intervistando, quando possibile, i diretti interessati.

È singolare che proprio una tesi sull'archivio abbia ottenuto l'effetto di mostrare come, a volte, e soprattutto quando si studia il contemporaneo, i depositi di documenti e informazioni rimangano in un certo senso muti, non tanto per assenza di materiali, dei quali anzi si patisce in molti casi un eccesso, quanto piuttosto per la vicinanza storica, che fa emergere uno degli aspetti forse più spinosi della materia, cioè il controllo autoritario sulle prove, che equivale al loro occultamento.

Se ne è avuto un riscontro effettivo nel caso di Haacke. Uno degli episodi che ha segnato la sua carriera è stata la cancellazione, nella primavera del 1971, della sua prima grande personale americana al Guggenheim Museum di New York, che ancora oggi è ricordato come uno dei momenti di censura più radicali della storia dell'arte del secondo Novecento. Per ricostruire i fatti e tentare di scoprire nuovi elementi di una storia già ampiamente discussa, oltre a ricomporre l'eco internazionale della stampa, si sono visitati gli archivi del museo, ma senza alcun successo. Il magro dossier sull'artista conteneva esclusivamente il comunicato stampa della mostra, e due lettere ufficiali (tra l'altro, già più volte pubblicate), una del direttore del Guggenheim, Thomas Messer, l'altra di Haacke.

Quando, nel dicembre 2009, si è intervistato l'artista sull'annullamento della retrospettiva, egli ha confermato di aver avuto con Messer soltanto un incontro e quello scambio epistolare. Haacke era tuttavia certo che, da qualche parte, intenzionalmente persa nell'archivio del Guggenheim, dovesse esserci l'intera documentazione interna al museo. Evidentemente, essendo alcuni di coloro che presero parte agli eventi dell'epoca ancora in vita e in grado di esercitare un considerevole controllo sull'ordinamento del museo, per motivi economici, politici

e culturali, l'archivio, a distanza di quarant'anni, apre ancora i suoi schedari con estrema cautela.

Un altro elemento che non ha permesso di esaminare alcune delle fonti di prima mano come si sarebbe voluto, ma che ha fornito un nuovo, interessante spunto di riflessione, è stata la questione che interessa il lascito di un patrimonio archivistico. In questo caso, è stato l'archivio personale di Darboven, scomparsa a marzo 2009, a esserci precluso: per motivi gestionali dovuti alla successione ereditaria, la Fondazione che porta il suo nome ad Amburgo riaprirà soltanto a 2011 inoltrato. Queste disavventure non hanno tuttavia limitato la ricerca, non solo perché hanno dato lo stimolo per cercare luoghi di studio alternativi, ma soprattutto perché i veri archivi, in questo caso, sono le opere prese in esame: esse contengono in nuce tutti gli elementi necessari alla loro esegesi. Pur non essendo depositi dove vige l'ordine gerarchico e tassonomico, ma piuttosto sistemi innovatori che, molto prima dell'era digitale, esprimono la protesta ideologica dei loro autori contro la mancanza di privacy e l'ampliamento dei procedimenti di classificazione dell'individuo, essi sono sostanziali luoghi d'informazione, soprattutto per l'uso del documento come materia prima.

Nel secondo capitolo viene presentato il baricentro dell'attività di Marcel Broodthaers, ovvero il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, un museo simulato, che, tra il 1968 e il 1972, ha viaggiato tra Germania e Belgio cambiando forma ogni volta che approdava in un nuovo spazio espositivo, e di cui l'artista si è autoeletto unico direttore.

L'obiettivo non è stato quello di scoprire qualcosa di nuovo su questa mirabile finzione estetica, che ha messo sotto scacco le dinamiche curatoriali, espositive, classificatorie, promozionali e ricettive del museo, ma di dimostrare come le sezioni centrali di questo gioco intellettuale, poetico e affabilmente sagace, – dove vengono esposti soltanto i gusci (o segni) della realtà –, siano impostate in base a una logica archivistica. A seconda della configurazione assunta, il *Musée* rivela alternativamente: il paradosso di qualunque tassonomia (*Section des Figures, Der Adler von Oligozän bis heute*); la possibilità di creare cataloghi ideali del mondo e della cultura, le cui evidenze tangibili sono sempre più soggette alle leggi di mercato (*Section Publicité*); la natura obsoleta e barocca dell'apparato burocratico (*Section Littéraire*); l'intercambiabilità di parole e immagini, montate in rudimentali



proiezioni filmiche, nella trasmissione di informazioni e saperi (*Section Cinéma e Projéctions*); il passaggio dal museo alla retrospettiva come specchio di sé e del proprio operato, secondo una particolare formula: il *Décor*, ambiente ibrido che unisce il museo di storia naturale, il salotto borghese e la scenografia cinematografica.

Il terzo capitolo propone un attento esame della *Kulturgeschichte, 1880-1983*, di Hanne Darboven, un compendio in cui l'artista addensa tutta se stessa e il suo lavoro in una prospettiva storica unanime e interdisciplinare (vicina alla concezione delle "Annales" francesi), dove contenuti pop si insinuano, ravvivandola, in una struttura minimalista a griglia; la figurazione si alterna all'astrazione; l'intelletto prevarica e, a volte, soggiace al sentimento; la memoria rincorre l'oblio; l'io si specchia nell'altro. Questa raccolta non è né un inventario rigoroso, né un ammasso confuso di bric-à-brac, bensì un montaggio di tracce che compongono, a seconda della prospettiva da cui lo si osserva, un atlante visivo, un codice miniato, una *Wunderkammer*, un diario: l'archivio enciclopedico di un'esistenza che si dispiega sulle pareti del museo.

Di questo titanico lavoro si è esaminato con attenzione ogni dettaglio: i vari frammenti tratti dalla storia collettiva e privata; i rimandi interni e le citazioni di altre opere dell'artista; gli oggetti scultorei, che paiono rievocare quegli elementi quotidiani ma pieni di mistero (giocattoli e altri cimeli personali simili) tanto cari alla poetica metafisica dechirichiana e saviniana; quell'alfabeto, a metà tra "prosa matematica" e grafia astratta, così unica del metodo di ri-scrittura storica di Darboven; il confronto con esperienze di archiviazione analoghe (Hannah Höch, Gerhard Richter, On Kawara), seppur realizzate con tecniche e media diversi.

Per l'analisi della *Kulturgeschichte* sono stati indispensabili: la cospicua bibliografia in lingua tedesca e inglese, – non tanto su quest'opera, poco conosciuta specialmente in Italia, quanto sull'intera opera dell'artista (lo studio monografico di Dan Adler, è uscito a metà 2009, quando questa ricerca era già in corso) –; gli archivi della Dia Art Foundation di New York, che ha in deposito permanente l'opera; e il colloquio con Lynne Cooke, che in qualità di curatrice di questa istituzione e membro del comitato scientifico della Hanne Darboven Stiftung ad Amburgo è stata foriera di preziose informazioni.

Nel quarto capitolo si è voluto dimostrare che, tra il 1969 e il 1975, Hans Haacke ha ripensato il modello archivistico nei “real-time social systems”, una serie di indagini *site-specific* e in tempo reale dove si annuncia apertamente quell’urgenza politico-sociale di stampo brechtiano e “umanistico” (così ci è parso corretto definirla), che ha caratterizzato, e tuttora caratterizza, il percorso creativo dell’artista. Da allora, Haacke non ha mai smesso di cercare la verità celata dietro i meccanismi di potere del museo-galleria, del mercato e del collezionismo (si vedano i due *Manhattan Real Estate Holdings*, *Manet-Projekt ‘74* e *Seurat’s ‘Les Poseuses’*) e di comporre un ritratto contemporaneo del pubblico dell’arte (come, ad esempio, nei due *Gallery-Goers’ Profile*).

In questa fase della ricerca sono stati di grande importanza il dialogo con l’artista, che dal 1965 vive e lavora a New York, e lo spoglio minuzioso degli articoli di giornale, considerando che, dagli anni Settanta ad oggi, molte delle sue indagini e dei suoi interventi in ambito pubblico hanno acceso ampi dibattiti.

Il bisogno, collettivo e privato, di collezionare, classificare e preservare – dove l’antitesi tra ordine e disordine, tra memoria e oblio, tra vecchio e nuovo, mantiene sempre dinamico e attuale il discorso intorno all’archivio – ha una storia lunghissima, che procedendo a ritroso, dal Novecento in giù, ci conduce dal mito moderno del museo immaginario alla Malraux, alle enciclopedie illuministe, alle tassonomie scientifiche e agli alberi delle conoscenze seicenteschi, ai teatri della memoria e alla logica combinatoria rinascimentali, alle cosmologie intuitive e ai compendi del sapere medievali, fino alle prime suddivisioni del pensiero della classicità.

La conclusione di questa tesi ripercorre il sostrato teorico legato alla classificazione della conoscenza e all’archivio, ponendo particolare attenzione alla discussione germogliata dalla seconda metà del secolo scorso in avanti (da Michel Foucault a Jacques Derrida e Giorgio Agamben; da Paul Ricoeur a Maurizio Ferraris; da Aleida Assmann a Boris Groys), e segue un filo rosso che può essere riassunto con una domanda: perché l’archivio? da dove è nata questa esigenza, a cosa ha condotto, quale valore ha nel mondo contemporaneo?

La storia della cultura occidentale è segnata da uno straordinario slancio tassonomico, che riguarda sia l’io e il suo desiderio di controllo, sia la struttura generale del mondo. Il fallimento delle cosmologie metafisiche e lo scetticismo e la

laicità dell'uomo moderno hanno portato al rifiuto di qualsiasi forma d'ordine superiore e al conseguente rifugio nell'archivio come dispositivo elementare di ordinamento del sapere in elenchi e successioni alfabetiche. Con questo studio si è cercato di tracciare un'ipotesi di lettura di questa rinascita dell'archivio, attraverso tre esperienze artistiche contemporanee esemplari.

Per raccogliere il materiale necessario alla ricerca, oltre agli archivi già citati, si sono visitate istituzioni e biblioteche pubbliche e private italiane, europee e americane (mancando nel nostro paese sedi sufficientemente aggiornate sul contemporaneo, lo studio si è svolto principalmente all'estero, al Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco di Baviera, alla Public Library di New York e presso le biblioteche dei due maggiori atenei di New York, NYU e Columbia), e si sono frequentati seminari e lezioni internazionali. Nel 2007, chi scrive ha partecipato al convegno *Memoria y Arte Contemporáneo* alla Universidad Complutense di Madrid, organizzato da Anna Maria Guasch, con, tra gli altri, illustri studiosi di letteratura, come Ernst van Alphen e Andreas Huyssen, che da anni si occupano del tema della memoria culturale. Si è condotta la ricerca al Bard College, scuola di studi curatoriali vicino a New York, dove è in corso un programma di studio pluriennale sul ruolo del documento nella produzione artistica; all'archivio della Kunsthalle di Berna, dove sono conservati i fascicoli redatti da Harald Szeemann durante i preparativi per *When Attitudes Become Form* (1969); agli archivi del Museum of Modern Art di New York, dove sono raccolti i *paper* di Kynaston McShine su *Information* (1970); presso gli Archives of American Art (Smithsonian Institution, Washington), dove è preservato il fondo della Howard Wise Gallery di New York. Fondamentale, inoltre, è stato il soggiorno di studio alla Columbia University di New York (a.a. 2008-2009), dove si sono seguiti, come *visiting scholar*, i corsi di John Rajchman, docente di estetica delle arti ed esperto di Michel Foucault, e quelli di Rosalind Krauss e Branden Joseph, entrambi rinomati storici di arte contemporanea.



## 1. L'EMERGERE DELL'ARCHIVIO COME TEMA DAI TARDI ANNI SESSANTA

Recentemente ho saputo di essere tra quelli che hanno più documenti sui fiumi più lunghi del mondo! È un lavoro linguistico nato dall'idea delle classifiche, e fatto sulla misurazione [...]. L'importanza del lavoro è di raccogliere adesso quintali di documenti sui fiumi!

Alighiero Boetti<sup>1</sup>

L'antitesi tra ordine e disordine, tra ricordo e oblio, è alla base di un "impulso archivistico"<sup>2</sup> che percorre tutto il Novecento, soprattutto nei momenti storici in cui si è avvertito con maggior forza il pericolo della perdita di memoria e di punti di riferimento basilari. Si pensi, ad esempio, al periodo tra le due guerre, quando non solo le distruzioni belliche, ma anche il controllo esercitato dai regimi totalitari, hanno messo a dura prova la vita degli archivi; al boom economico degli anni Cinquanta-Sessanta, che ha prospettato un avvenire in cui la produzione di massa avrebbe primo o poi fatto traboccare gli archivi e posto il problema sempre più pressante del cosa conservare, come e perché; alla fine del Millennio, quando il sentore di un cambiamento epocale e l'avvento dell'era digitale, hanno prodotto, da un lato, un'euforia archivistica fai da te, incoraggiata da *social network* come Facebook, Twitter e Youtube, dall'altro, un ritorno precauzionale ai vecchi metodi di catalogazione a mano su carta.

Tra gli artisti, questo problema è stato sentito con urgenza quando avanzati mezzi di registrazione, come la fotografia, il video e il computer, sono entrati a far parte

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Boetti, intervista di Mirella Bandini, in "NAC", n. 3 (marzo 1973), in *Alighiero Boetti. Quasi tutto*, a c. di G. di Pietrantonio e C. Levi (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 06.04.-18.07.2004 / Buenos Aires, Fundación Proa, settembre-dicembre 2004), Milano, Silvana Editoriale, 2004, p. 203. Il testo integrale dell'intervista è pubblicato in *Alighiero Boetti 1965-1994*, a c. di J-C. Ammann, M.T. Roberto, A.M. Sauzeau (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 10.05.-01.09.1996), Milano, Mazzotta, 1996.

<sup>2</sup> Cfr. H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October", n. 110 (autunno 2004), pp. 3-22.

della pratica quotidiana, aprendo non solo nuove possibilità tecniche, ma anche nuovi dubbi e perplessità sulla loro effettiva efficacia per dare un ordine e una visione complessiva delle cose e per tramandare la memoria.<sup>3</sup> Alighiero Boetti, la cui ricerca segue, fin dagli inizi, un esplicito interesse per il valore culturale e sociale delle tassonomie, ha un'opinione molto lucida al riguardo:

La fede smisurata nelle tecnologie ha cambiato la natura della dialettica dell'ordine e del disordine [...]. Il vecchio ordine, quello semplice ed originario, [...] ha lasciato il posto ad un ordine artificiale e invisibile, anonimo e astratto. La complessità delle relazioni dà vita a sistemi che sono allo stesso tempo totalitari e di difficile comprensione, dunque fragili.<sup>4</sup>

Sull'onda del "mal d'archivio"<sup>5</sup> sono nati lavori e progetti diversissimi per modalità e forme espressive, ma accomunati da una stessa esigenza di accumulare, collezionare, classificare.<sup>6</sup> Misurare il mondo, reale, immaginario o intimo, e le conoscenze acquisite tramite la riflessione intellettuale e l'esperienza diretta, sembra, oggi più che mai, un bisogno condiviso. Specialmente da quando internet ha allargato a dismisura il campo d'azione consentendo agli artisti di archiviare con facilità immagini, informazioni, dati, e, soprattutto, di rendere partecipe il pubblico, invitandolo, non solo a servirsi dei contenuti memorizzati, ma soprattutto a collaborare all'attività di ricerca e a implementare i materiali catalogati in base alla propria conoscenza.

L'entusiasmo verso i progetti di archiviazione online è dovuto principalmente alla convinzione che il sapere possa essere messo a disposizione nella sua totalità e raggiungere la massima accessibilità; tra l'altro, aspetto non secondario, al di fuori

---

<sup>3</sup> L'atteggiamento antitetico verso i nuovi mezzi di registrazione e riproduzione era già presente negli artisti delle avanguardie storiche. Se alcuni si dimostrarono a favore della fotografia come tramite della memoria, altri, più cauti e critici, esprimevano seri dubbi in proposito. Si pensi al noto dibattito teorico nato negli anni Venti-Trenta, che ha visto schierarsi, pro e contro la fotografia, illustri pensatori come Walter Benjamin (*Breve storia della fotografia*, 1931) e Siegfried Kracauer (*La fotografia*, in *La massa come ornamento*, 1927).

<sup>4</sup> Cfr. A. Boetti, citato in Pietrantonio e Levi (a c. di), 2004, p. 146.

<sup>5</sup> Cfr. J. Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Parigi, Edition Galilée, 1995; trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005 (1996), pp. 30-31.

Si veda anche *Lost in the Archives*, a c. di R. Comay, Toronto, Alphabet City Media, 2002.

<sup>6</sup> L'ossessione per il raccogliere, ordinare e conservare è stata mirabilmente descritta da Walter Benjamin in *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1937), Torino, Einaudi, 2000 (1966), pp. 81-123.

del contesto istituzionale e dei suoi sistemi di sorveglianza. Il controllo sulle informazioni, tuttavia, persiste, anche se in modo diverso: motori di ricerca come Google o Amazon registrano automaticamente le nostre preferenze e invadono la privacy personale, il più delle volte a nostra insaputa. Nello stesso tempo, si rinnova con forza il pericolo da sempre nascosto nell'archivio, la perdita-distruzione di documenti e dati; un pericolo che nella rete è acuito da almeno due circostanze. Da un lato, l'amnesia prodotta dalla troppa scelta (o assenza di selezione), che, in molti casi, genera, oltre a difficoltà nei criteri di catalogazione, anche l'impossibilità di trovare realmente ciò che si desidera; dall'altro, un oblio causato dalla rapida obsolescenza delle tecnologie, che richiede sempre nuovi provvedimenti in materia di conservazione e una precoce archeologia digitale.<sup>7</sup>

La memoria e il ricordo sono sistemi operativi che, al pari del computer e di internet, necessitano continui aggiornamenti e rielaborazioni per rimanere attuali. Per gli artisti scegliere l'archivio come medium significa, oltre a raccogliere, classificare e conservare, soprattutto ripensare, mostrare e raccontare. Più i modelli da loro creati sono aperti, discorsivi, inquisitori, più concorrono alla rifioritura del patrimonio culturale e alla produzione del nuovo. Lontani dai depositi fisici della conoscenza, dove la memoria rischia di perdersi nella stratificata moltitudine di tracce, e più vicini a dispositivi di tipo processuale, questi archivi immaginari o anti-modelli d'archivio sono luoghi che attivano il pensiero e incoraggiano il dialogo critico.

Nel corso delle ricerche ci si è innanzitutto domandati quando, nello specifico, l'emergere dell'archivio è diventato un tema rilevante dell'arte. Teoricamente, si potrebbe affermare che ogni opera d'arte è in sé un archivio, un catalogo, una lista, perché contiene un corpus di informazioni, e di conseguenza una doppia

---

<sup>7</sup> Questi problemi hanno aperto un ampio dibattito fin da quando si è iniziata a digitalizzare la memoria. Tra le riflessioni più recenti, si vedano: M. Warnke, *Digitale Archive*, in *Interarchive*, a c. di B. von Bismarck et al., Colonia, Walther König, 2002, pp. 200-204; E. Katelaar, *Being Digital in People's Archives*, in "Archives & Manuscripts", vol. 31, n. 2 (novembre 2003), pp. 8-22; S. Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; B. Groys, *From Image to Image File – and Back: Art in the Age of Digitalization*, in *Art Power*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008, pp. 83-91; e *The Digital Oblivion*, convegno dedicato al tema della conservazione dell'arte digitale (Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 4-5 novembre 2010), che fa parte di un progetto triennale. Per gli atti e le registrazioni audio-video del convegno: [www.digitalartconservation.org](http://www.digitalartconservation.org).

memoria, personale e collettiva, tecnico-formale e contenutistico-concettuale.<sup>8</sup> Nella modernità, il concetto di archivio ha una lunga tradizione<sup>9</sup> e, quando si comincia a studiarne i diversi aspetti, è necessario distinguere tra tre distinti ambiti, stando attenti a non confonderli. I tre ambiti sono: la storia dell'arte come disciplina, il museo come struttura di organizzazione e salvaguardia delle opere, e infine la pratica artistica.

Dalla seconda metà dell'Ottocento, momento in cui la fotografia inizia a essere usata nella vita quotidiana e nell'arte, la riflessione sull'archivio coinvolge e attira lo storico-critico, il direttore del museo e l'artista. Se, per amor di sintesi, si traccia un'immaginaria linea cronologica, si vede come l'argomento abbia interessato illustri intellettuali e storici dell'arte, come Charles Baudelaire e Gustave Flaubert, Jacob Burckhardt e Heinrich Wölfflin, Aby Warburg e Walter Benjamin,<sup>10</sup> così come funambolici curatori del secondo Novecento, tra cui Harald Szeemann, Seth Siegelaub e Germano Celant.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Una pubblicazione nata da una serie di conferenze che Umberto Eco ha tenuto all' Louvre di Parigi, mostra, attraverso una carrellata di esempi presi dalle diverse epoche della storia dell'arte, come ogni testo figurativo (per non parlare di quelli verbali) sia una lista, un catalogo, un archivio, che oscilla tra la poetica del "tutto è qui" e dell' "eccetera". Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

<sup>9</sup> Cfr. H. Foster, *Archives of Modern Art*, in *Design and Crime*, Londra/New York, Verso, 2002, pp. 65-83. Questo scritto, meno conosciuto di *An Archival Impulse* (2004), è tuttavia più utile per definire il campo d'indagine del dibattito storico-critico intorno all'archivio nell'arte moderna e contemporanea. Dello stesso autore, si veda anche *The Archive Without Museums*, in "October", n. 77 (estate 1996), pp. 97-119.

<sup>10</sup> Si pensi a: C. Baudelaire, scritti sul "Salon del 1846"; G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* (1870/1911-13) e *La Tentation de Saint Antoine* (1874); J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860); H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915); A. Warburg, *Atlante Mnemosyne* (1927-29); W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) e *Passagen-Werk* (1927-40).

<sup>11</sup> Cfr. H. Szeemann, *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*, Ratisbona, Lindinger e Schmid, 1994; G. Celant, *Information, documentation, archives*, in "Domus", n. 496 (marzo 3/1971), pp. 47-48; S. Siegelaub, *C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, S. LeWitt, R. Morris, L. Weiner* (The 'Xerox Book'), New York, Siegelaub e Wendler, 1968.

Si pensi anche a Buchloh, che impostò il suo saggio sulla *Documenta 7* come un "dizionario di idee ricevute" alla Flaubert, snocciolando parole, idee e artisti chiave in ordine alfabetico. Cfr. B.H.D. Buchloh, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, in "October", vol. 22 (autunno 1982), pp. 105-126.

Il "dizionario" di Flaubert servì da modello anche per gli artisti Gareth Long e Derek Sullivan, che, per circa due anni (2009-10), tradussero e illustrarono il testo originale in una nuova, personale versione (*The Illustrated Dictionary of Received Ideas*).



Il burocrate del museo che ha affrontato in modo esemplare l'argomento è senza dubbio André Malraux, che con il suo *Musée imaginaire*<sup>12</sup> ha portato avanti non solo l'idea warburghiana di un grande compendio visivo della storia dell'arte, ma ha anche teorizzato quello che numerose mostre, da *Pressa* (Colonia, 1928) a *The Family of Man* (New York, 1955), avevano tentato di mettere in pratica: trasformare il museo e lo spazio espositivo in grandi "file room" fotografici al passo coi tempi.<sup>13</sup>

Gli esempi di artisti le cui opere possono essere associate all'archivio sono infiniti, e sarebbe impossibile soltanto pensare di poterli catalogare tutti. È comunque utile soffermarsi molto brevemente su alcuni snodi storici decisivi tra fine Ottocento e metà Novecento, che hanno aperto la strada a orientamenti ancora oggi attuali.

I quadri di Edouard Manet, il padre del citazionismo moderno, che ha anticipato celebri "pasticheur"<sup>14</sup> come Pablo Picasso e Giorgio De Chirico, sono cataloghi visivi, musei ideali, dove la fotografia ha giocato il ruolo di fonte iconografica.<sup>15</sup> Le avanguardie storiche, prime tra tutte il cubismo, il dadaismo, il costruttivismo, sono andate ben oltre: hanno inserito i frammenti fotografici direttamente all'interno dei dipinti e creato i primi fotomontaggi, atlanti di fotografie e accumuli tra il polimaterico e il "multimediale".

Per rendersi conto di quanto la mania del collezionare e la febbre archivistica già contagino gli artisti della prima parte del secolo scorso, basterebbe ricordare i fotomontaggi dadaisti (soprattutto quelli di Raoul Hausmann, Hannah Höch e

---

<sup>12</sup> Cfr. A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947), Parigi, Gallimard, 1965; trad. it. *Il museo immaginario*, Torino, Allemandi, 2009.

<sup>13</sup> Cfr. *Exhibitions of Propaganda, from 'Pressa' to 'The Family of Man', 1928-1955*, a c. di J. Ribalta, Barcellona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.

Si pensi anche alla mostra sperimentale *Parallel of Life and Art* (1953) di Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi e Alison e Peter Smithson all'Institute of Contemporary Arts (ICA) di Londra, dove lo spazio si era trasformato in un atlante di riproduzioni fotografiche e documenti visivi della contemporaneità. Cfr. B. Highmore, *Walls without Museums: Anonymous History, Collective Authorship and the Document*, in "Visual Culture in Britain", vol. 8, n. 2 (autunno 2007), pp. 1-20.

<sup>14</sup> Cfr. R. Krauss *Picasso/Pastiche*, in *The Picasso Papers*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1999 (1998), pp. 89-210. Chi scrive ha frequentato come *visiting scholar* il seminario sullo stesso argomento (*Picasso Pastiche*), tenuto dalla professoressa Krauss, alla Columbia University di New York, a.a. 2008-2009 (*Spring Term*).

<sup>15</sup> Per un'analisi dell'opera di Manet come "archivio visivo" e "pastiche", si veda M. Fried, *Manet's Sources: 1859-1865*, in *Manet's Modernism, or, The Face of Paintings*, Chicago/Londra, The University of Chicago Press, 1996, pp. 23-135; già in "Arforum", n. 7 (marzo, 1969), pp. 29-82.

John Heartfield); i reportage dei costruttivisti russi e dei primi artisti-fotografi tra Europa e Stati Uniti (da Alexander Rodchenko a Laszló Moholy-Nagy, da August Sander a Walker Evans); assemblaggi come il *Merzbau* di Kurt Schwitters o la *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp; musei-contenitori a grandezza naturale, come le “stanze d’atmosfera”<sup>16</sup> di El Lissitzky, e in miniatura, come le scatole-feticcio surrealiste di Joseph Cornell.

Negli anni Cinquanta-Sessanta, James Rosenquist usa ritagli di giornali e icone dei mass media per “dipingere la vita moderna”,<sup>17</sup> mentre Robert Rauschenberg e Andy Warhol, grazie alla serigrafia, trasportano le immagini fotografiche direttamente su tela, abolendo così la distinzione tra pittura e fotografia, originale e copia, e introducendo i concetti di serialità e ripetizione. Come riconosce Rosalind Krauss, la regola per l’intera serie di *Silkscreens* di Rauschenberg è “a loose grid of enframed photographic spaces that seems to present one with nothing so much as a visual archive: the storage and retrieval matrix of the organized miscellany of images, which presents the memory as a kind of filing cabinet of the mind”.<sup>18</sup>

Warhol è precursore anche di un’altra tendenza, l’accumulo selvaggio di reperti della vita di tutti i giorni, tra cui foto, giornali e riviste, lettere, opere d’arte, libri, inviti, effetti personali, in contenitori che diventano archivi o, come nel suo caso, *Time Capsules* di cartone dell’*horror vacui* contemporaneo. Ciò riflette non solo l’atteggiamento culturale americano “pop” e “junk”,<sup>19</sup> ma anche la personalità

---

<sup>16</sup> Cfr. B. Altshuler, *L’arte contemporanea e il museo*, in *La vita delle mostre*, a c. di A. Aymonino e I. Tolic, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 65.

Sul tema si veda anche G. Celant, *A Visual Machine*, in *Documenta 7*, a c. di R. Fuchs (Kassel, 19.06.-28.09.1982), Kassel, P. Dierichs, 1982, pp. XIII-XVIII; poi in *Thinking About Exhibitions*, a c. di R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne, Londra, Routledge, 2005 (1996), pp. 260-270.

<sup>17</sup> Cfr. J. Blaut, *James Rosenquist: Collage and the Painting of Modern Life*, in *James Rosenquist: A Retrospective*, a c. di W. Hopps e S. Bancroft, New York, Guggenheim Museum Publications, 2003, pp. 16-44.

<sup>18</sup> Cfr. R. Krauss, *Perpetual Inventory*, in *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, a c. di W. Hopps e S. Davidson (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 19.09.1997-07.01.1998), New York, Guggenheim Museum Publications, 1997, p. 217. Dello stesso autore, si veda anche *In Memory of Robert Rauschenberg (1925-2008)*, in “October”, n. 127 (inverno 2009), pp. 155-157. Uno dei *Silkscreens* di Rauschenberg, dove frammenti di ritagli fotografici presi dai media si mescolano a pennellate di colore espressioniste, si intitola, non a caso, *Archive* (1963).

<sup>19</sup> Tra gli artisti della Pop art, si ricordi anche Claes Oldenburg che, con le varie versioni del *Mouse Museum* (1965-77) e lo *Store* aperto nel suo studio newyorchese (107 East Second Street) nel 1961, è, insieme a Warhol, rappresentante esemplare di questa attitudine.

eccentrica dell'artista, e sembra essere un invito al narcisismo e a quel desiderio di autopromozione e autostoricizzazione a cui non sfuggirono neppure molti dei nomi che ruotarono attorno alla cerchia di Fluxus, tra cui Joseph Beuys, Robert Fillou, George Maciunas, Dieter Roth, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell. Questi collezionisti-custodi dell'effimero raccolsero memorie di gruppo e feticci personali in inventari, vetrine, kit e scatole, spesso prodotti in edizione multipla. Negli anni Sessanta-Settanta, l'archiviazione viene eletta a tutti gli effetti a prassi dell'arte. È il momento di quel "ritorno al reale",<sup>20</sup> che, sull'esempio delle avanguardie di inizio secolo, anche se in maniera decisamente più radicale, ha unito il quotidiano e la pratica artistica. Se da un lato, questo interesse ha portato a sviluppi di tipo processuale e performativo, dall'altro, ha suscitato l'attenzione verso i documenti, le tracce, le rovine della realtà.

Di recente, sono stati pubblicati una serie di saggi che individuano l'artista come archivista e/o burocrate, etnografo, storico, archeologo, programmatore, curatore, cioè come un esperto, o anche un amatore, che seleziona *objet-trouvé* o "cherché" di varia origine per poi sistemarli in installazioni dall'unicità spaziotemporale;<sup>21</sup> come ci hanno mostrato, fornendo un'ampia costellazione di esperienze internazionali, sia la *Documenta 11* (2002), sia la Biennale di Venezia del 2003.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Due recenti studi, incentrati sull'arte degli anni Sessanta-Settanta e sul loro lascito alle generazioni successive, fanno esplicito riferimento a questo interesse verso il reale nel titolo: H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996; A. Rorimer, *New Art in the 60's and 70's. Redefining Reality*, Londra/New York, Thames & Hudson, 2001.

<sup>21</sup> L'autore che ha anticipato questa riflessione è Walter Benjamin con *Der Autor als Produzent* (1934), in *Gesammelte Schriften*, vol. II-2, Francoforte, Suhrkamp, 1972, pp. 683-701; titolo ripreso da D. Graham, *The Artist as Producer* (1978-1988), in A. Alberro, *Two-Way Mirror Power*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1999, pp. 1-9. Nel caso dell'artista-archivista e/o burocrate si veda: *The Archive*, a c. di C. Merewether, Londra, Whitechapel / Cambridge (MA)-Londra, MIT Press, 2006; S. Spieker, *The Big Archive. Art From Bureaucracy*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008 [e anche, come precedente, l'articolo di P. Selz, *The Artist as Dactylographer*, in "Art in America", vol. 62, n. 4 (luglio-agosto 1974), pp. 98-99]. Artista-etnografo: H. Foster, *The Artist as Ethnographer*, in cit., 1996, pp. 171-203. Artista-storico: M. Godfrey, *The Artist as Historian*, in "October", n. 120 (primavera 2007), pp. 140-172. Artista-archeologo: D. Roekstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, "e-flux journal", n. 4 (marzo 2009), <http://www.e-flux.com/journal/view/51>. Artista-programmatore: D. Païni, *Conserver, Montrer*, Parigi, Edition Yellow Now, 1992. Artista-curatore: B. Groys, *Multiple Authorship*, in *Art Power*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008, pp. 93-100.

<sup>22</sup> Cfr. *Documenta 11: Platform 5*, a c. di O. Enwezor (Kassel, 08.06.-15.09.2002), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2002; e *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore*, 50. Esposizione

Se è vero che questa attrazione, che a volte è anche una strategia ironica o critica verso l'accumulo, la messa in ordine, la difesa degli oggetti-documenti, non è un fenomeno nuovo in arte, è altrettanto vero che, soltanto nei tardi anni Sessanta, acquista una sua identità come pratica condivisa e si apre a nuovi sviluppi. Lawrence Alloway riconosce apertamente che la “Conceptual art, like performance art, is archival, as dependent on the techniques of transmitting information in a bureaucratic society as Pop art was on the existent products for a source of reference”.<sup>23</sup>

Tra il 1969 e il 1970, due mostre sono state pioniere nel presentare l'impulso verso il ritorno al reale e l'archivio, diventando il trampolino di lancio per molti degli artisti appartenenti alle nuove tendenze di allora. Ci si riferisce alle eroiche *When Attitudes Become Form* (1969), primo grande tentativo europeo di creare un inventario di tutto ciò che è “vivo” nella mente degli artisti (opere, concetti, processi, situazioni, informazioni), organizzata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna; e alla sua gemella o emula americana, *Information*, curata da Kynaston McShine al Museum of Modern Art di New York (1970).<sup>24</sup>

Mentre McShine, ispirato dagli scritti di Marshall McLuhan,<sup>25</sup> proclamava il rinnovato legame tra arte e vita, puntando sia sull'interventismo degli artisti in

---

internazionale d'arte / La Biennale di Venezia, a c. di F. Bonami (Venezia, 15.06.-02.11.2003), Venezia, Marsilio, 2003.

Una delle sezioni della Biennale era dedicata alle “Rappresentazioni arabe contemporanee”, rassegna nata da un progetto di mappatura e di archiviazione pluriennale delle esperienze artistiche del Medio Oriente, curato da Catherine David. La critica francese è stata, tra l'altro, direttore artistico della *documenta X*, altro campo di prova per le installazioni multimediali. Cfr. *documenta X: Politics/Poetics*, a c. di C. David e J-F. Chevrier, (Kassel, 21.06.-28.09.1997), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1997.

<sup>23</sup> Cfr. L. Alloway, *'Reality': Ideology at Documenta 5*, in *Network: Art and Complex Present*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1984, pp. 161-170.

<sup>24</sup> Cfr. *Live in Your Head – When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, a c. di H. Szeemann (Berna, Kunsthalle, 22.03.-27.04.1969), Berna, Kunsthalle, 1969 (la mostra si spostò poi a Krefeld, Museum Haus Lange, 09.05.-15.06.1969, e a Londra, Institute of Contemporary Arts, 28.09.-27.10.1969); e *Information*, a c. di K. McShine (New York, The Museum of Modern Art, 02.07.-20.09.1970), New York, The Museum of Modern Art, 1970.

Sulla mostra di Szeemann si veda anche il recente *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, a c. di C. Rattemeyer, Londra, Afterall Books, 2010.

<sup>25</sup> Tra gli scritti di McLuhan, si vedano, in particolare: *Understanding Media. The Extension of Man*, New York, Mentor, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967; e (con Quentin Fiore), *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*, New York/Londra/Toronto, Bantam, 1967; trad. it. *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

ambito socio-politico, sia sull'uso e la diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione (nonostante molti degli artisti presenti usassero ancora media di stampo tradizionale);<sup>26</sup> Szeemann proponeva un panorama forse meno avveniristico e progressista, ma difendeva anche lui a spada tratta il ruolo *engagé* dell'artista nel mondo, seppur da un punto di vista più intimo e istintivo, come creatore di "mitologie individuali". Questo *Leitmotiv*, che accompagna costantemente il lavoro di Szeemann, è celebrato poco dopo la mostra alla Kunsthalle di Berna. Nel 1972, a Kassel, il curatore svizzero dedica una sezione proprio alle "Individuelle Mytologien".<sup>27</sup> Anche, o soprattutto per questo, la *Documenta 5*, il cui tema conduttore rimane la "Befragung der Realität" (l'indagine sulla realtà), può essere considerata l'evoluzione, su grande scala, del modello espositivo iniziato con *When Attitudes Become Form*.

Per avere un'idea della varietà delle "attitudini" in mostra, considereremo brevemente i lavori che i tre artisti scelti come casi studio di questa ricerca presentarono a Berna, New York e Kassel. Hanne Darboven e Hans Haacke parteciparono a tutti e tre gli appuntamenti; Marcel Broodthaers prese parte a *Information* e alla *Documenta 5*, ma non a *When Attitudes Become Form*. L'elemento comune ai tre, come vedremo anche in seguito, è una propensione verso la pratica archivistica.

Alla Kunsthalle di Berna, gli interventi si dividevano in tre categorie: c'era chi produceva nuovi lavori sul posto; chi era rappresentato da opere realizzate in precedenza; e chi aderiva mandando esclusivamente informazioni per il catalogo. Darboven esponeva i suoi *Sechs Bücher über 1968*, una serie di calcoli e costruzioni astratte che compongono quel caratteristico alfabeto numerico con cui l'artista misura lo scorrere del tempo e mappa la propria esistenza.<sup>28</sup> Gli "indici" di questi

---

<sup>26</sup> Nell'introduzione al catalogo, annunciando l'esistenza di quel "global village" già descritto da McLuhan, McShine scrive: "Those represented are part of a culture that has been considerably altered by communication systems such as television and film, and by increased mobility. Therefore, photographs, documents, films, and ideas, which are rapidly transmitted, have become an important part of this new work. This has led to an intellectual exchange and an international community of artists". Cfr. McShine (a c. di), 1970, p. 1.

<sup>27</sup> Cfr. *Individuelle Mytologien – Selbstdarstellung – Prozesse*, in *Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute*, a c. di H. Szeemann (Kassel, 30.06.-08.10.1972), Kassel, Verlag Documenta, 1972, cap. 16, pp. 1-220.

<sup>28</sup> Cfr. *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, a c. di E. Bippus e O. Westheider, Colonia, Walther König, pp. 30-31.

libri, che il gallerista Konrad Fischer inviò a Szeemann per la pubblicazione,<sup>29</sup> ne chiariscono il principio ordinatore, in apparenza assai complesso.

Haacke compariva soltanto in catalogo con un'opera assai singolare: il “certificato di nascita” di suo figlio Carl Samuel Sélavy,<sup>30</sup> venuto al mondo il 22 gennaio 1969 allo University Hospital di New York. Il documento originale, con tutte le informazioni sul neonato, comprese le impronte dei suoi piedi e l'indice della madre, veniva convalidato come opera d'arte da un timbro applicato a posteriori, dove si legge: “Collaboration Linda & Hans Haacke”. Questo atto, a metà tra l'ironico e il narcisistico, avvalorava un *readymade* come oggetto estetico smaterializzato e alludeva alla vera creazione: il proprio figlio come massimo esempio di arte processuale e “biological system”.

A *Information* Broodthaers esponeva *Le Corbeau et le Renard*, film prodotto dalla galleria Wide White Space di Anversa nel 1967;<sup>31</sup> Darboven *00-99: ein Jahrhundert (Century Book)* del 1969;<sup>32</sup> e Haacke un lavoro ideato per l'occasione, *MoMA Poll* (1970).

*Le Corbeau et le Renard* è una composizione di metraggio cinematografico già esistente, recuperato alla Cinémathèque di Bruxelles, e di alcune citazioni di due componimenti poetici scritti da Broodthaers in quello stesso anno: uno prende ispirazione all'omonima favola di La Fontaine, l'altro ha un titolo scherzoso e sibillino, *Le D est plus grand que le T*.<sup>33</sup> Il film scaturisce da un processo di appropriazione e rielaborazione di materiali “trouvé” che confluiscono in una

---

<sup>29</sup> Il 19 febbraio 1969, Fischer scrive una lettera a Szeemann per confermare l'avvenuta spedizione (Kunsthalle Bern Archiv, 1969, *When Attitudes Form werden, A-G, 22.3.-23.4.69*).

<sup>30</sup> (Rose) Sélavy è stato uno degli pseudonimi di Marcel Duchamp.

<sup>31</sup> 16 mm, a colori, muto, 6 min.

Tra i documenti d'archivio di *Information*, un poster della Galerie Gerda Bassenge di Berlino (prodotto per promuovere la personale di Broodthaers nel marzo-aprile 1969) riporta immagini e testi che commentano il lavoro dell'artista (Kynaston McShine *Information Exhibition Research II.9.a*, The Museum of Modern Art Archives, New York). Ken Allan, in *Understanding 'Information'* [in *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, a c. di M. Corris, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 146 (nota 10)], aveva già menzionato questo poster, senza però indicare la sua collocazione precisa.

<sup>32</sup> Il catalogo, anch'esso parte integrante della mostra come era stato per *When Attitudes Become Form* e *Documenta 5*, contiene nuovamente gli indici dei libri di Darboven. Cfr. McShine (a c. di), 1970, pp. 40-41.

<sup>33</sup> Cfr. *Marcel Broodthaers. Cinéma*, a c. di M. J. Borja-Villel e M. Compton (Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 17.04.-29.06.1997), Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 1997, pp. 52-67.

“écritures personnelles (poésies)”.<sup>34</sup> Parole e immagini scorrono, sovrapponendosi o creando particolari corrispondenze, “sur un écran typographique”,<sup>35</sup> dove, grazie allo straniamento di significati e media, una costante del metodo Broodthaers, il libro si trasforma in film e il film in dipinto (lo schermo).

*MoMA Poll* è un sondaggio che ruota attorno a una domanda sulla realtà politica americana e sulla guerra in Vietnam. L’obiettivo di Haacke è svelare le connessioni tra potere e cultura nella persona di Nelson Rockefeller, l’allora governatore dello stato di New York, nonché membro di una delle famiglie più prestigiose del *board* del museo.<sup>36</sup> I visitatori sono chiamati a esprimere la loro opinione e a deporre il cartoncino con la risposta (“si” o “no”) in una delle due urne trasparenti vicino all’ingresso. In queste urne il pubblico votante viene classificato a seconda del proprio status e della propria preferenza. Entrando, ciascuno riceve un cartoncino con un diverso colore: blu per i membri del museo o i possessori di un pass; rosso per gli acquirenti del biglietto; giallo per i visitatori del lunedì (giorno in cui l’accesso al museo è libero); verde per coloro che sono stati all’anteprima.<sup>37</sup> Le urne sono collegate a un dispositivo elettronico che conta, in tempo reale, il numero dei partecipanti al referendum.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. Borja-Villel e Compton (a c. di), 1997, p. 53.

<sup>35</sup> Questa indicazione è data da Anny De Decker, direttrice del Wide White Space di Anversa, in una lettera dell’8 gennaio 1970 a Pierre Apraxine, che segue la sezione di *Information* dedicata ai film. La gallerista lo informa anche del fatto che la pellicola di Broodthaers si trova già a New York, alla Dwan Gallery, insieme a due schermi che l’artista ha realizzato per la proiezione (al MoMA non verranno usati per problemi tecnici). Cfr. lettera di De Decker a Apraxine, New York, 8 gennaio 1970, Registrar Exhibition Files, Exh. # 934, Box 176 (So-Z), MoMA Archives, NY. In una lettera successiva (Anversa, 28 aprile, 1970), la gallerista promuove entusiasta il lavoro di Broodthaers, raccontando a McShine anche del suo *Musée d’Art Moderne*. Ivi, Curatorial Exhibition Files, Exh. # 934, Box 222.

<sup>36</sup> La domanda posta da Haacke era la seguente: “Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon’s Indochina policy be a reason for you not to vote him in November?” (nell’estate del 1970, Rockefeller era in corsa per essere rieletto governatore). Cfr. *Hans Haacke: Unfinished Business*, a c. di B. Wallis (New York, The New Museum of Contemporary Art, 12.12.1986-15.02.1987), New York, The New Museum of Contemporary Art / Londra-Cambridge (MA), MIT Press, 1986, pp. 86-87.

<sup>37</sup> Le prime indicazioni di Haacke, annotate nel modulo di partecipazione del MoMA, sono precise: “MOMA prints numbered ballots designed by me. MOMA hands one ballot to each visitor. MOMA prevents interference in balloting and assures fair play. MOMA records entries and ballots each day. MOMA follows all instructions of detailed proposal and consults me in case of doubt” (*Information* IV.37, MoMA Archives, NY).

<sup>38</sup> Nella lettera del 22 marzo 1970, con cui Haacke è ufficialmente invitato a partecipare a *Information*, McShine dimostra interesse per le “mappe” che l’artista aveva esposto da

Haacke progetta un lavoro *site-specific* in accordo con le contestazioni politico-sociali allora in corso a New York, che, in parte, erano dirette anche contro il museo come baluardo dell'*establishment*, e, strategicamente, consegna la domanda soltanto il giorno prima dell'inaugurazione, per evitare eventuali proteste o censure da parte del MoMA.<sup>39</sup>

Durante i preparativi e le trattative per la mostra, Darboven, in una lettera a McShine, corregge un malinteso: “my book: 00-99 is not a reproduction, there is no duplication [sic] – just as an information in the letter I read: – printed matter –”.<sup>40</sup> Anche questo libro, come i sei presentati a *When Attitudes Become Form*, è una meticolosa summa dell'esistenza, che l'artista tracciata a mano con un suo particolare codice numerico. Questa volta, l'arco di tempo è più ampio: invece di un anno, si estende a un secolo. Per completare l'opera, l'artista manda a McShine gli indici da pubblicare in catalogo, avvertendolo di prestare attenzione all'ordine di successione delle pagine.<sup>41</sup>

Commentando la *Documenta 5*, Tommaso Trini nota che, dal punto di vista curatoriale, la manifestazione ha subito “l'impatto della catalogazione totale”.<sup>42</sup> Questa chiosa va interpretata come segno di una propensione in direzione dell'archiviazione di tendenze eterogenee a discapito dell'“articolazione critica”.<sup>43</sup> In questa mostra-contenitore “a metà tra il supermarket e la Wunderkammer”,<sup>44</sup> Broodthaers riallestisce per l'ultima volta il suo *Musée d'Art Moderne* (1968-1972),<sup>45</sup>

---

Howard Wise nel novembre del 1969, cioè per *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1*, 1969 (Reg. Exh. # 934, Box 176, H-J, MoMA Archives, NY).

<sup>39</sup> Come aveva previsto Haacke, le reazioni da parte del *board* ci furono, ma ormai era troppo tardi per togliere il lavoro dalla mostra. Cfr. la lettera che McShine scrive a David Rockefeller il 7 luglio 1970 e la conseguente risposta del 10 luglio (Cur. Exh. # 934, Box 222, MoMA Archives, NY).

<sup>40</sup> (*Information* IV. 28, MoMA Archives, NY).

<sup>41</sup> *Ibidem*.

In una lettera del 1 maggio 1970, McShine aveva chiesto a Darboven di poter esporre anche uno dei film nati dai suoi libri (Reg. Exh. # 934, Box 176, Corr. Br-e, MoMA Archives, NY). La mostra dedicava un'ampia sezione alle pellicole 16 mm, molte delle quali furono mostrate a rotazione in un “jukebox” a più schermi della Olivetti, posto all'ingresso del museo.

<sup>42</sup> Cfr. T. Trini, *Kassel sana in monaco sano* (con foto di P. Mussat), in “Data”, nn. 5-6 (estate 1972), p. 67.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Cfr. Alloway, 1984, p. 170.

<sup>45</sup> Sono in mostra due sezioni del museo broodthaersiano, la *Section Publicité* e la *Section d'Art Moderne*. A proposito degli altri “musei d'artista” presentati alla *Documenta 5*, Lawrence Alloway scrive: “These works are all subsystems in the system of Documenta



un dispositivo fittizio e itinerante, un gioco artistico e linguistico, ispirato ai trucchi di Mallarmé, Duchamp e Magritte, che si propone di criticare e sovvertire l'istituzione museale.<sup>46</sup>

L'artista belga fu tra i primi e più notevoli attori della cosiddetta "critica istituzionale".<sup>47</sup> Sotto questa dicitura, molto usata, e forse anche abusata, dalla storiografia americana, si annoverano coloro che, dalla fine degli anni Sessanta (e per almeno due generazioni), hanno messo in discussione il museo come luogo di selezione, conservazione e presentazione del sapere, adottando le pratiche espositive e curatoriali come linee guida del processo creativo.

Anche Darboven e Haacke riflettono sulle logiche di catalogazione: Darboven con un lavoro più introspettivo, *Buch/42. Buch*,<sup>48</sup> un altro dei suoi libri-costruzioni, e Haacke con un nuovo sondaggio mirato a inquadrare i visitatori della mostra, *Documenta Besucherprofil*, che contiene dieci domande di carattere demografico e dieci di carattere socio-politico.<sup>49</sup>

Non bisogna dimenticare che, prima o quasi contemporaneamente a *When Attitudes Become Form e Information*, ci furono altri importanti tentativi, a volte in scala più piccola, ma non per questo di minore importanza, di mettere in scena le nuove declinazioni dell'arte internazionale.

Sul fronte dell'opera e della mostra come processo, si pensi, ad esempio, a *Nine at Leo Castelli* (New York, 1968), *January 5-31* (New York, 1969), *Op Losse Schroeven* (Amsterdam, 1969), *Prospect '69* (Düsseldorf, 1969), *Intermedia 69* (Heidelberg, 1969), *Konzeption-Conception* (Leverkusen, 1969), *557,087* (Seattle, 1969) *Conceptual*

---

with the function of exposing the arbitrary nature of acts of ordering, unmasking the ideology of classification". Cfr. Alloway, 1984, p. 167.

<sup>46</sup> Cfr. capitolo 2.

<sup>47</sup> È stata Andrea Fraser, artista e teorica, a usare per prima questa espressione a metà degli anni Ottanta nel saggio *In and Out of Place*, in "Art in America", vol. 73, n. 6 (giugno 1985), pp. 122-129; l'espressione fu poi ripresa e confermata da B.H.D. Buchloh in *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in "October", vol. 55 (inverno 1990), pp. 105-143.

<sup>48</sup> Cfr. Trini, 1972, p. 71.

<sup>49</sup> Inizialmente le domande erano state preparate per il Guggenheim, ma, vista l'improvvisa cancellazione della mostra nella primavera del 1971, Haacke le aveva riproposte a *Direction 3: Eighth Artists*, collettiva al Milwaukee Art Centre di Minneapolis (19.06.-08.08.1971). A Kassel, i risultati vengono periodicamente aggiornati ed esposti grazie al dispositivo di raccolta dati regionale.

*Art, Land Art, Arte Povera* (Torino, 1970).<sup>50</sup> I curatori di queste rassegne, – in ordine, Robert Morris, Seth Siegelau, Wim Beeren, Konrad Fischer (e Hans Strelow), Klaus Staeck (con Jochen Goetze e Friedrich Gerling), di nuovo Fischer (e Rolf Wedewer), Lucy Lippard, Germano Celant –, erano allora impegnati, a fianco degli artisti, ad assemblare il nuovo e a promuovere l'avanguardia<sup>51</sup> con formule espositive che finirono per dematerializzarsi unitamente ai nuovi linguaggi.

Pierre Restany, che nel marzo del 1970 cura *Arts Concepts from Europe* alla galleria Bonino di New York, descrive questo fenomeno chiosando la sua mostra, “per la quale s’era trasformata la galleria d’arte da ‘sala d’esposizione’ ad ‘archivio’ (o ‘banca di idee’: cinquanta idee – cioè progetti e pensieri di artisti – spedite per posta, cablo, telefono, dall’Europa, erano state ordinate in un ‘archivio’ che il pubblico consultava a piacere”.<sup>52</sup>

Il modello della mostra come *work in progress*, come dispositivo dinamico e discorsivo dove prendono vita azioni, situazioni, condivisioni e scambi, ha avuto molta fortuna negli ultimi anni, specialmente all’interno di appuntamenti importanti come la *Documenta* di Kassel e la Biennale di Venezia, estendendosi fino alle esperienze della “piattaforma” e della “stazione”,<sup>53</sup> recentemente diventati veri e propri tormentoni della pratica curatoriale.

L’idea di “sistema”<sup>54</sup> legata alla processualità e alla programmazione informatica, da un lato, e ai procedimenti biologici e ai comportamenti sociali, dall’altro, è stata invece sondata in collettive come *The Machine as Seen at the End of the Mechanical*

---

<sup>50</sup> Cfr. B. Altshuler, *Dematerialization: The Voice of the Sixties*, in *The Avant-Garde in Exhibition*, New York, Abrams, 1994, pp. 236-255; H. Szeemann, *When Attitudes Become Form (Quand Les Attitudes Deviennent Forme) Berne 1969*, in *L’art de l’exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Parigi, Editions du Regard, 1998, pp. 369-382.

Anche la Triennale di Milano del 1968 può essere annoverata tra questa rosa di mostre. Cfr. P. Nicolin, *Mostra = Processo*, in Aymonino e Tolic (a c. di), 2007, p. 101-114 e, dello stesso autore, *Il mondo in una mostra. Il Grande Numero alla XIV Triennale di Milano*, Macerata, Quodlibet, 2011.

<sup>51</sup> Bruce Altshuler definisce i curatori di quegli anni (riferendosi nello specifico a Seth Siegelau e Harald Szeemann) “assemblers of the new” e “impresarios of the avant-garde”, sottolineandone il ruolo *engagé* al pari degli artisti e la predilezione verso modelli d’allestimento che diventano un tutt’uno con le opere. Cfr. Altshuler, 1994, p. 236.

<sup>52</sup> Cfr. P. Restany, *New York 1970*, in “Domus”, n. 487 (giugno 1970), pp. 44.

<sup>53</sup> Si pensi alle espressioni “Platform 5” (*Documenta 11*), [Cfr. Enwezor (a c. di), 2002], e “Utopia Station” (50. Biennale di Venezia), [Bonami (a c. di), 2003].

<sup>54</sup> Questo termine fu introdotto in arte da Jack Burnham alla fine degli anni Sessanta. Si vedano, in particolare, i due saggi: *Systems Esthetics* (1968) e *Real Time Systems* (1969), entrambi in J. Burnham, *Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York, G. Braziller, 1974.

*Age* (New York, 1968), *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* (Londra, 1968), *Software* (New York, 1970), *Systems* (Londra, 1972).<sup>55</sup> L'utopia di una nuova, possibile unione tra arte, tecnologia e scienza accese gli animi dei curatori e commentatori di quelle mostre, tra cui Pontus Hultén, Jasia Reichardt, Jack Burnham, Stephen Bann. Alle spalle delle sperimentazioni degli artisti che vi parteciparono, c'era una lunga tradizione che aveva visto prima costruttivisti e futuristi, poi neoconcretisti e cinetico-programmati, destreggiarsi con sistemi meccanici e materiali industriali. Come annunciava la retrospettiva *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* al Museum of Modern Art di New York, quell'"era meccanica" era ormai giunta alla fine e lasciava spazio a una più avveniristica simbiosi tra arte e computer. C'era anche chi si mostrava più cauto nell'esprimere giudizi troppo entusiasti su questa unione. Trini, ad esempio, sul numero di "Domus" dell'agosto 1970, scriveva: "L'arte totale non è ancora riuscita a trovare il suo assetto, e la sopravanza già il contesto tecnocratico chiamato *die totale Information*. Questa cosa un po' grossa che sta all'arte di oggi come l'iconografia pop e meccanica stava ai quadri-oggetti-ambienti di ieri sera".<sup>56</sup>

Mostrarsi prudenti non era sbagliato. Il matrimonio tra sistemi informatici e creatività artistica non produsse subito i risultati sperati. A fine anni Sessanta, le nuove tecnologie erano ancora troppo costose e complicate per entrare a far parte della pratica quotidiana. Ciò nonostante, i primi sforzi collaborativi tra industria e museo ci furono eccome.<sup>57</sup> Il sodalizio che era stato annunciato da quei *9 Evenings*

---

<sup>55</sup> Cfr. *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, a c. di P. Hultén (New York, The Museum of Modern Art, 25.11.1968-09.02.1969), New York, The Museum of Modern Art, 1968; *Cybernetic Serendipity: the Computer and the Arts*, a c. di J. Reichardt (Londra, Institute of Contemporary Arts, 02.08.-20.10.1968), Londra, Institute of Contemporary Arts, 1968; *Software*, a c. di J. Burnham (New York, Jewish Museum, 16.09.-08.11.1970), New York, Jewish Museum, 1970; *Systems* (con introduzione di Stephen Bann), Londra, Arts Council of Great Britain, 1972, e *Open Systems. Rethinking Art c.1970*, a c. di D. De Salvo (Londra, Tate Modern, 01.06.-29.08.2005), Londra, Tate Publishing, 2005, che ne ripercorre la storia.

<sup>56</sup> Cfr. T. Trini, *Die totale Information*, in "Domus", n. 489 (agosto 1970), p. 50.

Si segnala una curiosità: la copertina dello "Spiegel" del 9 marzo 1970 (n. 11) ha lo stesso titolo dell'articolo di Trini.

<sup>57</sup> Nel caso di *Software*, al Jewish Museum di New York (1970), la American Motors Corporation si era offerta di finanziare la produzione tecnica e gli artisti potevano chiedere in prestito componenti per realizzare i loro lavori. Il dialogo tra aziende e istituzioni si apre anche con *When Attitudes Become Form*. Szeemann riuscì a farsi sponsorizzare da Philip Morris, il colosso americano del tabacco. Seth Siegel, invece,

newyorchesi del 1966, dove artisti come John Cage, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg e David Tudor avevano lavorato con scienziati e ingegneri dei Bell Telephone Laboratories a una serie di rivoluzionarie performance.<sup>58</sup>

Nel giro di pochi anni, si assiste a una radicale metamorfosi e smaterializzazione dell'arte.<sup>59</sup> Motivati da un'inclinazione che Germano Celant ha definito "informale freddo" (in opposizione all'"informale caldo", cioè all'arte contemplativa ed esistenzialista prodotta con mezzi tradizionali negli anni Cinquanta),<sup>60</sup> gli artisti "si pongono nel mondo ed esaltano se stessi tramite i media biologico-naturali o i media tecnologici, non si limitano ad elaborare immagini o entità estetiche attraverso materie risorte, ma scelgono ed agiscono, si impegnano, non visivamente, ma realmente, mediante tutte le strutture d'uso comune e quotidiano".<sup>61</sup>

Se, da un lato, come nuovi materiali dell'arte usano la voce (suono), il gesto (azione), la parola (scritta e orale), dall'altro, si servono di propaggini del proprio corpo come il film, la fotografia, il telex, il computer, la fotocopia (xerox), il libro. L'attenzione al linguaggio come forma d'arte e l'urgenza di documentare procedimenti per lo più effimeri rendono il libro-catalogo uno degli strumenti prediletti, sia a livello artistico, sia in ambito critico-curatorio. Il libro, come ricorda ancora Celant, è un "medium autosignificante",<sup>62</sup> i cui tramiti d'informazione sono la parola e l'immagine stampata. Essendo un insieme di documenti personali e pubblici, un "volume rilegato in cui si collezionano fotografie, scritti e idee",<sup>63</sup> funziona come archivio di una memoria che, diversamente, andrebbe perduta, e anche come ideale contesto di valutazione critica. La produzione, diffusione e ricezione dell'arte, e l'importanza acquisita da quel corollario di mediatori tra artista e pubblico (il catalogo, la cartolina, il

---

tentò di ricevere un finanziamento per lo "Xerox Book" dalla Xerox Corporation, industria produttrice di fotocopiatrici, ma non ebbe successo.

<sup>58</sup> Cfr. *9 Evenings: Theatre and Engineering* (New York, 69. Regiment Armory, 13.-23.10.1966).

<sup>59</sup> Cfr. L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973; e G. Celant, *Preistoria 1966-69*, Firenze, Centro Di, 1976.

<sup>60</sup> Questa distinzione richiama quella fatta da McLuhan tra "media hot and cold". Cfr. McLuhan, 1964, pp. 36-45.

<sup>61</sup> Cfr. G. Celant, *Book as Artwork*, in "Data", n. 1 (settembre 1971), pp. 35-36. Il saggio è stato ripreso e ampliato in *Libro come lavoro d'arte*, in *Off Media*, Bari, Dedalo, 1977, pp. 106-187.

<sup>62</sup> Cfr. Celant, 1971, p. 36.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

manifesto, la rivista specializzata), che Marcel Broodthaers aveva additato come “publicity objects”,<sup>64</sup> sono tutti elementi del sistema che non sfuggono a un’attenta analisi dall’interno.

Quando questo tipo d’indagine fiorì in modo del tutto consapevole come “nuovo illuminismo”,<sup>65</sup> numerosi artisti usarono le pagine di libri e cataloghi come spazi d’invenzione alternativi, dove la ricerca sul linguaggio ambiva ad accorciare le distanze tra lavoro teorico e pratico. Le pagine stampate si riempirono così di idee e azioni tramutate in parole.

Nel 1969-70, Michelangelo Pistoletto compone *L’uomo nero, il lato insopportabile*, un inventario di pensieri irrealizzabili nel concreto, che si imprimono sui trecentosessantacinque fogli di un libro-agenda come segni energetici del vitalismo del loro autore. L’anno prima, Giulio Paolini aveva compilato *Ciò che non ha limiti e che per sua stessa natura non ammette limiti di sorta* (1968), una rubrica con i nomi di tutti i suoi amici e conoscenti, destinata ad ingrandirsi nel tempo. Quello stesso anno, Lawrence Weiner mette nero su bianco i suoi *Statements*, un insieme di intenzioni non ancora portate a compimento.

Con On Kawara e Hanne Darboven la lista-elenco si trasforma in calendario. Opere come *One Hundred Years Calendar* (1968) di Kawara e i “Taschenkalender” che Darboven inizia a redigere a New York nel 1966<sup>66</sup> registrano il passaggio del tempo, ma anche l’incontro con persone e l’adempimento di azioni semplici che certificano l’esserci dei due artisti.

Anche i libri di Gilbert & George documentano una vita che diventa un tutt’uno con l’arte e che si esprime in gesti quotidiani, come mangiare, bere, leggere, cantare. Sempre in territorio britannico, un altro collettivo di artisti, oltre a produrre libri singolarmente, fonda, a partire dal 1969, la rivista “Art & Language”, una raccolta di dichiarazioni, scritti, colloqui, interviste sull’arte concettuale e i suoi protagonisti, tra cui anche i colleghi oltreoceano.

In Francia, Christian Boltanski usa la stampante offset, che gli era stata messa a disposizione dal gallerista Claude Givaudan, per produrre libri dove, accanto ai

---

<sup>64</sup> Cfr. M. Broodthaers, intervista con Johannes Cladders (gennaio 1972), in *Marcel Broodthaers*, a c. di C. David (Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17.12.1991-01.03.1992), Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 229.

<sup>65</sup> Cfr. Celant, 1971, p. 45.

<sup>66</sup> I diari di Darboven sono stati raccolti in un’unica opera, *Existenz 1966-1999*. Cfr. Bippus e Westheider, 2002, pp. 23-25.

primi dipinti e film, narra la sua storia. Nel 1969, realizza *Recherche et présentation de tout ce que reste de mon enfance, 1944-1950*, un riepilogo della sua giovinezza pubblicata in cinquanta copie e poi spedita via posta come “mail art”.

Nel 1966, Mel Bochner unisce il lavoro di artista a quello di curatore e, anticipando una sovrapposizione di ruoli che in seguito ha avuto, e continua ad avere,<sup>67</sup> molta fortuna, organizza una mostra che si struttura come un catalogo. *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, alla School of Visual Arts di New York (dal 2 al 23 dicembre), raccoglie un gruppo di “disegni preparatori” su carta che sono lo specchio del processo creativo dei loro autori. Non avendo a disposizione abbastanza denaro per incorniciare e appendere tutti quei materiali, Bochner pensa a una diversa soluzione espositiva. Fotocopia gli originali uniformandoli alla misura del foglio A4 e assembla un libro di un centinaio di pagine,<sup>68</sup> dove, oltre ai disegni, archivia progetti di musicisti, architetti, scienziati, e le fotocopie di un numero dello “Scientific American”, una rivista specialistica con diagrammi, liste, elenchi, tabelle. Quattro faldoni neri, catalogano dalla A di (Carl) Andre alla X di Xerox l'intera collezione. La pagina iniziale è il duplicato della piantina della galleria, mentre quella finale riproduce parte del libretto d'istruzioni della fotocopiatrice.<sup>69</sup> In questo modo, il catalogo diventa il “luogo” che, oltre a riunire idee, visioni, lavori in corso, presenta lo spazio espositivo e anche il medium usato per stampare gli originali. *Working Drawings...* è un processo di selezione, appropriazione e

---

<sup>67</sup> Tra i progetti più recenti, si pensi, ad esempio, a *The Next Documenta Should Be Curated By An Artist* (2003-2004), slogan ideato da Jens Hoffman in concomitanza con la *Documenta 11*. Cfr. *The Next Documenta Should Be Curated By An Artist*, a c. di J. Hoffman, New York, e-flux / Berlino, Revolver, 2004; e [http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/index.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html).

<sup>68</sup> Bochner commenta: “Now leveled-out as information, it no longer made any sense to pin them to the wall. The process had already transformed them into a book. Marshall McLuhan, widely read and discussed at that time, had written that ‘The xerox machine makes every man a publisher’. I asked myself, why not ‘publish’ them, i.e, make more than one copy?”. Cfr. M. Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* (1997), in *Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008, p. 177.

Sulla fotocopia come medium dell'arte, si veda A. Alberro, *The Xerox Degree of Art*, in *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2004, pp. 130-151.

<sup>69</sup> Appoggiati su quattro piedistalli e messi al centro di una stanza altrimenti vuota, i raccoglitori scimmiettano l'aspetto ieratico e lapidario delle sculture minimaliste.

duplicazione che mette in gioco “not only a new type of object (the book), and a new concept of a work (the installation), but a radical redefinition of an author”.<sup>70</sup>

È in ordine alfabetico anche lo “Xerox Book” (1968) concepito da Seth Siegelau, il gallerista newyorchese che, insieme a Bochner e al gruppo di artisti che verrà individuato come la sua “mafia”<sup>71</sup> (Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner), è tra coloro che sfruttano in anticipo le potenzialità della riproduzione fotostatica come nuovo linguaggio. Le opere dei concettuali facilitano questo metodo: spogliate della materia ed elevate al grado di idee, si mostrano in termini linguistici e grafici e possono simulare senza difficoltà le strategie comunicative di altri media.

Siegelau sostituisce il catalogo allo spazio fisico della galleria come contesto privilegiato di presentazione di un’arte che per sua natura è transitoria e documentaria, dando totale libertà espressiva agli artisti. Contemporaneamente a *Andre Barry Huebler Kosuth LeWitt Morris Weiner* (il vero titolo dello “Xerox Book”), collauda la formula della mostra-catalogo in una serie di pubblicazioni che si riveleranno esemplari per la pratica degli anni a venire.<sup>72</sup> Lo “Xerox Book” rimane comunque il primo tentativo di Siegelau di abolire ogni forma di gerarchia e di uniformare le condizioni di produzione che stanno alla base di una mostra: la carta ha un formato standard, il numero di pagine è uguale per tutti (venticinque per ogni artista), i nomi si susseguono dalla A alla Z.

Nel 1969, Germano Celant pubblica, con l’editore milanese Gabriele Mazzotta, il libro *Arte Povera*, quasi un remake italiano del progetto di Siegelau. A differenza dello “Xerox Book”, poveristi, *land artist* e concettuali non sono presentati in ordine alfabetico, e Celant si unisce al gruppo riservando anche per se stesso le sei pagine, come se fosse un artista. L’unico ad avere a disposizione il doppio dello spazio è Michelangelo Pistoletto, con sei pagine per sé e sei per lo *Zoo*, il collettivo da lui orchestrato che, tra 1968 e 1970, realizza una serie di performance

---

<sup>70</sup> Cfr. Bochner, 2008, p. 179.

<sup>71</sup> Altshuler, 1994, p. 239.

Si veda anche ciò che Jack Burnham dice di lui: “Siegelau is obviously one of the best artists in his gallery, and in a sense his artists know it. They are subcontracting to his prime contract as a data organizer”. Cfr. Burnham, 1974, p. 35.

<sup>72</sup> Nel 1968: *Douglas Huebler: November 1968; Lawrence Weiner. Statements*. Nel 1969: *January 5-31, 1969; March 1-31, 1969; Joseph Kosuth, Robert Morris; May 19-June 19, 1969; July, August, September, 1969*.

Cfr. Altshuler, 1994, pp. 236-255; e Alberro, *The Siegelau Idea*, in cit., 2004, pp. 152-170.

incentrate sulla collaborazione tra artisti, musicisti, scrittori, attori e sulla partecipazione del pubblico, anticipando la formula dell’“estetica relazionale”,<sup>73</sup> diventata una moda dalla fine degli anni Novanta.

Celant è impegnato in un ampio progetto di documentazione archivistica del presente. Tra giugno e ottobre 1970, i suoi “Information Documentation Archives” (I.D.A.) si istituiscono come sistema di registrazione dati. Divisi in tre livelli, “teorico” (verifica dei nuovi metodi operativi), “informativo” (raccolta e diffusione delle notizie) e “operativo-organizzativo” (lavoro sul campo), rispecchiano la volontà di annullare i tradizionali criteri di scelta e valutazione critica a favore di una distribuzione libera e oggettiva del sapere.<sup>74</sup> Sollevato dal ruolo di esegeta, il critico diventa un impiegato dell’arte, un addetto culturale al pari dell’archivista e del bibliotecario. Questa vocazione si rileva in *Precronistoria 1966-1969*, una cronaca di fatti, personaggi, opere, mostre, pubblicazioni, in cui Celant inserisce lunghe citazioni o addirittura le versioni integrali di testi di altri autori. Il racconto si snoda in un lasso di tempo piuttosto ristretto, ma cruciale.<sup>75</sup> Come scrive lui stesso nel testo introduttivo: “La scelta del periodo dal 1966 al 1969 è dovuta al fatto che questi quattro anni hanno segnato la pre-historia della minimal art, della conceptual art, della land art, dell’arte povera, della body art, dell’arte ambientale, della pittura sistematica e dei nuovi media (videotape, disco, fotografia, film, ecc...) affermatasi definitivamente negli anni Settanta”.<sup>76</sup>

*Precronistoria 1966-1969* si distingue dal coevo registro di informazioni compilato dalla critica americana Lucy Lippard. Il suo *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*,<sup>77</sup> più che una narrazione, è una cronologia, un elenco di tutto ciò che è accaduto nell’arco di sei anni decisivi per il nuovo corso dell’arte. E si allontana anche da un altro libro-archivio di documenti e testimonianze, redatto in quegli stessi anni: *Autoritratto* di Carla Lonzi prende forma nel 1969 come “un

---

<sup>73</sup> N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Digione, Les presses du réel, 1998; trad it. *Estetica relazionale*, Milano, Postmediabooks, 2010.

<sup>74</sup> Cfr. Celant, 1971, p. 48

Si pensi anche alla contemporanea esperienza di Achille Bonito Oliva e Bruno Corà con il Centro d’Informazione Alternativa, istituito a Roma (Palazzo Taverna) nel 1971 come centro di divulgazione e documentazione per l’arte.

<sup>75</sup> *Precronistoria 1966-1969* esce nel 1976, ma la sua prima stesura è ultimata nell’agosto 1972.

<sup>76</sup> Cfr. Celant, 1976, p. 7.

<sup>77</sup> Cfr. Lippard, 1973.



montaggio di discorsi fatto con alcuni artisti” nella convinzione che il ruolo del critico debba essere soltanto quello di intermediario e non di interprete e che il vero e unico “atto critico” sia indissolubilmente legato alla creazione artistica.<sup>78</sup>

Anche Harald Szeemann mette in atto un radicale ripensamento del ruolo del critico-curatore. A differenza di Celant, che ha un atteggiamento sobrio e distaccato, Szeemann è dionisiaco, viscerale, coinvolto in prima persona. Dopo *When Attitudes Become Form* e *Documenta 5*, con *Grossvater - Ein Pionier wie wir* (1974), una sorta di *Schatzkammer* organizzata nel suo appartamento di Berna in ricordo del nonno barbiere,<sup>79</sup> e con l'*Agentur für geistige Gastarbeit* (Agenzia per il lavoro intellettuale su richiesta), pone le basi per la sua nuova idea di creatore di mostre e di mitologie individuali che raggiunge l'apice con il *Museum der Obsessionen*; un museo immaginario, senza fissa dimora come quello broodthaersiano, che raccoglie le sue riflessioni, tutto ciò che del suo lavoro rimane ipotetico e incompiuto, in sintesi, “lo scopo di una vita”.<sup>80</sup>

La simbiosi tra mostra e catalogo ha in Szeemann un felice esito, soprattutto con *When Attitudes Become Form*<sup>81</sup> e *Documenta 5*. In entrambi i casi, l'“artista-curatore”<sup>82</sup> svizzero ha saputo condensare le diversissime esperienze di un “nuovo alfabeto per corpo e materia”<sup>83</sup> in pubblicazioni originali, concepite come rubriche telefoniche. Prive di rilegatura, si configurano sul modello dello schedario-archivio e raccolgono i documenti in ordine alfabetico (*When Attitudes Become Form*)<sup>84</sup> o numerico (*Documenta 5*). I fogli sono tenuti insieme da una chiusura ad anelli, accorgimento che consente di aggiungere informazioni sugli artisti e le opere fino

---

<sup>78</sup> Cfr. C. Lonzi, *Autoritratto* (1969), Milano, et al./edizioni, 2010, p. 3.

<sup>79</sup> A metà tra un “museo sentimentale” come quello di Daniel Spoerri e un lavoro critico nei confronti delle istituzioni come il *Musée* di Marcel Broodthaers, richiamava i “musei d'artista” presentati alla *Documenta 5*. Cfr. *Artist-Curator*, in *Harald Szeemann: With By Through Because Towards Despite. Catalogue of All Exhibitions*, a c. di T. Bezzola e R. Kurzmeyer, Zurigo, Edition Voldemeer / Vienna-New York, Springer, 2007, pp. 380-388 e 698-699.

<sup>80</sup> Ivi, p. 370.

<sup>81</sup> Mentre organizza la mostra alla Kunsthalle di Berna, Szeemann scrive una cronistoria-diario, un sorta di archivio del suo metodo di lavoro. Cfr. *Von Hodler zur Antiform*, a c. di J.-C. Ammann e H. Szeemann, Berna, Benteli, 1970, pp. 142-162.

<sup>82</sup> Bezzola e Kurzmeyer (a c. di), 2007, p. 698.

<sup>83</sup> Cfr. T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in Szeemann (a c. di), 1969, pag. n.p.; già in “Domus”, n. 470 (gennaio 1969), pp. 45-51.

<sup>84</sup> Questo catalogo-fascicolo è fatto a immagine dei faldoni d'archivio conservati alla Kunsthalle di Berna, che Szeemann ha compilato con tutte le informazioni sugli artisti, le opere e la mostra, nel corso dei preparativi.

all'ultimo minuto.<sup>85</sup> Per Szeemann, il catalogo, così come la mostra e le opere, sono materia viva in costante evoluzione.

Egli ha intuito una questione diventata sempre più impellente nell'arte contemporanea: quando si deve scegliere il nuovo in un panorama di esperienze vastissimo, “fare una lista significa decidere tra i sommersi e i salvati”.<sup>86</sup> Da qui, più o meno consapevolmente, hanno preso le mosse due indirizzi dell'editoria d'arte: da un lato, la redazione di voluminosi abbecedari con tutti i nomi degli artisti accomunabili sotto una determinata tendenza, pratica o tematica;<sup>87</sup> dall'altro, come nel caso dei tre “magazine” pubblicati per la *Documenta 12* (2007),<sup>88</sup> la stesura di enciclopediche raccolte (anche online) di saggi, interviste, opinioni, e informazioni riguardanti un argomento specifico (in questo caso, la *Documenta*) per aiutare il lettore nella comprensione del presente.

Il bisogno di redigere liste e compendi è indice di una difficoltà storiografica, causata dalla rapida proliferazione del nuovo e dalla mancanza di strumenti critici adeguati alla loro catalogazione. È proprio quando viene avvertita questa carenza che si fa più pressante l'affiorare dell'archivio come tema, non solo a livello storico-curatoriale, ma soprattutto nel lavoro degli artisti. Più l'arte diventa transitoria e si allontana dai tradizionali criteri di classificazione, più si sente l'urgenza di trovare modi alternativi per conservarne e tramandarne memoria.

Ben prima del boom digitale, l'artista, come un visionario precorritore dei tempi, si accorge che, in un mondo sempre più errante e dematerializzato, è necessario

---

<sup>85</sup> In una lettera a Paolo Icaro, datata Berna, 24 febbraio 1969, Szeemann scrive: “Il catalogo e [sic] un classificatore ordinario giallo che permetterà di giungere o togliere informazione. Penso che è la migliore formula per questa mostra. Così a Londra e Dusseldorf [sic] si può facilmente includere gli artisti ‘locali’, traduzioni, testi etc”. Cfr. Berna, Kunsthalle, archivio, 1969, *When Attitüden Form werden*, H-Z, 22.3.-23.4.69.

<sup>86</sup> Cfr. A. Vettese, *Il tuo nome è nella rosa*, in “Il Sole 24 Ore”, domenica, 10 gennaio 2010, n. 9, p. 36.

<sup>87</sup> Gli esempi, in questo caso, sono numerosissimi. Soltanto per avere un'idea, si pensi a quei volumi che la Phaidon ha pubblicato sulle nuove tendenze della pittura (*Vitamin P*, 2005), del disegno (*Vitamin D*, 2005), della fotografia (*Vitamin Ph*, 2006), della scultura (*Vitamin 3-D*, 2009). Oppure, sempre prodotti dalla stessa casa editrice, a quei cataloghi come *Cream* (1998), *Fresh Cream* (2000), *Cream3* (2003), *Ice Cream* (2007), concepiti come mostre su larga scala (la scelta degli artisti emergenti è affidata, di volta in volta, a dieci nuovi curatori internazionali). Un altro modello ancora è *Younger than Jesus. Artists Directory* (Phaidon, 2009), tomo che integra il catalogo dell'omonima mostra al New Museum di New York.

<sup>88</sup> *Documenta 12 Magazine*, a c. di G. Schöllhammer, nn. 1-3 (1. *Modernity?*, 2. *Life!*, 3. *Education*), Colonia, Taschen, 2007.

ripensare i metodi di raccolta, categorizzazione e divulgazione del sapere, e diventa “collezionista di informazioni”<sup>89</sup> creando personali modelli, o anti-modelli, d’archivio.

Prima di esaminare alcuni degli esempi più significativi di artisti che con le loro opere hanno adottato l’archivio come medium dai tardi anni Sessanta ad oggi, ci sembra opportuno fare una breve precisazione. Generi e ordini sono creati per essere messi in perenne discussione e, quando i tempi e i luoghi lo richiedano, opportunamente cambiati.<sup>90</sup> Nella storia del sapere (scientifico e umanistico) le modalità e le strutture di raccolta e organizzazione del nuovo sono state molteplici e si sono via via allargate col progredire dei mezzi di comunicazione. Biblioteche e musei, enciclopedie e atlanti, calendari, mappe, liste e griglie (intesi come rappresentazioni grafiche dello spazio e del tempo), il computer e internet, che virtualmente accolgono tutte le precedenti forme di classificazione, hanno conservato, e continuano a farlo, la conoscenza attraverso i secoli.

La spinta archivistica contemporanea ha fatto in modo che gli artisti si impadronissero di questi archetipi e ne ripensassero la validità. Trattandosi di rielaborazioni estetiche e allegoriche, spesso condotte con indole contestataria o condizionate dal narcisismo degli autori, non è sempre detto che il recupero di tali modelli sia ortodosso. È così che nascono sistemi conoscitivi e mnemonici, a volte contraddittori e inapplicabili, ad altre immaginari o mistici; veri e propri anti-archivi che affiancano esempi di classificazione più sistematici e metodici.

Per gli artisti le categorie non sono degli *a priori* immutabili, ma materia duttile, frutto dell’esperienza individuale e collettiva, oltre che dell’ingegno. Per loro qualsiasi forma di categorizzazione è un artificio in cui costringiamo il mondo (fisico o metafisico, esteriore o interiore); una metafora cosmologica.

Uno dei primi artisti a cui si pensa quando si affronta l’idea di archivio come accumulo di oggetti-simbolo della memoria è senza dubbio Christian Boltanski. La sua ricerca è incentrata sul tema della morte e sul senso di perdita di significato dell’esistenza, con particolare riferimento alla Shoah e all’infanzia. Da più di

---

<sup>89</sup> Vedi McLuhan, 1964, p. 130.

Cfr. anche P. Burke, *Storia sociale della conoscenza. Da Gutenberg a Diderot* (2000), Bologna, Il Mulino, 2002 e A. Briggs e P. Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet* (2000), Bologna, Il Mulino, 2002.

<sup>90</sup> Cfr. E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), Milano, Edizioni di Comunità, 1971 (1963), pp. 10-22.

quarant'anni, colleziona tracce del quotidiano, come abiti-stracci, scarpe e altri effetti personali, che dispone in bacheche, mensole, scatoloni, secondo metodi espositivi che imitano quasi alla perfezione il museo, a tal punto che Szeemann lo ha definito "the master of exhibition as medium".<sup>91</sup>

Strappati dal contesto originario, isolati, messi in scena con drammaticità, gli oggetti scelti da Boltanski appaiono come relitti di una civiltà già scomparsa. Insieme a lunghe serie di ritratti fotografici anonimi e in bianco e nero, creano installazioni solenni e malinconiche, al confine tra il magazzino, il reliquiario e il mausoleo. Un esempio recente è il monumentale *Personnes* (2010), allestito al Grand Palais di Parigi, dove montagne di brandelli di stoffa colorati, metafora delle singole vite senza nome che diventano massa indistinta, disegnano un terribile *memento mori* dell'umanità. Boltanski è da sempre un creatore di "mitologie individuali", di "petite mémoire" così intime da suggerirgli persino l'idea di registrare il battito cardiaco del maggior numero di persone possibili. Gli *Archives du coeur*, questo il nome del progetto nato nel 2005 e ancora in corso, avranno fissa dimora sull'isola giapponese di Teshima e sono, ad oggi, il contributo più immateriale e forse poetico dell'artista francese.

Al pari di Boltanski (suo compagno di vita), fin dai primi anni Settanta, Annette Messager seleziona e conserva memorie private, come ritagli di stampa, fotografie, disegni, scritti, che poi ordina in raccoglitori ed espone in vetrine. I suoi *Album Collections* si allontanano dai tradizionali compendi di documenti perché spesso l'artista modifica dati e informazioni storiche aggiungendo dettagli immaginari e sentimentali della propria esistenza. Il risultato è una finzione, una memoria sfalsata, che si snoda in una serie di stereotipi e rituali femminili in cui lei, di volta in volta, si identifica e si realizza come "artista", "collezionista", "casalinga", "illusionista". Negli anni Novanta, Messager inizia a comporre anche installazioni grottesche (si pensi a *Casino*, che le valse il Leone d'oro alla Biennale di Venezia nel 1995), dove il gioco e la fiaba si mescolano a orrore e violenza in una sublimazione del corporeo e dell'organico. Sono stanze della memoria di un universo tutto al femminile, che si rivela tra narcisismo e ricerca identitaria, tra attrazione e tensione conflittuale verso l'uomo, come attesta *Mes collections de*

---

<sup>91</sup> Cfr. H. Szeemann in H-U. Obrist, *A Brief History of Curating*, Zurigo, JRP/Ringier, 2009, p. 98.

*proverbes* (1974), un dizionario simile a quello flaubertiano, ma provocatoriamente ricamato su fazzoletti di stoffa bianca, dove Messenger elenca *bêtise* e luoghi comuni misogini.

In modo analogo operano Louise Bourgeois, Sophie Calle, Ydessa Hendeles, Susan Hiller, Anna Oppermann, la cui indagine introspettiva, una volta messa in mostra in originali stanze-museo, diventa sinonimo di emancipazione e del desiderio di tramandare memoria di un vissuto spesso sofferto. Si pensi, ad esempio, a *Prenez soin de vous*, l'installazione che Calle presentò nel padiglione francese della Biennale di Venezia nel 2007, dove centinaia di lettere scritte da donne che come lei avevano patito l'abbandono del proprio uomo alterano il "lamento solipsistico" in un'opera offerta a tutti, che converte "la vittima in vincitore e la rottura della storia d'amore in impresa artistica".<sup>92</sup> Oppure, al *Teddy Bear Project* (2001-2003) di Hendeles, dove un feticcio infantile, l'orsacchiotto di peluche, diventa il filo conduttore di una serie fotografica che narra avvenimenti e passioni di un secolo, il Novecento, tra ricordi di famiglia e memoria culturale. Questo progetto nasce da un'attività maniacale dell'artista come collezionista e promotrice della Fondazione che, a Toronto, porta il suo nome, di cui lei si occupa sotto tutti i punti di vista, dalla gestione quotidiana alla curatela delle mostre.

Collezionista per eccellenza è Hanne Darboven, meno passionale e femmina delle sue colleghe, ma anche lei assorta a esprimere una necessità intima e profonda: registrare il tempo della propria esperienza di vita e la storia con un rigore che sfiora l'ossessione, e che oscilla continuamente tra visione e astrazione, senso e non-senso, individuale e universale. Le serie infinite di foglietti di carta su cui Darboven, dalla metà degli anni Sessanta, iscrive a mano, giorno dopo giorno, minuto dopo minuto, il suo esserci sono il tentativo epico di dar forma a un archivio privato, a una personale *Weltanschauung*. Tra il 1980 e il 1983, questo sforzo si concentra nella realizzazione di una monumentale visione: la *Kulturgeschichte, 1880-1983*, un archivio per metà astratto e per metà figurativo, dove Darboven narra, secondo un suo alfabeto di segni, immagini, rimandi e

---

<sup>92</sup> Cfr. Y. Hersant, *L'autorità di Sophie Calle. 'Prenez soin de vous'*, in *L'archivio del senso*, a c. di T. Migliore, Milano, et al./edizioni, 2009, p. 15

oggetti, la storia culturale del XX secolo.<sup>93</sup> Quest'opera, oltre ad essere un compendio del suo lavoro, con autocitazioni di progetti archivistici precedenti, è anche una rielaborazione dei "Jahrhundert" dei primi anni Settanta (si pensi al libro presentato alla *Documenta 5*), le costruzioni che l'artista elabora basandosi sul calcolo e sul calendario come sistemi chiusi, con uno spazio temporale preciso, che ne segna inizio e fine.

Al pari del protagonista di un suo celebre lavoro, Ilya Kabakov è "l'uomo che non ha mai buttato via niente".<sup>94</sup> Ideato come racconto nel 1977, e convertito in installazione soltanto a distanza di una decina d'anni, *The Man that Never Threw Anything Away* narra la storia di un uomo che conserva tutto, anche ciò che potrebbe essere spazzatura. Pile di carte inutili, sistemate invano in gruppi e serie, si accumulano nel suo appartamento e danno forma a un santuario dell'inutile e del banale. Questa cascata di documenti, oltre ad essere un'allusione metaforica alla macchinosa burocrazia del regime comunista, è dimostrazione di un'esistenza incerta e desolante, di un attaccamento morboso alle cose che porta ad attribuire valore al nulla; ed è un ricordo di quella somma povertà che Kabakov toccò con mano prima della sua fuga dalla ex-Unione Sovietica a fine anni Ottanta.

Il bisogno di creare una leggenda che ruota intorno all'io si allenta in artisti come Thomas Hirschhorn e Mark Dion. Entrambi ripensano il modello archivistico ideando installazioni che, da un lato, assomigliano a monumenti-altari dell'effimero, dall'altro, si presentano come musei di storia naturale o stanze colme di bric-à-brac. Hirschhorn contesta l'aspetto demagogico, gerarchico e autoritario del monumento come oggetto commemorativo chiuso in sé stesso.<sup>95</sup> I suoi omaggi ad artisti, scrittori e filosofi, come Ingeborg Bachmann, Raymond Carver, Otto Freundlich, Fernand Léger, Piet Mondrian, sono isole d'interazione, scambio e informazione, "musei precari"<sup>96</sup> d'arte, letteratura e filosofia, che appartengono alla comunità e ambiscono a stimolarne le capacità critico-valutative. Con lo *Spinoza Festival* (2009) di Bijlmer, zona periferica e malfamata a

---

<sup>93</sup> Cfr. capitolo 3.

<sup>94</sup> Cfr. I. Kabakov, *The Man that Never Threw Anything Away* (1977), in *Ilya Kabakov*, a c. di B. Groys, D.A. Ross, I. Blazwick, Londra/New York, Phaidon, 1998, pp. 99-103.

<sup>95</sup> Cfr. T. Hirschhorn, *Interview with Okwui Enwezor*, in *Merewether* (a c. di), 2006, p. 117.

<sup>96</sup> *Musée précaire Albinet* è un progetto del 2004 costruito con legno, cartone e scotch, tutti materiali ricorrenti nella pratica di Hirschhorn. Cfr. V. Martini, *Quando è l'artista a ripensare il museo*, in *Aymonino e Tolic* (a c. di), 2006, pp. 96-98.

sud-est di Amsterdam, il prototipo del chiosco e della “direct sculpture”, assemblaggi realizzati con documenti d’archivio e residui della vita di tutti i giorni, si è recentemente evoluto in un modulo abitativo transitorio (dove anche Hirschhorn ha vissuto per circa due mesi), pensato come spazio pubblico di ritrovo, condivisione e produzione.

Dion è affascinato da musei e gabinetti di curiosità, luoghi dove è possibile raggiungere la conoscenza attraverso gli oggetti.<sup>97</sup> Ecco perché, come un archeologo, un antropologo-etnografo, un esperto di scienze naturali o sociali a livello amatoriale, agisce selezionando, archiviando e catalogando materiali di recupero di varia provenienza, che poi allestisce in ambienti a metà tra il laboratorio scientifico e la *Wunderkammer*. I suoi lavori si basano sull’osservazione di come, e con quali conseguenze, i diversi modelli di classificazione scientifica, sociale e culturale normalmente forgiati, ordinati e custodiscano il sapere.<sup>98</sup>

*The Octagon Room* (2008), uno dei suoi ultimi progetti, esprime, inaspettatamente, il desiderio di conservare una memoria intima. In questo studiolo ottagonale, contornato da pesanti sacchi di juta come un bunker militare, Dion ha collezionato e sistemato con cura gli oggetti che si riferiscono ai suoi ultimi otto anni di attività. C’è, tuttavia, un dettaglio che mette in guardia l’osservatore: sopra al caminetto alcuni barattoli trasparenti racchiudono piccoli cumuli di cenere. L’etichetta con la scritta “archivio”, posta su ciascun contenitore, diventa l’insegna di una memoria svanita, e tramuta quegli oggetti in capsule del vuoto, dell’assenza, della perdita, mentre il bunker-fortezza appare come un rifugio illusorio.

Lo spettro di un passato che rischia di divenire inaccessibile è avvertito anche da Anselm Kiefer, che come altri artisti tedeschi nati e cresciuti nel secondo dopoguerra, tra cui Sigmar Polke e Gerhard Richter, è diviso tra l’urgenza storica di ricordare e il bisogno intimo di dimenticare. *Zweistromland* (1985-1989) gigantesca installazione conservata all’Hamburger Bahnhof di Berlino, segue il modello dell’archivio-biblioteca, ed è formata da un doppio scaffale con massicci libri di piombo. Questo materiale, che è stato recuperato dalle rovine del tetto del

---

<sup>97</sup> Cfr. M. Dion in *Inside the Studio. Two Decades of Talks with Artists in New York*, a c. di J. O. Richards, New York, Independent Curators International (ICI), 2004, p. 244.

<sup>98</sup> Cfr. il saggio di chi scrive, *Doppia metafora: scultura come archivio o impronta?*, in *Quando è scultura?*, a c. di C. Baldacci e C. Ricci, Milano, et al./edizioni, 2010, pp. 61-63.

duomo di Colonia, violentemente bombardato alla fine della guerra, è già di per sé un retaggio culturale. I tomi di Kiefer, consultabili soltanto con l'aiuto di più persone a causa dell'ingente peso, sono scrigni che preservano cimeli "poveri", come capelli, fili di lana, fotografie di paesaggi e vedute urbane, diventati tracce mnemoniche.

Clegg & Guttmann hanno una visione più dinamica della biblioteca: le loro *Open Public Library*, collocate in varie città del mondo come scaffalature mobili a cielo aperto, si inseriscono nella tradizione beuysiana della "scultura sociale". Al pubblico viene infatti richiesto di partecipare prendendo in prestito i libri messi a disposizione dai due artisti, oppure aggiungendo nuovi titoli per i futuri lettori, in modo da avviare lo scambio culturale al di fuori dei canali istituzionali. Anche *Piramide di libri*, il "secondo esercizio cognitivo" del progetto in cinque parti *Studiolo Nuovo* (2008), riguarda l'apprendimento e i criteri di classificazione. Lo spettatore è invitato a sistemare alcuni libri, precedentemente suddivisi in categorie, secondo nuove combinazioni di senso.

L'*Encyclopaedia Britannica* di John Latham è invece un'opera illeggibile. L'artista inglese prima sceglie e impila i volumi di questo archivio del sapere universale, poi li dà alle fiamme. È un atto di protesta verso il sapere prestabilito e la divisione in generi, ma anche un richiamo ai roghi nazisti dei libri proibiti da Hitler, che causarono la cancellazione di gran parte della cultura scomoda al regime, rivelando l'imprescindibile legame tra potere e sapere. In un secondo momento, alla distruzione subentra la ricostruzione. L'*Encyclopaedia Britannica* (1971) risorge nell'omonimo film, dove le riproduzioni delle singole pagine della raccolta creano un'originale sequenza di testi e immagini.

Conscio della mancanza di un pensiero unificatore in grado di spiegare l'universo, Latham ha rincorso per tutta la vita l'utopia di riuscire a sintetizzare il sapere in una nuova cosmologia con la sua "Time-Base Theory", che sostituisce al primato di concetti come spazio e sostanza l'idea di tempo ed evento.<sup>99</sup> Anche Matt Mullican e Heimo Zobernig hanno cercato di rielaborare le nozioni umanistico-letterarie e scientifiche in personali visioni del mondo. Da quarant'anni, Mullican si dedica allo studio di nuovi sistemi del linguaggio, del senso, della conoscenza.

---

<sup>99</sup> Rappresentazione di questa teoria è *Time Base Roller* (1972), una tela-diagramma montata su un rullo che si srotola e arrotola elettronicamente.



Come forme espressive usa geroglifici e simboli tra il primitivo e l'ermetico, con cui compone grafici (si vedano le serie di *Charts* degli anni Settanta) e installazioni, che, in più occasioni, nascono da performance, dove, l'artista, come un sismografo, ri-disegna il cosmo usando soprattutto la matita e i colori primari.

L'impulso archivistico si rivela anche in lavori precedenti, tra cui *Doll or Dead Man* (1974), dove una vita intera, ormai giunta alla fine (ecco perché la presenza di una fotografia di un uomo morto), si dipana in una sequenza di azioni e stati d'animo illustrati su circa mille e cinquecento foglietti, e *Essex (Details from an Imaginary Life from Birth to Death)*, (1975), una lista fittissima di parole e situazioni dimesse che narrano il corso dell'esistenza. Questo elencare un'azione-verbo dietro l'altra è una pratica che ricorda le liste (quasi degli autoritratti a parole) compilate negli anni Sessanta da artisti come Robert Morris, Bruce Nauman e Richard Serra.<sup>100</sup>

Nelle due serie grafiche *Die Kunst der Enzyklopädie* (1988) e *Atlas* (1988-2005), Zobernig, che fonda la sua ricerca sui sistemi di classificazione come il dizionario e il catalogo a schede,<sup>101</sup> ripensa la relazione tra i segni e le attribuzioni di senso, memore del fatto che “il trasformarsi di un concetto in un segno è sempre anche un tradimento del concetto: la sua trasposizione da un mezzo (la mente) a un altro lascia cadere una parte di verità”.<sup>102</sup> Con *Die Kunst der Enzyklopädie* Zobernig realizza un trattato sul sapere diviso in sette capitoli, dove testi e immagini sono accostati con una grafica che sorprende e pungola lo sguardo. Il suo “atlante” è invece un montaggio di ritagli tratti da riviste scientifiche e di collage di forme geometriche astratte dai colori intensi, un insieme randomico di figure che passano dalla visione microscopica a quella macroscopica.

Diretto antecedente di questo *Atlas* è l'omonimo e ciclopico progetto a cui Gerhard Richter lavora, con una dedizione maniacale, da quasi cinquant'anni,

---

<sup>100</sup> Cfr. capitolo 3.2.

<sup>101</sup> A questo proposito, si veda il progetto *Der Katalog*, che documenta il passaggio della Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna dal sistema di catalogazione cartaceo a quello digitale. Punto di partenza per Zobernig è l'idea che, una volta digitalizzato, l'archivio fisico perda la sua funzione originaria e possa essere visto da una nuova prospettiva (storico-estetica) come scultura, ovvero come oggetto che ha valore di per sé. Cfr. *Der Katalog. Ein Historisches System Geistiger Ordnung*, a c. di H. Petschar, E. Strouhal, H. Zobernig (Vienna, MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 03.02.-21.02.1999), Vienna/New York, Springer, 1999.

<sup>102</sup> Cfr. A. Vettese, *Zobernig: itinerario tra le opere*, in *Heimo Zobernig*, a c. di C. Lauf (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 20.04.-20.07.2008), Modena, Galleria Civica / Parigi, Onestar Press, 2008, vol. 1, pag. n.p.

archiviando migliaia di fotografie, ritagli di giornale, collage, schizzi. Questa raccolta, oltre a servirgli come riserva di modelli iconografici per la pittura e ad essere un compendio dei suoi lavori, è un catalogo della storia dell'arte e anche un dizionario della visione diviso per generi (ritratti, paesaggi, nature morte, vedute urbane, scene di storia, immagini astratte).<sup>103</sup>

La predisposizione per la classificazione ricompare nel duo svizzero Fischli und Weiss, autori di una *Sichtbare Welt* (1987-2001) dispiegata come un mosaico di tessere fotografiche su lunghi tavoli retroilluminati, e di un altro atlante, *Sonne, Mond und Sterne* (2008); un'enciclopedica sequenza di ritagli pubblicitari che, invece di offrire all'osservatore uno sguardo sulla natura, rivelano il sistema capitalistico del mondo contemporaneo.

Più introspettivo appare il lavoro di archiviazione fotografica di Philip-Lorca di Corcia. Con *Thousand* (2007) l'artista crea un mappamondo della propria storia, dove in fila indiana, come in una pellicola cinematografica, si susseguono, sotto forma di polaroid, le passioni, i luoghi, il lavoro di una vita.

La ripetizione tassonomica è da sempre una costante di Bernd e Hilla Becher, che già dalla fine degli anni Cinquanta cominciano a organizzare un archivio con foto di edifici dell'archeologia industriale tedesca (poi estesa anche al resto d'Europa) divisi per tipologie: gasometri, cisterne per l'acqua, silos, altiforni, torri di estrazione. L'estremo rigore degli scatti, quasi sempre in bianco e nero, e della disposizione a griglia nasconde un'esperienza molto soggettiva: il camminare per giorni nel paesaggio, mappando i luoghi visitati con il proprio corpo, prima ancora che con la macchina fotografica.

Questo vagabondaggio mirato è ripreso dai *land artist* americani. Prima di aggredire il deserto del Nevada, modellare il "Salt Lake" nello Utah, impacchettare isole in Florida, incidere segni nella terra e cercare di catturare scariche di energia e vortici d'aria nel cielo, Michael Heizer, Robert Smithson, Christo, Walter De Maria e Dennis Oppenheim misurano con il loro incedere solitario in quei territori sterminati il proprio essere al mondo. A questa prima presa di coscienza si sé, e di uno spazio fino a quel momento inesplorato, segue la documentazione e catalogazione di gesti altrimenti fuggevoli.

---

<sup>103</sup> Cfr. capitolo 3.4.

“Walking artist”<sup>104</sup> per antonomasia è il britannico Hamish Fulton, che, dal 1973, produce un’arte che si esprime unicamente nell’atto performativo di “mettere un piede davanti all’altro”.<sup>105</sup> Un procedere che l’artista registra minuziosamente con immagini, testi, segni per lasciare traccia del suo saggiare il globo.

L’archivio come mappatura di una realtà vissuta (o immaginata) non ha nella fotografia l’unico mezzo di ricognizione.<sup>106</sup> Dal 1966, On Kawara usa la pittura e la scrittura per marcare su un’ideale agenda, composta da pagine-tele che avranno seguito fino alla sua scomparsa (*Date Paintings*), lo scorrere delle ore e dei giorni. Nelle serie *I got up, I went, I met* è sempre la scrittura a censire su cartoline o telegrammi, inviati ad amici e conoscenti da varie località internazionali, un ipotetico giro del mondo.<sup>107</sup>

In modo analogo ha agito Roman Opalka, che nei *Détails* (dal 1965) si è servito della pittura e dei numeri per catalogare il tempo sulla tela, contando da uno all’infinito, senza mai smettere (ogni quadro è la prosecuzione del precedente) e individuando la ripetizione e la serialità come metodi di lavoro, e forse anche metafore del procedere uniforme della vita. Con la stessa scrupolosità, fotografa se stesso, esplorando i segni che il tempo scolpisce, anno dopo anno, sul suo volto.

Dal 1971, Alighiero Boetti, – a cui interessavano le “cose primarie”, come l’alfabeto, la carta geografica, i giornali, soprattutto “per la molla che fanno scattare tra ordine e disordine” –,<sup>108</sup> affidò a ricamatrici afgane l’esecuzione delle sue coloratissime *Mappe*, con le quali, negli anni, registrò equilibri e mutamenti politici tra gli stati, e la tessitura di *Ordine e disordine* (1973), dove le lettere sono organizzate secondo il principio della quadrettatura. Similmente, i “lavori postali” (dal 1970) sono, da un lato, una riflessione su quel “primo dispositivo mondiale in

---

<sup>104</sup> Cfr. *Hamish Fulton. Walking Artist*, Düsseldorf, Richter Verlag, 2002.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> Sul tema si vedano: *Mapping*, a c. di R. Storr, New York, Museum of Modern Art, 1994; D. Schultz, *The Conquest of Space: on the Prevalence of Maps in Contemporary Art* (Leeds, Henry Moore Institute, 2001), “Essays on Sculpture”, n. 35; G. Bruno, *Arte della mappatura* (cap. 4), in *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 187-253; *Mapping the Self*, a c. di T. van Eck, Chicago, Museum of Contemporary Art, 2008; *Map Marathon*, incontro multidisciplinare curato da H-U. Obrist per la Serpentine Gallery di Londra (16-17.10.2010), che ha radunato una cinquantina di artisti e intellettuali per riflettere sui modi, le forme e i significati del “mappare” (pubblicazione in corso presso l’editore londinese Thames & Hudson).

<sup>107</sup> Cfr. capitolo 3.4.

<sup>108</sup> Cfr. A. Boetti in M. Fagiolo, *In quell’artista c’è uno sciamano* (intervista a Boetti), in “Il Messaggero”, Roma, 23 marzo 1977; citato in Pietrantonio e Levi (a c. di), 2004, p. 205.

grado di mettere ordine su un territorio abitato”<sup>109</sup> (il codice di avviamento); dall’altro, un tentativo di misurare il tempo e di individuare le regole combinatorie e seriali. L’opera senza dubbio più significativa in senso archivistico è *Classificando i mille fiumi più lunghi del mondo* (1970-77), un’enciclopedia dove, dopo un lungo lavoro di rilevamento, Boetti elenca il maggior numero possibile di corsi d’acqua esistenti. Insieme al *Manifesto* (1967),<sup>110</sup> questi sono solo alcuni esempi che mostrano come l’artista fosse conscio del fatto che ogni principio ordinatore è per sua natura riduttivo.<sup>111</sup> Tuttavia, ciò non lo trattenne dall’inseguire una vocazione tassonomica che lo portò a sperimentare generi, tecniche, materiali diversissimi, per cercare di arrivare a un’equa definizione dell’arte come categoria. Affascinato dall’idea di riuscire a raggiungere uno sguardo d’insieme, alla Biennale di Venezia del 1990, presentò un “fregio” dove cercò di includere di tutto (disegni, scrittura, immagini, simboli) per accorciare le distanze spazio-temporali tra le cose e le tipologie, per “parlare della densità, della ricchezza che esiste nel mondo”.<sup>112</sup>

L’archivio come atlante o catalogo di fotografie ordinate a griglia, ha avuto, a partire dalla metà degli anni Sessanta, gran fortuna sia in Europa, soprattutto in Germania, sia negli Stati Uniti.<sup>113</sup> Sul fronte europeo-tedesco, si pensi, ad esempio, ai già citati Gerhard Richter e Bernd e Hilla Becher, i maestri della fortunata “Scuola di Düsseldorf”, che, nelle ultime due decadi, ha creato una vera

---

<sup>109</sup> Cfr. Boetti in Pietrantonio e Levi (a c. di), 2004, p. 146.

<sup>110</sup> Sul *Manifesto*, dove Boetti elenca sedici nomi (tra cui il suo) di artisti allora attivi in Italia, seguiti da alcuni geroglifici indecifrabili, Adachiara Zevi dichiara: “È il lavoro più segreto di Boetti: irride categorie e classificazioni; riprende nei simboli la forma dei primi oggetti; invita soprattutto all’invenzione continua di una nostra regola. La regola è: ‘fatti le tue regole’”. Cfr. A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell’arte italiana*, Torino, Einaudi, 2005, p. 294.

<sup>111</sup> Si ricordano anche lavori come *Regno animale* (1977) e *Regno musicale* (1978), che, al pari di *Classificando i mille fiumi più lunghi del mondo*, sono “tassonomie tradite”. Cfr. L. Cherubini, *Alighiero Boetti. Tutto da vedere, tutto da nascondere*, in Pietrantonio e Levi (a c. di), 2004, p. 37.

<sup>112</sup> Cfr. *Alighiero e Boetti. Dall’oggi al domani*, a c. di S. Lombardi, Brescia, L’Obliquo, 1988, pp. 17-19; citato in A. Soldaini, *Cronologia*, in *Alighiero Boetti*, a c. di G. Celant (Venezia, 49. Esposizione Internazionale d’Arte – La Biennale di Venezia, 10.06.-04.10.2001), Milano, Skira, 2001, p. 29.

<sup>113</sup> Si veda *The Last Picture Show. Artists Using Photography: 1960-1982*, a c. di D. Fogle (Minneapolis, Walker Art Center, 11.10.2003-04.01.2004; Los Angeles, UCLA Hammer Museum, 08.02.-11.05.2004), Minneapolis, Walker Art Center, 2003.

e propria moda intorno all'archivio oggettivo e sistematico, con allievi come Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth.<sup>114</sup>

Sulla stessa linea di ricerca si colloca anche Hans-Peter Feldmann, che, tra fine anni Sessanta e inizio dei Settanta, compone cataloghi visivi del quotidiano, banale e kitsch, recuperando le immagini fotografiche da giornali e riviste, album e archivi privati, oppure facendo lui stesso degli scatti in bianco e nero. Ritratti di persone, singole o in gruppo (*Mädchen, Familien, Filmstars, Fussballer, Radfahrer*), si alternano a luoghi o elementi naturali (*Bäume, Berge, Hecken, Strassen, Wolken*) e a oggetti (*Krankenwagen, Schuhe, Segelbote, Stühle*). In tutte queste classificazioni tipologiche, dove la fotografia, a differenza dei Becher e dei loro discepoli, e in modo analogo a Richter, non ha particolari qualità estetico-stilistiche, ma è volutamente amatoriale, è la quantità che svela l'unicità di ogni immagine. In Feldmann la ripetizione non genera assuefazione, né uniformità, al contrario, lascia scaturire le differenze.

In ambito statunitense viene rinnovata, in chiave concettuale e priva di utopie, la tradizione dei reportage con intento documentaristico-sociale, forte fin dagli anni Trenta. Nel 1962, Ed Ruscha ha iniziato a collezionare quelli che lui chiama "fatti" e "readymade"<sup>115</sup> divisi per categorie. Sono sequenze di immagini, raccolte in fascicoli o libri, che testimoniano l'anonimato della provincia e delle metropoli americane, con le stazioni di benzina (*Twenty-six Gasoline Stations*, 1962), le lunghe file di case prefabbricate disposte a schiera (*Every Building on the Sunset Strip*, 1966), i parcheggi grandi come interi isolati (*Thirty-four Parking Lots*, 1967), le occasioni immobiliari (*Real Estate Opportunities*, 1970). Anche Dan Graham si misura con una simile ricognizione, classificando i moduli abitativi suburbani. *Homes for America* (1966) è un'inchiesta fotografica e insieme un'indagine formale presentata, dapprima, come serie di diapositive al Finch College Museum of Art di New York, poi, come articolo sulle pagine di "Arts Magazine".<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Cfr. *Objectivités. La Photographie à Düsseldorf*, a c. di F. Hergott e A. Zweite (Parigi, Musée d'Art moderne/ARC, 04.10.2008-04.01.2009), Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2008; e S. Gronert, *The Düsseldorf School of Photography*, New York, Aperture, 2010.

<sup>115</sup> Cfr. Lippard, 1973, p. 12.

<sup>116</sup> Cfr. D. Graham, *Homes for America*, in "Arts Magazine", dicembre 1966-gennaio 1967, pp. 20-21.

Se queste esperienze archivistiche hanno già un carattere sociologico, mitigato dall'interesse per l'accumulazione "pop" e la serialità minimalista, artisti come Allan Sekula, Martha Rosler, e più tardi Zoe Leonard, intraprendono rigorosi studi fotografici sulle condizioni di vita e di lavoro e sulle abitudini culturali delle realtà più disagiate.

La pratica di Hans Haacke<sup>117</sup> è concomitante a queste indagini e diventa modello di *engagement* socio-politico per le generazioni successive. Nei "real-time social systems", realizzati tra il 1969 e il 1975, – in cui rientrano i sondaggi (*Poll*) come quello del MoMA (1970); i *Profile* come *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1* (1969) e *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2* (1970); le due inchieste sul real estate newyorchese (*Manhattan Real Estate Holdings*), che causarono la censura della personale dell'artista al Guggenheim Museum di New York nel 1971, e lo studio sul collezionismo d'arte (*Manet-Projekt '74*, 1974, e *Seurat's "Les Poseuses"*, 1975) –, egli usa l'archivio sia come fonte reale di reperimento di documenti, sia come dispositivo di raccolta e messa in scena di informazioni e dati. Il risultato sono installazioni con una specifica connotazione spazio-temporale, cioè saldamente ancorate a un qui e ora, e un preciso scopo di denuncia, mosso da una volontà di sapere di derivazione brechtiana.<sup>118</sup> Chi si chiede se i lavori di Haacke siano opere d'arte o altro, deve solo osservare attentamente i suoi "sistemi". Essi non hanno nulla di meccanico, né di scientifico, e sono ancora improntati ad un fare manuale, quasi artigianale, in cui tutto è studiato fin nei minimi dettagli per raggiungere un equilibrio e una bellezza estetica inusuali, ma non per questo meno seducenti nella loro unicità.

Le indagini di Haacke sono concettualmente affini alle serie fotografiche sulle geografie e l'immaginario del tardo-capitalismo di Sekula (da *This Ain't China: A Photonovel*, 1974, a *Fish Story*, 1988-1994, e oltre).<sup>119</sup> È da ricordare anche la sua

---

<sup>117</sup> Cfr. capitolo 4.

Haacke, pur essendo d'origine tedesca (è nato a Colonia nel 1936), dal 1965 vive e lavora a New York.

<sup>118</sup> Haacke segue l'insegnamento lasciato da Bertolt Brecht in *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1935); trad. it. *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 118-131.

<sup>119</sup> Cfr. B.H.D. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document*, in *Allan Sekula. Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995, pp.190-200.

attività teorica: con il saggio *The Body and the Archive*,<sup>120</sup> egli prende in esame l'archivio-deposito che incarna il sogno moderno e totalitarista del controllo e della supervisione amministrativa su ogni aspetto della società e dell'individuo.<sup>121</sup> Sekula evidenzia come la catalogazione fotografica abbia inciso maggiormente su gruppi sociali sorvegliabili (soprattutto i criminali) e come, tra Ottocento e Novecento, si siano cominciate ad archiviare le qualità fisiognomiche di determinate razze in repertori tipologici per motivi statistici o di "igiene sociale".<sup>122</sup>

Anche Rosler è un'artista-teorica. I suoi primi lavori fotografici (e video), venati di femminismo anni Settanta, spaziano dall'analisi del ruolo della donna nella società americana del dopoguerra alla protesta contro la guerra in Vietnam.<sup>123</sup> In seguito, la sua analisi sociale si concentra su categorie emarginate come i senza tetto e gli alcolizzati, in particolare con due progetti documentaristici nati da un lungo lavoro di ricerca sul campo. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75) e *If You Lived Here...* (1987-89) denunciano entrambi la povertà e lo stato d'abbandono di interi quartieri di Manhattan attraverso un inventario di testi e immagini che descrivono persone, luoghi, oggetti, abitudini.<sup>124</sup>

Questa eredità viene accolta da Leonard con *Analogue*, un'immensa raccolta di più di diecimila fotografie, dove ambienti, insegne, icone e, soprattutto, prodotti di consumo di massa, svelano le problematiche economico-sociali e politico-culturali di una serie di aree depresse, dal Lower East Side di Manhattan all'Uganda,

---

<sup>120</sup> A. Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", n. 39 (inverno 1986), pp. 3-64. Dello stesso autore, si vedano anche: *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984; *Reading an Archive. Photography Between Labour and Capital* (1983), in *The Photography Reader*, a c. di L. Wells, Londra/New York, Routledge, 2003, pp. 443-452.

<sup>121</sup> Cfr. G. Deleuze, *Postscript of the Societies of Control* (1990), in "October", n. 59 (inverno 1992), pp. 3-7.

<sup>122</sup> Cfr. Sekula, 1986, p. 51.

<sup>123</sup> Cfr. M. Rosler, *In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)*, in *Martha Rosler. 3 Works*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1981, pp. 59-86; e *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*, a c. di B. Wallis, New York, Dia Art Foundation / The New Press, 1999.

<sup>124</sup> Per una lettura di entrambe le opere si veda il capitolo 4.4.

Rosler ha recentemente ripresentato il suo *work in progress* sugli *homeless* e lo sfruttamento immobiliare a New York, mettendo in mostra l'archivio di documenti che aveva raccolto fino al 1989, anno della prima mostra del progetto, e tutta una serie di nuovi dati e informazioni che ha continuato ad aggiungere da allora (*If You Lived Here Still... An Archive Project by Martha Rosler*, Barcellona, La Virreina Centre de la Image, 29.10.2010-30.01.2011).

Polonia e Cuba. Messe insieme nell'arco di un decennio (1998-2007), queste immagini sono disposte in griglie-capitoli secondo un ordine analogico-intuitivo. Come scrive Lynne Cooke, che, tra 2008 e 2009, ha curato una mostra dell'artista per la Dia Art Foundation a New York: "Like other cartographic devices, this personal mode of mapping structures and defines the terrain while providing knowledge about it".<sup>125</sup>

Nell'ambito della mappatura fotografica non vanno dimenticate esperienze come *Autobiography* (1980) di Sol LeWitt<sup>126</sup> e *Svolgere la propria pelle* (1970-71) di Giuseppe Penone. Il primo propone un autoritratto per mezzo di una sequenza di scatti di oggetti quotidiani nel suo appartamento-studio, mentre il secondo offre una dettagliata cartografia del proprio corpo. Se per LeWitt gli oggetti sono il riflesso della sua personalità e del suo stile di vita, per Penone la pelle diventa la cortina che separa l'io da ciò che è altro e, al contempo, la superficie d'incontro tra il corpo e l'ambiente.

Con il corpo si apre un altro orientamento legato all'idea di archivio. Nelle pratiche performative due sono i metodi principali per tramandare gesti transitori e imprese dal vivo: da un lato, le registrazioni video e la fotografia, dall'altro, una ritualità accentuata e ripetuta nel tempo. Se, nel primo caso, si assiste alla creazione di archivi personali, dove gli artisti raccolgono con minuzia ogni singola immagine o propaggine di loro stessi in azione; nel secondo, il corpo diventa un deposito di movenze, esperienze e operazioni dalla carica fortemente simbolica. Basterà qui ricordare due maestri della performance come Gilbert & George e Marina Abramovic.

Gilbert & George hanno adottato un cerimoniale sempre uguale a se stesso, in cui pose, travestimenti, toni di voce e quant'altro sono stati replicati nel tempo. Dal

---

<sup>125</sup> *Zoe Leonard. Derrotero*, a c. di L. Cooke (New York, Dia at the Hispanic Society of America, 05.11.2008-12.04.2009), testo per il pieghevole delle mostra, pag. n.p. Al Dia Beacon si è da poco conclusa un'altra mostra a lungo termine, dove Leonard ha presentato un archivio di centinaia di cartoline e fotografie vintage delle Cascate del Niagara. Queste immagini, che risalgono al periodo tra il 1900 e il 1950, sono un resoconto di come un luogo naturale, diventato meta del turismo di massa, si sia trasformato nel tempo. Cfr. *Zoe Leonard: You See I Am Here After All*, 2008 (Dia Beacon, NY, 21.09.2008-09.01.2011).

<sup>126</sup> Dell'artista si vedano anche altri progetti fotografici divisi in tassonomie, come *Clouds* (1978), *Photogrids* (1978), *Windows* (1980), *Sunrise and Sunset at Praiano* (1980); indagini socialmente impegnate, come *On the Walls of the Lower East Side* (1979), dove LeWitt cataloga i graffiti sui muri di quello che allora era ancora un quartiere povero e degradato di Manhattan; e studi sulla forma come *Cubo* (1998).



1966, collezionano ossessivamente tutto ciò che li riguarda. Il loro studio è un accorpamento di più archivi, suddivisi con scrupolo per generi. Qui trovano posto i negativi usati come modelli iconografici per i “photo-pieces”; i disegni a quadrettatura; le fotografie di mostre e installazioni e quelle scattate durante gli incontri mondani (momenti in cui Gilbert & George sono costantemente in scena); articoli e recensioni sulla stampa internazionale; i fotografi che hanno documentato il loro lavoro; la corrispondenza ricevuta negli anni... Centinaia di scatole custodiscono questa montagna di materiali ed esprimono un desiderio comune ai due artisti: abbracciare la totalità della vita e averne pieno controllo.<sup>127</sup> Abramovic non ha bisogno di uno schedario-magazzino:<sup>128</sup> dal 1992, archivia se stessa, la sua esistenza e il suo operato in un maestoso *tableau vivant*, che ripete una o due volte l'anno aggiungendo sempre nuovi elementi. *The Biography*, la cui prima rappresentazione si tenne alla Kunsthalle di Vienna, è una performance pensata come un processo aperto con cui l'artista ha deciso di recitare la sua vita fino alla fine. A narrare la sua storia è la sua stessa voce, registrata e usata come sottofondo sonoro durante l'azione. Come una cantilena priva di accenti emotivi, essa elenca una cronologia di episodi e fatti salienti, mentre Abramovic rimette in scena, a tratti anche con ironia, i suoi lavori più significativi.

L'opportunità di mappare il proprio corpo o altra materia viva (microrganismi come cellule, proteine, geni, nucleoidi) offerta dalla rivoluzione biotecnologica ha dato inizio a un nuovo corso dell'arte, che Jens Hauser ha presentato con la mostra *L'Art Biotech*, organizzata a Nantes nel 2003.<sup>129</sup> Come sottolinea lui stesso, la scoperta e lo sguardo in questa dimensione microscopica ha permesso il “passaggio da una *rappresentazione* della corporeità alla sua *presenza* organicamente costruita e inscenata”.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Cfr. H-U. Obrist, *Interview with Gilbert & George*, in von Bismarck et al. (a c. di), 2002, pp. 49-58.

<sup>128</sup> Alla Sean Kelly Gallery di New York, l'artista ha da poco presentato la sua “archeologia personale” (*Personal Archaeology*, 08.05.-19.06.2010), composta da fotografie di vecchie performance, oggetti e una singolare scultura. *Private Archaeology* (1997-1999) è una grande cassettera-inventario in legno che raduna memorie care alla Abramovic, tra cui foto, annotazioni e alcuni cimeli, fonte d'ispirazione per i suoi lavori.

<sup>129</sup> *L'Art Biotech*, a c. di J. Hauser (Nantes, Le Lieu Unique, 14.03.-04.05.2002), Nantes, Filigranes Editions, 2003; trad. it. *Art Biotech*, a c. di P.L. Capucci e F. Torriani, Bologna, CLUEB, 2007.

<sup>130</sup> Cfr. J. Hauser, *La biotecnologia nell'arte. Incubo dei tassonomi*, in Capucci e Torriani (a c. di), p. 20.

Negli ultimi due decenni, anche internet ha aperto le porte a nuove sperimentazioni artistiche e allargato enormemente le possibilità di immagazzinamento e catalogazione di dati e informazioni. Uno dei primi esempi di archivi online è stato *The File Room* di Antoni Muntadas, realizzato nel 1994 dopo circa quindici anni di preparativi. L'obiettivo era creare un sistema aperto e facilmente accessibile dove poter schedare i casi di censura culturale avvenuti nella storia, da Socrate a oggi, in particolare quelli che, a causa del controllo politico-sociale, sono rimasti a lungo ignoti. Sul sito [www.thefileroom.org](http://www.thefileroom.org), è possibile documentarsi sui singoli episodi (ordinati per luogo geografico, motivo, medium o data) e anche aggiungere la propria esperienza. Tutti, almeno una volta nella vita, sono stati censurati, Muntadas per primo. Il suo progetto nasce infatti da un'ingiustizia subita: la televisione spagnola gli aveva commissionato un programma, che, una volta portato a termine, non venne mai trasmesso.

Oltre alla versione online, *The File Room* esiste anche come scultura o stanza colma di schedari neri. Qui alcuni computer sono collegati a un server: basta un "click" per abbandonare questo spazio kafkiano e avventurarsi nella rete.

Neil Cummings e Marysia Lewandowska si sono radicalmente allontanati dall'idea di opera d'arte come oggetto per dedicarsi allo studio delle istituzioni che designano l'opera come tale. È così che il mondo per loro è diventato un ricovero di *readymade* dove poter scegliere e ottenere "all the ideas, knowledge, objects, films and images that already exist; so the figure of the DJ sampling, or the curator, or the hacker, become much more appropriate metaphors".<sup>131</sup>

Dal 1995 al 2008, i loro progetti hanno come medium l'archivio digitale e sono catalogati in rete, sia sul sito che condividono ([www.chanceprojects.com](http://www.chanceprojects.com)), sia sulle rispettive pagine personali ([www.marysialewandowska.com](http://www.marysialewandowska.com) e [www.neilcumplings.com](http://www.neilcumplings.com)). Il lavoro consiste nel raccogliere e selezionare certi tipi di informazioni, a seconda del traguardo che si sono prefissi, e renderle disponibili online per consentirne il libero scambio.

Per *Enthusiasts* (2002-2004), una delle ultime indagini archivistiche che Cummings e Lewandowska hanno condotto insieme, il duo ha viaggiato attraverso la Polonia per un paio d'anni in cerca di film amatoriali inediti prodotti dai club di cinefili

---

<sup>131</sup> Cfr. Neil Cummings e Marysia Lewandowska, *From Enthusiasm to Creative Commons. Interview with Anthony Spira* (2005), in Merewether (a c. di), 2006, p. 152.

durante il socialismo. Dopo un'attenta selezione, il restauro e la digitalizzazione delle vecchie pellicole in 16 e 8 mm, gli archivi di stato polacchi, con cui i due artisti avevano inizialmente collaborato, hanno immagazzinato tutti questi materiali imponendo a chi voleva consultarli o farne uso di pagare un tributo oneroso. Questa azione era contraria allo spirito del progetto, ecco perché Cummings e Lewandowska sono ricorsi a Creative Commons, un'organizzazione non-profit per la collaborazione e la condivisione, e hanno messo a disposizione tutti i filmati raccolti in internet ([www.entusiastsarchive.net](http://www.entusiastsarchive.net)). In questo modo, chiunque può accedere e riutilizzare liberamente quei *readymade*, facendo propria una parte di storia polacca. Il traguardo di questa impresa è l'abolizione della proprietà intellettuale, nella convinzione che "sharing ideas and knowledge enriches; restricting their use does not".<sup>132</sup>

Un altro archivio telematico nato da un episodio di censura culturale è quello organizzato da Walid Raad sotto mentite spoglie dell'Atlas Group ([www.theatlasgroup.org](http://www.theatlasgroup.org)). Vista la reticenza istituzionale nel diffondere e narrare la recente storia del Libano, in particolare la guerra civile tra 1975 e 1991, Raad decide di studiare e documentare il passato del suo paese raccogliendo film, video, foto, appunti, che sistema in tre cartelle: i materiali con una fonte conosciuta, i dossier anonimi e le testimonianze prodotte dall'Atlas Group. Oltre al tema conduttore, questi *file* hanno un'altra caratteristica in comune: sono tutti fittizi, non nel senso di arbitrariamente inventati, ma di consciamente modellati. "The truth of the documents we archive/collect", spiega Raad a nome del gruppo, "does not depend for us on their factual accuracy".<sup>133</sup>

Per l'artista i fatti non hanno significato come oggetti evidenti e statici; vanno considerati come entità variabili, come processi, come interpretazioni intellettuali ed emotive di chi li ha vissuti, come sintomi culturali basati sulla memoria collettiva. Solo così è possibile spiegare la complessità della realtà e fare storia: "We do not consider 'The Lebanese Civil War' to be a settled chronology of events, dates, personalities, massacres, invasions, but rather we also want to

---

<sup>132</sup> Cfr. Cummings e Lewandowska in Merewether (a c. di), 2006, p. 153.

<sup>133</sup> Si veda The Atlas Group, *Let's Be Honest, the Rain Helped* (2003), ivi, p. 179.

consider it as an abstraction constituted by various discourses and, more importantly, by various modes of assimilating the data of the world”.<sup>134</sup>

L'autenticità e l'autorialità, due tra le componenti fondamentali del discorso storico, sono entrambe messe in gioco per offrire una visione del mondo più libera e consapevole.

L'idea di condivisione e compartecipazione ritorna in Armin Linke, che, alla Biennale di Venezia del 2003, ha presentato il progetto di un “Instant Book”, ovvero un libro realizzato su misura del richiedente. Chiunque può andare sul suo sito ([www.arminlinke.com](http://www.arminlinke.com)), scorrere l'indice dei soggetti delle sue foto, un archivio digitale di più cinquemila immagini che rappresentano l'attività umana e il paesaggio (naturale e costruito), scegliere sedici esemplari e comporre la propria edizione personalizzata, che poi riceve in copia unica per posta.

Nell'ultimo decennio, o poco più, alcune mostre hanno cercato di ripercorrere la storia dell'amore-ossessione per l'archivio, e di creare una sorta di genealogia degli artisti che con le loro opere hanno contribuito a farne una tendenza contemporanea.

Nel 1998, la Haus der Kunst di Monaco organizzò una collettiva itinerante il cui titolo non lasciava dubbi sul contenuto. *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* si proponeva quale ricognizione, rigorosamente in ordine alfabetico, di quegli artisti che, tra primo e secondo Novecento, avevano tentato di preservare la memoria individuale e collettiva nei modi più disparati: dall'atlante al ciber spazio; dall'indice al magazzino; dalla scatola alla *Wunderkammer*.<sup>135</sup>

Un'ideale continuazione e ampliamento di questa rassegna è stata *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*, inaugurata al Reina Sofia di Madrid nel novembre 2010.<sup>136</sup> Il suo curatore, Georges Didi-Huberman, ha preso spunto da Aby Warburg e ha cercato di disegnare una mappa delle peregrinazioni delle immagini lungo tutto il XX

---

<sup>134</sup> Cfr. *The Atlas Group*, in Merewether (a c. di), 2006, p. 179.

<sup>135</sup> Cfr. *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, a c. di I. Schaffner e M. Winzen, Monaco/New York, Prestel, 1998. La mostra fece due ulteriori tappe negli Stati Uniti: una a New York (P.S.1 Contemporary Art Center, 05.07.-30.08.1998), l'altra a Seattle (Henry Art Gallery, 05.11.1998-31.01.1999).

Sullo stesso tema, si veda anche *Open Box: künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, a c. di M. Fehr, Colonia, Wienand, 1998.

<sup>136</sup> Cfr. *Atlas*, a c. di G. Didi-Huberman (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 26.11.2010-28.03.2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Tf. Editores, 2010.

secolo. Questa indagine riguarda soprattutto la pratica artistica e il modo in cui differenti documenti visivi, che appartengono non solo alla storia dell'arte, ma anche a quella della natura, dei luoghi, del corpo e della politica, sono stati collezionati e presentati in forma di "atlante".

L'uso del documento come materia prima, e, in particolare, il modello dell'archivio fotografico, è stato indagato anche da Okwui Enwezor in *Archive Fever*,<sup>137</sup> all'International Center of Photography di New York nel 2008. La mostra, che riprende il titolo e l'eredità concettuale dell'omonimo saggio di Jacques Derrida, ripercorre il periodo dal secondo dopoguerra in poi, con particolare attenzione alle opere e agli artisti dell'ultimo ventennio (1990-2000). Sullo stesso tema, ha riflettuto anche *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art # 1*, la prima di una serie di mostre che il Bard College, prestigiosa scuola curatoriale americana vicino a New York, ha inaugurato nell'inverno 2008-2009, come risultato di un progetto di ricerca pluriennale.<sup>138</sup>

Nel 1999, l'Università di Lüneburg ha condotto un attento studio sui luoghi e sulle pratiche di catalogazione, invitando un gruppo di artisti e di esperti internazionali a discutere dei diversi criteri di organizzazione e allestimento dell'archivio e delle sue possibili relazioni interdisciplinari. Due ulteriori iniziative completavano il progetto: il trasferimento dell'archivio personale di Hans-Ulrich Obrist da St. Gallen a Lüneburg e la mostra *Interarchive*,<sup>139</sup> co-curata da Hans-Peter Feldmann e dallo stesso Obrist, che, come attestano le sue voluminose raccolte di interviste degli ultimi anni,<sup>140</sup> è impegnato a scrivere e a catalogare la storia dell'arte

---

<sup>137</sup> *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, a c. di O. Enwezor (New York, International Center of Photography, 18.01.-04.05.2008), Göttingen, Steidl, 2008.

<sup>138</sup> Cfr. *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art # 1*, a c. di M. Lind e H. Steyerl (Bard College, Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, 26.09.2008-01.02.2009), Berlino, Sternberg Press / Hannandale-on-Hudson (NY), Bard College, 2008.

Sul tema della memoria e della diffusione e sopravvivenza delle immagini, si veda anche l'Ottava Biennale di Gwanju, *10.000 Lives*, a c. di M. Gioni (Gwanju, Corea, 03.09.-07.10.2010). La mostra è stata pensata come "a gallery of portraits or as a dysfunctional family album", che rivela il bisogno, a volte ossessivo, di creare effigi, simulacri, copie, cloni, avatar, di noi stessi e della nostra vita (Cfr. il comunicato stampa della mostra).

<sup>139</sup> Cfr. von Bismarck et al. (a c. di), 2002.

<sup>140</sup> Cfr. H-U. Obrist, *Interviews*, Milano, Charta, vol. 1, 2003, e vol. 2, 2010.

Obrist ha dichiarato che le interviste compongono "un romanzo polifonico con tantissimi protagonisti" alla Dostoevskij o Gadda e che in futuro, visto che il progetto è in divenire e le ore di registrazione audio sono già più di duemila, spera di farne un archivio online.

attraverso la testimonianza diretta dei suoi protagonisti e a ripensare la pratica curatoriale.

Per la sua particolarità ideativa e museologica, si segnala anche *Playlist*, mostra tenutasi al Palais de Tokyo di Parigi nel 2004.<sup>141</sup> L'idea del curatore Nicolas Bourriaud era di comporre un archivio-lista, simile alle classifiche musicali, di artisti che lavorano con prodotti culturali (che potremmo anche chiamare *readymade* o “found-footage”) invece di creare ex-novo. Queste pratiche di appropriazione e manipolazione, che Bourriaud ha definito di “post-produzione”,<sup>142</sup> si confrontano con il caos dominante della cultura globale e generano itinerari e processi artistici originali, grazie all'assemblaggio, all'archiviazione e al remixaggio di sequenze di film, citazioni di opere d'arte e di testi scritti che già fanno parte della memoria collettiva.<sup>143</sup>

Nonostante i lodevoli sforzi, queste mostre finirono per dimostrare l'impossibilità di fare un resoconto esaustivo di un fenomeno ampio e complesso. Il desiderio di ordine e visione d'insieme, da sempre un'ambizione connaturata al museo, genera logiche organizzative ed espositive che tendono a rinchiudere esperienze e oggetti eterogenei in categorie predefinite, pur sapendo che qualunque forma di classificazione è di per sé discutibile, imperfetta, in molti casi fallimentare.

I tre artisti presi in esame nei prossimi capitoli, Marcel Broodthaers, Hanne Darboven e Hans Haacke, hanno cercato di far luce e di minare questo controllo selettivo della conoscenza. Ciascuno di loro ha adottato una personale linea critica in cui l'archivio ricopre, a nostro parere, una funzione primaria, sia come fonte reale, sia come modello ideativo. Tutti e tre hanno contribuito con impegno

---

Cfr. H-U. Obrist, *Il genio dell'incontro*, intervista di B. Casavecchia, “D di Repubblica”, anno 15, n. 699 (19 giugno 2010), p. 76.

<sup>141</sup> Cfr. *Playlist*, a c. di N. Bourriaud (Parigi, Palais de Tokyo, 13.02.-25.04.2004), Parigi, Editions Palais de Tokyo, 2004.

Sulla novità del Palais de Tokyo come spazio espositivo sperimentale o “anti-museo”, si veda P. Nicolin, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano, Postmediabooks, 2006.

<sup>142</sup> N. Bourriaud, *Post Production. La culture comme scénario: comme l'arte reprogramme le monde contemporain*, Digione, Les presses du réel, 2002; trad. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmediabooks, 2004.

<sup>143</sup> Il montaggio di immagini fisse o spezzoni di film preesistenti è una pratica archivistica molto diffusa, già a partire dagli anni Sessanta-Settanta. Tra i tanti che l'hanno adottata, si pensi ad artisti esemplari come: John Baldessari, Marcel Broodthaers, James Coleman, Tacita Dean, Stan Douglas, Douglas Gordon, Peter Huyghe, Derek Jarman, David Laelas, Christian Marclay, Chris Marker, Steve McQueen.

esemplare, e in anticipo rispetto alla rivoluzione tassonomica del sapere apportata da internet, alla definizione e alla rielaborazione di alcuni dei requisiti fondamentali delle pratiche archivistiche dai tardi anni Sessanta in avanti: la volontà critica a livello istituzionale, diretta al miglioramento del modello culturale vigente (Broodthaers); il desiderio intimo di autoaffermazione, autorappresentazione e autostoricizzazione, che porta alla creazione di una personale cosmologia (Darboven); l'impegno politico-sociale come urgenza verso se stessi e gli altri (Haacke).





## 2. L'ARCHIVIO COME CRITICA ISTITUZIONALE: MARCEL BROODTHAERS

“... veillant / doutant / roulant / brillant et méditant / avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre / Toute Pensée émet un Coup de Dés”.

Stéphane Mallarmé.<sup>1</sup>

“Wie weit geht die Freiheit des Ausdrucks, die man einem Künstler zugesteht? Praktisch bis an die Grenzen, die von der politischen Führung eines Landes gezogen werden”.<sup>2</sup> Questa la domanda che Marcel Broodthaers si pone, dandosi subito una risposta, nella nota introduttiva al catalogo della mostra *Der Adler von Oligozän bis heute* alla Kunsthalle di Düsseldorf (1972), dove il suo *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* – il museo fittizio che da quattro anni errava da uno spazio espositivo europeo all'altro, assumendo ogni volta una nuova forma –, raggiunse l'apice con un allestimento spettacolare e irripetibile.<sup>3</sup>

Broodthaers fu tra i primi artisti della cosiddetta “critica istituzionale”<sup>4</sup> a individuare e additare il museo quale luogo principe dove si compie l'egemonia

---

<sup>1</sup> S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1998, vol. 1, p. 387.

<sup>2</sup> “Quanto lontana può andare la liberà d'espressione concessa a un artista? In pratica, fino alle frontiere tracciate dal governo politico di un paese” (traduzione di chi scrive). Cfr. *Der Adler von Oligozän bis heute*, a c. di M. Broodthaers (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 16.05.-09.07.1972), Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972, vol. 1, p. 4.

<sup>3</sup> Dopo il 1968, molti lavori di Broodthaers prendono la forma di *display* museali (si pensi alle varie sezioni del *Musée* e ai *Décor*), che lui stesso cura fin nei minimi dettagli. Si tratta di opere per lo più irripetibili, non solo perché difficilmente ricreabili senza l'artista, ma anche perché senza senso al di fuori del contesto per il quale sono state pensate in origine.

<sup>4</sup> Quest'espressione, emersa a metà anni Ottanta [cfr. A. Fraser, *In and Out of Place*, in “Art in America”, vol. 73, n. 6 (giugno 1985), pp. 122-129], fu convalidata da B.H.D. Buchloh nel saggio *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in “October”, vol. 55 (inverno 1990), pp. 105-143. Da allora sono stati pubblicati numerosi studi sull'argomento. Tra i più recenti, si vedano: *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, a c. di A. Alberro e B. Stimson, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2009; *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, a c. di G. Raunig e G. Ray, Londra, MayFly, 2009; *Institutional Critique and After*, a c. di J.C.

culturale del potere costituito, e a mettere in scena pratiche e logiche espositive come opere d'arte.

“With the canny chairvoyance of the materialist”, commenta Benjamin Buchloh nel 1987, “Broodthaers anticipated, as early as the mid-1960’s, the complete transformation of artistic production into a branch of the culture industry, a phenomenon which we only now recognize”.<sup>5</sup>

Nonostante sia sempre stato molto cauto nell'avvicinare prassi artistica e credo ideologico, egli sente fin dall'inizio la necessità di una “attitudine politica”,<sup>6</sup> dimostrandosi in linea con le tendenze contestatarie della fine degli anni Sessanta e in anticipo rispetto alle problematiche nate con l'acuirsi della mercificazione dell'arte.<sup>7</sup> Le sue azioni, apparentemente innocue e ispirate a un'estetica *démodé* di stampo ottocentesco, sono a tutti gli effetti arte impegnata. Come ricorda anche Hans Haacke, che guardò al suo lavoro con ammirazione:<sup>8</sup> “It is naive to assume

---

Welchman, Zurigo, JRP/Ringier, 2006; *Art After Conceptual Art*, a c. di A. Alberro e S. Buchmann, Cambridge (MA)-Londra, MIT Press / Vienna, Generali Foundation, 2006; *Instituzionskritik*, “Texte zur Kunst”, n. 59 (numero speciale, settembre 2005); *Das Museum als Arena / The Museum as Arena*, a c. di C. Kravagna e Kunsthau Bregenz, Colonia, Walther König, 2001; A. Rorimer, *Context as Content: Surveying the Site*, in *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londra/New York, Thames & Hudson, 2001, pp. 229-273.

<sup>5</sup> Cfr. *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, a c. di B.H.D. Buchloh, “October”, n. 42 (autunno 1987), pag. n.p. La pubblicazione esce come numero speciale dedicato all'artista. Per la prima volta, la critica americana conduce un esame approfondito sul suo lavoro, raccogliendo anche alcuni studi accademici.

<sup>6</sup> Questa la frase originale: “De toute façon une liaison pratique/théorie en Art me paraît ‘Futuriste’ ou illusoire [...]. Cependant, bien que faible, la nécessité d’une attitude politique est nécessaire, aujourd’hui”. Cfr. M. Broodthaers, *Art et Politique*, in *L'Angélu de Daumier* (Parigi, Centre national d'art contemporain, 02.10.-10.11.1975), Parigi, Centre national d'art contemporain, 1975, vol. 2, p. 3; ripubblicato in *Marcel Broodthaers*, a. c. di C. David (Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17.12.1991-01.03.1992), Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 278. Da qui in avanti, si farà riferimento a questa riedizione.

<sup>7</sup> Usando l'espressione “industria culturale”, Buchloh riprende una famosa formula coniata da due filosofi della scuola di Francoforte, Max Horkheimer e Theodor Adorno, in *Dialettica dell'Illuminismo* (1947).

<sup>8</sup> L'influenza di Broodthaers su Haacke riguarda soprattutto molti dei lavori che l'artista tedesco realizzò a partire dagli anni Ottanta, dopo la scomparsa del collega belga. Si veda, in particolare, *Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers*, presentato alla *Documenta 7* nel 1982. Cfr. H. Schuldt, *Hans Haacke; Marcel Broodthaers*, in “Artforum”, vol. 21, n. 2 (ottobre 1982), pp. 85-86. Cfr. anche il testo scritto in omaggio di Broodthaers, H. Haacke, *The Eagle from 1972 to the Present* (1994), in *Hans Haacke. ‘Obra Social’*, a c. di M.J. Borja-Villel (Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 21.06.-03.09.1995), Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, pp. 224-226.

that artworks made without a political intent lack a political dimension. This was something Marcel Broodthaers knew very well”.<sup>9</sup>

Per Broodthaers, così come per Haacke,<sup>10</sup> la relazione tra arte e politica interessa principalmente il contesto, cioè il dove l’opera è inserita e presentata.<sup>11</sup> Una volta entrati nel museo, gli oggetti vengono investiti di un’aura che ne garantisce il valore estetico-culturale e, come diretta conseguenza, anche quello economico. Egli si rende ben presto conto che il sistema contemporaneo è caratterizzato da una costante e sempre più rapida “transformation de l’Art en marchandise”, da un processo di reificazione di cui l’arte è diventata “une représentation singulière”, ovvero “une forme de tautologie”.<sup>12</sup>

L’azione del collezionare e classificare, preservare e mostrare, comporta sempre un carosello di scelte, esclusioni e proibizioni che dipendono sia dal gusto e dai principi di un’epoca, sia dal desiderio di affermazione di un dato regime o classe sociale.<sup>13</sup> Ecco perché le rappresentazioni della storia culturale all’interno del museo non sono mai oggettive. Se ne era già accorto Marcel Duchamp ai primi del Novecento, quando, scavalcando i tradizionali criteri di selezione e

---

<sup>9</sup> Cfr. P. Taylor, *Interview with Hans Haacke*, in “Flash Art International”, n. 126 (febbraio-marzo 1986), p. 39.

<sup>10</sup> Cfr. capitolo 4.

<sup>11</sup> Tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta, anche Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke, John Knight, e altri, sono impegnati in prima linea nella critica al museo e nell’indagine della relazione arte-politica. Se, per questi artisti, l’oggetto e il luogo di contestazione rimane principalmente il museo, per Joseph Beuys, che non rientra nella cerchia della critica istituzionale, ma è ugualmente attivo sul fronte politico-sociale, la contesa ideologica è legata maggiormente all’idea di “mitologia individuale” di derivazione romantica (poi ripresa da Szeemann), che lo rende un artista-vate o sciamano. Broodthaers difese più volte il lavoro di Buren e Haacke, ma criticò l’atteggiamento di Beuys (Broodthaers e Beuys rappresentano i due poli antitetici dell’artista *engagé* di quel periodo). Cfr. S. Germer, *Haacke, Broodthaers, Beuys*, in “October”, vol. 45 (estate 1988), pp. 63-75 [poi anche in *Joseph Beuys. Ein Reader*, a c. di C. Mesch e c. Danto, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2007, pp. 50-65] e D. Schultz, *Art and Politics: Broodthaers, Beuys, Buren, Haacke*, in *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Berna, Peter Lang, 2007, pp. 237-279. Si veda anche capitolo 4.5.

<sup>12</sup> Cfr. M. Broodthaers, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle* (1975), in David (a c. di), 1991, p. 268. Il testo originale, in francese, rimase a lungo inedito, fu pubblicato inizialmente in inglese nel catalogo della mostra *Le Privilège de l’Art*, Oxford, Museum of Modern Art, 1975.

<sup>13</sup> Per un approfondimento sul ruolo, il significato e la funzione del museo, tra i numerosi, nuovi studi, usciti soprattutto a partire dagli anni Novanta, si vedano, in particolare, la raccolta *Grasping the World. The Idea of the Museum*, a c. di D. Preziosi e C. Farago, Burlington (VT), Ashgate, 2004; e L. Capano, *Il museo e gli artisti contemporanei*, in *Arte e artisti nella modernità*, a c. di A. Negri, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 109-132.

classificazione, aveva sfidato la sacralità del museo eleggendo a opere d'arte uno scolabottiglie, un orinatoio e una ruota di bicicletta.

Dopo Duchamp,<sup>14</sup> anche Broodthaers ha minato lo *status quo*, avviando una critica costruttiva del sistema dell'arte e del ruolo dell'artista nella società. Il suo obiettivo non è sparare a zero sul museo, istituzione che ama e rispetta,<sup>15</sup> bensì svelare, da un lato, le dinamiche di potere che si celano dietro alla sua apparente imparzialità e riconsiderare, dall'altro, i modi di organizzazione del sapere.<sup>16</sup>

Con arguzia e straordinaria disinvoltura – due doti caratteriali dovute in parte anche alla sua formazione, che era avvenuta al di fuori dalla sfera delle arti visive –,<sup>17</sup> egli ha cercato di offrire, con successo, una valida alternativa a livello estetico; ha interrogato la natura e il significato del museo nel mondo contemporaneo; ha messo in luce il nesso, ormai imprescindibile, tra arte, pubblicità e mercato.

Parafrasando Stéphane Mallarmé,<sup>18</sup> che di Broodthaers fu il padre spirituale, si potrebbe dire che il suo pensiero è sempre rimasto “vigile, sospettoso, in movimento, brillante e critico”; capace di liberarsi all'improvviso “con un getto di

---

<sup>14</sup> Come ricorda Haacke: “Duchamp was, of course, the first artist to think about the aura that surrounds art and artefacts, and the power of context. As we know, they fundamentally affect the way in which we look at objects [...]. In 1972, Marcel Broodthaers continued Duchamp's project with his fantastic exhibition ‘Musée d'art moderne, département des aigles, section des figures’ (Kunsthalle, Düsseldorf)”. Cfr. *Hans Haacke/Molly Nesbit in Conversation* (febbraio 2003), in *Pressplay*, Londra/New York, Phaidon, 2005, p. 282.

<sup>15</sup> A questo proposito, Buchloh commenta: “Broodthaers understood very well that the destruction of museums, in part by artistic critique itself, was a naive and irresponsible, almost futurist act [...]. For Broodthaers the museum was not only a place of power, but also of knowledge”. Cfr. *documenta X: Politics/Poetics*, a c. di C. David e J-F. Chevrier (Kassel, 21.06.-28.09.1997), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1997, p. 389.

<sup>16</sup> Il primo ad aver studiato queste “relazioni di potere” in ambito teorico fu Michel Foucault in *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione* (1975) e *La volontà di sapere* (1976). Il pensiero di Foucault, concomitante alla ricerca di Broodthaers, ispirerà la seconda generazione di artisti della critica istituzionale, attivi tra anni Ottanta e Novanta.

<sup>17</sup> Broodthaers fu poeta fino all'età di quarant'anni. Nel 1964, vedendo che come tale non riusciva ad avere successo, decise di diventare artista. Questa sua conversione fu messa in scena con grande abilità e ironia.

<sup>18</sup> Deborah Schultz riassume il legame tra Broodthaers e Mallarmé con queste parole: “Apart from a shared heightened awareness of the arrangement of words on the page, many Mallarmean themes and objects appear in Broodthaers's work, such as the castle, ship or shipwreck, clock, mirror, lamp, dice and the notion of chance”. Cfr. Schultz, 2007, p. 39.

I due artisti condividono anche, da un lato, la nuova nozione di spazio, che travalica i confini tradizionali; dall'altro, l'idea di assenza, che si esprime nell'immagine allegorica della conchiglia vuota o del guscio rotto (entrambi simboli dell'assenza di contenuto).

dadi”, proprio quando sembrava essere sul punto di arrestarsi e cristallizzarsi.<sup>19</sup> Broodthaers si avvicina alla poesia di Mallarmé grazie a René Magritte. Nel 1945, durante il loro primo incontro, Magritte regala al giovane connazionale, – allora ancora poeta e forse ignaro della sua futura carriera come artista –, una copia di *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, il rivoluzionario “poema visivo” che, ben prima di Broodthaers, aveva affascinato simbolisti, futuristi e surrealisti per l’unicità con cui le parole, disposte liberamente sulla pagina, creavano una nuova idea di spazio.<sup>20</sup>

È l’avvio di un sodalizio artistico: immaginario tra Mallarmé e Broodthaers, reale, anche se a distanza,<sup>21</sup> tra quest’ultimo e Magritte.

Rispetto a Magritte, Broodthaers allargò e rese ancora più articolata la riflessione intorno al rapporto tra parola, oggetto e immagine, allontanandosi dalla sfera puramente pittorica.<sup>22</sup> Nel 1965, a un anno dalla sua conversione, aveva dichiarato: “Il mio vecchio amore per cose come un cappello, una mela e un ombrello è finito. Li ho usati per creare oggetti. Oggi, mangio la mela, indosso il cappello e appendo l’ombrello al braccio”.<sup>23</sup>

Il cappello, la mela e l’ombrello, oltre a essere oggetti quotidiani, erano tra i temi-simbolo preferiti da Magritte. Con questa frase scherzosa, Broodthaers non solo manifesta precocemente il suo distacco dalla pittura surrealista e dalla Pop art<sup>24</sup> – e in parte anche dai *readymade* duchampiani –, ma pone l’accento sulla natura

---

<sup>19</sup> Questa definizione ben si adatta anche al percorso seguito dal *Musée d’Art Moderne*.

<sup>20</sup> Sul rapporto tra Mallarmé e le arti visive, si veda *L’action restreinte: l’art moderne selon Mallarmé. Trente ans plus tard: une conversation / Marcel Broodthaers*, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2006.

<sup>21</sup> Magritte e Broodthaers si frequentarono poco di persona. Michael Compton ricorda che, dopo questo primo incontro, i due si rividero a vent’anni di distanza, quando la carriera artistica di Broodthaers era ormai pienamente avviata. Cfr. *Marcel Broodthaers*, a c. di M. Compton, (Londra, The Tate Gallery, 16.04.-26.05.1980), Londra, The Tate Gallery, 1980, p. 13.

<sup>22</sup> Come aveva dichiarato nel 1968: “Il ne suffit pas d’entrer dans la rue René Magritte, il faut encore en sortir”. Broodthaers cit. in Schultz, 2007, p. 137, nota 93. Si veda anche il saggio di M. Foucault su Magritte, *Ceci n’est pas une pipe*, in “Les Chaiers du chemin”, n. 2, 15 gennaio 1968, pp. 79-105; trad. it. *Questa non è una pipa*, a c. di R. Rossi, Milano, SE, 1988.

<sup>23</sup> Cfr. *Mosselen: op en top pop* (intervista di Broodthaers con M. Van Maele), in “Kunst van Nu”, dicembre 1965, pag. n.p (traduzione di chi scrive).

<sup>24</sup> Gli oggetti-sculture che Broodthaers realizza tra il 1964 e il 1968 derivano da una personale rielaborazione di questi modelli. Per un’analisi dei suoi primi lavori si vedano, tra gli altri, Compton (a c. di), 1980, pp. 13-25, e D. Schwarz, *Look! Books in plaster!?*, in Buchloh (a c. di), 1987, pp. 57-66.

processuale e performativa del suo lavoro, dove gli oggetti sono strumenti d'indagine e di discussione che accompagnano la ricerca, non opere isolate e statiche da esporre in musei e gallerie.

Anche quando, all'inizio del suo percorso artistico, è ancora alle prese con assemblaggi di cozze e gusci d'uovo su mobili e pentole, o con accumuli di ritagli di giornale in barattoli e bottiglie, sembra più interessato alla relazione tra i vari elementi e alla loro presentazione come insieme, piuttosto che ai singoli pezzi.

La ricerca di Broodthaers è pervasa da questa corrispondenza tra le parti, che crea un dialogo sempre aperto tra opere apparentemente anche molto diverse tra loro.

A questo proposito, vorremo prendere in considerazione una serie di lavori per mostrare come, uno stesso tema, cioè il ripensamento dei sistemi di organizzazione del sapere,<sup>25</sup> abbia accompagnato l'artista nel corso di tutta la sua carriera. Oltre al *Musée d'Art Moderne*, principale oggetto di studio di questo capitolo, altre opere ruotano attorno all'idea di archiviazione.

*Pense-Bête* (1964) segna il suo decisivo passaggio dalla poesia, a cui si era dedicato per più di vent'anni, alle arti visive. Un fascio di quaderni (le copie invendute della sua omonima raccolta poetica)<sup>26</sup> è incastonato in un cumulo di gesso<sup>27</sup> e dà forma a un catalogo di parole e immagini letterarie<sup>28</sup> inaccessibile. Il piedistallo di gesso impedisce di sfogliare e leggere le pagine della raccolta.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Si pensi alla contemporanea riflessione teorica di Michel Foucault con il saggio *Le parole e le cose* (1966), che, come recita il sottotitolo, propone “un’archeologia delle scienze umane”. Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR-Rizzoli, 2006 (1978).

<sup>26</sup> Come raccolta poetica, *Pense-Bête* non aveva avuto successo. Broodthaers ritirò i *reminder* dal commercio e li assemblò nella scultura.

<sup>27</sup> Il piedistallo di gesso mostra le impronte dell'autore. Potrebbe trattarsi di una prima allusione ironica all'autorialità e alla firma come indici del valore dell'opera d'arte, un tema che diventerà ricorrente in molte delle opere successive. Si pensi, ad esempio, ai numerosi lavori che Broodthaers dedica alla “signature”, tra cui: *Ma signature (Une seconde d'éternité)*, 1970; *Signatur*, 1971; *Où est la signature?*, 1971; *Signatures*, 1971; *La signature de l'artiste*, 1972; *Gedicht Poem Poème – Change Exchange Wechsel*, 1973.

<sup>28</sup> *Pense-Bête* ricorda *Dadaco*, la raccolta di poesie, saggi, collage e disegni che, negli anni Venti, i dadaisti promossero come “Handatlas”, un atlante da viaggio o in miniatura. Il progetto, curato da Richard Huelsenbeck, e appoggiato dall'editore Kurt Wolff di Monaco, non fu mai portato a termine, probabilmente per mancanza di fondi. Ne rimangono comunque parecchie testimonianze. Cfr. *The Dada Reader. A Critical Anthology*, a c. di D. Ades, Chicago, University of Chicago Press, 2006 e *Documenti e periodici Dada*, a c. di A. Schwarz, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1970.

<sup>29</sup> In passato, Broodthaers aveva già reso illeggibili i suoi versi coprendo le pagine di *Pense-Bête* con collage di carte colorate. Secondo Buchloh, questa azione segna il primo passo verso l'annullamento del valore linguistico-letterario della raccolta a favore della sua

Broodthaers fece finta di essere sorpreso quando notò che il pubblico non aveva trovato nulla di insolito in quell'oggetto, riconoscendovi subito un'opera d'arte o curiosità.<sup>30</sup> La sua era una presa di posizione ironica rivolta a sottolineare come il contesto avesse influito sulla ricezione di un manufatto, che, al di fuori della galleria, non avrebbe sicuramente suscitato la stessa attenzione.

Con *Pense-Bête* egli compie un gesto di rottura simbolico e teatrale verso il passato. Archivia, anzi, addirittura “seppellisce”<sup>31</sup> la sua produzione poetica, e, parallelamente, annuncia il nuovo corso della sua ricerca. “Embodied in this dramatic gesture”, si legge nel comunicato stampa di una recente personale dell'artista, il cui punto di partenza è proprio *Pense-Bête*, “are the concerns that would fascinate Broodthaers for the rest of his artistic career: an unending interest in wit and wordplay, coupled with an affectionate critique of the conventions of contemporary art and its institutions”.<sup>32</sup>

Lo spirito ludico e l'arguzia con cui l'artista realizza i suoi primi assemblaggi sono stati avvicinati all'indole giocosa di Piero Manzoni.<sup>33</sup> I due si conobbero a Bruxelles,<sup>34</sup> quando Broodthaers era ancora un poeta che si dilettava a fare

---

presenza fisica e plastica come oggetto o artefatto. Cfr. B.H.D. Buchloh, *Open Letters, Industrial Poems*, 1987, pp. 79-80.

<sup>30</sup> Cfr. M. Broodthaers, *Dix mille francs de récompense* (da un'intervista con Irmeline Lebeer), in *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974, pp. 64-68; anche in David (a c. di), 1991, p. 250 (da questo momento, verrà citata questa edizione).

<sup>31</sup> Come dirà lui stesso, “il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie”. Ibidem.

<sup>32</sup> Cfr. il comunicato stampa della mostra *Marcel Broodthaers. Major Works*, New York, Michael Werner Gallery (02.09.-13.11.2010). Werner cominciò a esporre i lavori dell'artista a partire dal 1970, quando l'unica sede della sua galleria era ancora a Colonia (qui aveva aperto nel 1969, dopo un primo periodo berlinese; mentre approdò a New York soltanto nel 1990).

<sup>33</sup> Si vedano, ad esempio, Compton (a c. di), 1980, p. 14; B.H.D. Buchloh, *Formalism and Historicity. Changing Concepts in American and European Art Since 1945*, in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, (Chicago, The Art Institute of Chicago, 08.10.-27.11.1977), Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977, p. 97; Schultz, 2007, pp. 128-131. Anche le sculture (o calchi in gesso) di George Segal sono state fonte d'ispirazione per Broodthaers. Egli vide i lavori dell'artista americano da Ileana Sonnabend a Parigi nel 1963. La mostra, come ricorderà lui stesso tempo dopo, generò “le choc qui m'entraîna jusqu'à produire moi-même des oeuvre”. Cfr. M. Broodthaers, *A la galerie d'Aujourd'hui. Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, in “Journal des Beaux-Arts”, n. 1086, 1 aprile 1965, p. 5.

<sup>34</sup> L'occasione fu la mostra di Manzoni e Castellani alla Galerie Aujourd'hui (Bruxelles, Palais de Beaux-Arts), inaugurata il 17 febbraio di quell'anno. Di questo fortunato incontro, Broodthaers ricorda: “Nous nous sommes rencontrés comme si nous étions des comédiens. Cette rencontre avec Manzoni, le 23.2.62, date du certificat selon lequel je suis ‘objet d'art’, m'a permis d'apprécier la distance qui sépare le poème d'une oeuvre matérielle mettant en cause l'espace (fine arts). Autrement dit, la valeur du message avec

fotografie e a scrivere recensioni d'arte. Il 23 febbraio 1962, firmando la *Carte d'authenticité* n. 71, Manzoni fece dell'amico una "scultura vivente".<sup>35</sup>

Il lato anticonformista delle azioni manzoniane affascinò molto Broodthaers e fu senz'altro uno dei motivi che lo indussero a dare un nuovo corso alla sua carriera.

Anche *MTL-DTH* (1970) può essere paragonato a un archivio del suo processo creativo,<sup>36</sup> poiché è un corpus di manoscritti o "personal files"<sup>37</sup> che documentano dieci anni di attività poetica. L'opera non è più ridotta a un oggetto-scultura, ma si espande nello spazio diventando un'installazione. Subito dopo gli assemblaggi del primo periodo, e contemporaneamente al *Musée*, Broodthaers elabora una nuova concezione del rapporto tra spazio e opera, vicina all'idea di ambiente.

Diversi elementi compongono l'allestimento alla galleria MTL di Bruxelles. Oltre alla raccolta di scritti, un film, che viene proiettato solo l'ultimo giorno della mostra, e un testo riprodotto sulla vetrata dello spazio espositivo. Il testo con informazioni sulla retrospettiva e sull'artista è,<sup>38</sup> da un lato, una parodia dei cartelloni pubblicitari, dall'altro, un *trait d'union* tra lo spazio interno e quello esterno.

L'armonia estetica tra parola e immagine dà forma a un atlante visivo della sua memoria privata. Negli ambienti della galleria, decine e decine di fogli senza cornice vengono presentati su tavoli o semplicemente affissi alle pareti.<sup>39</sup> Scritti a

---

seulement la notion de merchandise du message identifié à la merchandise". Cfr. *Piero Manzoni*, Bruxelles, Galerie des Beaux-Arts, 1987; cit. in Schultz, 2007, p. 47.

<sup>35</sup> Nel 1970, Broodthaers riprodusse il certificato di Manzoni nella "Section Littéraire" del *Musée* con il titolo "Avis" (avviso), svelando l'affinità spirituale che ancora lo legava all'amico italiano, scomparso nel 1963.

<sup>36</sup> Come nota Schultz: "It was an exhibition about the working processes of the artist in which the many stages of the development of a rich accumulation of ideas and works in progress were made visible". Cfr. Schultz, 2007, p. 35.

Il titolo dell'opera è formato dal nome della galleria di Bruxelles dove ebbe luogo la mostra (MTL) e dalle tre lettere centrali del cognome di Broodthaers (DTH). Si veda A. Rorimer, *The Exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March 13 – April 10, 1970*, in Buchloh (a c. di), 1987, pp. 101-125.

<sup>37</sup> Ivi, p. 102.

<sup>38</sup> La scritta su vetro riproduceva l'invito dell'inaugurazione della mostra (con nome dell'artista, data, ora, luogo e titolo). Il 30 maggio 1970, Broodthaers avrebbe dovuto sostituire queste informazioni con alcuni dati biografici, ma cambiò idea e usò la vetrata come schermo di proiezione per il film, che riproduceva la scritta appena cancellata, creando un gioco di rimandi tra prima e dopo, tra interno ed esterno della galleria. Anche il catalogo diventò parte integrante dell'opera. Ivi, pp. 102 e 103.

<sup>39</sup> L'installazione comprendeva anche un raccoglitore con altri scritti di Broodthaers. Come per *Pense-Bête* (molti dei componimenti poetici in mostra provenivano proprio da questa raccolta e dalla precedente *La Bête Noire*, del 1961), i fogli ivi contenuti non



mano, battuti a macchina e ornati di schizzi, questi fogli portano con sé le tracce di un lungo lavoro intellettuale. Vocaboli e frasi sono stati cancellati, sovrascritti e persino copiati da altri autori, tra cui La Fontaine e Mallarmé.

L'effetto dell'allestimento, di cui purtroppo non è rimasta nessuna testimonianza fotografica, doveva essere simile a quelle serie infinite di foglietti su cui Hanne Darboven, in quegli stessi anni, aveva cominciato a registrare a mano, giorno dopo giorno, minuto dopo minuto, il suo esserci.<sup>40</sup> In lei, tuttavia, manca quel piglio critico, mai assente in Broodthaers, che fa di *MTL-DTH* non solo una sintesi del percorso conoscitivo e intimo dell'io, ma soprattutto un'indagine sul principio di autorialità e sulle dinamiche di produzione e ricezione dell'arte.<sup>41</sup> L'opera è anche una nuova dimostrazione di come il contesto influisca in modo decisivo sulle dinamiche di investitura estetica di un oggetto; anche quando, come nel caso di una raccolta di manoscritti poetici, l'oggetto non è stato inizialmente prodotto per essere mostrato.<sup>42</sup>

Nel 1971, *Ma collection*, un altro compendio visivo che mappa il percorso di Broodthaers fino a quel momento, viene presentato dalla galleria Wide White Space di Anversa alla Fiera di Colonia. Diversamente da *Pense-Bête* e *MTL-DTH*, questa volta il contenuto dell'opera non riguarda i suoi componimenti poetici, ma

---

potevano essere letti. Su suggerimento dell'artista, il raccoglitore rimase chiuso per tutta la durata della mostra.

<sup>40</sup> Su Darboven si veda il capitolo 3.

<sup>41</sup> La riflessione di Broodthaers riguarda in particolare la scrittura, sia quella creativa, sia quella storico-critica. Nella seconda mostra alla galleria MTL (1972), espone soltanto il catalogo in edizione limitata e un portfolio con i facsimile di alcune pagine della pubblicazione stessa, che è la copia di quella uscita per la mostra del 1970. Per l'occasione, vengono aggiornate soltanto data e titolo, *Tractatus Logico-Catalogicus (ou l'art de vendre)*. Il richiamo al *Trattato logico-filosofico* di Ludwig Wittgenstein (1921) è una parodia della moda, all'epoca molto diffusa tra gli artisti concettuali, di usare il pensiero di importanti filosofi come base teorica delle proprie indagini.

<sup>42</sup> Cfr. Rorimer, in Buchloh (a. c. di), 1987, pp. 109 e 115-116. Anche la proposta di inserire in catalogo due certificati medici (fittizi) in cui si dichiara, da un lato, la capacità, dall'altro, l'impossibilità dell'artista di adempiere al suo lavoro per un particolare periodo di tempo, mette in luce l'atteggiamento ironico di Broodthaers. Una volta inclusi nella mostra, questi due documenti biografici (e burocratici) diventano opere d'arte. Broodthaers li ripropone in un'altra mostra dello stesso periodo: *18 Paris IV 70* (Parigi, 66 rue Mouffetard, aprile 1970), a c. di M. Claura e S. Siegelau. Ivi, pp. 119-121; anche in Schultz, 2007, pp. 70-77.

Nel 1969, Haacke aveva compiuto un gesto analogo partecipando a *When Attitudes Become Form* esclusivamente con un intervento in catalogo. Aveva fatto riprodurre il certificato di nascita di suo figlio, ovvero la testimonianza di un processo creativo biologico in linea con la ricerca dell'artista (si pensi ai suoi "physical and biological systems". Cfr. capitolo 4) e le tendenze concettuali.

il lavoro svolto come artista. Sembrerebbe quasi che egli voglia dare una risposta alla domanda che si era posto qualche tempo prima, durante il suo debutto alla Galerie Saint-Laurent di Bruxelles (1964). “Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie”,<sup>43</sup> aveva detto in quell’occasione, riferendosi al fiasco commerciale delle sue poesie. Aveva inoltre dichiarato che le sue ristrette possibilità economiche gli avevano impedito di coltivare una delle sue passioni più grandi, essere collezionista. Per soddisfare questo desiderio aveva deciso di diventare un “creatore”.<sup>44</sup> Sebbene, anche in questo caso, il tono sia ironico, nell’affermazione c’è un fondo di verità. *Ma collection* può quindi essere letta come il risultato della sua duplice attività di artista e collezionista.

Da un punto di vista formale, l’opera richiama la doppia pagina di un libro. Su un pannello diviso in due parti, Broodthaers dispone, a sinistra, alcune riproduzioni in miniatura delle copertine dei cataloghi delle mostre fatte fino a quel momento; a destra, un ritratto fotografico di Mallarmé. Ciascuna immagine è accompagnata dall’abbreviazione “fig.”, che sta per “figure”, seguita da un numero, da 0 a 24. Nel lessico broodthaersiano, lo zero allude a un elemento di grande importanza<sup>45</sup> ed è qui riservato alla “figura” di Mallarmé, il cui minuscolo ritratto, non più grande di una fototessera, è posto al centro della pagina. Oltre a questa immagine, compare soltanto la dicitura “fig. 0”, impressa a caratteri cubitali nella parte bassa del foglio.

La “figure 0” è stata interpretata dalla critica come un’allusione al “grado zero” dell’arte.<sup>46</sup> Broodthaers sembrerebbe voler ribadire che, proprio da Mallarmé,

---

<sup>43</sup> Cfr. Invito della mostra alla Galerie Saint-Laurent, Bruxelles, 1964, pubblicato in *Marcel Broodthaers*, a c. di M. Goldwater e M. Compton (Minneapolis, Walker Art Center, 09.04.-18.06.1989), Minneapolis, Walker Art Center / New York, Rizzoli, 1989, p. 4.

<sup>44</sup> Queste le sue parole in proposito: “Comme je ne pouvais édifier de collection faute d’un minimum de moyens financiers, il ne me restait plus qu’à traiter autrement de cette mauvais foi où je puisais tant d’émotions fortes. Je serais donc, créateur, me dis-je”. Cfr. M. Broodthaers, *Comme du beurre dans un sandwich*, in “Phantomas”, nn. 51-66 (dicembre 1965), pp. 295-296.

<sup>45</sup> Sulle “figure” di Broodthaers si veda D. Snauwaert, *The Figures*, in Buchloh (a c. di), 1987, pp. 127-134.

<sup>46</sup> Ivi, p. 132. Si veda anche M. Broodthaers, *Der Nullpunkt*, in *Ein Museum und seine Perspektiven*, in “Heute Kunst”, n. 1 (aprile 1973), p. 20.

Si pensi, inoltre, al celebre saggio di Roland Barthes *Il grado zero della scrittura* (1953), dove l’autore francese si domanda se sia possibile individuare un “degré zéro”, un grado neutro o “innocente” della scrittura.

colui che ha azzerato, rinnovandolo, il tradizionale concetto di spazio nell'arte,<sup>47</sup> sia necessario prendere le mosse.

*Ma collection* è un'autocelebrazione dai toni leggeri e scherzosi. Ce lo conferma un curioso ritaglio di giornale tratto dal settimanale tedesco "Der Spiegel",<sup>48</sup> dove l'artista è in posa come modello per la griffe tedesca van Laack.<sup>49</sup> In calce alla fotografia si legge: "Der Directeur du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, weigerte sich, das van Laack Monokel zu tragen".<sup>50</sup> Una frase di poco interesse, ma con un certo humor.

*Rhétorique*, un'opera dello stesso anno di *Ma collection* (1971), è anch'essa organizzata come un archivio in miniatura, secondo un rigoroso allineamento seriale a scacchiera. Presenta i temi centrali di una delle unità del *Musée*, la "Section Cinéma", mostrando le fototessere degli oggetti ivi contenuti, tra cui una pipa, un orologio e una mascherina. Questa disposizione richiama i progetti di archiviazione fotografica degli artisti pop e concettuali e anticipa, come ha notato anche Deborah Schultz, "the full scale archive-as-artwork of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité* (1972) as well as the retrospective nature of the *Décors*".<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> L'artista afferma: "Stéphane Mallarmé en qui je vois le fondateur de l'art contemporain" [Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, ottobre 1972, "Ma Collection. A Daniel Buren" (1971), in *Amsterdam-Paris-Düsseldorf*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1972, p. 59]; e, in un'altra occasione: "La poésie est la source. Mallarmé est à la source de l'art contemporain (...). Il invente inconsciemment l'espace moderne", in David (a c. di), 1991, p. 149.

<sup>48</sup> Cfr. "Der Spiegel", n. 13, 22 marzo 1971, p. 166.

<sup>49</sup> L'azienda era di proprietà di Rolf Hoffmann (1934-2001), che, insieme a sua moglie Erika Hoffmann-Koenige, fu un importante collezionista tedesco di arte moderna e contemporanea (iniziò con l'Arte povera e il Gruppo Zero). Oltre alla pubblicità con Broodthaers, ci furono altri momenti di scambio tra la griffe e gli artisti. Le opere dei costruttivisti russi della collezione Hoffmann ispirarono sia la grafica e il *packaging* del marchio, sia una linea di vestiti in edizione limitata. Hoffmann aprì anche una "Shirt Art Gallery" per artisti emergenti negli uffici della van Laack, dove Blinky Palermo eseguì uno dei suoi interventi su muro. Cfr. A. Dannatt, *Rolf Hoffmann*, in "The Independent", 12 dicembre 2001, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/rolf-hoffmann-729578.html>.

<sup>50</sup> "Il direttore del Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, si è rifiutato di indossare il monoclo van Laack" (traduzione di chi scrive). Cfr. Schultz, 2007, p. 67.

<sup>51</sup> Ivi, p. 69; si veda anche B.H.D. Buchloh, *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité*, in *Section Publicité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, a c. di Buchloh e M. Gilissen (New York, Marian Goodman Gallery, 06.10.-25.11.1995), New York, Marian Goodman Gallery, 1995, pp. 90-94.

Con *Les animaux de la ferme*, un lavoro del 1974, Broodthaers sovverte i sistemi di classificazione e la relazione tra parola, immagine e significato, ideando un cartellone didattico dalla tassonomia insolita. Sotto a una serie di illustrazioni di differenti esemplari bovini, al posto della razza, l'artista segna il nome di una famosa casa automobilistica (Cadillac, Fiat, Rolls Royce, Volkswagen, Citroën...). Il contrasto, a prima vista impercettibile, diventa fortissimo quando si cominciano ad associare le parole alle immagini, intuendo immediatamente l'assurdità della catalogazione. Come mette in evidenza Anne Rorimer: “*Les Animaux de la Ferme* wittily disrupts commonplace modes of conveying knowledge with the intent of actually illustrating the autonomy of language as an informational system that may operate within the framework of aesthetic production”.<sup>52</sup>

Il microscopico *La conquête de l'Espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1975)<sup>53</sup> è una particolare rielaborazione dell'atlante geografico. In trentadue pagine Broodthaers misura e cataloga il mondo frammentandolo in tante piccole sagome. Per quanto uniformate nelle proporzioni, le silhouette degli stati sono ancora riconoscibili. Disposte una ad una, in ordine alfabetico, sulle singole pagine, non mostrano più alcun ordine gerarchico.

Il titolo indica che questo atlante da viaggio è rivolto ad artisti e militari. L'aquila riprodotta in copertina, sigillo del potere militare e politico, che Broodthaers ha eletto a simbolo dell'arte (non a caso il suo *Musée d'Art Moderne* ha un “Département des Aigles”), ne è una conferma. Artisti e militari hanno modi diametralmente opposti di “conquistare” lo spazio e di costruire nuove geografie: i primi usano soprattutto l'immaginazione, i secondi parametri bellico-politici.

Ridotto a un codice lillipuziano, e privato di qualsiasi utilità pratica, questo atlante diventa un'allegoria che induce a riflettere su come lo spazio sia comunemente recepito e interpretato. Broodthaers considera lo spazio un elemento chiave della produzione artistica, ma avverte: “La recherche constante d'une définition de l'espace ne servirait qu'à cacher la structure essentielle de l'Art, un processus de

---

<sup>52</sup> Cfr. Rorimer, 2001, p. 245.

<sup>53</sup> L'opera uscì in edizione limitata (50 copie), sempre nel 1975, presso l'editore Lebeer Hossmann di Bruxelles. Fu intitolata semplicemente *Atlas* e aveva le pagine non tagliate. Cfr. *Marcel Broodthaers: Catalogue des Livres*, Colonia, Galerie Michael Werner / New York, Marian Goodman Gallery / Parigi, Galerie Gillespie-Laage & Salomon, 1982, e *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen, Graphik und Bücher*, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1996.

réification. Chaque individu percevant une fonction de l'espace, et d'autant plus si elle est convaincante, se l'approprie mentalement ou économiquement".<sup>54</sup>

L'appropriazione dello spazio nell'arte non è un gesto esclusivamente né linguistico-concettuale, né fisico, poiché comporta anche risvolti di natura economica.

A volte, Broodthaers integra le sue installazioni, tra cui le varie rielaborazioni del *Musée* e dei *Décor*, con proiezioni e film che offrono uno sguardo complessivo sui suoi lavori. *Le catalogue et la signature* (1968)<sup>55</sup> è un'opera esemplare di questa pratica. Come superficie di proiezione l'artista ha scelto una tela quadrata. Sui suoi bordi, ha riprodotto, grazie alla tecnica serigrafica, alcuni dei suoi primi assemblaggi: una casseruola stracolma di cozze, un tavolo ricoperto di gusci d'uovo,<sup>56</sup> alcuni barattoli che racchiudono collage con occhi e bocche. Anche le immagini che si susseguono sulla tela-schermo (un'ottantina circa) mostrano gran parte delle opere che ha realizzato fino a quel momento.

Lo schermo può essere dunque paragonato a un palinsesto o a una "tavoletta magica",<sup>57</sup> dove le diapositive appaiono e scompaiono, spesso sovrapponendosi alle serigrafie presenti sui lati. Al centro della tela, un monocromo nero che, rispetto alla cornice, retrocede di alcuni centimetri, Broodthaers traccia per cinque volte le sue iniziali in bianco. In questo modo, ogni proiezione viene automaticamente firmata e autenticata come originale.

---

<sup>54</sup> Cfr. Broodthaers, *Dix mille francs...*, in David (a c. di), 1991, p. 250.

<sup>55</sup> Cfr. *Marcel Broodthaers. Projéctions*, a c. di F. Lubbers, A. Hakkens, M. Gilissen (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 13.09.1992-04.07.1993), Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1994, pp. 54-57. Installato durante l'apertura del *Musée* nell'appartamento dell'artista in rue de la Pépinière a Bruxelles, e in occasione di alcune mostre al Wide White Space di Anversa, tra 1968 e 1969, *Le catalogue et la signature* non venne mai presentato a una personale di Broodthaers mentre lui era ancora in vita (la prima retrospettiva postuma dove comparve fu quella alla Tate Modern nel 1980). La tela venne subito venduta, mentre le diapositive rimasero nella collezione dell'artista. Esiste, inoltre, un'altra versione della tela-schermo con le stesse serigrafie sui bordi, ma senza le iniziali al centro.

<sup>56</sup> Broodthaers sceglie di riprodurre un'immagine di *Table blanche* (1965) con davanti sua figlia Marie-Puck che osserva curiosa quel mobile-scultura ricoperto di gusci. C'è qui un doppio riferimento autobiografico, al lavoro di artista e alla vita privata.

<sup>57</sup> L'allusione è al celebre "notes magico" di Freud. Cfr. S. Freud, *Nota sul 'notes magico'*, in *Opere: 1924-1929, Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti, 1924-1929*, a c. di C.L. Musatti, vol. 10, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, pp. 63-68. Riprendendo le parole di Freud, Broodthaers descrive la "tavoletta" con queste parole: "The writing slate is based on the following principle: each inscription can be wiped off just by pulling out the plate. Yet it remains invisibly engraved on a film inside the device". Cfr. M. Broodthaers, *Magie. Art et politique*, Parigi, Multiplicata, 1973, p. 23; citato in Schultz, 2007, p. 264.

*Le catalogue et la signature* è un archivio “fittizio e provvisorio”,<sup>58</sup> dove l’artista potrebbe teoricamente raccogliere e mostrare di tutto, sottraendo e aggiungendo di continuo vecchie e nuove diapositive.

Questa costellazione di esempi rivela che, molti dei lavori che Broodthaers realizza nel corso dei suoi dodici anni di attività, possono essere considerati particolari riletture del modello archivistico. Il *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* è sicuramente il “dispositivo”<sup>59</sup> più sintomatico e complesso di questa sua inclinazione. Con esso, l’artista ha indagato e messo in scena il funzionamento e i meccanismi di un vero museo. Le numerose peregrinazioni e i frequenti mutamenti ne hanno fatto un sistema aperto, forte sul piano del linguaggio e della discussione critica,<sup>60</sup> ma effimero nella tangibilità dei fatti.

Che cosa rimane di questo museo a più di quarant’anni dalla sua apertura? Nel concreto, soltanto una raccolta di fotografie, documenti e pochi oggetti, non proprio identificabili come opere d’arte. Ciò ha reso molto difficile il lavoro degli storici e quasi impossibile quello dei curatori che, negli anni successivi alla scomparsa dell’artista, hanno cercato di studiarne e ricrearne il cammino.<sup>61</sup>

Ogni tentativo di riallestire il *Musée* produrrà sempre una copia, mai l’originale.

Broodthaers, che ne curò di persona tutte le sezioni, cataloghi compresi, ebbe volontariamente a che fare più con parole, immagini e azioni, che con oggetti

---

<sup>58</sup> Cfr. Lubbers, Hakkens, Gilissen (a c. di), 1994, pp. 10-11.

<sup>59</sup> Il termine è qui usato secondo l’accezione che ne diede Foucault in un’intervista del 1977: “un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto [...]. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi”. Cfr. G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 6.

Broodthaers stesso adoperò questa parola: “l’invention du Musée d’Art Moderne, Département des Aigles”, a d’abord trouvé son expression dans un dispositif composé de caisses, de cartes postales et d’inscriptions”. Cfr. M. Broodthaers, intervista con Jürgen Harten e Katharina Schmidt (maggio 1972), in David (a c. di), 1991, pp. 222-223

<sup>60</sup> “Et j’ai d’abord pensé aux dispositifs dont j’ai parlé comme à un lieu de discussion, d’échange d’idées”, dichiara Broodthaers nella stessa intervista, nel maggio 1972. Ivi, p. 222. L’intervista faceva parte della cartella stampa della mostra *Der Adler von Oligozän bis heute* e venne inizialmente pubblicata in *Marcel Broodthaers par lui-même*, a c. di A. Hakkens, Gand, Ludion / Parigi, Flammarion, 1998, pp. 80-83.

<sup>61</sup> Maria Gilissen, la vedova di Broodthaers, ha sempre collaborato attivamente a mostre e pubblicazioni, oltre ad aver gestito l’archivio del marito a Bruxelles fin dalla sua scomparsa (1976).

reali.<sup>62</sup> Unica grande eccezione fu la “Section des Figures” con la mostra *Der Adler von Oligozän bis heute*. Alla Kunsthalle di Düsseldorf, egli riuscì a raccogliere una marea di curiosità e manufatti provenienti da grosse collezioni internazionali.<sup>63</sup> Eppure, in quella *Kunstkammer* contemporanea e transitoria (finita la mostra, le opere si rimisero in viaggio verso i musei d’origine), ogni singolo pezzo era avvicinato a una didascalia che ne dichiarava perentoriamente l’invalidità come “oggetto d’arte”.<sup>64</sup>

Questo capitolo si apre con quella leggendaria mostra, dove Broodthaers annullò le abituali classificazioni per ordine geografico, cronologico, stilistico, raggruppando, sotto il tema ingannevole dell’aquila, gli oggetti più disparati; e si concentra su alcune delle tappe successive del *Musée*, la “Section Publicité”, la “Section Littéraire” e la “Section Cinéma”, che, a nostro avviso, vanno ugualmente considerate come personali modelli, o anti-modelli, d’archivio.

Un’ultima considerazione riguarda i *Décor*, le retrospettive che Broodthaers ideò subito dopo la chiusura del museo, e che, a suo stesso dire, ne rappresentarono la continuazione teorico-formale. Passando dal museo alla mostra-arredo, l’artista valorizza sempre più il *display* sia come opera, sia come dispositivo che gli consente di smascherare i nodi dialettici dell’arte. Nei *Décor* egli unì i suoi lavori a oggetti “trovati” di diversa natura, creando un ibrido a metà tra la retrospettiva e il riallestimento delle collezioni museali. In questo modo, riuscì a catalogare ciò che aveva effettivamente prodotto (oggetti e documenti visivi di vario tipo) e anche la sua pratica come curatore “in tempo reale”.

In una lettera aperta del 25 agosto 1969 dichiara: “Ce musée qui plus qu’un décor représente pour moi, une situation, un système défini par des objets, des inscriptions, des activités diverses comme celle en ce moment de vous écrire”,<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> A questo proposito, Schultz scrive: “The museum was a temporary installation and once its duration had ended what remained were these drawings and documentation rather than actual works”. Cfr. Schultz, 2007, p. 159.

Nel 1972, con la litografia *Musée Museum (Où est l’original?)*, Broodthaers traccia, su due fogli, la planimetria della prima versione del museo (la piantina del suo appartamento a Bruxelles), su cui dispone a collage alcune cartoline di Ingres.

<sup>63</sup> Si veda l’elenco completo dei musei prestatori in Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, pp. 18-33.

<sup>64</sup> Questa la scritta della didascalia: “Dies ist kein Kunstwerk” (in tre lingue: tedesco, francese e inglese). Ivi, p. 12. Cfr. capitolo 2.2.

<sup>65</sup> Pubblicata nel catalogo della mostra *Konzeption/Conception* (Leverkusen, Städtisches Museum, ottobre-novembre 1969), la lettera è riprodotta in David (a c. di), 1991, p. 196.

come a indicare che il suo museo, più che una presentazione di oggetti in un luogo specifico, è un insieme eterogeneo di azioni strategiche. Con il *Musée Broodthaers* estende i suoi interessi e il suo operato al di fuori del contesto artistico, irrompendo nella realtà sociale. Di ciò si era accorto quasi subito Magritte, che gli rimproverava continuamente di essere “plus sociologique qu’artiste”.<sup>66</sup> L’atteggiamento da “sociologo” è stata la molla che lo ha portato a fare della mostra, e dell’opera d’arte, il soggetto-oggetto della pratica artistica, e a studiare l’archivio-museo quale luogo prediletto di catalogazione in un mondo dominato da oggetti, immagini e sistemi di archiviazione linguistici e scientifici.

La ricerca di Broodthaers è stata d’esempio sia per coloro che stavano riesaminando il fondamentale rapporto tra istituzione, artista e pubblico nello stesso periodo, sia per gli artisti dei decenni successivi. Andrea Fraser, Renée Green, Thomas Hirschhorn, Fred Wilson, Mark Dion,<sup>67</sup> solo per citare alcuni dei nomi più rilevanti, continuarono il discorso iniziato dal loro predecessore aprendo la “critica istituzionale” a nuove questioni, tra cui il *site-specific*, la globalizzazione e il rapporto tra cultura visiva e contesto urbano.<sup>68</sup>

L’arte diventava così un’azione di resistenza<sup>69</sup> diretta a denunciare e contrastare le relazioni di potere economico-politiche che insidiano la cultura trasformando i musei in veri e propri “managers of consciousness”.<sup>70</sup> Ad accomunare tutte queste ricerche, come ricorda Alexander Alberro parafrasando Fraser, è stato il tentativo

---

<sup>66</sup> Cfr. Broodthaers, *Dix mille francs...*, in David (a c. di), 1991, p. 248.

<sup>67</sup> Alexander Alberro parla addirittura di una terza generazione di artisti impegnati nella “critica istituzionale” (tra cui cita Dion e Green), a cui si riferisce come “Kontext Kunst”. Cfr. Alberro, *Introduction: Mimicry, Excess, Critique*, in *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2005, p. XXXIII. Ci sembra tuttavia più giusto distinguere tra una prima fase, che riguarda pionieri come Asher, Broodthaers, Buren, Haacke (e anche, per alcuni aspetti, Robert Smithson e Carl Andre), e una seconda, dagli anni Ottanta in poi, senza dover ricorrere a ulteriori suddivisioni.

Due recenti rassegne internazionali hanno mostrato come l’eredità di Broodthaers sia ancora forte tra gli artisti contemporanei. Sono la *documenta X* (1997) e la *Biennale di San Paolo* del 2006, dove il “curatore ospite”, Jochen Volz, allestì una sezione speciale dedicata all’artista belga. Cfr. David e Chevrier (a c. di), 1997, e *Como Viver Junto*, a c. di L. Lagnado, Rio de Janeiro/Cobogo/San Paolo, Fundacao Bienal de Sao Paulo, 2006.

<sup>68</sup> Cfr. Welchman (a c. di), 2006, p. 11.

<sup>69</sup> Alberro definisce questa attitudine una “practice of resistance”. Cfr. Alberro (a c. di), 2005, p. XXV.

<sup>70</sup> Cfr. H. Haacke, *Museums, Managers of Consciousness* (1983), in *Hans Haacke. For Real: Works 1959-2006*, a c. di M. Flügge e R. Fleck (Amburgo, Deichtorhallen, 17.11.2006-04.02.2007), Düsseldorf, Richter Verlag, 2007, pp. 273-281.



di cambiare in profondità “the system of values and beliefs upon which the artworld is based”.<sup>71</sup>

Con l’allestimento della “Section XIXème Siècle (Bis)”<sup>72</sup>, della “Section des Figures” e dei *Décor*, Broodthaers anticipò anche un’altra pratica artistica diventata una moda a partire dalla metà degli anni Novanta: il *restyling* delle collezioni museali. Come lui stesso aveva sostenuto nel 1971, da queste prime prove nacque un metodo che mirava a “utiliser les découvertes de l’art conceptuel pour éclairer objets et tableaux des temps anciens”.<sup>73</sup>

Gli esempi che si potrebbero citare in proposito solo molti, soprattutto se si considera lo sforzo di autocritica e di rinnovamento compiuto da istituzioni autorevoli come il MAK di Vienna, la Tate Modern di Londra, il Centre Georges Pompidou di Parigi, che hanno più volte organizzato, insieme agli artisti, programmi di collaborazione curatoriale.<sup>74</sup>

Si pensi, ad esempio, al doppio intervento che Haacke realizzò come “guest curator” dapprima al museo Boijmans Van Beuingen di Rotterdam (1996), poi alla Serpentine Gallery di Londra (2001), dove presentò opere del Victoria and Albert Museum.<sup>75</sup> In entrambi i casi, l’artista intendeva mostrare come gli allestimenti dipendano sempre da accordi “tra persone con un certo potere

---

<sup>71</sup> Alberro (a c. di), 2005, p. XXXIII.

<sup>72</sup> Questa seconda versione della “section” che Broodthaers aveva inaugurato nel suo appartamento di Bruxelles fu installata alla Kunsthalle di Düsseldorf per soli due giorni (14-15 febbraio 1970), durante la collettiva *between 4*, curata da Jürgen Harten. Questo allestimento, diverso da quello precedente, ruotava attorno alla presentazione di otto dipinti ottocenteschi della collezione del Kunstmuseum di Düsseldorf, che Broodthaers aveva disposto a quadreria su due file. La “Section du XIXème Siècle (Bis)” è, a tutti gli effetti, un’illustrazione precedente dei *restyling* museali. Come racconta Harten, questi allestimenti: “avaient lieu entre les expositions et commençaient à s’articuler en termes de performances, d’art de participation’, d’art processuel, de body art, d’auto-représentation des artistes et de Rêvolte anti-institutionelle”. Cfr. J. Harten in David (a c. di), 1991, p. 295.

<sup>73</sup> Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, 2 novembre 1971, citata da Harten, in David (a c. di), 1991, p. 296.

<sup>74</sup> Oltre a questi esempi, ricordiamo anche: la National Gallery di Londra, con la serie *Artist’s Eye*; il Museum of Modern Art di New York, con il progetto *Artist’s Choice*; il Museum of Fine Arts di Boston, con l’iniziativa *Connections*; l’Institute of Contemporary Arts (ICA) di Londra, con la rassegna *Artists’ Favourites* (2004). Per uno studio approfondito sull’argomento, si veda V. Martini, *Arte critica: tre casi studio*, tesi di laurea specialistica in Progettazione e Produzione delle Arti Visive, Facoltà di Design e Arti, Università IUAV di Venezia, relatore C. Basualdo, a.a. 2003-2004.

<sup>75</sup> Cfr. H. Haacke, *Ansicht Sachen/Viewing Matters*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1999 e *Hans Haacke: Mixed Messages*, in *Give & Take*, a c. di L. Corrin, Londra, Serpentine Gallery/Victoria and Albert Museum, 2001.

intellettuale e monetario in un certo contesto”.<sup>76</sup> Haacke progettò due *Wunderkammer* contemporanee che, attraverso accostamenti inediti tra epoche e media diversi, dovevano generare scintille epifaniche di conoscenza. Seguendo le orme dei due maggiori “iconoclasti” del Novecento, Duchamp e Broodthaers, questo tipo di *display* gli permise di introdurre “notions of the contingency of meaning” e di “undermine universalizing assumptions”.<sup>77</sup>

La lungimiranza di Broodthaers andò oltre. In tempi ancora non sospetti, intuì i pericoli a cui sarebbe andata incontro l’arte concettuale. “He foresaw”, questo il commento di Buchloh, “that the radical institutional critique of his late 60’s peers would end in a mere expansion of the field of exclusively spatial, plastic, and aesthetic concerns. He equally distrusted the contestation of the commodity status of the work of art by language and theory alone”.<sup>78</sup>

Alla fine degli anni Sessanta, egli anticipò molte delle perplessità che sarebbero nate intorno alla “critica istituzionale” soltanto di recente.<sup>79</sup> Ne è una dimostrazione la lettera aperta indirizzata a Joseph Beuys, dove, tra le righe, Broodthaers sostiene che, un artista impegnato nella lotta ideologica al sistema, com’era Beuys, non poteva farsi accogliere, come niente fosse, tra le mura di un’istituzione che aveva da poco commesso una plateale ingiustizia nei confronti della libertà artistica. Il caso specifico era la censura di Haacke al Guggenheim di New York nella primavera del 1971.<sup>80</sup>

Broodthaers non commise lo stesso errore. A impedirgli di cadere in trappola fu il *Musée d’Art Moderne*. L’allestimento e lo smantellamento continuo del suo museo fittizio contribuirono a tenere l’azione critica ad un livello di grande autonomia. Fu una strategia vincente: apparentemente innocuo e vecchio stile, il *Musée* riuscì a corrodere le fondamenta del sistema dall’interno. Complice del gioco, l’atteggiamento ironico, dimesso e contraddittorio con cui, ogni volta, l’artista, prima saliva sul palco, recitando il ruolo di poeta, artista e curatore, e poi, come un funambolo, usciva di scena:

---

<sup>76</sup> Cfr. V. Martini, *Quando è l’artista a ripensare il museo*, in *La vita delle mostre*, a c. di A. Aymonino e I. Tolic, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 95.

<sup>77</sup> Cfr. *Hans Haacke/Molly Neshbit...*, 2005, p. 282.

<sup>78</sup> Cfr. Buchloh (a c. di), 1987, pag. n.p (nota introduttiva).

<sup>79</sup> Per uno studio sui nuovi sviluppi della “critica istituzionale”, si veda A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in Welchman (a c. di), 2006, pp. 123-135. Il titolo richiama il celebre scritto di Buchloh del 1990. Cfr. nota 4 di questo capitolo.

<sup>80</sup> Cfr. capitolo 4.

Quello che ho fatto fino ad oggi si presenta sotto una forma singolarmente barocca. Ciascun oggetto (dipinti, films o dichiarazioni) si pone in serie diverse che non sono semplicemente opposte le une alle altre. Queste serie cercano di seguire e talvolta di precedere le differenti mode artistiche che si si sono avvicendate in questi ultimi dieci anni. Le cose dell'arte costituiscono una tribuna nella quale io occupo un posto nel quale io penso di non avere nulla da dire. Sarebbe veramente un peccato se mi fossi sbagliato.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Queste sono le parole con cui Broodthaers si rivolge a Lea Vergine in una lettera del 15 novembre 1973. L'artista, che allora risiedeva a Londra, era stato invitato dalla critica italiana a partecipare al libro *Il corpo come linguaggio*. Oltre alla lettera, il suo contributo include la riproduzione di "un piccolo dipinto", che Broodthaers dice di aver trovato in "un negozio di curiosità a Parigi" (si tratta dello stesso quadro con cui aveva da poco prodotto il libro, diventato anche un film, *Un voyage en Mer du Nord*, 1973-74) e una postilla. La postilla recita: "Vorrei che non pubblicaste né biografia né bibliografia né età e nemmeno il luogo di residenza. Limitate il mio contributo a una doppia pagina seguendo le indicazioni accluse". Cfr. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Prearo, Milano, 1974, pag. n.p.

## 2.1. Un museo fittizio come strategia di smascheramento (1968-72)

Dopo quattro anni di vagabondaggi tra diversi spazi espositivi in Belgio e Germania,<sup>1</sup> Broodthaers concluse l'avventura del suo museo "sperimentale"<sup>2</sup> alla *Documenta 5*, nel 1972. Inizialmente, pensò di riallestire a Kassel *Der Adler von Oligozän bis heute*, la mostra con cui aveva inaugurato la "Section des Figures" alla Kunsthalle di Düsseldorf. Dovette però abbandonare quasi subito l'idea per due motivi: la concomitanza delle due rassegne<sup>3</sup> e l'impossibilità di riuscire a trasportare i circa trecento oggetti esposti a Düsseldorf prolungando i prestiti con i numerosissimi musei che aveva coinvolto in quella mirabile impresa.

Decise allora di produrre un duplicato allegorico della mostra alla Kunsthalle, presentando unicamente i "gusci" o fantasmi di quell'allestimento,<sup>4</sup> tra cui riproduzioni fotografiche, documenti, cataloghi e cornici vuote, e di organizzare la chiusura del suo *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* in due tempi. Presentò, dapprima, la "Section Publicité", cioè il facsimile della mostra di Düsseldorf, e la "Section d'Art Moderne", dove l'unico segno ancora tangibile del museo era un

---

<sup>1</sup> Queste le principali tappe e "sezioni" del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*: Bruxelles, 30 rue de la Pépinière, "Section XIXème Siècle" (1968) e "Section Littéraire" (1968-70/71); Le Coq, (sulla spiaggia), "Section Documentaire" (1969); Anversa, A 37 90 89 (spazio diretto da Kaspar König), "Section XVIIème Siècle" (1969); Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, "Section XIXème Siècle (Bis, 1970); Middelburg, Zeeuws Museum, "Section Folklorique/Cabinet de Curiosités" (1970); Düsseldorf, Burgplatz 12, "Section Cinéma" (1971-72); Colonia, Galerie Michael Werner (alla Fiera di Colonia), "Section Financière" (1970-71); Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, "Section des Figures" (1972); Kassel, *Documenta 5*, "Section Publicité", "Section d'Art Moderne" e, infine, la metamorfosi in "Musée d'Art Ancien, Galerie du XXème Siècle" (1972).

Per un'analisi approfondita dell'opera, si veda, S. König, *Marcel Broodthaers: 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles'*, Berlino, Reimer, 2011.

<sup>2</sup> Broodthaers scelse questo aggettivo per definire la mostra alla Kunsthalle di Düsseldorf. Ci sembra adatto usarlo anche per il *Musée* come insieme. Cfr. *Der Adler von Oligozän bis heute*, a c. di M. Broodthaers (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 16.05.-09.07.1972), Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972, vol. 2, p. 4.

<sup>3</sup> La rassegna di Düsseldorf rimase aperta dal 16 maggio al 7 luglio, mentre la *Documenta* inaugurò il 30 giugno e chiuse l'8 ottobre. Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972 e *Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute*, a c. di H. Szeemann (Kassel, 30.06.-08.10.1972), Kassel, Verlag Documenta, 1972.

<sup>4</sup> *Der Adler von Oligozän bis heute* era una rappresentazione esemplare dei tradizionali allestimenti museali.

quadrato nero con la scritta “Proprietà privata”.<sup>5</sup> Posta sul pavimento, al centro della sala, e racchiusa da quattro paletti e una catena, questa iscrizione attribuiva importanza a quel luogo e ne indicava l’inaccessibilità.<sup>6</sup> Sulle pareti circostanti un disegno ordinato di scritte e frecce alludeva al *Musée* e ai suoi dipartimenti.<sup>7</sup>

L’identificazione del museo come “proprietà privata” era, da un lato, un richiamo ironico al valore commerciale dell’arte, dall’altro una presa in giro dell’autorità dell’artista. Qualificandosi come direttore del museo, Broodthaers si era infatti messo in amichevole concorrenza con Harald Szeemann, curatore della *Documenta 5*.<sup>8</sup>

Svuotare il *Musée* di tutti i suoi contenuti materiali, ri-proponendolo in veste puramente concettuale come traccia-insegna, fu l’ultimo gesto strategico che egli adottò per evitare che il sistema, – in questo caso rappresentato da due istituzioni influenti come la Kunsthalle di Düsseldorf e la *Documenta* di Kassel –, inglobasse e storicizzasse il suo lavoro. Anche se ormai, e di ciò Broodthaers era ben consapevole, il processo di reificazione aveva completato il suo corso, e quell’insegna non faceva altro che rinforzare il valore del museo come opera d’arte all’interno di un’importante mostra internazionale.

Il quadrato nero era come una lapide che sanciva la fine del museo nella sua versione “eroica e solitaria”.<sup>9</sup> Ed era anche un monito che ricordava che, al di là dei risultati, “l’un des rôles de l’artiste est d’essayer pour le moins d’apporter une subversion sur le plan d’organisation d’une exposition”.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> La scritta era in bianco e in tre lingue: tedesco, francese, inglese.

<sup>6</sup> Broodthaers critica l’usanza dei musei di allontanare le opere sia dal piano del reale, sia dal pubblico, e di aumentarne il valore simbolico con piedistalli, vetrine e protezioni varie.

<sup>7</sup> Cfr. *Marcel Broodthaers*, a c. di M. Goldwater e M. Compton (Minneapolis, Walker Art Center, 09.04.-18.06.1989), Minneapolis, Walker Art Center / New York, Rizzoli, 1989, pp. 192-193; e *Marcel Broodthaers*, a c. di C. David (Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17.12.1991-01.03.1992), Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, pp. 228-231.

Anche qui, come aveva fatto a Bruxelles, Broodthaers ripeté la scritta “Museum-Musée” su una delle finestre della Neue Galerie, l’edificio che, insieme al Museum Fridericianum, ospitava *Documenta 5*. Aggiunse, inoltre, “Fig. 0”, come per sottolineare l’importanza dell’evento, che segnava il culmine del suo progetto.

<sup>8</sup> Il *Musée* di Broodthaers faceva parte della sezione dedicata ai “musei d’artista”, a cui parteciparono anche Distel, Duchamp, Oldenburg, Spoerri, Vautier. Cfr. Szeemann (a c. di), 1972, 13/pp. 1-13.

<sup>9</sup> Cfr. M. Broodthaers, *Museum für Moderne Kunst. Abteilung die Adler*, in *Ein Museum und seine Perspektiven*, in “Heute Kunst”, n. 1 (aprile 1973), p. 20.

<sup>10</sup> Cfr. David (a c. di), 1991, p. 231.

L'atto decisivo venne messo in scena a metà agosto. Broodthaers decretò la chiusura del *Musée d'Art Moderne* sostituendolo con il *Musée d'Art Ancien, Galerie du XXème Siècle*. Il nome svelava immediatamente la natura contraddittoria, e forse anche l'inutilità, di una tale istituzione. Un museo di arte antica poteva davvero avere una galleria dedicata al XX secolo?

Egli non si limitò a cambiare il nome; procedette con un *restyling* da set cinematografico.<sup>11</sup> Le scritte sui muri furono coperte da uno strato di pittura nera e sostituite da lettere dorate (un'eco dell'antico). La dicitura al centro della sala venne sostituita da una lista di verbi che designavano tutte quelle azioni che l'artista-direttore riteneva fondamentali per un museo: “Écrire, Peindre, Copier, Figurer, Parler, Former, Rêver, Echanger, Faire, Informer, Pouvoir”.<sup>12</sup> Era questo un piccolo archivio-scrigno di parole che riassumeva la sua attività, rivelando la sensibilità del poeta e la destrezza del saltimbanco.<sup>13</sup>

Per capire la logica e l'evoluzione del *Musée d'Art Moderne* bisogna guardare alle sue origini. Broodthaers aveva deciso di aprire un “museo fittizio”<sup>14</sup> subito dopo le contestazioni del maggio 1968, quando, come rappresentante della libera associazione degli artisti dissidenti, aveva preso parte all'occupazione del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (allora uno degli unici musei in Belgio ad esporre arte contemporanea)<sup>15</sup> e firmato il Manifesto del 29 maggio.<sup>16</sup> In effetti egli capì immediatamente che quei tumulti sarebbero presto finiti in una bolla di sapone;

---

<sup>11</sup> L'idea di scenografia accenna al futuro allestimento dei *Décor*.

<sup>12</sup> Cfr. David (a c. di), 1991, p. 230.

<sup>13</sup> Birgit Pelzer così commenta l'abilità dell'artista: “Broodthaers, like a saltinbanque with nothing to show, constantly reveals the loss with which he is contending by drawing upon an arsenal of artistic means and market strategies. As for that loss [...], his method stangely mingles the work of mourning and that of distantiation, both bearing simultaneously on art and on politics”. Cfr. B. Pelzer, *Recourse to the Letter*, in *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, a c. di B.H.D. Buchloh, “October”, n. 42 (numero speciale, autunno 1987), p. 181.

<sup>14</sup> Questo aggettivo venne usato più volte anche dallo stesso Broodthaers. Si veda, ad esempio, l'intervista con Jürgen Harten e Katharina Schmidt (maggio 1972), in David (a c. di), 1991, p. 223.

<sup>15</sup> Sulla situazione dell'arte contemporanea in Belgio negli anni Settanta, si veda il numero speciale di “Studio International”, vol. 188, n. 970 (ottobre 1974).

<sup>16</sup> Cfr. *Museum in Motion? Museum in beweging?*, a c. di C. Blotkamp, M. von Caspel, F. Haks et al., L'Aia, s'Gravenhage, 1979, p. 248. A quel periodo risale anche un'altra lettera aperta (Palais des Beaux-Arts, 7 giugno 1968), dove Broodthaers, da un lato, allude al rapporto tra sapere e potere definendo la cultura “una sostanza ubbidiente e malleabile”, dall'altro, individua Andy Warhol come anti-modello dell'artista *engagé* (colui che più di tutti ha saputo trarre vantaggio dal commercio e dalla pubblicità inglobando entrambi nella produzione artistica). Ivi, p. 249.

decise allora di continuare il dibattito sulla natura e il ruolo del museo in modo indipendente. Cercò una valida alternativa<sup>17</sup> e la trovò nel *Musée*, che fu inaugurato ufficialmente il 27 settembre nel suo appartamento di Bruxelles, al 30 di rue de la Pépinière. Si nominò unico direttore<sup>18</sup> invitando a collaborare un diverso curatore ogni volta che, come un'araba fenice, il museo rinasceva, in una nuova forma, sulle ceneri del precedente allestimento.<sup>19</sup> Durante la serata di apertura, tenne un discorso sullo stato dell'arte nella società contemporanea, che fu seguito da un breve intervento di Johannes Cladders, l'allora direttore del museo di Mönchengladbach (uno dei baluardi tedeschi dell'avanguardia internazionale) e primo "guest curator" del *Musée*.<sup>20</sup>

Da allora, il museo di Broodthaers si configurò come un'entità itinerante e mai uguale a se stessa. Questa forma fluida e camaleontica ne evitò la permuta in oggetto commerciabile, decretandone la fortuna come strumento d'indagine e di discussione, sempre pungente, ma mai aggressivo. Le radici culturali di Broodthaers erano troppo saldamente ancorate all'Ottocento e il suo spirito troppo lontano dall'impulso caustico e demolitore delle prime avanguardie (futuristi in testa) per incoraggiarlo ad attaccare, senza esclusione di colpi, un'istituzione che aveva contribuito a tramandare e conservare il sapere per quasi due secoli.<sup>21</sup> Ciò che secondo lui andava sovvertita era la tendenza del museo e dei

---

<sup>17</sup> Broodthaers si era accorto che il movimento contestatario non avrebbe portato lontano la riflessione sul museo o, per lo meno, non nella direzione e secondo le prerogative che interessavano a lui. Cfr. D. Schultz, *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Berna, Peter Lang, 2007, pp. 78-79. Ne sono conferma le parole dell'artista: "[il Musée] est né initialement de la contestation [...], une contestation de la notion de musée tel qu'elle est appliquée un peu partout mais 'comme beaucoup de choses en art qui naissent d'une idée simple, cette chose devient évidemment autre' [...], j'ai finalement posé une autre question: celle de la nature de l'oeuvre, celle du public". Cfr. M. Broodthaers, intervista con Ludo Beckers, 13 dicembre 1969, in David (a c. di), p. 189.

<sup>18</sup> Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, Parigi, 29 novembre 1968, in David (a c. di), 1991, p. 198.

<sup>19</sup> Per una cronologia ragionata delle "sezioni", si vedano Goldwater e Compton (a c. di), 1989, pp. 180-193 e David (a c. di), 1991, pp. 189-231.

<sup>20</sup> I due si erano conosciuti da poco, alla *Documenta 4*. Si veda il racconto di Cladders sulla nascita del *Musée* in David (a c. di), 1991, p. 294.

<sup>21</sup> Come sottolinea Michael Compton: "He did not attack the museum and his officials, he wanted only to make them, the artists' collectors and critics, feel aware of and responsible for the richness of their heritage". Cfr. *Marcel Broodthaers*, a c. di M. Compton, (Londra, The Tate Gallery, 16.04.-26.05.1980), Londra, The Tate Gallery, 1980 p. 25.

suoi funzionari a mettere in luce “une forme de vérité”<sup>22</sup> a discapito di altre. Come aveva dichiarato in una lettera aperta del giugno 1968, annunciando la nascita del *Musée* :

Un geste fondamental, ici, à été fait qui jette une lumière vive sur la culture et les aspirations de quelques uns à son contrôle – de part et d’autre – ce qui veut dire que la culture est une matière obéissante. Qu’est-ce que la culture? J’écris. J’ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux. Je dis je. Je reprends mon attitude personnelle. Je crains l’anonymat (j’aimerais contrôler le sens de la culture).<sup>23</sup>

In quanto finzione, il museo broodthaersiano esiste soprattutto come idea (nel presente-futuro) e come memoria (nel passato); come sistema smaterializzato e processuale (gli oggetti che contiene o sono immagini e parole o vengono sostituiti con l’apertura di ogni nuova sezione)<sup>24</sup> rivolto a denunciare le relazioni di potere insite nel suo alter ego istituzionale. La forza del *Musée* risiede nella sua effettiva inesistenza e nella vitalità performativa del suo conservatore-negoziatore, che, per evitare di cadere in meccanismi di controllo dettati da altri, o, peggio, nelle proprie aspirazioni narcisistiche e autoritarie,<sup>25</sup> si autoimpone un limite temporale d’azione.

L’allestimento in rue de la Pépinière, il più lungo nella storia del *Musée*, presentò, per un intero anno (dal settembre 1968 al settembre 1969), “the artwork’s institutional framing conditions”.<sup>26</sup> Negli spazi ristretti del suo appartamento-studio,<sup>27</sup> Broodthaers stipò una trentina di casse d’imballaggio su cui erano

---

<sup>22</sup> Cfr. Broodthaers, intervista con Johannes Cladders (gennaio 1972) in David (a c. di), 1991, p. 229.

<sup>23</sup> Cfr. Broodthaers in Blotkamp, Caspel, Haks (a c. di), 1979, p. 249.

<sup>24</sup> A questo proposito, Rainer Borgemeister afferma: “Broodthaers’s museum was a fiction, existing as memory and idea, especially insofar as most of the exhibited artefacts – especially those shown at the Kunsthalle in Düsseldorf – had to be returned to their lenders”. Cfr. R. Borgemeister, ‘Section des Figures’: *The Eagle from the Oligocene to the Present*, in Buchloh (a c. di), 1987, p. 137.

<sup>25</sup> Broodthaers, riferendosi a questo pericolo, dichiara scherzoso: “La motivation de tout artiste est à vrai dire le narcissisme, peut-être aussi la ‘volonté de puissance’ (Nietzsche). Mais pour moi la motivation est beaucoup moins intéressante que le thème lui-même”. Cfr. David (a c. di), 1991, p. 229.

<sup>26</sup> Cfr. D. Crimp, *This Is Not a Museum of Art*, in *On the Museum’s Ruins*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2000 (1993), p. 209.

<sup>27</sup> Il luogo dove Broodthaers vive diventa spazio espositivo e luogo di produzione. Cfr. David (a c. di), 1991, p. 192. Sul tema dell’unione studio-galleria, si vedano i due saggi di



imprese le tipiche scritte di avvertimento per il trasporto (“Fragile”, “Picture”, “Handle With Care”, “Keep Dry”...). Questi contenitori vuoti avevano una doppia funzione. Allegorica: sostituivano gli oggetti d’arte e alludevano al funzionamento del museo; e pratica: servivano sia come sedie per gli ospiti-visitatori, sia come schermi di proiezione per una serie di diapositive, quasi tutte riproduzioni di dipinti, disegni e illustrazioni ottocentesche.<sup>28</sup> Queste immagini fornirono la base iconografica per *Projection sur caisse* (1968), un montaggio che comprendeva, tra l’altro, fotografie con particolari delle casse e scritte di vario genere.<sup>29</sup>

Oltre alle casse, l’artista mise in scena diversi attori:<sup>30</sup> una scala a pioli, alcune lampade “spot”, una serie di targhette numerate e disposte a fianco delle porte, e tre scritte che presentavano l’appartamento come luogo d’esposizione. La parola “Museum” era collocata sulla finestra e visibile dalla strada, mentre le indicazioni “Département des Aigles” e “Section XIXème siècle” apparivano rispettivamente sul muro perimetrale del giardino e sulla porta d’ingresso. Inoltre, durante l’inaugurazione, un camion della ditta di trasporti “Menkes”,<sup>31</sup> – la stessa che

---

B. O’Doherty, *Inside the White Cube*, Berkeley/Los Angeles/Londra, University of California Press, 1999 (1976), e *Studio and Cube*, New York, Columbia University, 2007.

<sup>28</sup> Queste diapositive, presentate anche durante l’allestimento “bis” del *Musée*, alla Kunsthalle di Düsseldorf (14-15 febbraio 1970), confluirono in *Caricatures et peintures du XIXème siècle*. Cfr. Marcel Broodthaers. *Projections*, a c. di F. Lubbers, A. Hakkens, M. Gilissen (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 13.09.1992-04.07.1993), Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1994, pp. 46-49.

Broodthaers, che fu collezionista di libri rari e curiosi, aveva una passione per le illustrazioni ottocentesche, tra cui le immagini scientifico-antropologiche e quelle popolari (tratte da fumetti, calendari umoristici, carte da gioco), le stampe d’Epinal, le pubblicità d’antan come quelle del dado “Liebig”. L’oscillazione continua tra cultura alta e bassa ricorda l’interesse di Hanne Darboven per quelle cartoline “pop”, in regalo nelle scatole di caffè, che lei stessa raccoglieva e poi adoperava nei suoi lavori. Cfr. Capitolo 3.1.

<sup>29</sup> Cfr. Lubbers, Hakkens, Gilissen (a c. di), 1994, pp. 50-53. Contrariamente al volere dell’artista, anche le diapositive, le casse e le cartoline del *Musée* sono diventati oggetti da collezione (appartengono a due collezioni private di Bruxelles).

<sup>30</sup> Con questo allestimento, Broodthaers si pone a metà tra l’eredità della Pop art e quella del Minimalismo. Si pensi, ad esempio, nel primo caso, agli ambienti creati da artisti come Arman (*Le plein*, Iris Clert, Parigi, 1960) e Claes Oldenburg (*The Store*, 107 East 2nd Street, New York, 1961); nel secondo, all’effetto di “teatralità” (*theatricality*) prodotto dagli “specific objects” minimalisti, che, come aveva messo in luce Michael Fried in un famoso saggio del 1967, generavano un nuovo rapporto con lo spazio e lo spettatore. Cfr. M. Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, n. 5 (giugno 1967), pp. 12-23.

<sup>31</sup> Broodthaers adoperò un altro camion della stessa ditta, quando, per il bicentenario della nascita di Napoleone, fece trasportare una delle casse che si trovavano nel suo appartamento fino a Waterloo. Era questa un’altra piccola tappa del suo museo itinerante [poi diventata anche un film in due parti: *Musée d’Art Moderne Département des Aigles, Section*

aveva prestato le casse d'imballaggio –, rimase parcheggiato di fronte alla casa come ulteriore segnale dell'esistenza del *Musée*.

Nell'appartamento di Bruxelles, Broodthaers mostrò l'involucro, la struttura del museo, non il suo contenuto.<sup>32</sup> “C'est le socle qu'il faut regarder”,<sup>33</sup> aveva detto una volta, annunciando uno dei principi fondamentali della sua poetica.

Alla sua prima apparizione, il *Musée* si definiva a metà tra un deposito e un archivio. Oltre a rivelare i retroscena del suo funzionamento, presentava una serie di riproduzioni di opere d'arte, forse più adatte a uno schedario o alla vetrina di un bookshop che a una parete espositiva. Fissate soltanto con un pezzetto di scotch, una quarantina di cartoline riproducevano celebri opere d'arte di Courbet, David, Delacroix, Meissonier, Puvis de Chavannes e altri.<sup>34</sup> Tra tutte queste icone dell'Ottocento, qualcosa però stonava. Una delle riproduzioni era stata voltata verso la parete. Sul fronte nascondeva *Le Domaine d'Arnhem* (1937-38), celebre dipinto di René Magritte, dove il profilo di un'imponente montagna disegna un'aquila dalle ali spiegate.<sup>35</sup> Sul retro recava la scritta “Muséum, Les Aigles”. Veniva così rivelato lo scambio intellettuale tra Broodthaers e Magritte e il perché di un nome alquanto insolito per il dipartimento di un museo d'arte.

Il 7 settembre 1968, da Ostenda, rinomato centro di villeggiatura sulla costa belga, l'artista annunciava la nascita del *Musée* immedesimandosi con “uno dei ministri” della cultura:

---

*XIXème Siècle: La Discussion* (parte prima) e *Un Voyage a Waterloo* (parte seconda)]. Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, Bruxelles, 21 luglio 1969, in David, 1991, p. 199. Quest'azione ricorda il *Polentransport* di Joseph Beuys. Nel 1981, l'artista tedesco traslocò un gruppo di opere dal suo studio al Museo Sztuki di Łódź in Polonia. In entrambi i casi, non mancano la teatralità e il narcisismo, ma l'atteggiamento di Beuys non è autoironico come quello di Broodthaers.

<sup>32</sup> Catherine David parla di un “musée du signe”. Cfr. David, (a c. di), 1991, pp. 17-22.

<sup>33</sup> Questa la citazione completa: “Des moules, des oeufs, des objets, sans contenu autre que l'air et sans grâce. Seulement leurs coquilles exprimant le vide forcément. C'est le socle qu'il faut regarder. En fait, je vous livre de la réalité avec mes oeuvres”. Cfr. M. Broodthaers, *A la Galerie d'Aujourd'hui. Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, in “Journal des Beaux-Arts”, n. 1086, 1 aprile 1965, p. 5.

<sup>34</sup> L'uso delle cartoline come *readymade* diventò molto diffuso tra gli artisti concettuali. Si pensi, ad esempio, ad Hanne Darboven, On Kawara e Gerhard Richter, che nei loro progetti archivistici le adoperarono spesso come elementi allegorici e ausili mnemonici. Cfr. capitolo 3.3.

<sup>35</sup> Ai piedi del massiccio, su un davanzale-muretto che divide la scena in un primo e un secondo piano, poggia un nido con due uova. La fragilità del nido contrasta con lo scenario roccioso, particolare che aumenta il tono surreale del dipinto.

Nous avons le plaisir d'informer la clientèle et les curieux de l'inauguration du 'Département des Aigles' du *Musée d'Art Moderne*. Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques. Nous espérons que notre formule 'désintéressement plus admiration' vous séduira.<sup>36</sup>

In queste poche righe, Broodthaers riassume il senso e lo spirito del suo progetto. Il comunicato sembra quasi uno slogan pubblicitario, dove l'allusione al pubblico come "clientela" pone l'accento più sull'aspetto commerciale che su quello culturale. Mentre l'appello ai "curiosi", per metà ironico e per metà nostalgico, identifica il museo come "camera delle meraviglie", come luogo che deve suscitare stupore.

Il falso ministro si rivolge ai possibili visitatori-consumatori con un tono da *captatio benevolentiae*.<sup>37</sup> Prima di altri, Broodthaers intuisce che il valore di un museo risiede nel pubblico più che nella sua collezione.<sup>38</sup> Non a caso, uno dei suoi autori preferiti è Grandville,<sup>39</sup> che, a metà Ottocento, quando il museo comincia a diventare un passatempo borghese, con le sue geniali caricature, aveva messo in luce, portandola agli eccessi, la relazione tra "visitatore e visitato".<sup>40</sup>

Nella lettera ci sono altri due punti che Broodthaers sottolinea con brillante umorismo: da un lato, il mito romantico dell'unione tra le arti (la poesia e le arti plastiche che procedono "mano nella mano"); dall'altro, quel particolare atteggiamento, tra il "disinteressato" e l'"ammirato", che propone come codice comportamentale.

---

<sup>36</sup> M. Broodthaers, lettera aperta, Ostenda, 7 settembre 1968. Cfr. David (a c. di), 1991, p. 194.

<sup>37</sup> Le lettere di Broodthaers, indirizzate per lo più a un pubblico di specialisti, hanno valore come dichiarazioni poetiche. Cfr. B. Buchloh, *Open Letters, Industrial Poems*, e Pelzer, entrambi in Buchloh (a c. di), 1987, pp. 67-100 e 157-181.

<sup>38</sup> Anche Georges Bataille è dello stesso parere: "We must realize that the halls and art objects are but the container, whose content is formed by the visitors. It is the content that distinguishes a museum from a private collection. A museum is like a lung of a great city; each Sunday the crowd flows like blood into the museum and emerges purified and fresh". Cfr. G. Bataille, *Museum*, in "October", vol. 36 (primavera 1986), p. 24.

<sup>39</sup> Nella sua biblioteca, Broodthaers aveva una serie di libri illustrati da Grandville, tra cui alcune edizioni delle *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Parigi, Hetzel e Paulin, 1842/Parigi, Hetzel, 1844 e 1875; e *Un autre monde*, Parigi, Fournier et Cie, 1844. Cfr. Lubbers, Hakkens, Gilissen (a c. di), 1994, p. 134.

<sup>40</sup> Cfr. Bataille, 1986, p. 24.

“I lavori sono in corso” e continueranno ad esserlo per altri quattro anni, visto che il *Musée* si precisa, nel tempo e nello spazio, proprio come un *work in progress*. L’arte come strategia sociale e azione di smascheramento può essere compresa soltanto, come ricorda Walter Grasskamp:

as a *technique*, as a particular way of treating objects and processes; it can no longer be understood as the sum of especially formed products. The embodiment of this second, now superseded conception of art is the art museum, which Broodthaers made into the theme of an experimental and sarcastic technique.<sup>41</sup>

Per Broodthaers il museo deve estendere la sua funzione didattico-conoscitiva a livello del discorso e stimolare la discussione.<sup>42</sup> Consapevole di essere un artista-provocatore, ma rispettoso delle buone maniere, a lui interessa soltanto porre la domanda.<sup>43</sup> Spetta al pubblico trovare la risposta.

---

<sup>41</sup> Cfr. W. Grasskamp, *Artists and Other Collectors*, in *Museums by Artists*, a c. di A.A. Bronson e P. Gale, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 144.

Sul tema dell’artista che ripensa il museo si vedano altre due importanti pubblicazioni-mostre: *Carnegie International 1991*, a c. di L. Cooke e M. Francis, Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art / New York, Rizzoli, 1991, voll. 1-2, e *The Museum as Muse*, a c. di K. McShine, New York, The Museum of Modern Art, 1999.

<sup>42</sup> “Cette exposition”, afferma parlando del *Musée*, “est plutôt devenu un projet. Le visiteur est appelé à le saisir. S’il ne participe pas directement, cela ne s’accorde pas avec l’idée d’une discussion [...]. C’est devenu, pour être plus précis, un projet de discussion”. Cfr. Broodthaers, intervista con Harten/Schmidt, in David (a c. di), 1991, p. 222.

<sup>43</sup> Queste le sue parole: “Avec mon musée je pose la question. C’est pourquoi je n’ai pas besoin de donner la réponse”. Cfr. Broodthaers, intervista con Cladders, *ivi*, p. 229.

2.2. Questa non è una tassonomia: *Section des Figures, Der Adler von Oligozän bis heute* (1972)<sup>44</sup>

Nel 1972, Broodthaers progetta una mostra del tutto “anticonvenzionale”;<sup>45</sup> così la definiscono Karl Ruhrberg e Jürgen Harten, direttore, il primo, e curatore, il secondo, della Kunsthalle di Düsseldorf. L’artista ha chiesto prestiti da una cinquantina di musei e collezioni europee e americane,<sup>46</sup> e continua a modificare l’allestimento fino all’ultimo, destreggiandosi con abilità all’interno di una raccolta onnivora che conta all’incirca trecento pezzi, tra oggetti d’arte<sup>47</sup> e prodotti di quella che Harten definisce “iconografia sociale”.<sup>48</sup>

La mostra, un “geordnete Durcheinander” (un’ordinata confusione)<sup>49</sup> a cui Broodthaers dà un titolo enciclopedico e “sensazionalista”,<sup>50</sup> *Der Adler von Oligozän bis heute*, non è soltanto il tentativo di presentare, secondo un metodo di falsa eco

---

<sup>44</sup> Questa “sezione” del *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* è stata molto studiata dalla critica. Tra i saggi principali si vedano: B.H.D. Buchloh, *Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*, in “Artforum”, vol. 98, n. 9 (maggio 1980), pp. 52-59 e, dello stesso autore, *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, in Bronson e Gale (a c. di), 1983, pp. 45-56; Borgemeister, in Buchloh (a c. di), 1987, pp. 135-151; Crimp, 2000 (1993), pp. 200-234; T. de Duve, *Archaeology of Pure Modernism*, in *Kant After Duchamp*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996, pp. 373-426; König, 2010; M. Mosebach, *The Castle, the Eagle, and the Secret of the Pictures*, in Goldwater e Compton (a c. di), 1989, pp. 170-177; Schultz, 2007, pp. 165-177.

<sup>45</sup> Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, p. 5.

<sup>46</sup> Solo per avere un’idea dell’interdisciplinarietà della mostra, si pensi che Broodthaers si rivolse a istituzioni come: il British Museum di Londra (Dipartimento etnografico); il Kunsthistorischesmuseum di Vienna (Collezione d’armi); il Musée Ingres di Montauban; il Museum of the American Indian (Heye Foundation) di New York; il Bundespostmuseum di Francoforte. Ivi, pp. 18-33.

<sup>47</sup> Tra le opere d’arte ci sono dipinti e disegni di Füssli, Menzel, Böcklin, Polke, Richter, Magritte, Ingres...

<sup>48</sup> Cfr. Harten in David (a c. di), 1991, p. 298.

Come ricorda Buchloh, questa collezione smisurata andava da “relics of natural history to religious and mythological representations to artworks and contemporary advertising trivialities and commodities’ brands and trade signs. In retrospect one recognizes it as an ingeniously prognostic announcement of the end of liberalism in West Germany”. Cfr. B.H.D. Buchloh, *Formalism and Historicity. Changing Concepts in American and European Art since 1945*, in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art* (Chicago, The Art Institute of Chicago, 08.10.-27.11.1977), Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977, p. 98.

<sup>49</sup> Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, p. 5.

<sup>50</sup> Ivi. vol. 2, p. 18.

warburghiana,<sup>51</sup> la peregrinazione delle immagini legate a un determinato soggetto (l'aquila), ripercorrendone l'iconografia dalle origini (l'Oligocene) alla contemporaneità, in un continuo oscillare tra cultura alta e bassa. È anche, e soprattutto, uno svelamento dei tradizionali canoni di classificazione dell'arte, mosso da un'urgenza innovatrice.

Una raccolta così smisurata, per certi versi vicina alla mirabolante enciclopedia cinese descritta da Jorge Luis Borges,<sup>52</sup> non può che mostrare, metaforicamente, la contraddizione insita nel museo, il cui fervore collezionistico si placa nella convinzione (illusoria) di riuscire a trovare una tassonomia adatta per ogni cosa, dividendo, di volta in volta, gli oggetti più disparati in dipartimenti e sezioni, categorie e sottocategorie.<sup>53</sup> Come ricorda sorridendo Broodthaers:

Un peigne, une toile traditionnelle, une machine à coudre, un parapluie, une table peuvent prendre place au musée dans des sections différentes selon un classement. Nous voyons les sculptures dans un espace réservé, les peintures dans un autre, les porcelaines et les faïences..., les animaux empaillés... Chaque espace, à son tour compartimenté, peut être destiné à une section – les serpents, les insectes, les poissons, les oiseaux – susceptible d'être divisée en départements – les perroquets, les oiseaux-pêcheurs, les aigles.<sup>54</sup>

Sebbene l'aquila sia l'elemento ricorrente (e onnipresente) della "tassonomia" broodthaersiana, a ben guardare, la mostra non è organizzata né secondo un ordine tematico o geografico, né secondo una successione storico-cronologica, e

---

<sup>51</sup> Broodthaers ripercorre il cammino delle immagini nella storia dell'arte e del costume occidentali non attraverso "formule del pathos" (*Pathosformel*) di reminiscenza warburghiana, ma attraverso l'aquila come simbolo di sovranità culturale.

<sup>52</sup> Insieme a questa enciclopedia, il cui autore è un certo dottor Franz Kuhn, Borges ricorda altre due classificazioni caotiche: quella dell'inglese John Wilkins, che tentò di dividere l'universo in una moltitudine di categorie e generi; e quella dell'Istituto Bibliografico di Bruxelles, che si cimentò in una simile impresa. Cfr. J.L. Borges, *Altre Inquisizioni* (1960), Milano, Feltrinelli, 2009 (1963), pp. 103-104.

<sup>53</sup> Nel museo, l'ordine tassonomico fu adottato a metà Settecento, quando la Galerie du Luxembourg iniziò a sistemare la sua collezione sopprimendo l'animo barocco della *Wunderkammer*. Per un'indagine sulla natura e la storia delle collezioni prima della nascita dei musei si vedano: A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1983; e B.M. Stafford, *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2002 (uno studio sull'influenza delle *Wunderkammer* nelle arti).

<sup>54</sup> Cfr. Broodthaers, *Dix mille francs de récompense* (1974), in David (a c. di), 1991, p. 251.

neanche secondo una disposizione gerarchica di valore.<sup>55</sup> A tenere tutto insieme, evitando che la raccolta diventi una babele di *bric-à-brac* senza senso, è la messa in scena. Broodthaers realizza un allestimento impeccabile, degno di un museo dell'antico o di storia naturale. Stampe, disegni e dipinti sono appesi a quadreria; gli oggetti di piccole dimensioni e i libri inseriti in teche; le sculture messe singolarmente sotto vetro o su piedistalli.

A infrangere questa finzione è un altro dei tipici strumenti didattico-espositivi del museo: la didascalia. Contrariamente al solito, qui non dà informazioni su autore, provenienza, datazione ed eventuale titolo dei singoli oggetti,<sup>56</sup> ma li uniforma tutti, – che si tratti di “un vaso sumero proveniente dal Louvre, di un totem del British Museum o di una pubblicità ritagliata da un giornale” –,<sup>57</sup> sotto un'unica, laconica dicitura: “Questa non è un'opera d'arte”, ripetuta in tre lingue: tedesco, francese, inglese.

In questa frase Broodthaers condensa e, nello stesso tempo, rinnova l'insegnamento di due illustri predecessori, Duchamp e Magritte. Al contrario di Duchamp,<sup>58</sup> egli non muta un oggetto qualsiasi in opera d'arte, dopo averlo additato come tale e inserito in un contesto specifico,<sup>59</sup> ma fa di un'opera già musealizzata un oggetto paragonabile a tanti altri, rendendone nullo il “plus

---

<sup>55</sup> Anche la scelta degli oggetti pare fosse alquanto arbitraria (probabilmente nata da una casualità guidata simile a quella duchampiana) e dipendente in gran parte dalla scoperta di nuovi oggetti nelle singole collezioni che l'artista aveva coinvolto. Cfr. Borgemeister, in Buchloh (a c. di), 1987, p. 138.

<sup>56</sup> Questi dati si ritrovano soltanto nel catalogo della mostra. Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, pp. 18-33.

<sup>57</sup> Cfr. Broodthaers, *Dix mille francs...*, in David (a c. di), p. 251 (traduzione di chi scrive).

<sup>58</sup> Broodthaers è critico nei confronti dell'eredità lasciata da Duchamp. Pur riconoscendone i meriti (Duchamp fu il primo a rendersi conto dell'importanza del contesto e i suoi *readymade* fecero tremare “il potere di giurie e scuole”), è scettico riguardo agli sviluppi della sua “iniziativa”, che ha finito per dominare “in tutto un settore dell'arte contemporanea, sostenuta da collezionisti e mercanti” [Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, p. 13; traduzione di chi scrive]. Anche Daniel Buren nei *Limites Critiques* (1970) espresse perplessità in proposito. Buchloh afferma addirittura che per Buren i *readymade* erano “acts of petit-bourgeois anarchist radicality”, anche se, questo giudizio negativo, più che agli oggetti stessi, era rivolto all'uso spropositato che del modello duchampiano si fece negli anni Cinquanta-Sessanta. Cfr. B.H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in “October”, vol. 55 (inverno 1990), pp. 137-138.

<sup>59</sup> Broodthaers ricorda che “dopo Duchamp l'artista è autore di una definizione”. Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, p. 13 (traduzione di chi scrive).

valore”.<sup>60</sup> Il confronto con Magritte riguarda il suo celebre *Ceci n’est pas une pipe*, dipinto epifanico dell’incontro-scontro tra parola, immagine e oggetto, tra realtà e apparenza.<sup>61</sup> Come spiega Broodthaers a proposito della legenda-monito posta a fianco delle opere:

‘Ceci n’est pas un objet d’art’ est une formule obtenue par la contraction d’un concept de Duchamp et d’un concept antithétique de Magritte. Ce qui m’a servi à décorer l’urinoir de Duchamp de l’insigne de l’Aigle fumant la pipe. Je crois avoir souligné le principe d’autorité qui fait du symbole de l’Aigle le colonel de l’Art.<sup>62</sup>

Privando gli oggetti del valore aggiunto che li fa riconoscere come opere d’arte, egli compie un gesto di rottura. Abolisce proprio quel principio tassonomico che, all’interno del museo tradizionale, giustifica l’accostamento, spesso piuttosto discutibile, di oggetti differenti per forma, contenuto, storia e luogo d’origine, unicamente perché appartenenti alla stessa illustre famiglia, l’arte (di cui l’aquila è qui “il colonnello”).<sup>63</sup>

Broodthaers si oppone a questo “sopruso istituzionale” con “violenza poetica”.<sup>64</sup> Ecco allora che, come spiega Rainer Borgemeister in un saggio sul significato della “Section des Figures”:

---

<sup>60</sup> Cfr. M. Oppitz, *Eagle, Pipe, Urinal*, in Buchloh (a c. di), 1987, p. 156; in tedesco, *Adler, Pfeife, Urinoir*, in “Interfunktionen”, n. 9, 1972, pp. 177-180. Torna qui il discorso sul “degré zéro”. Si veda la nota n. 46 del capitolo 2.

<sup>61</sup> Per una lettura del dipinto di Magritte come “calligramma” (unione testo-immagine) si veda M. Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, in “Les Chaiers du chemin”, n. 2, 15 gennaio 1968, pp. 79-105; trad. it. *Questa non è una pipa*, a c. di R. Rossi, Milano, SE, 1988.

Questo saggio era consigliato dallo stesso Broodthaers nel catalogo della mostra di Düsseldorf. Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, p. 13.

<sup>62</sup> Cfr. Broodthaers, *Dix mille francs...*, in David (a c. di), p. 251; e anche la parte sul “metodo” nel catalogo di Düsseldorf, dove è pubblicata la riproduzione della *Fountain* (1917) di Duchamp e della *Trahison des images* (1928-29) di Magritte. Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, pp. 14-15.

<sup>63</sup> Anne Rorimer commenta: “Broodthaers opened the assembled objects to question. If objects long acknowledged to be art were not art, then one had to ask what criteria had allocated them to museum sanctuaries in the first place and then to Broodthaers’ fictional ‘art museum’. One also had to wonder if the artist, by means of language, possessed the sole power to determine whether or not these were works of art. Cfr. A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londra/New York, Thames & Hudson, 2001, p. 243.

<sup>64</sup> Broodthaers, nella lettera aperta del 29 novembre 1968, parla del rapporto “entre violence institutionalisée et la violence poétique”. Cfr. David (a c. di), 1991, p. 198.



The old order, the apparently self-evident taxonomy of cultural specimens, has been fractured. The principle of classification that formerly contained them has been exposed as a fiction [...]. Not only is the idea of what constitutes art revealed as lie, or at any rate a fabricated truth, but the fundamental system of our culture, the rules that govern the demarcation of the system's subdivisions, are interrogated in relation to their hierarchical structure.<sup>65</sup>

Ma perché Broodthaers ha scelto proprio l'aquila come *Leitmotiv* della mostra? Oltre ad essere una sua personale memoria poetica,<sup>66</sup> è un simbolo universalmente riconosciuto. Seguirne le tracce attraverso “una foresta di immagini”<sup>67</sup> permette di mostrare come l'aquila abbia rappresentato, nel corso dei secoli,<sup>68</sup> qualità come la potenza, l'autorità, il genio, lo spirito divino o quello di conquista (Imperialismo). Broodthaers è abilissimo a mettere in luce il paradosso di queste attribuzioni di senso, quando, abbandonato l'Olimpo di bandiere, vasi antichi, soprammobili neoclassici, oggetti liturgici, elmetti e divise da guerra, il nobile rapace si immedesima in *brand* pubblicitari, cianfrusaglie commerciali o eroine dei fumetti comici.

Con *Der Adler von Oligozän bis heute* l'artista, che più di chiunque altro è conscio del potere persuasivo delle immagini, ci invita a riconsiderare sia i modelli di ordinamento, sia i processi di significazione che la nostra cultura, complice il museo, quotidianamente ci impone quando siamo di fronte a un oggetto d'arte. La sua impresa si rivela efficace, da un lato, perché agisce come finzione (la mostra) nella finzione (il museo), dall'altro, perché è una ripetizione martellante dello stesso concetto. Ogni volta che Broodthaers dichiara “Questa non è un'opera d'arte” è come se dicesse: “Pubblico come sei cieco!”<sup>69</sup>, esortandolo a

---

<sup>65</sup> Borgemeister, in Buchloh (a c. di), 1987, p. 146.

<sup>66</sup> Broodthaers associa il verso “Ô mélancolie aigre château des aigles”, tratto da un suo componimento senza titolo della raccolta *Mon livre d'ogre* (1957), a un dipinto appartenente alla sua collezione. Nella rassegna di Düsseldorf, il dipinto è l'unico oggetto che non mostra l'aquila, alludendovi esclusivamente nel titolo. Per questa sua particolarità, l'artista indica il quadro come “fig. 0”. Anche qui, come in *Ma collection*, dove questo attributo caratterizzava il ritratto di Mallarmé, l'identificazione è con un elemento chiave del discorso visivo.

<sup>67</sup> Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 2, p. 18.

<sup>68</sup> Far partire questa cronologia-genealogia dall'Oligocene, cioè da più di trenta milioni di anni fa, è evidentemente un accenno ironico all'idea di tempo e all'apparizione del rapace negli studi geologici.

<sup>69</sup> Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, p. 16.

liberarsi di tutti i pregiudizi e le consuetudini che normalmente offuscano la visione.

Quella che Broodthaers propone sotto il segno dell'aquila è una classificazione ingannevole, qualcosa più simile a un'anti-tassonomia.<sup>70</sup> Quando Jürgen Harten, nella nota introduttiva al catalogo, si domanda quale sistema di "suddivisione" del sapere possa essere usato per riunire le parole-chiave da accostare alla mostra, la risposta è una sola: "eine fiktive Enzyklopädie – als alphabetisches Alibi für die unvermeidliche Unordnung im Zettelkasten".<sup>71</sup>

L'enciclopedia (o dizionario universale) è un contenitore dove il mondo, sotto forma di definizioni, può essere ipoteticamente collezionato nella sua totalità, dalla A alla Z, quasi senza esclusioni. Ne è una conferma la piccola enciclopedia inserita nei due volumi del catalogo,<sup>72</sup> dove, tra le parole dei diversi ambiti della conoscenza (che sono lo specchio di tutto ciò che la mostra tenta di racchiudere), compare anche la spiegazione di che cosa sia un'enciclopedia. Essa si snoda in un lunghissimo elenco di "aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden".<sup>73</sup>

Sulla copertina del primo volume, Broodthaers riproduce una foto con tre uova d'aquila, con a fianco i classici cartellini didattici del museo di storia naturale. Quest'immagine è un emblema, o mini archivio, della sua poetica. Rievoca concetti come quelli di ripetizione e catalogazione (una volta entrata nel museo, la

---

<sup>70</sup> Chi scrive non concorda con l'opinione di Buchloh, che definisce la mostra di Düsseldorf una "taxonomic Wunderkammer". Può una "camera delle meraviglie", come effettivamente è l'allestimento di Broodthaers, avere una tassonomia? Cfr. B.H.D. Buchloh, *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité*, in *Section Publicité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, a c. di Buchloh e M. Gilissen (New York, Marian Goodman Gallery, 06.10.-25.11.1995), New York, Marian Goodman Gallery, 1995, p. 94.

<sup>71</sup> "Un'enciclopedia fittizia – quale alibi alfabetico dell'inevitabile disordine dello schedario" (traduzione di chi scrive). Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, p. 10.

<sup>72</sup> Il catalogo, pensato come integrazione della mostra, ha una funzione didattico-documentaristica. Il primo volume raccoglie tutte le informazioni (mancanti in mostra) sugli oggetti esposti e sui prestatori (alcuni dei quali sono elencati, in ordine alfabetico, già sul fronte e sul retro della copertina); enuncia il metodo adottato da Broodthaers; e contiene parte dell'enciclopedia ideata da Harten (A-M). Il secondo volume, uscito dopo l'inaugurazione, contiene tutto ciò che non poteva essere presentato in mostra: le foto dell'allestimento, i commenti dei visitatori, la rassegna stampa e l'altra parte dell'enciclopedia (M-Z). Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, voll. 1 e 2.

<sup>73</sup> "Tutte le conoscenze e le arti che, fino ad ora, sono state scoperte e migliorate dall'intelletto e dallo spirito dell'uomo" (traduzione di chi scrive). Cfr. Broodthaers (a c. di), 1972, vol. 1, p. 62.

storia naturale è stata la prima ad essere divisa in tassonomie); la metafora del guscio-conchiglia; il rapporto tra parola e immagine, e, non ultimo, *Le domaine d'Arnheim* di Magritte, il motivo ispiratore del *Musée*.<sup>74</sup>

Non resta che spiegare come mai questa sezione sia dedicata alle “figure”.<sup>75</sup> Broodthaers considera la “Section des Figures” come un grande catalogo della visione;<sup>76</sup> non a caso, la mostra che le dà forma ha un taglio enciclopedico. Gli oggetti presentati a Düsseldorf non hanno valore in quanto entità compiute, ma come “figure” che hanno in sé ancora qualcosa di vivo, di dinamico, che lascia intravedere una possibilità di senso aggiuntiva.<sup>77</sup> Anche per Broodthaers, “figura” indica quel particolare momento in cui si esplicita la distanza tra l’atto del vedere e l’atto del nominare, dell’attribuire un significato specifico a un’immagine.<sup>78</sup> Qualcosa che potremmo definire come “Urbild” o anche “Vorbild”.<sup>79</sup>

Benché Broodthaers abbia usato questo termine, nella sua forma contratta e seguito da numeri (fig.1,2,3...), già a partire dal 1966,<sup>80</sup> una sua vera definizione la si trova soltanto qualche anno più tardi riferita alla *Théorie des Figures*, lavoro presentato nel 1971 al museo di Mönchengladbach. Qui, alcuni oggetti (una scatola di cartone, un orologio, uno specchio, una pipa, una maschera...) sono accompagnati dalla didascalia “fig.1”, “fig.2”, “fig.0”.

---

<sup>74</sup> Cfr. Schultz, 2007, p. 166.

<sup>75</sup> Cfr. D. Snauwaert, *The Figures*, in Buchloh (a c. di), 1987, pp. 127-134.

<sup>76</sup> Nei libri la forma abbreviata “fig.” è spesso usata con scopo didattico o enciclopedico per unire testo e immagini.

<sup>77</sup> Si veda la definizione di “figura” data da A.J. Greimas e J. Courtés in *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), a c. di P. Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986, pp. 141-142; e anche la celebre frase di Italo Calvino: “L’occhio non vede cose, ma figure di cose che significano cose [...]. Statue e scudi rappresentano leoni delfini torri stelle: segno che qualcosa – chissà cosa – ha per segno un leone o delfino o torre o stella”. Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 21.

<sup>78</sup> Cfr. Borgemeister, in Buchloh (a c. di), 1987, p. 128; e R. Krauss, *L’arte nell’era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio* (1999), Milano, Postmediabooks, 2005, p. 36, nota 34.

<sup>79</sup> Qui inteso come immagine archetipa o anche come idea. Per il secondo termine si veda W. Beeren, *Marcel Broodthaers. Mythologie der Rubrizierung*, in *Marcel Broodthaers*, a c. di W. Beeren, (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 14.02.-22.03.1981), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1981, p. 4.

<sup>80</sup> Borgemeister, in Buchloh (a c. di), 1987, p. 127.

“Si l’on se fie au sens de l’inscription”, commenta l’artista, “l’objet prend un caractère illustratif se référant à une sorte de roman de la société. Ces objets [...] deviennent les éléments interchangeables sur la scène d’un théâtre”.<sup>81</sup>

I riferimenti al teatro e alla narrazione (il “romanzo della società”) si chiariscono quando si apprende che gli oggetti della *Théorie des Figures* erano serviti come arredi e interpreti inanimati per la scenografia della “Section Cinéma”, allestita quello stesso anno (1971) in uno scantinato di Düsseldorf. C’è anche un altro motivo che spiega questa “interscambiabilità” di ruoli. Definire “figure” opere estremamente differenti tra loro, non solo per provenienza e periodo, ma soprattutto per tecnica, significa innescare un’azione di livellamento che, oltre all’unicità auratica, dissolve la “specificità mediale”.<sup>82</sup>

La “teoria delle figure” o “principio dell’aquila” si afferma, da un lato, come “parodia della pratica curatoriale” e come “svuotamento del vero significato della catalogazione”, dall’altro, come “avviso” preventivo di quel sistema uniformante che rende ogni supporto materiale, incluso il luogo (dalla galleria, museo o stand di una fiera, al catalogo o rivista d’arte), un’entità ugualmente mercificabile.<sup>83</sup> Si spiega così l’annuncio che Broodthaers pubblicò nel 1974 sulla copertina della rivista tedesca “Interfunktionen”: “Avis selon lequel une théorie artistique fonctionnerait comme publicité pour le produit artistique, le produit artistique fonctionnant comme publicité pour le régime sous lequel il est né”.<sup>84</sup>

Camuffando abilmente la sua prassi con le strategie capitalistiche, l’artista riuscì a compiere con successo “una forma di *détournement* su se stesso”.<sup>85</sup> L’effetto di straniamento si intensificò ancor di più con il passaggio dalla “Section des

---

<sup>81</sup> Cfr. Broodthaers, *Dix mille francs...*, in David (a c. di), 1991, p. 249. Broodthaers fa uso dell’abbreviazione “fig.” anche in altre opere. Si vedano: *Pipe et formes académiques* (1969-70), *Ma collection* (1971), *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973), *Figures-Figuren* (nel “décor” *L’Eloge du sujet*, 1975).

<sup>82</sup> Cfr. Krauss, 2005, p. 7.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 15 e 36.

<sup>84</sup> Cfr. M. Broodthaers, *Avis*, in “Interfunktionen”, n. 11 (luglio-settembre, 1974). La rivista nacque durante la *Documenta 4*, uno dei centri della contestazione artistica del ’68, e, nei sette anni successivi, diventò una piattaforma di discussione e di scambio per l’avanguardia internazionale. Cfr. C. Mehring, *Continental Schrift: the Story of Interfunktionen*, in “Artforum”, vol. 42, n. 9 (maggio 2004), pp. 178-83/233. Le polemiche nate intorno alla *Documenta 4* furono raccolte nel primo numero della rivista (“Interfunktionen”, vol. 1, n. 1, 1968), il cui direttore allora era Friedrich Wolfram Heubach, giovane psicologo appassionato di arte (Buchloh subentrò a Heubach e curò gli ultimi due numeri).

<sup>85</sup> Krauss, 2005, p. 39.

Figures” alla “Section Publicité”, dove le opere, dopo aver subito una metamorfosi formale ed essere state inserite in una nuova cornice, portarono a termine un’ennesima sovversione dei codici.

### 2.3. Il museo-catalogo: *Section Publicité* (1972)

Il 30 giugno 1972, la “Section Publicité” inaugura alla *Documenta 5*. Non potendo traslocare l’immenso contenuto di *Der Adler von Oligozän bis heute* da Düsseldorf a Kassel, Broodthaers decide di ricreare la “Section des Figures” puntando “sur l’entreprise photographique et la reproduction en tant que telles”.<sup>86</sup> L’indagine sul ruolo dell’aquila come simbolo nella storia dell’arte si allarga allo studio del suo significato come immagine pubblicitaria, cioè come icona ampiamente ripetuta e diffusa.

Fin dall’inizio, la ricerca dell’artista non riguarda soltanto i luoghi della produzione culturale, ma anche gli strumenti con cui il sapere viene comunemente divulgato e promosso: il catalogo, le cartoline, gli inviti, i comunicati stampa, le locandine, e tutto ciò che può rientrare nella categoria di quelli che lui chiama “publicity objects”.<sup>87</sup> Egli è tra i primi a valutare l’importanza di questi strumenti “effimeri”, che concorrono a creare aspettative e interesse intorno alle opere, agli artisti e alle mostre, generando veri e propri miti. Per questo li sceglie come protagonisti dei suoi lavori. Si pensi, ad esempio, a *Ma collection* e *Rhétorique*, i due collage fotografici del 1971 che ordina secondo lo schema a griglia; sono la versione bidimensionale di quello che, a un solo anno di distanza, sarebbe diventato un catalogo visivo espanso nello spazio. Per Broodthaers la “Section Publicité”: “vermittelt einen Eindruck ähnlich dem des Annoncentails im Dokumenta-Katalog. So kann ich mir lange Reden ersparen. Die Auseinandersetzung mit Kunst funktioniert nach dem Katalogsprinzip”.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> M. Broodthaers, intervista con Georges Adé (1972), in Buchloh e Gilissen (a c. di), 1995, p. 11.

<sup>87</sup> Cfr. Broodthaers, intervista con Cladders (1972), in David (a c. di), p. 229. Benjamin Buchloh definisce questo insieme “aesthetic of the supplement” e ricorda che, prima della “Section Publicité”, nel 1971, Broodthaers aveva già ridotto il suo *Musée* a una pagina pubblicitaria nel catalogo della Fiera di Basilea. Cfr. Buchloh, 1995, pp. 89-90.

<sup>88</sup> “Dà un’impressione simile a quella della sezione annunci nel catalogo della Documenta. Così posso evitare il troppo parlare. Il dibattito sull’arte segue il principio del catalogo” (traduzione di chi scrive). Cfr. Broodthaers, *Museum für moderne Kunst – Werbeabteilung*, in *Ein Museum...*, 1973, p. 20.

Nel catalogo della *Documenta 5* compare un'inserzione pubblicitaria con tutte le informazioni sulla nuova sezione del *Musée*. Al centro della pagina, domina l'immagine dell'aquila, che viene presentata come marchio di qualità ed emblema del potere economico. La frase "Kauf Gutes ein mit Garantie" (Compra bene con garanzia) circonda il vessillo come un motto nobiliare, alludendo alla forza d'acquisto del marco tedesco, che su monete e banconote aveva riprodotta l'aquila imperiale.<sup>89</sup>

La "Section Publicité" si precisa come un "sistema di riproduzioni"<sup>90</sup> che cataloga il corpus di oggetti esposti a Düsseldorf ed è allestita in una stanza cubica nera vicino agli altri "musei d'artista" in mostra a Kassel. Uno di loro è la *Boîte en valise* di Duchamp, che era stata ugualmente concepita come un inventario di copie con fini promozionali-mercantili. Sulle pareti interne ed esterne, Broodthaers crea un atlante visivo formato da una serie di collage. Le immagini sono disposte una a fianco all'altra, senza gerarchie, come accade nella maggior parte dei coevi progetti di archiviazione fotografica degli artisti pop e concettuali. I montaggi dei dadaisti, che avevano fatto dell'accostamento insolito e dello shock percettivo una strategia estetica di denuncia socio-politica, sono ormai lontani.

L'artista dispone le immagini secondo "the mechanical alignment found in the order of the archive"<sup>91</sup> e utilizza sia le riproduzioni originali che aveva ricevuto dalle collezioni e dai musei prestatori della "Section des Figures", sia le foto fatte da sua moglie Maria Gilissen durante l'allestimento. Le quattro vetrine collocate all'interno della stanza contengono unicamente documenti e stampe (fotografie, cartoline, illustrazioni...).<sup>92</sup> C'è anche la copertina in edizione limitata che Broodthaers aveva disegnato per promuovere la vendita "per fallimento" del suo museo alla Fiera di Colonia nell'ottobre del 1971, su cui erano citate sia

---

<sup>89</sup> Alla Biennale di Venezia del 1993, Hans Haacke compierà un gesto simile a quello di Broodthaers posizionando sulla porta d'ingresso del padiglione tedesco la riproduzione sovradimensionata di un marco. Il simbolo del potere politico-imperiale, in questo caso, aumentato sia dalla valenza del luogo, un edificio progettato in epoca nazista (oltre che espressione dell'identità nazionale in una grande mostra d'arte), sia dal momento storico, gli anni che seguirono la riunificazione della Germania, viene sostituito dal simbolo del potere economico. Cfr. *Bodenlos*, a c. di K. Baumann e F. Matzner, 45. Esposizione internazionale d'arte – La Biennale di Venezia / Padiglione tedesco, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1993.

<sup>90</sup> Buchloh, 1995, p. 94.

<sup>91</sup> Ivi, p. 97

<sup>92</sup> Per la descrizione completa dei materiali nelle vetrine e sulle pareti si veda Buchloh e Gilissen (a c. di), 1995, pp. 83-85.

l'immagine dell'aquila con l'indicazione "fig. 0", sia il verso "Ô Mélancolie aigre château des aigles". Questa frase, ripetuta all'ingresso della "Section Publicité", sotto a un'aquila dorata, si riferiva al titolo del quadretto della "Section des Figures" che, caso unico tra gli oggetti ivi esposti, non raffigurava il rapace. Questo accostamento produce un nesso ironico tra ispirazione poetica e intento propagandistico.<sup>93</sup>

Una piccola raccolta di cimeli del *Musée* accompagna l'"universo di supplementi"<sup>94</sup> della "Section Publicité". Si distinguono: una delle casse d'imballaggio del primo allestimento in rue de la Pépinière; una lastra nera, proveniente dalla "Section Cinéma", con cornice lignea e le scritte "Musée-Museum" (in oro) e "fig. 1" (in bianco); una targa del "Musée d'Art Moderne – Dt. Des Aigles – Service Publicité",<sup>95</sup> indicata come "fig. 0". Il paradosso di questi oggetti consiste nel fatto che, essendo pezzi unici del museo, sono automaticamente investiti di un'aura e contrastano con tutte quelle riproduzioni che emulano le immagini pubblicitarie.<sup>96</sup> Per evitare che l'osservatore le scambi per qualcosa che non sono, Broodthaers mette in evidenza che ciascuna di loro ha valore come immagine promozionale. Come aveva fatto per gli oggetti della "Section des Figures", aggiunge accanto ai collage un'inequivocabile didascalia: "Musée d'Art Moderne: Publicity".<sup>97</sup>

Questa sezione è stata concepita come un catalogo dispiegato su parete della "Section des Figures". Lo attestano anche due raccolte di diapositive che vengono proiettate per tutta la durata della mostra. Formate da un'ottantina di immagini ciascuna, mostrano, da un lato, l'aquila nella storia dell'arte, dall'altro, la sua rappresentazione come simbolo pubblicitario.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Cfr. Krauss, 2005, p. 37.

<sup>94</sup> Cfr. Buchloh, 1995, p. 95.

<sup>95</sup> Questo è uno dei *Poèmes industriels*, quella serie di iscrizioni su targhette di plastica che Broodthaers espose per la prima volta nel 1968 sigillando l'unione di due diversi modi di produzione, quella poetica e quella industriale-pubblicitaria, per dimostrare che "the transformation of the hierarchical structures of a social totality necessitates the transformation of aesthetic hierarchies". Cfr. Buchloh, 1987, p. 68.

<sup>96</sup> Cfr. Buchloh, 1995, p. 95.

<sup>97</sup> Il nome del *Musée* rimane in francese, mentre la parola "pubblicità" viene tradotta in tre lingue, così come era stato per la scritta "Questa non è un'opera d'arte" alla Kunsthalle di Düsseldorf.

<sup>98</sup> Cfr. Lubbers, Hakkens, Gilissen (a c. di), 1994, pp. 84-87.



In un'intervista del 1970, Broodthaers aveva dichiarato che, uno dei suoi obiettivi, era includere il suo lavoro nell'ordine di una nuova percezione a cui l'uomo moderno era stato educato dal bombardamento mediatico.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Cfr. Ludo Beckers, *Gesprek met Marcel Broodthaers*, in "Museumjournaal", vol. 15 (febbraio 1970), p. 67.

#### 2.4. L'epistolario amministrativo: *Section Littéraire* (1968-70/71)

Broodthaers istituisce la “Section Littéraire” nel suo appartamento di Bruxelles in concomitanza con la nascita del *Musée d'Art Moderne*. Di questa sezione fanno parte le numerose “lettere aperte”<sup>100</sup> che egli inizia a scrivere, a partire dall'aprile 1968, da diverse località europee: Anversa, Düsseldorf, Kassel, Ostenda, Parigi e la stessa Bruxelles. Indirizzate, come pamphlet propagandistici,<sup>101</sup> a varie personalità del mondo dell'arte<sup>102</sup> o a una più generica élite a cui Broodthaers si rivolge con l'epiteto “mes amis”, furono distribuite con l'aiuto di alcuni dei sostenitori a lui più vicini, tra cui lo scultore Bernd Lohaus, la gallerista Anny de Decker e il collezionista Isi Fiszman.

Se considerate nell'insieme, ci pare corretto affermare che le lettere diano forma all'archivio burocratico del *Musée*, a quel ristretto numero di documenti tangibili, che, insieme alle fotografie e a qualche oggetto dei vari allestimenti, ci tramandano concreta testimonianza di un'esperienza transitoria che coinvolse persone, luoghi e istituzioni a livello internazionale.

Storicamente, le lettere di Broodthaers possono essere considerate una derivazione dell'“arte postale”, di quel genere di comunicazione libera che, tra le prime e le seconde avanguardie, aveva attirato futuristi e dadaisti, gli artisti di Fluxus e i concettuali, spaziando dal manifesto politico al messaggio poetico, dall'avviso pubblicitario alla dichiarazione esistenziale. Da Giacomo Balla a Kurt Schwitters, da Ray Johnson, che nel 1962 fondò la “New York Correspondence School of Art”, a On Kawara, con le sue interminabili serie di caroline e telegrammi, l'arte

---

<sup>100</sup> Per un elenco delle lettere, con anche i riferimenti bibliografici, si veda Buchloh (a c. di), 1987, pp. 203-204.

<sup>101</sup> Broodthaers pensa alle lettere come a un mezzo di propaganda, ma con ironia. Alcuni estratti di questi scritti prendono la forma di vere e proprie insegne pubblicitarie, a cui viene dato il titolo di *Poèmes industriels*. Per un confronto tra le lettere e i *Poèmes* si veda Buchloh, 1987, pp. 67-100. L'aggettivo “industriels” non è tanto un riferimento alla produzione meccanica e in serie (come nel caso degli oggetti minimalisti), quanto piuttosto al metodo tipografico usato in ambito pubblicitario. Vedi nota n. 95 (capitolo 2.3.).

<sup>102</sup> I destinatari sono, tra gli altri, Joseph Beuys, Kasper König, Jacques Charlier, Jörg Immendorf, David Lamelas, Michel Claura, Daniel Buren, Karl Ruhrberg, Joost Herbig, Lea Vergine, Horst Keller.

postale si era caratterizzata come un linguaggio fuori dagli schemi, che, in molti casi, richiedeva la diretta partecipazione del destinatario come lettore e interprete o anche opinionista. Per non parlare della lunga tradizione che questi scritti avevano avuto in letteratura, specialmente tra gli autori francesi della seconda metà dell'Ottocento, da Charles Baudelaire a Èmile Zola, che pubblicarono le loro idee sui fatti politici o socio-culturali del giorno in forma di pungenti “j'accuse”.

I testi di Broodthaers sono brevi, diretti; mirano a una “communication objective”.<sup>103</sup> A volte sono scritti con leggerezza e verve poetica, alle altre, con tono celebrativo (e qui si avverte più che altrove la messa in scena). Seguono comunque sempre una retorica molto precisa, che scimmiotta quella dei musei ufficiali, giocando con revisioni e contraddizioni continue. Come quando, dopo aver affermato che nelle lettere cerca una forma di comunicazione “oggettiva” e diretta, si smentisce dicendo: “Ces lettres sont un peu le contraire d'un moyen de communication, elles communiquent plutôt le nom du musée. Par leur enseigne et la situation de ce musée, elles s'opposent très vivement au style officiel et à la communication rationnelle des musées et des organismes culturels existants”.<sup>104</sup>

Se gli artisti concettuali avevano estetizzato la prassi burocratica adottando indici, liste, fotocopie, fax, faldoni e schedari come mezzi espressivi e contenitori formali, Broodthaers va oltre e crea un epistolario che imita il carteggio amministrativo, anche nei contenuti.<sup>105</sup> In questo modo, studia la finzione del linguaggio ufficiale, dove la costruzione barocca e iperbolica della frase nasconde, il più delle volte, un abissale vuoto di senso. Usa intestazioni, titoli precisi e, a volte, il “noi” come plurale maiestatis;<sup>106</sup> accenna a indirizzi e numeri di telefono specifici e a un personale specializzato.<sup>107</sup> Simulando l'oratoria dei funzionari del museo, mostra

---

<sup>103</sup> Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, Düsseldorf, 19 settembre 1968, in David (a c. di), 1991, p. 198.

<sup>104</sup> Cfr. Broodthaers, intervista con Beckers, ivi, p. 199.

<sup>105</sup> Broodthaers fa del museo, il luogo amministrativo dell'arte (di cui oltretutto si elegge funzionario), un'opera. Come sottolinea Buchloh a proposito della differenza con le pratiche concettuali: “Broodthaers, the dialectician, replied to this aestheticization of bureaucracy with the bureaucratization of the aesthetic”. Cfr. Buchloh, 1987, p. 91.

<sup>106</sup> Cfr. Broodthaers, lettera da Ostenda (settembre 1968), in David (a c. di), 1991, p. 194.

<sup>107</sup> Si vedano, ad esempio, la già citata lettera da Düsseldorf (settembre 1968), dove Broodthaers descrive scherzosamente il personale del museo (“... Un directeur rectangle. Une servante ronde... Un caissier triangulaire. Un gardien carré...”), e la lettera da

quello che Birgit Pelzer ha chiamato “the fraudulent game of official culture, its existence as trompe l’oeil”;<sup>108</sup> una realtà artificiosa, fortemente narcisista e autoreferenziale, in cui il discorso, invece di produrre nuova conoscenza, è lo scrigno di un sapere archeologico che viene trasmesso nel tempo senza mai essere messo in questione.

Il corpus di lettere è una piattaforma di discussione e di affermazione del pensiero broodthaersiano. È il luogo dove il direttore, oltre ad approfondire il ruolo dell’artista e del museo, dà informazioni sugli sviluppi del *Musée*, annunciandone le numerose aperture e chiusure, spiegandone finalità e compiti, coinvolgendo amici, curatori, galleristi. Ed è anche il mezzo con cui il Broodthaers poeta porta avanti lo studio del linguaggio e, in particolare, la relazione tra segno e contenuto, tra parola e potere, tra verità e inganno.

Come spiega ancora Pelzer, autrice di uno dei primi studi sull’epistolario di Broodthaers: “His letters reveal a questioning of practice, the issue of discourse. The process is indicative of how, through the play of words, paradigms of power are established. Power is based on a certain articulation of words [...]. Indeed, from where are we speaking? Whence? With what effect in reality?”.<sup>109</sup>

Chi è il destinatario di queste lettere? Sono davvero le singole persone o gruppi a cui Broodthaers si rivolge? Oppure egli guarda principalmente a se stesso? In questo caso, l’epistolario diventa un insieme di monologhi, di momenti di autoanalisi. Come finzioni letterarie, questi scritti rimangono aperti perché non hanno, a parte il loro autore, un interlocutore preciso. Sono come tanti brevi testamenti spirituali con cui l’artista lascia traccia del suo operato. Ma sono anche amplificatori del suo pensiero, tentativi di far sentire la propria voce da una posizione di marginalità e relativo isolamento, da una periferia culturale qual era il Belgio negli anni Sessanta-Settanta, rispetto a Germania, Francia e

---

Bruxelles, 9 maggio 1969, dove accenna all’incontro con “l’homme de transport” et “les architectes”. Cfr. David (a c. di), 1991, p. 198.

<sup>108</sup> Pelzer, in Buchloh (a c. di), 1987, p. 163.

<sup>109</sup> Ivi, p. 159.

Per uno studio sulle lettere si veda anche R. Haidu, *Marcel Broodthaers, 1963-1972: or, The Absence of Work*, tesi di dottorato in Storia dell’arte, The Graduate School of Arts and Science, Columbia University, New York, relatore: B.H.D. Buchloh, a.a. 2003, pp. 280-319; pubblicata di recente da MIT Press (2010).

Inghilterra.<sup>110</sup> Si spiega così anche l'uso del francese come lingua ufficiale delle lettere; un segno di identità geografica, prima ancora che una memoria intellettuale di quando il francese era il primo idioma europeo, soprattutto in ambito letterario-artistico.

Le lettere sono strumenti strategici, qualcosa come dei “laissez-passer culturel, international”, delle “carte d'identité”<sup>111</sup> con cui Broodthaers cerca di conquistarsi, più che un pubblico di ascoltatori-lettori, spazi d'azione non istituzionali.

I primi scritti con il timbro del “Département des Aigles” risalgono all'aprile 1968, mentre soltanto dall'ottobre dell'anno successivo diventa esplicito il riferimento alla “Section Littéraire”. È il 31 ottobre 1969 e, da Bruxelles, Broodthaers scrive (fatto insolito, in inglese) all'amico David Lamelas. L'artista e regista argentino è citato più volte nelle lettere. Fa parte, ad esempio, di quella rosa di nomi, tra cui anche Grandville, Ingres e Magritte, “raccomandati” dal *Musée* come arte “da vedere”.<sup>112</sup> E, altrove, compare a fianco di Andy Warhol in un rapido commento sul rapporto tra artista e mercato.<sup>113</sup> Ciò dimostra che Broodthaers aveva una grande stima di Lamelas.<sup>114</sup>

I due si conobbero nel 1968 alla Biennale di Venezia, dove Lamelas era stato invitato come artista-rappresentante del Padiglione argentino. Vi aveva presentato il suo *Office of Information about the Vietnam War at three Levels: the Visual Image, Text and Audio*, un'installazione “multimediale” che aboliva i tradizionali confini dell'arte mettendo immagine, testo e audio sullo stesso piano.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> Non è casuale se la lettera che annuncia l'apertura del “Département des Aigles”, precisandosi come “ouverture” letteraria, è scritta da Ostenda. Nonostante fosse una famosa località di vacanza, era pur sempre una periferia culturale. Cfr. David (a c. di), 1991, p. 194. Come nota Buchloh, quello era il luogo meno adatto, e perciò più ironico, da dove spedire una lettera ufficiale in qualità di funzionario del “Cabinet des Ministres de la Culture”. Cfr. Buchloh, 1987, p. 91.

<sup>111</sup> Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, Anversa, 10 maggio 1969, in David (a c. di), 1991, p. 199.

<sup>112</sup> Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, Anversa, 11 ottobre 1968, *ivi*, p. 198.

<sup>113</sup> Cfr. M. Broodthaers, lettera aperta, Kassel, 27 giugno 1968, in Blotkamp, Caspel, Haks, et al., 1979, p. 249.

<sup>114</sup> In una lettera privata, del 12 dicembre 1973, Broodthaers scrive affettuosamente all'amico per raccontargli di uno dei suoi ultimi lavori, *L'Astralagus*. Cfr. Schultz, 2007, p. 204.

<sup>115</sup> L'ufficio (per un paragone, si pensi anche al “bureau” della *Organization für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* che Beuys avrebbe allestito quattro anni dopo alla *Documenta 5*) era formato da un tavolo, una seggiola e un telex che riceveva informazioni

Broodthaers fece conoscere l'amico a Anny de Decker, la direttrice della galleria Wide White Space di Anversa, che da quel momento promosse anche il suo lavoro, cosa che incoraggiò un assiduo scambio e confronto tra i due artisti, soprattutto nell'ambito delle sperimentazioni filmiche.

La lettera indirizzata a Lamelas si apre con l'inversione di uno dei detti più celebri delle *Sentences on Conceptual Art* di Sol LeWitt. Invece di riportare la frase originale, "Conceptual artists are mystics rather than rationalists",<sup>116</sup> Broodthaers scrive: "Conceptual artists are more rationalists rather than mystics... etc...".<sup>117</sup> Buchloh interpreta questo rovesciamento come una delle critiche più mirate che siano mai state rivolte all'arte concettuale da un'artista che la storiografia già considerava uno dei suoi esponenti.<sup>118</sup>

Precorrendo i tempi, Broodthaers intuì che l'entusiasmo con cui i suoi colleghi si appropriavano del linguaggio allo scopo di smaterializzare l'oggetto d'arte e sfuggire alla sua mercificazione li avrebbe condotti al fallimento. Anche le forme d'arte più estreme ed effimere erano destinate ad essere rapidamente assorbite dal sistema e trasformate in bene di scambio. La sua critica più appassionata in questo senso è sicuramente la lettera che scrisse a Joseph Beuys da Düsseldorf. Datata 25 settembre 1972, fu pubblicata qualche giorno dopo (il 3 ottobre) sulla "Rheinische Post" con il titolo *Politik der Magie?*

Il pretesto fu la mostra *Amsterdam-Paris-Düsseldorf* al Guggenheim di New York,<sup>119</sup> a cui entrambi erano stati invitati a partecipare. Pochi mesi prima, nella primavera del 1971, il museo americano aveva cancellato la personale di Hans Haacke

---

sulla guerra in Vietnam dall'ANSA. Quest'ultimo particolare ricorda analoghi "sistemi" sperimentati da Hans Haacke negli stessi anni. Come *Nachrichten* (1969-70), che consisteva in una o più telescriventi che ottenevano notizie in tempo reale da agenzie di stampa internazionali (ANSA, dpa, The New York Times News Service, Reuters, UPI). Haacke presentò questo lavoro in varie mostre: a *Prospect 69* (Kunsthalle Düsseldorf, 18.09.-12.10.1969), alla *Howard Wise Gallery* (New York, 04.-30.11.1969); al *Jewish Museum* durante *Software* (New York, 16.09.-08.11.1970); e al Milwaukee Art Center nel corso di *Directions 3: Eight Artists* (Milwaukee, 18.06.-08.08.1971).

<sup>116</sup> Cfr. S. LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in "Art and Language", vol. 1, n. 1 (maggio 1969), pp. 11-13; poi anche nel catalogo della mostra *Kozeption-Conception* (Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, ottobre-novembre 1969), dove Broodthaers pubblicò una lettera aperta da Bruxelles, datata 25 agosto 1969.

<sup>117</sup> Cfr. Buchloh, 1987, p. 97

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Si veda *Amsterdam-Paris-Düsseldorf*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1972 (la mostra inaugura il 5 ottobre).

suscitando un ampio dibattito.<sup>120</sup> Broodthaers, che si era schierato con Haacke, partì proprio da quell'episodio per riprendere, in forma epistolare, la discussione sul ruolo dell'artista nella società<sup>121</sup> e sul suo rapporto con il museo.<sup>122</sup>

Questa, in sintesi, la polemica: partecipando alla mostra del Guggenheim,<sup>123</sup> Beuys, che con la sua "scultura sociale" era uno degli artisti politicamente più impegnati sulla scena internazionale, correva il rischio di essere neutralizzato. In difesa dell'autonomia dell'arte,<sup>124</sup> il museo aveva rifiutato qualsiasi coinvolgimento in questioni di natura socio-politica. Broodthaers e Haacke si erano entrambi opposti al suo potere autoritario, contestandone la presunta neutralità; l'uno con intelligenza ironico-poetica, l'altro con una verve critica dai toni più accesi.

Secondo Broodthaers, l'indifferenza di Beuys nello scontro Haacke-Guggenheim, un testa a testa che, nonostante la smentita del museo, era indubbiamente nato per ragioni politiche, si poneva in netta contraddizione con la sua idea di arte impegnata, dimostrando l'ambiguità della sua posizione. Egli non additò Beuys in forma diretta, preferì, come sempre, la finzione.

Immaginando di aver ritrovato, in un appartamento abbandonato di Colonia, una vecchia lettera che Jacques Offenbach aveva scritto a Richard Wagner, Broodthaers si rivolge a Beuys, identificandosi con il primo e assegnando all'amico-rivale la parte del secondo. Non avrebbe potuto scegliere due alter ego migliori. Offenbach aveva usato l'operetta, un genere apparentemente leggero,

---

<sup>120</sup> Si vedano, il capitolo 4; S. Germer, *Beuys, Haacke, Broodthaers*, in *Joseph Beuys. The Reader*, a c. di C. Mesch e V. Michely, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2007, pp. 50-65 [già in "October", n. 45 (estate 1988), pp. 63-75]; Schultz, 2007, pp. 249-256.

<sup>121</sup> A fine lettera, Broodthaers chiede a Beuys-Wagner: "Wagner, à quelles fins servons-nous? Pourquoi? Comment? Pauvres artistes que nous sommes! Vive la Musique". Cfr. *Magie. Art et politique*, Parigi, Multiplicata, 1973, pp. 8-12. Sembra, inoltre, che Broodthaers non avesse apprezzato il comportamento di Beuys in un'altra occasione. Nell'estate del 1972, Beuys scelse di farsi intervistare alla Kunsthalle di Düsseldorf proprio davanti all'allestimento della "Section des Figures". Broodthaers interpretò questo gesto come un'invasione e manipolazione del proprio lavoro, che, tutto a un tratto, veniva circondato da un'"aura beuysiana". Cfr. Schultz, 2007, p. 253.

<sup>122</sup> Sullo scontro museo-artista, sempre riguardo al "caso Haacke", vedi anche la lettera aperta da Berlino del 30 luglio 1974 a Horst Keller (direttore del Wallraf-Richartz-Museum di Colonia), in "+-0", n. 5 (settembre 1974), p. 15.

<sup>123</sup> Beuys vi espone due lavori: *Gundfana des Westens – Dschingis Khans Flagge* (1961-70), un'installazione formata da una vecchia bandiera e un'asta di abete; e una copia del programma della *Organization für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (1971), il cui "ufficio informazioni" era stato presentato alla *Documenta 5*.

<sup>124</sup> Si veda la lettera scritta da Messer per giustificare la cancellazione della mostra di Haacke. Cfr. nota 59, capitolo 4.4.

come strumento d'indagine e di critica della società a lui contemporanea; Wagner aveva fatto del dramma un'opera d'arte totale eroica e mitica, un simbolo della rinascita socio-culturale, diventando un poeta-vate acclamato dal potere ufficiale.

Con questa messa in scena letteraria, Broodthaers dichiara subito la distanza tra la sua posizione e quella di Beuys, a cui oppone, come afferma lui stesso, “a fundamentally different political view of art, which I emphasise in spite of the courage with which this artist has given his point of view”.<sup>125</sup>

Nonostante la ricerca di entrambi fosse scaturita dai moti sessantottini – di cui furono tutti e due promotori in campo artistico, l'uno a Düsseldorf, l'altro a Bruxelles –, Broodthaers era piuttosto diffidente verso la formula, allora molto di moda, dell'artista *engagé* e vedeva in ogni azione artistico-politica, nata da una spinta utopica e tendente alla mitizzazione, un grande pericolo. Quello di una sconfitta, che, ancor prima dell'aspetto ideologico ed estetico, riguarda il rapporto tra l'opera e il valore ingannevole che le viene attribuito dal contesto.

I risultati delle azioni politiche di Beuys si adattavano perfettamente alla cornice istituzionale,<sup>126</sup> sia nella loro veste concettuale (la nobilitazione dell'arte), sia nella loro apparizione come oggetti tangibili (le vetrine con le reliquie della sua “mitologia personale”). Per non cadere in questa trappola, ci avvisa Broodthaers, l'artista deve sempre avere in serbo “la carta che spariglia il gioco”.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Broodthaers citato in Schultz, 2007, p. 258.

Anche parte della critica tedesca e di quella americana furono severe riguardo all'ambiguità della poetica beuysiana. Stefan Germer, così come Buchloh prima di lui [Cfr. *Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique*, in “Artforum”, vol. 5, n. 18 (gennaio 1980), pp. 35–43], giudica l'impresa dell'artista “a conservative one, aiming only at restoring to the marginalized artist a central social role. This explains Beuys' insistence on the importance of *individual* creativity”. E definisce i suoi lavori una “aestheticization of the political”. Cfr. Germer, in Mesch e Michely (a c. di), 2007, pp. 58 e 55.

<sup>126</sup> Cfr. l'estratto dell'intervista di Broodthaers con Georges Adé, parte del sonoro delle riprese realizzate alla Kunsthalle di Düsseldorf il 1 ottobre 1972, in David, 1991, p. 214. Per quanto l'attività di Beuys si definisse soprattutto in azioni socio-politiche, ciò che veniva esposto o acquistato in musei e gallerie erano gli oggetti derivati dalle sue performance. In questa contraddizione cadde, come notò prima di altri Broodthaers, gran parte dell'avanguardia processuale e concettuale.

<sup>127</sup> Cfr. R. Stéphane, *C'est l'Angélu qui sonne* (intervista con Broodthaers), in “+–0”, n. 12 (febbraio 1976), pp. 18-19 (traduzione di chi scrive).



## 2.5. Repertori di parole e immagini: *Section Cinéma* (1971-72) e *Projections*

Broodthaers non crede né nella divisione tra i generi artistici, né nel creatore *bohémien* e neppure nell'unicità dell'opera d'arte. Per lui esistono soltanto fatti e uomini che mettono insieme idee.<sup>128</sup> Forse è per questo che non si è mai cucito su misura un ruolo preciso, ma ha preferito avvicinare all'attività di poeta e artista, quella di fotografo, regista, critico-giornalista, direttore di museo (anche se fittizio), usando i risultati ottenuti su ciascuno di questi fronti come un "alfabeto visivo"<sup>129</sup> a cui attingere regolarmente per dar vita al nuovo.

Le *Projections* sono un caso esemplare di questa sua attitudine. Broodthaers le definisce "système de lecture" o "photo-film",<sup>130</sup> quasi come se volesse impedirne la rigida categorizzazione e dichiararne la non-specificità mediale. Sono sequenze di diapositive che, di volta in volta, sceglie tra le centinaia della sua collezione<sup>131</sup> per poi montarle in forma di brevi film. Prive di narrazione, le *Projections* hanno come punto di forza la casualità degli accostamenti, da cui nasce un susseguirsi di fotogrammi tra l'ironico, l'ermetico e il surreale. La varietà delle fonti iconografiche accentua questo aspetto. Ci sono riproduzioni di suoi lavori e anche di opere di altri artisti; immagini tratte da libri e riviste, dove si rivela la sua passione per l'Ottocento e per le illustrazioni di libri rari, come le caricature di Grandville o le stampe di Épinal; copie di cartoline, carte da gioco, fumetti, vignette per bambini, e molto altro ancora.

---

<sup>128</sup> Cfr. M. Broodthaers, *Interview de Marcel Broodthaers*, in "Trépiéd", n. 2 (febbraio 1968), pp. 4-5.

<sup>129</sup> Cfr. Lubbers, Hakkens, Gilissen, 1994, p. 10; e T. McEvelley, *Another Alphabet. The Art of Marcel Broodthaers*, in "Artforum", vol. 28, n. 3 (novembre 1989), pp. 106-115.

A questo proposito, Barbara Reise scrive: "It was as if the old works became his alphabet or dictionary, and he evolved a new grammar for them to make a fresh statement". Cfr. B. Reise, *The Broodthaers Museum Gambit*, in "Art in America", vol. 63 (3) maggio-giugno 1975, p. 53.

<sup>130</sup> Cfr. Lubbers, Hakkens, Gilissen, 1994, p. 10.

<sup>131</sup> Nel corso degli anni, insieme a sua moglie Maria Gilissen, ne ha realizzate più di duemila.

Possiamo considerare le *Projections* come “boîte-en-valise”<sup>132</sup> o *Kunstkammer* virtuali, dove Broodthaers condensa simultaneamente tutte le sue attività: quella di artista, di collezionista e di curatore. In questo vasto archivio, egli può radunare tutte le immagini che desidera, senza distinzioni di epoca, luogo, stile, in modo analogo a quanto Malraux aveva fatto con il suo *Musée imaginaire*.<sup>133</sup>

Broodthaers segue due direzioni. Da un lato, l'autocitazionismo, come si può notare prendendo in esame uno dei suoi primi montaggi, *Le catalogue et la signature* (1968); un “pastiche” con molte delle opere che l'artista aveva realizzato tra il 1964 e il 1968, dove ciascuna riproduzione viene avvalorata come originale grazie all'inclusione delle sue iniziali (M.B.). Dall'altro, l'appropriazione di testi e immagini di diversi autori, tra cui Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Lewis Carroll,<sup>134</sup> René Magritte e, soprattutto, Stéphane Mallarmé e Grandville. A questi ultimi due, egli dedica *Mallarmé, Un coup de dés* (1969), in cui scompone il celebre poema in frammenti visivi, e *Grandville & M.B.* (1966), dove, invece, si confronta con l'immaginazione e l'acuta capacità analitica del caricaturista francese.

Le *Projections* sono opere a sé stanti, ma alcune di loro appaiono anche come cataloghi visivi all'interno del *Musée*. Si è già accennato alle diapositive mostrate insieme a oggetti e documenti durante l'allestimento della “Section XIXème siècle” nell'appartamento di Bruxelles e durante la presentazione della “Section des Figures” a Düsseldorf e della “Section Publicité” a Kassel.

Caso particolare è la “Section Cinéma”, che inaugura nel gennaio 1971 in un seminterrato di Düsseldorf.<sup>135</sup> Contrariamente a quanto si potrebbe pensare,

---

<sup>132</sup> Cfr. Schultz, 2007, pp. 155-156. Qui l'autrice accenna anche a un interessante paragone sia con i dipinti delle quadrerie, di moda tra gli artisti seicenteschi fiamminghi (da David Teniers il Giovane a Willem van Haecht, entrambi paragonabili al nostro Giovanni Paolo Pannini, anche se questi fu di una generazione più giovane); sia con le raccolte di cartoline in vendita nei bookshop, che, allo stesso modo, riproducono le collezioni dei musei in miniatura.

Sempre sul discorso delle “stanze d'arte”, ricordiamo anche il progetto broodthaersiano per una *Section folklorique/Cabinet de curiosités* (1969) del *Musée*. Pensata come una *Wunderkammer* da allestire (o ri-allestire) al Middelburg Zeeuws Museum, questa sezione rimase incompiuta.

<sup>133</sup> Cfr. A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947), Parigi, Gallimard, 1965.

<sup>134</sup> Si veda, ad esempio, *Gulliver* (1973-74), una proiezione che mette insieme illustrazioni prese dall'omonimo romanzo di Swift e immagini surreali tratte dai racconti di Carroll.

<sup>135</sup> Come per tutte le sezioni del *Musée*, anche l'apertura della “Section Cinéma” è annunciata da un invito “ufficiale”. Nel 1972, Broodthaers decide di non farla più

Broodthaers non espone i suoi film, che sarebbero andati in mostra poco tempo dopo al museo di Mönchengladbach,<sup>136</sup> ma soltanto l'ipotetico contenitore della sua ricca produzione di cortometraggi.

Nella stanza principale proietta una serie di film 16 mm, tra cui un documentario su Bruxelles, realizzato con materiale "found footage",<sup>137</sup> e *Charlie as Filmstar* di Chaplin. Mentre, in un ambiente più piccolo, mette in scena gli oggetti usati per creare le scenografie delle sue pellicole. Appesi alle pareti e appoggiati a terra, dispone: un pianoforte, una pipa, uno stivale, una bobina e altri oggetti altrettanto bizzarri (in tutto, una dozzina). C'è anche un baule con undici rarità (ecco creato un secondo gruppo di dodici), tra cui una copia de *L'invention du Cinéma* di Georges Sadoul, una carta geografica, una seggiola da giardino, alcune fotografie e illustrazioni di aquile.<sup>138</sup> Ciascuno degli elementi è marcato con la dicitura "fig.", seguita da un numero o da una lettera assegnati a caso.

Questa sezione si distingue dalle altre anche perché, ad esclusione del pianoforte, i suoi oggetti furono quasi subito venduti al museo di Mönchengladbach<sup>139</sup> e

---

rientrare nelle tappe del suo museo perché la giudica troppo "soggettiva". Cfr. David (a c. di), 1991, p. 208.

Tra gli studi sulla "Section Cinéma" e sui film di Broodthaers, si vedano: *Marcel Broodthaers: Section Cinéma*, a c. di M.J. Borja e M. Compton (Barcellona, Fundació Tàpies, 17.04.-29.06.1997), Barcellona, Fundació Tàpies, 1997; R. Borgemeister, et al., *Vorträge zum Filmischen Werk von Marcel Broodthaers*, Colonia, Walther König, 2001.

<sup>136</sup> Si veda la retrospettiva *Film als Objekt-Objekt als Film* (Mönchengladbach, Städtische Museum Abteiberg, 1971), a c. di Johannes Cladders. Cfr. Cladders in David (a c. di), 1991, p. 296.

<sup>137</sup> Come ricorda Cladders: "ces films 16 mm étaient des montages réalisés à partir de chutes et d'extraits des Actualités présentées dans les salles de cinéma, à l'exception de *La Discussion*". Cfr. *ivi*, p. 297 (nota 2).

<sup>138</sup> Si veda l'elenco completo degli oggetti, *ivi* p. 211.

<sup>139</sup> Nel 1971, alla fiera di Colonia, Broodthaers aveva inscenato l'apertura della "Section Financière" e la sua vendita "per fallimento" (può un museo davvero fallire?). Per l'occasione, aveva prodotto, imitando le pubblicità commerciali, un'edizione di 19 copertine da applicare sul catalogo della fiera con questa intestazione: "Musée d'Art Moderne à vendre, 1970-71, pour cause de faillite". Aveva anche pensato alla produzione di una serie illimitata di lingotti d'oro marchiati con il simbolo dell'aquila e il nome del museo. Questi avrebbero dovuto essere venduti a prezzo doppio rispetto al valore di mercato dell'oro (al valore commerciale si aggiungeva quello artistico). Cfr. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Financière (Concernant la vente d'un kilo d'or fin en lingot)*, Düsseldorf, Galerie Konrad Fischer, 1987. Il *Musée* non trovò acquirenti, ma le copertine sì. Furono comprate dal gallerista Michael Werner. Due anni dopo, nel 1973, Broodthaers medita di nuovo sulla possibilità di vendita del museo e sul significato di un simile gesto. Cfr. Broodthaers, *Projekt für den Kaufvertrag*, in *Ein Museum...*, 1973, p. 20.

raccolti in un secondo baule (1972).<sup>140</sup> Commentando l'accaduto, Johannes Cladders, il direttore del museo tedesco, ricorda: "Grâce à cet objet-catalogue, il [Broodthaers] allait jusqu'au bout du jeu de la réversibilité qui avait commencé dès l'inauguration, en 1968 à Bruxelles, de son *Musée d'Art Moderne*".<sup>141</sup>

Broodthaers considera il cinema il mezzo d'espressione ideale per produrre opere d'arte totali,<sup>142</sup> che uniscono scrittura, immagini e oggetti.<sup>143</sup> Il film è per lui qualcosa di simile a un catalogo che contiene idee tramutate in segni visivi, dove parole e immagini si ripetono immobili come "dipinti o sculture" per lunghi periodi di tempo.<sup>144</sup> "A l'origine de mes intentions", dichiara a proposito di *Le Corbeau et le Renard* (1967), una delle sue prime prove, "il y aurait ce point de vue sur le cinéma qui écarte la notion de mouvement. La pellicule est un lieu de conservation des idées – une boîte de conserve d'un modèle particulier".<sup>145</sup>

Il suo metodo di proiezione è curioso. Invece di usare uno schermo tradizionale, Broodthaers si serve di un oggetto di sua invenzione, su cui, il più delle volte, già compaiono parole e immagini. Nel caso di *Le Corbeau et le Renard*, ad esempio, lo schermo riporta estratti dell'omonimo poema che aveva scritto in omaggio a La Fontaine, uniti a citazioni prese da Mallarmé.<sup>146</sup> Anche gli schermi delle *Projections* sono caratteristici, poiché sono formati da *readymade* o oggetti-sculture a sé stanti. Come le casse d'imballaggio di *Projection sur caisse*, su cui le diapositive scorrono sovrapponendosi alle scritte di avvertimento per il trasporto. Oppure, la tela quadrata, con lettere e immagini serigrafate, di *Le catalogue et la signature*.

---

<sup>140</sup> All'insieme di oggetti viene dato il nome *Théorie des figures*. Per non variare il numero 12, l'artista sostituisce il pianoforte con la seggiola da giardino, che estrae dal baule e scambia con il catalogo della mostra *Film als Objekt-Objekt als Film*. Cfr. Cladders in David (a c. di), 1991, p. 296.

<sup>141</sup> Cfr. Cladders in David (a c. di), 1991, p. 297.

<sup>142</sup> L'allusione al *Gesamtkunstwerk* ci pare appropriata non solo per l'unione delle forme espressive in un'opera unica, ma anche per il fatto che Broodthaers considerava i suoi film degli *environment*. Cfr. Broodthaers, *Interview de...*, 1968, pp. 4-5.

Va inoltre ricordato che, quando uno dei suoi primi film, *Le Corbeau et le Renard*, esordì alla galleria Wide White Space di Anversa (1968), le proiezioni vennero accompagnate da musica dal vivo. Cfr. Schultz, 2007, p. 147.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Cfr. Compton (a c. di), 1980, p. 21.

<sup>145</sup> Cfr. Borja-Ville e Compton (a c. di), 1997, pp. 58 e 319.

<sup>146</sup> I versi di Broodthaers contengono citazioni della celebre favola di La Fontaine e si riferiscono anche *all'Igitur (o la follia di Elbehnon)* di Mallarmé. Cfr. Schultz, 2007, p. 143.

Le unioni casuali di testi e immagini creano associazioni e corrispondenze insolite e liberano entrambi i linguaggi da significati convenzionali. Come in Magritte, si assiste a un'interscambiabilità tra mezzi diversi, il libro, il film e il dipinto.<sup>147</sup>

Le stesse sezioni del *Musée* finiscono per immedesimarsi una nell'altra. Come spiega Broodthaers a proposito della "Section Cinéma":

To some extent I am experiencing the same situation again here, but with different elements, with different forms, with different ideas. But from a practical point of view, I am not entirely sure that the visitor has the sense of being in a museum, that is to say, in a place like a hospital or a prison, and at the same time in a fiction.<sup>148</sup>

L'allusione al museo come "ospedale" o "prigione" ricorda il quasi coevo discorso di Michel Foucault su quelle "istituzioni complete e austere"<sup>149</sup> dove vengono messi in atto il controllo e la disciplina. L'unicità di Broodthaers sta nell'aver rielaborato parte dell'ideologia contestataria della fine degli anni Sessanta in una straordinaria messa in scena.

---

<sup>147</sup> Si veda il discorso sulla "postmedialità" broodthaersiana in Krauss, 2005.

<sup>148</sup> Cfr. M. Broodthaers, *A Conversation with Freddy de Vree* (1971), in *Das Museum als Arena / The Museum as Arena*, a c. di C. Kravagna, Colonia, Walther König, 2001, p. 37.

<sup>149</sup> Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 1976 (parte quarta, capitolo 1).

## 2.6. Dal museo alla mostra: la retrospettiva come opera d'arte o *Décor* (1974-75)

Tra il 1974 e il 1975, Broodthaers conclude il discorso intrapreso con il *Musée* in una serie di mostre, che, se considerate nell'insieme, riassumono il suo intero percorso creativo.<sup>150</sup> Il nome che sceglie per le sei retrospettive è *Décor*, cioè arredo o scenografia in francese. Questa scelta non è casuale. Oltre ad essere contenitori del suo lavoro e ambienti pensati per ospitare un'attività didattico-sociale (gli allestimenti broodthaersiani sono quasi sempre esercizi o "lezioni" di lettura),<sup>151</sup> i *Décor* sono soprattutto ideali set cinematografici.<sup>152</sup> La mostra all'Institute of Contemporary Art (ICA) di Londra, nell'estate del 1975, servì davvero come scenario per l'ultimo cortometraggio di Broodthaers, *La Bataille de Waterloo*. Il legame con la produzione filmica non venne mai meno neppure nelle altre cinque retrospettive, dove, oltre a pellicole realizzate su misura, l'artista mostrò alcune nuove *Projections*.

Tutti e sei i *Décor* vennero messi in scena in musei di fama internazionale, a dimostrazione che, nell'arco di pochi anni, Broodthaers aveva saputo conquistarsi pubblico e istituzioni celando l'aspetto critico e sovversivo del suo lavoro dietro a una "maniera" elegante e impeccabile, che lo distingueva dalle presentazioni decisamente più radicali degli altri artisti concettuali.

Il primo *Décor*, intitolato *Catalogue-Catalogus*, viene allestito al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nell'autunno del 1974 (dal 27 settembre al 3 novembre). Broodthaers vi riprende uno degli elementi chiave della sua poetica, ponendo subito l'accento sull'idea di retrospettiva. Il catalogo come strumento di conoscenza e complemento della mostra ha, anche in questo frangente, un ruolo primario. Oltre a dare il titolo alla rassegna, è esposto come opera, ma non in forma di libro. Si presenta come tavola didattica composta soltanto da immagini (ecco un altro archivio visivo). Contiene, inoltre, un importante saggio, dove Broodthaers esamina l'influenza del contesto sulla ricezione delle opere. Il lettore-spettatore,

---

<sup>150</sup> Il primo esempio di retrospettiva che precede i *Décor* è *Marcel Broodt(h)aers/Court-circuit*, del 1967, dove l'artista presenta una sessantina di opere "pop" di quel periodo.

<sup>151</sup> Cfr. Y. Gevaert in David (a c. di), 1991, p. 244

<sup>152</sup> Cfr. Compton (a c. di), 1980, p. 24

scrive, deve innanzitutto “prendre conscience qu’une image n’est pas innocente, qu’elle peut être manipulée et qu’elle a une signification qui change selon sa place”.<sup>153</sup>

Nei *Décors* l’artista ruota la sua collezione creando nuove corrispondenze tra le opere, lo spazio espositivo, ogni volta diverso, e altri oggetti, per lo più *readymade* prelevati da svariati contesti. Al Palais des Beaux-Arts, ad esempio, ordina una seconda versione del *Jardin d’hiver*, l’ambiente con palme, stampe e illustrazioni geologiche, che aveva presentato nove mesi prima, sempre in quel museo, ma con alcune differenze.<sup>154</sup> La novità più evidente è la proiezione “su tela” dell’omonimo film.<sup>155</sup> Broodthaers aveva eletto a protagonista di quel primo “giardino d’inverno” un cammello dello zoo di Anversa, che accompagnò di persona alla mostra. La scena fu ripresa da una videocamera e presentata in diretta su un grande schermo. Ricompare, inoltre, la *Théorie des figures*, il gruppo di oggetti della “Section Cinéma” entrato nella collezione del museo di Mönchengladbach.

In *Catalogue-Catalogus* Broodthaers estremizza i metodi espositivi dei musei tradizionali, per orientare l’attenzione dell’osservatore sul contesto. Gli oggetti, racchiusi in vetrine-scrigno e subordinati all’architettura del Palais, sono disposti “sans préséance ni présélection, sans souci chronologique ou taxinomique, presque par hasard, ‘un champ de fouilles’ qui par sa structure infinie ne fait qu’amplifier la notion de fiction de la rétrospective”.<sup>156</sup>

Al Kunstmuseum di Basilea, nell’autunno di quello stesso anno (dal 5 ottobre al 3 novembre), viene montato il secondo *Décor*. Anche in questo caso, il titolo, *L’Eloge du sujet*, annuncia il filo conduttore della mostra, che questa volta è il contenuto. Otto sale sono dedicate ad altrettanti “soggetti” che riguardano la produzione artistica. Dopo aver oltrepassato “L’Entrée de l’exposition”, il percorso si snoda in

---

<sup>153</sup> M. Broodthaers, estratto dal sonoro di un’intervista con Marianne Verstraeten, in David (a c. di), 1991, p. 242.

<sup>154</sup> Il primo *Jardin d’hiver* fu presentato al Palais des Beaux-Arts dal 9 gennaio al 3 febbraio 1974, durante una collettiva con lavori di Carl Andre, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long e Gerhard Richter. In questa seconda versione, Broodthaers aveva sistemato gli elementi scultorei della mostra (palme e seggiole) lungo i muri, mentre sei ingrandimenti fotografici con illustrazioni ottocentesche di varie specie animali erano state appese nella parte alta delle pareti. Mancavano le vetrine con gli oggetti, presenti la volta precedente. Cfr. David (a c. di), 1991, pp. 238-241.

<sup>155</sup> *Un Jardin d’hiver (A.B.C.)*, 1974, 35 mm e 16 mm, a colori, sonoro, 7’.

<sup>156</sup> Cfr. David (a c. di), 1991, p. 244.

una serie di “stanze” e “sale”. Tra le prime, la stanza del pappagallo (simbolo della ripetizione nell’arte), dell’elogio e della pedagogia, con alcune proiezioni che ritraggono gli oggetti presenti in mostra; seguite dalla sala delle pitture, della luce e delle figure. A metà tra satira e nostalgia, uno di questi ambienti è intitolato alla “Lorelei”, figura leggendaria, che ispirò artisti e poeti del Romanticismo tedesco, e che, al pari delle sirene omeriche, si diceva ammaliasse i marinai del Reno facendoli annegare.

I due *Décors* successivi, *Invitation pour une exposition bourgeoise* alla Nationalgalerie di Berlino (dal 25 febbraio al 6 aprile 1975) e *Le Privilège de l’Art* al Museum of Modern Art di Oxford (dal 26 aprile al 1 giugno 1975), si integrano uno con l’altro, motivo per cui esiste per entrambi un solo catalogo e viene proiettato tutte e due le volte lo stesso film, *Berlin oder ein Traum mit Sahne*.<sup>157</sup>

La penultima rassegna, *Décor (A Conquest by Marcel Broodthaers)*, è organizzata nell’estate del 1975 (dall’11 giugno al 6 luglio) all’Institute of Contemporary Arts (ICA) di Londra, città dove Broodthaers risiedeva da alcuni mesi. Come si evince dal titolo, questa mostra è un omaggio alla sua ultima grande invenzione. Il *Décor* londinese, ideato come scenografia per il film *La Bataille de Waterloo*,<sup>158</sup> è diviso in due “period room” tematiche: una sull’Ottocento e la guerra, l’altra sul Novecento e il comfort. Gli oggetti scenici, tra cui due cannoni, una serie di armi antiche e moderne, un enorme serpente impagliato e alcuni mobili da giardino, vennero presi in prestito dai depositi teatrali e cinematografici, oppure comprati in negozi di arredamento.<sup>159</sup>

Al Centre national d’art contemporain di Parigi, ex-palazzo Rothschild,<sup>160</sup> il 2 ottobre 1975 (fino al 10 novembre), inaugura *L’Angéhus de Daumier*, ultimo allestimento curato da Broodthaers prima della scomparsa. Come la “Section des Figures”, anche questa mostra ha due cataloghi (uno pubblicato per l’inaugurazione, l’altro subito dopo), che possono essere considerati il testamento spirituale dell’artista.

---

<sup>157</sup> 35 mm, a colori, sonoro, 10’. Il *Décor* di Oxford include numerosi altri film e proiezioni: *Un film de Charles Baudelaire* (1970), *Berlin oder ein Traum mit Sahne* (1974), *Figures of Wax (Jeremy Bentham)*, 1974).

<sup>158</sup> 35 mm e 16 mm, a colori, sonoro, 10’.

<sup>159</sup> Si veda il racconto di Barry Barker, che aiutò Broodthaers durante l’allestimento, in David (a c. di), 1991, p. 275.

<sup>160</sup> Nel museo c’è ancora una sala arredata con il mobilio originale. Dedicata al Barone Rothschild, fu integrata da Broodthaers nella mostra.



In otto stanze, ognuna dedicata a un diverso colore,<sup>161</sup> Broodthaers riassume tutto se stesso e il significato dei *Décor*: “j’ai tenté d’articuler différemment des objets et des tableaux réalisés à des dates s’échelonnant entre 1964 et cette année, pour former des salles dans un esprit ‘décor’. C’est-à-dire de restituer à l’objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n’étant pas une fin en soi”.<sup>162</sup>

Il nucleo della mostra è la “Salle Blanche”,<sup>163</sup> il “simulacro di una conchiglia”,<sup>164</sup> cioè il “guscio” o involucro del *Musée*,<sup>165</sup> di cui è l’ultima, simbolica rappresentazione. Questo “white box” è la replica architettonica scala 1:1 dell’appartamento in rue de la Pépinière, ma questa volta non ci sono né le casse d’imballaggio, né le cartoline. Lo spazio è completamente vuoto. Broodthaers lo “conquista” soltanto con le parole, che traccia, con la sua calligrafia elegante (simile alla “bella” dei quaderni di scuola), sui muri e sul pavimento, componendo un glossario dell’arte. Ci sono termini che si riferiscono ai materiali (olio e tela), alle tecniche (disegno, prospettiva, composizione), ai sensi (occhi, pelle), alle condizioni atmosferiche (nuvole, sole), al contesto (museo, galleria) e, più in generale, al linguaggio specialistico (stile, soggetto, figure, immagine). L’artista non si lascia neppure sfuggire l’occasione di sottolineare, con la sua solita ironia, l’aspetto negativo della reificazione dell’arte con alcune parole che richiamano il contesto commerciale (mercante, ladro, furfante).

Quasi come se volesse invertire il celebre motto warburghiano “Zum Bild das Wort”, Broodthaers dà al linguaggio la stessa forza simbolico-rappresentativa

---

<sup>161</sup> C’erano, ad esempio “La Salle Rose”, “La Salle Blanche” e “La Salle Verte” (terza e ultima versione del *Jardin d’hiver*). Oppure, “La Salle Outremer”, che, oltre a richiamare il colore (blu oltremare), alludeva all’amore dell’artista per il viaggio. Ne è dimostrazione anche il libro, pubblicato in tre lingue, e poi diventato un film, *Un voyage en Mer du Nord* (1973).

<sup>162</sup> Cfr. *L’Angélu de Daumier* (Parigi, Centre national d’art contemporain, 1975), vol. 2, 1975, p. 3; vedi anche David (a c. di), 1991, p. 278.

<sup>163</sup> Oggi nella collezione del Centre Georges Pompidou di Parigi. Nonostante le intenzioni di Broodthaers, l’ultima variante del *Musée* non è sfuggita alla musealizzazione. Il Pompidou ne ha fatto addirittura una copia da esporre alla retrospettiva del Walker Art Center di Minneapolis nel 1989.

<sup>164</sup> Cfr. Compton (a c. di), 1980, p. 25.

<sup>165</sup> Ibidem. Si veda anche Buchloh in Brosnan e Gale (a c. di), 1983, p. 55.

dell'immagine e crea un atlante di parole che assomiglia a un grande dizionario della visione.<sup>166</sup>

Per mantenere viva la sua forza espressiva, l'arte ha continuamente bisogno di essere alimentata da acume, cultura e immaginazione.<sup>167</sup> Ecco perché, per un illusionista come Broodthaers, è essenziale ricorrere sempre a “nouveaux trucs” e “nouvelles combines”.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Il concetto è simile all'archivio foucaultiano. Per ipotesi, questo dizionario può contenere tutto ciò che è stato detto e tutto quello che ancora deve essere detto sull'arte. *L'Eloge du sujet* può essere ugualmente considerato un glossario virtuale di parole-tema che riguardano l'arte, in particolare, la pittura. In quel *Décor*, accanto a una serie di oggetti, che spesso non combaciavano con il significato delle parole, Broodthaers aveva posto alcuni cartelli con scritte come: “couleur”, “chevalet”, “image”, “style”, “sujet”, “valeur”, “perspective”...

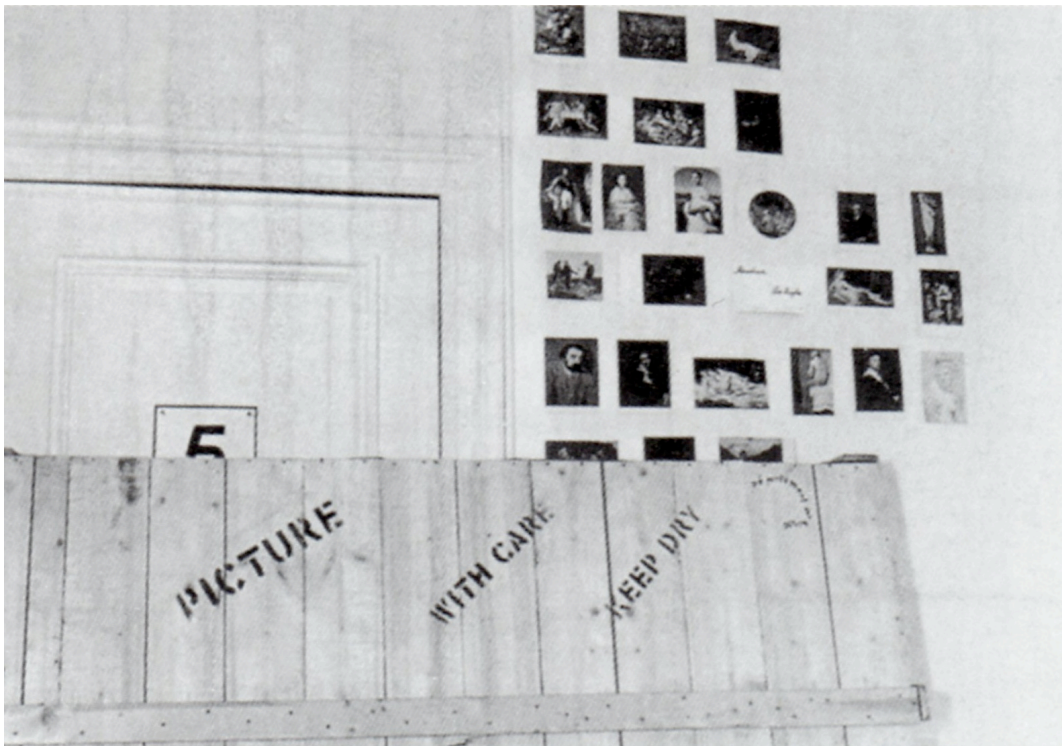
Come Broodthaers, anche altri artisti concettuali hanno dato alla parola un posto rilevante. Si pensi, soprattutto, a Lothar Baumgarten e Lawrence Weiner. Ben Vautier, oltre a usare una calligrafia molto simile a quella broodthaersiana, ha accumulato parole e scritte in scatole, mobili, stanze (si pensi al suo museo-armadio alla *Documenta 5*), insieme a una gran quantità di oggetti quotidiani. Daniel Buren, pur non usando scritte, si avvicina a Broodthaers con le sue strisce colorate (*bandes*), che, al pari delle parole del collega, conquistano lo spazio e contribuiscono a mettere in evidenza il luogo-contesto.

<sup>167</sup> Cfr. Compton (a c. di), 1980, p. 25.

<sup>168</sup> Questo motto ironico si trova nel catalogo de *L'Angélu de Daumier* ed è una citazione presa dal giornalino comico *Les Nouvelles Aventures des Pieds Nickelés*, che narra le scorribande di tre buffi scansafatiche: Croquignol, Filochard e Ribouldingue. Broodthaers, da vero amatore qual era, collezionava anche edizioni di vecchi fumetti e libricini di cultura popolare, e possedeva un numero del giornalino ideato da Louis Forton ai primi del Novecento (*La vie est belle*, n.10). Cfr. Schultz, 2007, p. 184.



1



2







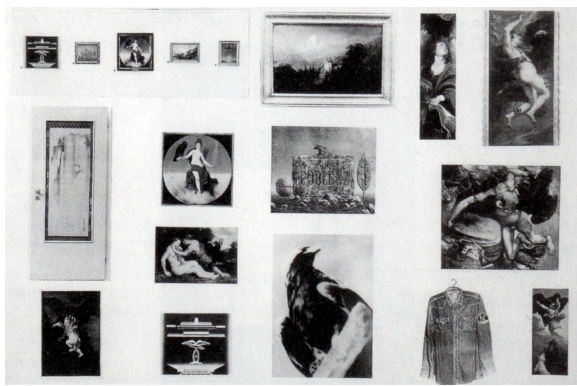
3



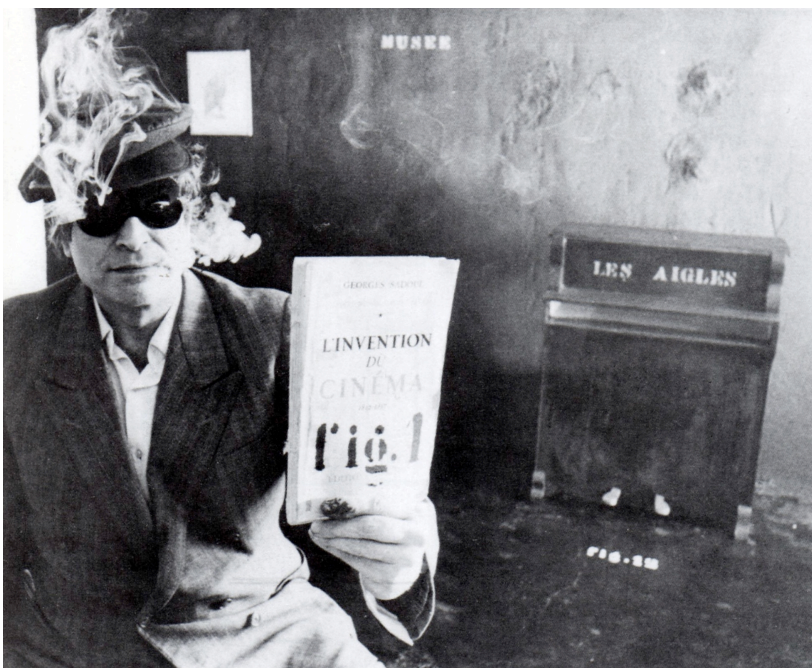
4







5-7



8







9



### 3. L'ARCHIVIO COME COSMOLOGIA PERSONALE: HANNE DARBOVEN

If we were able to live within memory, we would not have needed to consecrate *lieux de mémoire* in its name. Each gesture, down to the most everyday, would be experienced as the ritual repetition of a timeless practice in a primordial identification of act and meaning.

Pierre Nora<sup>1</sup>

La *Kulturgeschichte* di Hanne Darboven è un'opera che sembra sfuggire a ogni definizione. Le centinaia di fotografie, testi, calcoli numerici e oggetti che raccoglie la collocano all'incrocio tra un atlante visivo, un codice miniato e una *Wunderkammer*. Questa collezione non è organizzata né come un rigoroso inventario, né come un accumulo caotico di bric-à-brac, ma come un montaggio che oscilla di continuo tra contenuto "pop" e struttura minimalista; figurazione e astrazione; informazione e finzione; ragione e sentimento; esistenza individuale (quasi una mitologia) e storia collettiva;<sup>2</sup> memoria e oblio.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. P. Nora, *Between Memory and History: 'Les Lieux de Mémoire'*, in "Representations", n. 26 (primavera 1989), p. 8.

<sup>2</sup> Secondo Isabelle Graw l'alternanza "between the externalisation of personal history and the internalisation of external historical material" porta a una decisa "self-realisation on the one hand [...], and on the other to the service of reality". Cfr. I. Graw, *Marking Time. Time and Writing in the Work of Hanne Darboven*, in "Artscribe", n. 79 (gennaio-febbraio 1990), p. 69. Martha Schwendener, invece, commenta il rapporto tra cultura alta e bassa con queste parole: "As a self-appointed historian, she [Darboven] constructs a narrative that lacks the usual focus on grand events: wars, rulers, national disasters. Darboven does include elements of national history [...] and personal biography [...], but for the most part, she concentrates on the everyday world – not Culture-with-a-capital-C but the pop culture of planned obsolescence, the constantly changing spectacle of movies, TV, fashion and music". Cfr. M. Schwendener, *To Have and to Hold*, in "Time Out New York", 19-26 giugno 1996, p. 26. La raccolta della rassegna stampa delle due mostre americane della *Kulturgeschichte*, al Dia Center for the Arts di New York (1996-97) e al Dia Beacon (2003-05), è stata effettuata nell'archivio della Dia Art Foundation di New York. Mentre non si è potuto accedere all'archivio della Hanne Darboven Stiftung di Amburgo, che rimarrà chiuso fino a primavera 2011 a causa della recente scomparsa dell'artista (marzo 2009).

“The result”, osserva Lynne Cooke, “resembles an encyclopedia rather than an archive; it feels exhaustive, but, logically, cannot be. Like an encyclopedia, it catalogues and displays information without subordinating it to a dominant narrative form”.<sup>4</sup>

Il paragone con il modello enciclopedico<sup>5</sup> potrebbe sembrare particolarmente appropriato perché, rispetto a un archivio tradizionale, la *Kulturgeschichte* non è una raccolta aperta a cui Darboven aggiunge periodicamente nuovi materiali. Il lavoro di catalogazione dura solo tre anni, dal 1980 al 1983, sebbene riguardi più di un secolo di storia (1880-1983).

La struttura dell’opera non ci aiuta a distinguere con certezza se sia più corretto avvicinarla a un’enciclopedia o a un archivio: nell’organizzare documenti e immagini Darboven non segue né una tassonomia precisa, né l’ordine alfabetico.<sup>6</sup> Ci sono poi quei diciannove oggetti scultorei, che l’artista sceglie tra le curiosità collezionate nella sua casa di Amburgo e mette in mostra a fianco dei millecinquecentonovanta pannelli su muro, che non si addicono a un’enciclopedia, forse più facilmente a un archivio.

Bisogna allargare lo sguardo e prendere in esame l’attività dell’artista nel suo complesso per redersi conto che la *Kulturgeschichte* è parte di un progetto archivistico più ampio, giunto alla piena maturazione negli anni Ottanta. Parallelamente a questa “storia culturale”, Darboven porta a compimento una serie di opere, dove, “like a hard-working spider”,<sup>7</sup> tesse, con un proprio codice di numeri, segni e immagini, iscritti o incollati su migliaia di fogli di carta, una

---

<sup>3</sup> A questo proposito, si veda E. Bippus, *Erinnern und Vergessen. Die ‘Kulturgeschichte 1880-1983’ von Hanne Darboven*, in *Hanne Darboven. Ein Reader*, a c. di Z. Felix, Colonia, Oktagon / Amburgo, Deichtorhallen, 1999, pp. 128-140.

<sup>4</sup> Cfr. L. Cooke, *Hanne Darboven. Kulturgeschichte 1880-1983*, (New York, Dia Center for the Arts, 28.03.1996-29.06.1997), pieghevole della mostra (pag. n.p.); e l’intervista di chi scrive a Lynne Cooke, in appendice.

<sup>5</sup> Si veda anche K. Honnef, *Kunst-Enzyklopädien der Kultur*, in Felix (a c. di), 1999, pp. 78-87.

<sup>6</sup> Tuttavia, la *Kulturgeschichte* contiene un indice con i temi dell’opera, sia nella versione originale, sia nel catalogo-libro d’artista uscito in occasione della mostra al Musée d’Art Moderne di Parigi nel 1986 (questo indice è diverso da quello inserito nei pannelli). Cfr. *Hanne Darboven: histoire de la culture, 1980-1983, 24 chants*, a c. di S. Pagé (Parigi, ARC – Musée d’Art Moderne, 29.04.-22.06.1986), Parigi, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.

<sup>7</sup> Cfr. D. Otto, *At Time’s Humming Loom my Hand Thus Waves*, in *Hanne Darboven. Ein Jahrhundert. Johan Wolfgang von Goethe gewidmet*, a c. di M. Kramer, Francoforte, Museum für Moderne Kunst, 1999, p. 41.

sorprendente cosmologia del suo vissuto intellettuale. *Weltansichten 00-99* (1982), *Evolution Leibniz* (1986), *Existenz 66-88* (1989)<sup>8</sup>, e la *Kulturgeschichte*, sono soltanto alcuni tra gli esempi più significativi di un disegno di catalogazione mnemonica estesa nel tempo, che cresce e si modifica insieme alla ricerca di Darboven.

A questo punto, si può davvero parlare, come ha fatto Klaus Honnef, di un “offenes Kunstwerk”,<sup>9</sup> di un sistema rizomatico con cui l’artista tenta di: mettere in relazione una memoria intima fatta di gesti rituali e ripetitivi con la grande storia; riattualizzare il legame, iniziato in epoca moderna, tra arte e storia culturale; elaborare un modello estetico in grado di ripensare e mostrare il processo conoscitivo nell’epoca del bombardamento mediatico delle informazioni.<sup>10</sup>

Le installazioni di Darboven sono stanze della memoria schizofreniche dove il passato non viene né raccontato, né rappresentato, bensì rievocato in modo a volte sbiadito e distaccato, a volte soggettivo e particolareggiato, a volte metaforico e universale. In esse la storia dell’arte entra a pieno titolo nel flusso culturale, così come aveva insegnato Aby Warburg con l’*Atlante Mnemosyne*; esempio che Darboven ha certamente tenuto in considerazione per la *Kulturgeschichte*, vista anche la loro comune origine amburghese.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> *Weltansichten 00-99*, opera monumentale composta da 5.200 fogli, fu presentata alla Biennale di Venezia nel 1982 (cfr. *Hanne Darboven: Weltansichten 00-99*, 40. Esposizione internazionale d’arte – La Biennale di Venezia / Padiglione tedesco, a c. di J. Cladders, Ostfildern-Stoccarda, Cantz, 1982); *Evolution Leibniz*, con le sue 444 doppie pagine e 222 cartoline, è un repertorio di immagini (diviso in tre sezioni: storia, progresso intellettuale e progresso tecnico), che poi verranno riprese anche nella *Bismarckzeit* e *Kulturgeschichte* (cfr. *Evolution Leibniz*, Hannover, Sprengel Museum, 11.06.-20.10.1996, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1996); e *Existenz 66-88* è formato da 2.261 fotografie che riproducono le pagine di diario di Darboven dal 1966 al 1988 (ventidue anni).

<sup>9</sup> Cfr. K. Honnef, *Nach der Erschöpfung der Avantgarde: ‘Schreibzeit’*, in *Hanne Darboven. Schreibzeit*, a c. di B. Jussen, Colonia, König, 2000, p. 162.

<sup>10</sup> A riguardo, Tilman Osterwold osserva: “La sua opera si interpreta da sola, ha un effetto di sfida nei confronti di strutture prefissate di pensiero e di ordine, di sistemi culturali sfiatati e di infiltrazioni massmediali. Essa si scontra in modo concettuale ed impegnato con la zavorra della storia contemporanea e le forme d’azione aconcettuali”. Cfr. T. Osterwold, *Hanne Darboven: visioni del tempo e del mondo*, in *Hanne Darboven* (Milano, Palazzo delle Stelline, 09.11.-30.12.2000), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2000, p. 8.

<sup>11</sup> Il confronto tra Darboven e Warburg è approfondito in O.G. Oexle, *Zu dem Projekt ‘Von der künstlerischen Produktion der Geschichte’*, in Jussen (a c. di), 2000, pp. 31-40. Per un paragone tra la *Kulturgeschichte* e l’*Atlante Mnemosyne* si veda D. Adler, *Hanne Darboven. Cultural History, 1880-1983*, Londra, Afterall Books, 2009, pp. 40-43.

*Mnemosyne* era un “gigantesco condensatore”<sup>12</sup> in cui lo studioso tedesco aveva raccolto, sotto forma di immagini fotografiche, le formule del pathos (*Pathosformeln*), o correnti energetiche, che avevano animato, e ancora animano, la memoria europea. Molto più di un semplice repertorio iconografico, era per Warburg un qualcosa a metà tra “un atlante mnemotecnico-iniziatico della cultura occidentale”<sup>13</sup> e “uno specchio di Narciso”.<sup>14</sup>

Anche la *Kulturgeschichte* ha per Darboven la stessa doppia valenza, poiché racchiude in un insieme spazio-temporale riferimenti alla cultura, alla società e alla storia, dal tardo Ottocento al pieno Novecento, e testimonianze private. In questo modo, si pone al confine tra un dispositivo didattico che genera conoscenza<sup>15</sup> e un *Bildungsroman* (romanzo di formazione), per usare una metafora letteraria. Si può allora forse affermare, come ha fatto Georges Didi-Huberman a proposito di *Mnemosyne*, che il montaggio di elementi eterogenei della *Kulturgeschichte* è “un modo di dispiegare visivamente le discontinuità del tempo all’opera in ogni sequenza della storia” e, come tale, si situa “a metà strada tra il Talmud e Internet”.<sup>16</sup>

Darboven simula le possibilità di registrazione e di diffusione del sapere offerte dalle nuove tecnologie con un procedimento sistematico che rimane strettamente manuale. Anche quando, tralasciata temporaneamente l’attività da amanuense, presenta la memoria storica attraverso i due principali mezzi di comunicazione di

---

<sup>12</sup> G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in “aut aut”, nn. 199-200 (gennaio-aprile 1984), p. 59.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ivi, p. 66.

<sup>15</sup> Klaus Honnef definisce il lavoro di Darboven, riferendosi in particolare a *Welttheater 79*, opera che sarà citata nella *Kulturgeschichte*, “eine Art von Historienmalerei” (una specie di pittura di storia). Cfr. K. Honnef, *Eine Art von Historienmalerei*, in ‘Soll und Haben’ und ‘Welttheater 79’, Bonn, Kollen (non datato; pag. n.p.). La stessa Darboven, nel 1989, si chiede: “Was haben die Leute eigentlich gegen die Historien-Malerei?”. Cfr. B. Doherty, *Hanne Darboven’s ‘Real Writing’ of History*, in *Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*, a c. di K. van Lil (Schaffhausen, Hallen für Neue Kunst, 02.05-31.10.1999), Amburgo, Christians, 1999, p. 31. Bettina Carl, invece, è più scettica riguardo alla possibilità che le opere di Darboven aprano a un tipo di conoscenza realmente storica (anche se, per la *Kulturgeschichte*, che è il suo lavoro con più immagini e riferimenti visivi, il discorso è differente). Secondo Carl, l’artista “exposes the act, the gesture of empowerment underlying the archivist’s proceedings”. Cfr. B. Carl, *Hard Work Looking Easy, the Ballerinas Always Smile: Notes on the Art of Hanne Darboven*, in *Afterthought. New Writing On Conceptual Art*, a c. di M. Sperlinger, Londra, Rachmaninoff, 2005, p. 58.

<sup>16</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 436 e 445.

massa della modernità: la stampa e la fotografia. Ogni pagina scritta<sup>17</sup> è una metafora del tempo e, come tale, ancor più che un documento illustrativo, è un'affermazione dell'ego dell'artista. Analogamente, le immagini con luoghi, persone, fatti e oggetti si riferiscono a situazioni reali e alludono anche a una dimensione temporale ed emotiva interiore. "In her written halls of memory", commenta D. Otto in merito alle installazioni di Darboven, "she unifies book, library, museum and memorial in a mutual metaphor of memory. She succeeds in making history accessible and bears witness not only to all of these things, events and famous people, but to her own existence".<sup>18</sup>

La visione simultanea di una mole considerevole di materiali eterogenei richiama forse quell'"accelerazione della storia",<sup>19</sup> che, nel corso del Novecento, ha portato a un rapido confluire del presente nel passato attraverso media sempre più sofisticati e veloci, dal cinema, alla televisione/video, fino al computer. Proprio per questa sua sovrabbondanza di immagini e "input", la *Kulturgeschichte* non invita alla lettura, ma piuttosto all'esperienza e alla ricezione visiva.<sup>20</sup>

L'allestimento dell'opera non crea quelli che Pierre Nora definisce "lieux de mémoire",<sup>21</sup> luoghi inanimati e catacombali dove dimora la storia archeologica e monumentale,<sup>22</sup> ma "milieux de mémoire", ovvero ambienti che potremmo definire, con qualche anno di anticipo rispetto agli *environment* multimediali, relazionali. Qui, come in quei mirabolanti teatri del Rinascimento, che affascinarono umanisti come Giulio Camillo, Giordano Bruno e Robert Fludd,<sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> Uno dei principi fondamentali della poetica di Darboven è: "Ich schreibe, aber beschreibe nichts". Cfr. I. Burgbacher-Krupka, *Hanne Darboven. Konstruiert, Literarisch, Musikalisch*, Ostfildern (Stoccarda), 1994, p. 115.

<sup>18</sup> Cfr. D. Otto, in Kramer (a c. di), 1999, p. 41.

<sup>19</sup> Cfr. Nora, 1989, p. 7.

<sup>20</sup> Cfr. Cooke, *Hanne Darboven...*, New York, 1996-97 (pag. n.p.).

<sup>21</sup> Vedi Nora, 1989, p. 7.

<sup>22</sup> Nella seconda delle *Considerazioni inattuali*, Nietzsche attribuisce all'analisi storica tre diverse accezioni – antiquaria, monumentale e critica –, e spiega la ragione di questa divisione con le seguenti parole: "In tre riguardi al vivente occorre la storia: essa gli occorre in quanto è attivo e ha aspirazioni, in quanto preserva e venera, in quanto soffre e ha bisogno di liberazione. Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1998, p. 16.

<sup>23</sup> Riguardo all'arte e ai teatri della memoria, si vedano: P. Rossi, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1983 (1960); e F.A. Yates, *L'arte della memoria* (1966), Torino, Einaudi, 1993 (1972).

lo spettatore vede affiorare tante piccole *madeleine* proustiane<sup>24</sup> e si addentra in “un sistema di luoghi, di immagini, di azioni, di parole atto a suscitare nella memoria altri luoghi, altre immagini, altre azioni, altre parole: in continua proliferazione e associazione”.<sup>25</sup>

Quello di Darboven è un tentativo epico, come lo è stata, in ambito letterario, la *Divina Commedia* di Dante,<sup>26</sup> di inserire il proprio io, umano e artistico, in una cosmologia dove l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo coesistono. Come Dante, anche Hanne è “nel mezzo” della sua vita (all’epoca della *Kulturgeschichte* ha poco più di quarant’anni) e si guarda indietro con il desiderio di ripercorrere e di affermare la propria identità storico-artistica.

Ogni archivio che nasce come compendio della pratica di un’artista, o che ne contiene ripetute citazioni, cela il desiderio individuale di partecipare a un processo di produzione di significati collettivo.<sup>27</sup> Si potrebbero fare infiniti esempi contemporanei a Darboven: da Anna Oppermann e Annette Messager a Sophie Calle e Ydessa Hendeles, giusto per ricordare alcune delle esperienze femminili a lei più affini.<sup>28</sup> In questo capitolo, si è cercato di mettere in evidenza le corrispondenze tra la *Kulturgeschichte* e i progetti archivistici di Hannah Höch, Gerhard Richter e On Kawara, che, pur nella loro specificità di forma e contenuto, creano cosmologie personali molto simili,<sup>29</sup> dove rimane costante il confronto dialettico tra storia culturale e prassi artistica. Tutti e quattro gli autori, seguono la lezione delle avanguardie, e agiscono con la massima oggettività

---

<sup>24</sup> Cfr. Nora, 1989, p. 7. Sul discorso circa la memoria proustiana, ivi, p. 15. Si veda anche Carl, in Sperlinger (a c. di), 2005, p. 48-50.

<sup>25</sup> Cfr. L. Sciascia, *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi, 1981, p. 29.

<sup>26</sup> La tradizione letteraria in questo senso è lunghissima: parte da Omero e arriva fino a Goethe e oltre. Otto Gerhard Oexel guarda a una genealogia specificatamente tedesca, dove, tra gli altri, ricorda Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*), Erich Auerbach (*Mimesis*), Walter Benjamin (*Berliner Kindheit*) e, naturalmente, Aby Warburg (*Atlante Mnemosyne*). Cfr. Oexel, in Jussen (a c. di), 2000, p. 31.

<sup>27</sup> Cfr. B. von Bismarck, *Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung*, in *Interarchive*, Colonia, Walther König, 2002, p. 113.

<sup>28</sup> Sul discorso intorno alle autobiografie visive si vedano, ad esempio, G. Woithe, *Das Kunstwerk als Lebensgeschichte*, Berlino, Logos, 2008; A.M. Guasch, *Autobiografias visuales. Entre el archivo y el índice*, Siruela, Madrid, 2009.

<sup>29</sup> Si ricorda qui anche la sezione della *Documenta 5* (1972) che Harald Szeemann dedicò alle “Individuelle Mythologien”. Cfr. *Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute*, a c. di H. Szeemann (Kassel, 30.06.-08.10.1972), Kassel, Documenta Verlag, 1972; e H. Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlino, Merve, 1985.



possibile. Hanno, inoltre, la consapevolezza (postmoderna)<sup>30</sup> che riuscire a rappresentare il mondo nella sua totalità è un'utopia.

La consapevolezza di essere alle prese con un lavoro titanico non ferma l'operosità di Darboven, che insegue un bisogno esistenziale. "Io ho la coscienza a posto", confessa, "ho scritto le mie migliaia di foglietti. Nello spirito di questa responsabilità – lavoro, coscienza, adempimento del dovere – non ho lavorato meno di colui che ha costruito una strada".<sup>31</sup>

Tutte queste pagine confluiscono in un ideale archivio, che potremmo paragonare a imprese altrettanto ciclopiche come il *Livre* di Mallarmé o il *Musée imaginaire* di Malraux,<sup>32</sup> dove si svela una ritualità quotidiana che diventa arte grazie a uno sforzo intimo e intellettuale ossessivo e duraturo.

Come Rainer Maria Rilke,<sup>33</sup> uno degli autori da lei più amati, Darboven "scorge la chiave della propria poetica nell'esperienza, vale a dire nella ricchezza dei momenti vissuti e delle conoscenze attinte all'inesauribile fonte della vita".<sup>34</sup> In entrambi l'esistenza si dispiega in *Stundenbücher* (libri delle ore) colmi di scritti e immagini allegoriche.

Per celebrare il trentennale della galleria di Leo Castelli, che promuove il suo lavoro dagli anni Settanta, nel 1987, l'artista realizza uno *Stundenbuch* con il quale celebra, oltre all'amico e mercante d'arte, anche il poeta tedesco, come a voler instaurare una corrispondenza elettiva tra sé e quei due uomini, che molto ammira.<sup>35</sup> Su sessantaquattro fogli incorniciati da un bordo rosso Darboven

---

<sup>30</sup> Per Höch ciò vale soprattutto in relazione al lavoro degli anni Settanta, anche se già come dadaista, negli anni Venti-Trenta, aveva rappresentato una realtà frammentata attraverso i suoi fotomontaggi.

<sup>31</sup> Cfr. *Hanne Darboven*, 2000, p. 20.

<sup>32</sup> *Le livre* fu un progetto, rimasto incompiuto, a cui Mallarmé lavorò per più di trent'anni col desiderio di creare un compendio della poesia e della letteratura di tutti i tempi. Cfr. Adler, 2009, p. 104 (nota 67). Riguardo a Malraux si veda il suo celebre libro *Le Musée imaginaire* (1947), Parigi, Gallimard, 1965.

<sup>33</sup> Le opere di Rilke da cui Darboven trae ispirazione sono: *Das Buch der Bilder*, 1902 e 1906 (seconda edizione ampliata); *Das Stundenbuch* (1905, diviso in tre parti: *Das Buch vom mönchischen Leben*, *Das Buch von der Pilgerschaft*, *Das Buch von der Armut und vom Tode*).

<sup>34</sup> Cfr. *Breve storia della letteratura tedesca*, a c. di V. Zmegac, Z. Skreb e L. Sekulic, Torino, Einaudi, 2000, pp. 274.

<sup>35</sup> Cfr. *Hanne Darboven. R.M. Rilke. Das Stundenbuch (New York, Leo Castelli Gallery, 01.02.1957-01.02.1987)*, Monaco, Schirmer & Mosel, 1987. Quest'opera inaugura una serie di "libri delle ore" che Darboven redige negli anni Novanta. Cfr. *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, a c. di E. Bippus e O. Westheider, Colonia, Walther König, 2002, pp. 114-119, 135, 139-140, 144-145. Anche il *Buch der Bilder* di Rilke è

traccia il fluire del tempo con le sue tipiche *Tagesrechnungen* (conti del giorno)<sup>36</sup> e i suoi *U-Bögen* (segni ad arco o ad “u”). Tra questi calcoli e la scrittura astratta aggiunge il riferimento all’anniversario della galleria Castelli e la riproduzione della copertina e delle pagine dello *Stundenbuch* di Rilke.<sup>37</sup>

Sotto la scritta con il nome di Castelli e le date della ricorrenza (1 febbraio 1957 – 1 febbraio 1987), che risaltano grazie all’uso di una matita rossa, appare la firma di Darboven. Queste poche righe si chiudono con la parola “today”, che viene cancellata da una riga orizzontale. La vita, sembra volerci ricordare l’artista, è reale solo nel presente, nel tempo della nostra esistenza. Tutto il resto è *Geschichte*.

---

modello per una raccolta di diari di Darboven intitolata *Fin de Siècle. Das Buch der Bilder 1988-1999*, cfr. ivi, pp. 100-104.

<sup>36</sup> Nell’immenso corpus di opere dell’artista è presente anche un “libro dei conti (o calcoli)” domestici (*Soll und Haben*, 1991), che assomiglia a quei quadernini che si usavano una volta per fare la spesa a credito e segnare tutto ciò che si doveva ancora “dare o avere”. Cfr. *‘Soll und Haben’...*, Bonn, (non datato).

<sup>37</sup> Nella libreria di Castelli era conservata una vecchia copia del libro di Rilke. Il gallerista l’aveva portato con sé, quando, negli anni Trenta, era emigrato dall’Italia fascista (Castelli era nato a Trieste nel 1907).

### 3.1. *Kulturgeschichte 1880-1983* (1980-83)<sup>1</sup>

Un'opera monumentale, enciclopedica, mastodontica, eccedente,<sup>2</sup> per certi versi ossessiva e monotona, dove “tutto è a posto e niente è in ordine”,<sup>3</sup> dove nessuna cosa sembra essere realmente importante, tranne il quotidiano, incessante impegno di mettere insieme una Babele di segni e di tracce che rivelano “lo sforzo maniacale di non gettar via nulla”,<sup>4</sup> nel tentativo di registrare e tramandare il proprio vissuto come parte di una storia più ampia. Così si presenta la *Kulturgeschichte* di Hanne Darboven, un corpus formato da millecinquecentonovanta fogli con immagini e testi a collage, che vengono montati sulle pareti espositive secondo una serrata struttura a griglia, e da diciannove oggetti, più simili a ninnoli votivi o a chincaglierie kitsch che a sculture.<sup>5</sup>

I fogli sono incorniciati a doppia pagina e non seguono né una rigorosa tassonomia contenutistica, né una successione cronologica precisa.<sup>6</sup> Ben poche sono le indicazioni che i materiali contenuti nell'opera danno riguardo alla “storia

---

<sup>1</sup> *Kulturgeschichte 1880-1983* (1980-1983), diversi media disposti su 1.590 fogli incorniciati (ciascun pannello, 50 x 70 cm) e divisi in 5 sezioni; 19 sculture; un componimento musicale per contrabbasso, *Opus 17 a*, 70 min. circa. Dimensioni ambientali. New York, Dia Art Foundation (prestito permanente della Lannan Foundation).

<sup>2</sup> Nel commentare l'opera i critici anglofoni usano spesso il termine “overwhelming” (o derivati del verbo “to overwhelm”) per descrivere quel senso di sopraffazione che si prova quando, guardandola, ci si ritrova totalmente circondati dai pannelli con immagini e testi. Cfr., tra gli altri, M. Newman, *Remembering and Repeating: Hanne Darboven's Work*, in *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, a c. di L. Cooke, New York, Dia Art Foundation, n. 2, 2004, p. 123; D. Adler, *Hanne Darboven. Cultural History, 1880-1983*, Londra, Afterall Books, 2009, p. 5.

<sup>3</sup> Cfr. A. Vettese, *O vuoto pneumatico o pieno enciclopedico*, in “Il sole 24 Ore”, domenica, 5 gennaio 1997, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> L'opera è anche diventata un libro in edizione limitata. Queste le caratteristiche della pubblicazione: 1.594 fogli a colori (a grandezza naturale, 50 x 70 cm), raccolti e divisi in 7 volumi all'interno di una scatola di legno. Vol. I: 172 fogli; vol. II: 204 fogli; vol. III: 310 fogli; vol. IV: 263 fogli; vol. V: 264 fogli; vol. VI: 238 fogli; vol. VII: 143 fogli. Edizione di 25 + 5. Cfr. *Hanne Darboven: Kulturgeschichte 1880-1983*, Colonia, Walther König / Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2002.

<sup>6</sup> Questa disposizione a foglio doppio, come in un libro aperto, ha suggerito a Dan Adler il paragone con il metodo comparativo (confronto tra due immagini o tra due simboli visivi contrapposti) usato da Heinrich Wölfflin durante le sue lezioni in università e poi ripreso in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Cfr. Adler, 2009, pp. 48-49.

culturale” a cui alludono. E’ il titolo a venirci in aiuto. Grazie alle date 1880-1983, sappiamo che la *Kulturgeschichte* abbraccia un intero secolo, più i tre anni che Darboven ha trascorso a tessere la sua trama, con un’operosità degna di una Penelope della scrittura.<sup>7</sup>

Questa trascrizione del tempo non è lineare: è una cartografia fatta di frammenti linguistico-visivi e di oggetti-relitto, che sono stati prelevati dal loro contesto originale per essere inseriti in una nuova dimensione spaziale, dove coesistono corrispondenze e distanze tematico-formali, rotture temporali e molteplici significati.<sup>8</sup>

L’impegno quotidiano con cui Darboven cerca di quantificare la propria esperienza di vita ha dell’incredibile, sia per la costanza con cui opera, sia per i risultati raggiunti. “Time, in conjunction with the mental and physical energy given to a project”, afferma Anne Rorimer, “and the demarcation of time as it proceeds from one day to the next – leaving an accumulation of personal and historical events behind it – are fused within Darboven’s work as a unified representational totality”.<sup>9</sup>

Questa “totalità rappresentativa” è ottenuta tramite la tecnica del montaggio. Come noto, il montaggio ha una lunga tradizione nel XX secolo, non solo nelle arti visive (a partire da costruttivisti e dadaisti), ma anche in letteratura, dove, tra gli esempi più celebri in ambito tedesco, vanno ricordati il *Passagenwerk* di Walter Benjamin e il “teatro epico” di Bertolt Brecht. Entrambi gli autori presentano la realtà socio-culturale a loro contemporanea con un insieme sconnesso di pensieri e immagini letterarie. Darboven segue un procedimento analogo,<sup>10</sup> anche se, come

---

<sup>7</sup> Sul paragone Darboven-Penelope si vedano B. Doherty, *Hanne Darboven’s ‘Real Writing’ of History*, in *Hanne Darboven: Menschen und Landschaften*, a c. di K. van Lil (Schaffhausen, Hallen für Neue Kunst, 02.05-31.10.1999), Amburgo, Christians, 1999, pp. 34-35; B. Fer, *Hanne Darboven. Seriality and the Time of Solitude*, in *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*, a c. di M. Corris, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 231.

<sup>8</sup> L’assetto, oltretutto, varia a ogni riallestimento dell’opera, che, fino ad oggi, è stata esposta a: Parigi, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (29.04-22.05.1986); Amburgo, Deichtorhallen (22.10-24.11.1991); New York, Dia Center For the Arts (28.03-23.06.1996/12.09.1996-29.06.1997); Beacon (NY), Dia Beacon (maggio 2003-marzo 2005).

<sup>9</sup> Cfr. A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londra/New York, Thames & Hudson, 2001, p. 170.

<sup>10</sup> Si veda Adler, 2009, p. 15. Il critico americano sottolinea, inoltre, il ruolo allegorico degli oggetti che formano la *Kulturgeschichte*: “This culture include ritual objects, mass-produced print media and replicas of human beings that are used to create the desire for

artista, guarda più all'esempio di due illustri colleghi: Marcel Duchamp e Kurt Schwitters. Nel primo Novecento, essi furono tra i pionieri del confronto-scambio tra oggetto d'arte e prodotto di consumo. Se la *Boîte-en-Valise* (1936-1941)<sup>11</sup> duchampiana scimiottava il campionario di un venditore ambulante, ricreando uno show-room in miniatura, un museo trasportabile, immediatamente accessibile ovunque ci si trovasse; il *Merzbau* di Schwitters (1919; 1932-1937) rispecchiava l'ossessione per l'accumulo attraverso infiniti brandelli di quotidianità, che avevano interamente sommerso lo studio dell'artista ad Hannover e creato un secondo ambiente.<sup>12</sup> Questo spazio claustrofobico, simile a una caverna-feticcio dell'esistenza, a una "cattedrale del mistero erotico"<sup>13</sup> e delle pulsioni viscerali, seduce l'immaginario di Darboven, che, nel 1987, rende omaggio a Schwitters con un "diario" dove documenta le trasformazioni avvenute nella sua casa di Amburgo nell'anno del centenario della nascita del celebre dadaista.<sup>14</sup> L'attività di Darboven si avvicina così al *modus operandi* dello storico-collezionista, dell'archivista o del *bricoleur*,<sup>15</sup> anche se, a differenza di intellettuali e dilettanti,

---

commodities – all framed and situated in ways that deny their conventional use-value while yielding the potential for historical insight". Ivi, p. 13.

<sup>11</sup> Per un'analisi recente della nota valigetta dove l'artista raccolse i facsimile rimpiccioliti di tutte le sue opere, si veda T.J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2007, pp. 11-66.

<sup>12</sup> A proposito dell'opera, Hannah Höch, che fu grande amica di Schwitters, ricorda: "Aside from his Hannover 'Column', that finally grew like a polyp all through his house, he himself was the most perfect Merz work, a continuum, so to speak". Cfr. H. Höch, *Lebensüberblick (a glance over my life)*, 1958, in M. Lavin, *Cut with the Kitchen Knife*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1993, p. 214.

<sup>13</sup> Cfr. E. Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000. A proposito del legame tra il lavoro di Schwitters e quello di Darboven, Lauren Sedofsky scrive: "With Darboven, who has acknowledged a debt to Kurt Schwitters, the personal archive and the Merzgesamtweltbild (Merz-total-world-image) reemerge, only with much more of the archival work factored into the page-making". Cfr. L. Sedofsky, *Hanne Darboven: Dia Center for the Arts*, in "Artforum International", vol. 35, n. 7 (marzo 1997), p. 89.

<sup>14</sup> L'opera *Kurt Schwitters* è organizzata settimana per settimana, dal 29 dicembre 1986 al 31 dicembre 1987. Ogni settimana si apre con un indice che contiene due immagini: una rimane sempre uguale e mostra l'esterno della casa di Darboven ad Amburgo, l'altra viene sostituita di volta in volta e rappresenta l'interno dell'abitazione. Darboven svela la parte più privata del suo vivere quotidiano documentando i cambiamenti che avvengono nel suo studio. Così facendo, crea una corrispondenza con il *Merzbau* di Schwitters, che era un ambiente in continuo divenire, e si identifica con il suo predecessore.

<sup>15</sup> Per il discorso sullo storico-collezionista si veda W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1937) in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 81-123; sull'archivista: J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Napoli, Filema, 2005; sul *bricoleur*: C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Net, 2003.

L'artista insegna a guardare ciò che di solito si tende a tralasciare o a dimenticare. Ripensare il passato e renderlo visibile non sono imprese facili, soprattutto quando ci si trova a dover fare i conti con la memoria culturale, cioè con (la definizione è dello storico inglese Edward P. Thompson):

‘a system of shared meanings, attitudes and values, and the symbolic forms (performances, artifacts) in which they are embodied’; [...] a pool of diverse resources, in which traffic passes between the literate and the oral, the superordinate and the subordinate, the village and the metropolis; [...] an arena of conflictual elements, which requires some compelling pressure – as, for example, nationalism or prevalent religious orthodoxy or class consciousness.<sup>16</sup>

Per Darboven il recupero del passato non riguarda soltanto gesta eroiche, personaggi illustri e oggetti preziosi, ma anche azioni, uomini e prodotti meno nobili. Ecco perché nella *Kulturgeschichte* la statua del cancelliere Bismarck trova posto accanto a un fantoccio vestito da panettiere; le immagini che richiamano la Seconda Guerra Mondiale fanno da contraltare a una serie di fotografie dell'inaugurazione di una mostra d'arte;<sup>17</sup> riproduzioni di celebri opere d'avanguardia sono accostate a illustrazioni e cartoline folcloristiche. L'artista non ammette gerarchie: ogni cosa, bella o brutta, rilevante o insensata, fonte di gioia o di dolore, parte della cultura alta o di quella bassa, concorre a rispecchiare una determinata civiltà. Anzi, l'infinitamente piccolo si avvale di un'inaspettata qualità nei suoi lavori. Come sostiene Umberto Eco parlando della cultura di massa: “l'ampliamento di orizzonti rivela un presupposto evidente: tutte le cose sono

---

Per Lévi-Strauss il bricolage è un riflesso dell'attività mitopoietica attraverso cui l'autore crea una propria mitologia individuale. A questo proposito si veda l'idea di *Individuelle Mythologie* di Harald Szeemann, messa in mostra alla *Documenta 5* di Kassel nel 1972 (cfr. *Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute*, a c. di H. Szeemann, Kassel, 30.06-08.10.1972, Kassel, Documenta Verlag, 1972); e il discorso sui musei d'artista, in particolare, *Museums by Artists*, a c. di A.A. Bronson e P. Gale, Toronto, Art Metropole, 1983.

<sup>16</sup> Cfr. E.P. Thompson, *Customs in Common. Studies in Traditional Popular Culture*, New York, New P, 1993, p. 6.

<sup>17</sup> Si tratta di alcuni scatti fatti durante la cerimonia d'apertura della personale di Darboven al Musée d'Art Moderne di Parigi nel 1986.

egualmente degne di considerazione, Platone e Elvis Presley appartengono allo stesso modo alla storia”.<sup>18</sup>

Questa equivalenza tra elitario e ordinario ricorda i contemporanei “display” neopop dell’americano Haim Steinbach,<sup>19</sup> che, su un piedistallo-mensola minimalista, dispone curiosità della cultura popolare anni Ottanta (scatole di detersivo, pattumiere dal design seducente, maschere di celebri personaggi dei film...) accanto a copie di reperti archeologici e di manufatti pregiati (piatti e vasi neoclassici, statuette in bronzo, cimeli di famiglia...). La mensola diventa così un dispositivo per mettere in relazione, e porre sullo stesso piano, oggetti provenienti da ambiti molto diversi. Darboven adotta un procedimento analogo, ma il supporto che tiene uniti i vari elementi della *Kulturgeschichte* è un altro: la griglia.

Per entrambi gli artisti gli oggetti banali e kitsch valgono come “agenti di una ritualità sociale”<sup>20</sup> e, come tali, possono essere mostrati a pari livello, e nello stesso contesto, delle opere d’arte.

Uno dei fili conduttori che percorre la *Kulturgeschichte* è il rapporto-confronto tra Germania e Stati Uniti. Nel dopoguerra, l’intesa politico-economica (e militare) tra le due nazioni, che condusse a una sorta di dominazione pacifica americana, fu, prima di tutto, una strategia di difesa verso la temuta influenza sovietica nella parte occidentale del continente, ma consentì anche di riempire quel vuoto di memoria che il nazismo aveva provocato in un’intera generazione di tedeschi, influenzando considerevolmente la storia culturale delle generazioni successive.

Per Darboven, che è nata in piena guerra, nel 1941, il confronto e la rievocazione del passato recente risultano problematici e contraddittori.<sup>21</sup> Come molti altri

---

<sup>18</sup> Cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (1964), Milano, Bompiani, 2008, p. VI.

<sup>19</sup> Steinbach, nato in Israele nel 1944, è cittadino degli Stati Uniti dal 1962.

<sup>20</sup> Cfr. G. Verzotti, *Oggetto, segno, comunità. Sull’arte di Haim Steinbach*, in *Haim Steinbach* (Rivoli, Castello di Rivoli-Museo d’Arte Contemporanea, 27.10.-31.12.1995), Milano, Charta, 1999 (1995), p. 42.

<sup>21</sup> Questa difficoltà è evidente fin dagli inizi. In un’intervista, ricordando gli anni delle proteste studentesche, quando ancora frequentava l’accademia di Amburgo, Darboven dice: “Alle hielten sie da Ihre Vorträge und dann marschierten sie los, das war für mich keine Existenz [...]. Ich fand mich als Europäer. Ich wollte nicht ein Faschist werden, und der Antifaschismus ist genauso faschistisch. Wenn Kinder böse sind, ist es kein Faschismus, dann sind sie böse. Aber wenn Erwachsene böse sind, ist es Faschismus”. Cfr. *‘Das war kein malerischer Flop, sonder notwendiger Werdegang’*, in *Hanne Darboven: das Frühwerk*, a c. di O. Westheider e S. Giesen (Hamburger Kunsthalle, 29.10.1999-13.02.2000), Amburgo, Kunsthalle, 1999, p. 134.

artisti tedeschi dell'epoca, guarda con sospetto l'eredità di matrice romantica – i cui principi furono estremizzati dal nazionalsocialismo e innalzati come standardi patriottici per dimostrare la superiorità della razza ariana –,<sup>22</sup> e sente l'urgenza di contribuire alla nascita di una nuova cultura, cosmopolita e conforme al modello americano. Sente però anche una grande nostalgia verso quel passato intellettuale eroico. Questa nostalgia si evince da due comportamenti: da un lato, il suo continuo collezionare oggetti e memorie piccolo-medio borghesi da mercatino delle pulci; dall'altro il recupero-citazione di testi di poeti e scrittori ottocenteschi ai quali si sente spiritualmente affine (tra gli altri, Goethe, Heine e Rilke).

Invece di descrivere e commentare fatti e persone, Darboven copia spesso da se stessa e dagli altri. Non vuole rappresentare la realtà, ma semplicemente descriverla; per questo, usa *readymade*, segni (numeri e parole astratte), indici (foto), tracce (testi). È vivo in lei quel senso di impotenza che molti artisti e intellettuali europei condividono nel dopoguerra e che le fa provare una velata e malinconica gelosia nei confronti degli americani: “Mes amis des Etats-Unis pouvaient pour leur part faire de l'art”, afferma ripensando agli anni passati a New York. “Moi, comme Allemande, je n'ai pas osé. J'ai le programme d'en faire. Mais, précisément, comme le dit Adorno: après Auschwitz on ne peut plus écrire de poèmes”.<sup>23</sup>

Quasi tutti i suoi lavori di carattere storico riguardano un passato vicino. Anche nella *Kulturgeschichte*, Darboven non oltrepassa un secolo (*ein Jahrhundert*), l'arco di tempo di un'esistenza. Questo le permette di osservare la storia con un atteggiamento più libero e critico, senza bisogno di doverla celebrare attraverso esempi gloriosi e di renderla “monumentale”.<sup>24</sup>

L'aver scelto come punto di partenza il 1880, una data anonima, che non ricorda nessun fatto di particolare importanza nella storia tedesca, può sembrare strano,

---

Anche per Hans Haacke (classe 1936), nonostante egli viva negli Stati Uniti ormai da più di quarant'anni, il confronto con la storia tedesca è stato difficile. Cfr. il discorso su *Manet's Projekt '74*, capitolo 4.5.

<sup>22</sup> Si pensi, ad esempio, al celebre sintagma “Blut und Boden” (sangue e terra). Usato in epoca romantica per indicare l'appartenenza alla nazione tedesca, fu ripreso ed esasperato da Hitler per promuovere e giustificare le persecuzioni razziali.

<sup>23</sup> Cfr. D. von Drathen, *Hanne Darboven. Labyrinthe de la ligne droite*, in “Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, n. 43 (primavera 1993), p. 47.

<sup>24</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1998, p. 16.



ma non è senza senso. La Germania era allora in piena *Bismarckzeit*,<sup>25</sup> l'epoca in cui, grazie alla stabilità garantita dal “cancelliere di ferro”, si consolidarono l'identità nazionale e la tradizione borghese, e si assistette al diffondersi della cultura *fin de siècle*, divisa tra decadentismi elitari e progresso massificato. È un momento decisivo sia per la nascita dello stato moderno, sia per l'affermarsi della storiografia come scienza esatta e moda positivista.<sup>26</sup>

Le radici di Darboven, che è nata in una famiglia benestante, proprietaria di un'industria di caffè ad Amburgo, sono ben salde in questo retroterra culturale. A parte il giovanile soggiorno a New York tra 1966 e 1968, l'artista ha sempre vissuto nella casa paterna nel sobborgo di Harburg. Isabelle Graw, che ha studiato il ruolo che la formazione borghese ha avuto nell'opera dell'artista, individua nel senso del dovere, nella disciplina lavorativa e nella coscienza storica, l'eredità lasciatale dalla sua famiglia:

Darboven's predilection for German history and for 'official' knowledge points to the influence of her family's cultural tastes. The work ethic that emanates from the work and its reproduction of cultural input reveal a familiarity with the convictions typical of the higher bourgeoisie. Darboven's work, with its thick books and pointless activities, presents the hunger for culture and the thirst for knowledge as absurd; yet it appeals to the consciousness of an art public principally composed – now as always – of members of the ruling classes: an encounter actually out of keeping with the implied purpose of the artist's actions.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> *Bismarckzeit* (1978) è un altro importante lavoro di quegli anni. È la prima opera che Darboven dedica nello specifico all'indagine storica e al tema della morale e dell'impegno politici. Come la *Kulturgeschichte* è formata da immagini, testi e sculture, che in alcuni casi si ripetono in entrambi i lavori (vedi la statuetta di Bismarck con il cane Tyros). Gli oggetti ivi raccolti sono rimandi simbolici alla storia socio-culturale: il globo rappresenta la scoperta del mondo, la lente la ricerca scientifica, la macchina a vapore l'industrializzazione ottocentesca... Per uno studio critico dell'opera si veda *Hanne Darboven: Bismarckzeit*, a c. di K. Honnef (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 19.04.-09.06.1979), Colonia, Rheiland-Verlag, 1979.

<sup>26</sup> Nietzsche fu tra i primi a scagliarsi contro lo zelo storiografico di fine Ottocento, riconoscendovi uno dei mali della “cultura di massa” di allora. Secondo lui, l'uomo moderno si era sempre più abituato ad essere un voyeur, uno “spettatore gaudente e peregrinante” di quelle messe in scena (le esposizioni universali) abilmente preparate dagli “artisti della storia” (gli storici), che non solo rischiavano di falsificare il passato, ma lo rendevano anche simile a uno spettacolo. Cfr. Nietzsche, 1998, p. 39.

<sup>27</sup> I. Graw, *Work Ennobles. I'm Staying Bourgeois*, in *Inside the Visible*, a c. di M.C. de Zegher (Boston, Institute of Contemporary Art, 30.01.-12.05.1996), Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996, pp. 253-254.

Rivedere la storia non è per Darboven né un gesto commemorativo, né un vezzo interpretativo. Non si tratta di raccontare, ma di mettere insieme, con sguardo lucido e disincantato, i frammenti del passato. “Ich arbeite konstruktiv-positiv”,<sup>28</sup> dichiara con lucida consapevolezza. Se la memoria può essere ricomposta soltanto attraverso tracce sparse, la struttura a griglia diventa una strategia estetica per riuscire a tenere tutto insieme, per cancellare le diversità e avere una visione uniforme sulle cose. È un po’ come quando la Terra, nella sua vastità e diversità, viene racchiusa in un atlante-mappa.

Così come nel Rinascimento la prospettiva era stata usata come forma simbolica per raffigurare il mondo,<sup>29</sup> nel Novecento la griglia diventa un metodo per presentare la realtà senza bisogno di descriverla. Oltretutto, permette massima oggettività e anti-illusionismo. Nel suo celebre saggio sulla griglia nell’arte contemporanea, Rosalind Krauss scrive: “The grid was there as a matrix of knowledge. By its very abstraction, the grid conveyed one of the basic laws of knowledge – the separation of the perceptual screen from that of the ‘real’ world”.<sup>30</sup>

La griglia è una struttura che divide e organizza lo spazio su un foglio, su una tela, o in un ambiente; ed è un collante che tiene uniti i diversi materiali di un’installazione, come nel caso della *Kulturgeschichte*. La griglia regola, fin dagli esordi, il lavoro di Darboven. I suoi primi disegni con strutture geometriche su carta millimetrata rivelano che l’artista si serve della quadrettatura dei fogli come di un *readymade*, di una speciale superficie di proiezione (“Projektionsfläche”)<sup>31</sup> pronta per l’uso. Da allora, la ripetizione delle stesse formule produce un sistema concettualmente e visivamente molto rigoroso: segni, lettere e numeri vengono incasellati uno a uno; ogni indecisione scompare; il lavoro è scandito da una cadenza ritmica e regolare. Lo stesso accade per la *Kulturgeschichte*: “At a microlevel”, dichiara Lynne Cooke, “Darboven’s use of the grid provides a taut

---

<sup>28</sup> Cfr. *Das war kein malerischer Flop...*, in Westheider e Giesen (a c. di), 1999, p. 136.

<sup>29</sup> Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva ‘come forma simbolica’* (1927), Milano, Feltrinelli, 2001 (1961).

<sup>30</sup> Si veda R. Krauss, *Grids*, in “October”, n. 9 (estate 1979), p. 57

<sup>31</sup> Cfr. K. Honnef, *Hanne Darboven in New York*, in Westheider e Giesen (a c. di), 1999, p. 128.

formal structure that appears endless and infinitely repeatable; larger sections cohere by color and morphology rather than by subject matter per se”.<sup>32</sup>

Krauss sottolinea un altro fondamentale aspetto della griglia: come conformazione visiva che rifiuta apertamente ogni tipo di narrazione o lettura sequenziale,<sup>33</sup> finisce per avere un andamento “schizofrenico”, che si esprime nella contrapposizione tra “centrifugo” e “centripeto”. Centrifugo perché, presentandosi come una piccola parte che è stata arbitrariamente prelevata da un tutto più grande,<sup>34</sup> l’opera proietta lo sguardo dello spettatore verso l’esterno, verso la realtà che esiste al di là di quel particolare insieme di frammenti. Il movimento centripeto crea l’effetto contrario: la griglia separa tutto ciò che contiene da ciò che le sta attorno e misura lo spazio soltanto in relazione a se stessa. Diventa, perciò, un modello ripetitivo, il cui contenuto non è altro che una tautologia.<sup>35</sup>

Nella *Kulturgeschichte* la griglia è così prorompente da produrre quasi uno shock visivo. Da lontano, si presenta come un mosaico fatto di tante tessere colorate e multiformi. L’occhio non riesce a distinguere i dettagli ed è costretto a scorrere in lungo e in largo la scacchiera senza trovare un punto preciso su cui soffermarsi. Da vicino, lo sguardo scruta con curiosità ogni più piccolo particolare. Cerca corrispondenze e richiami che lo aiutino a decifrare questa sibillina storia culturale, che diventa lo spazio immaginario o astratto della nostra esistenza.

---

<sup>32</sup> Cfr. L. Cooke, *Hanne Darboven. Kulturgeschichte 1880-1983*, (New York, Dia Center for the Arts, 28.03.1996-29.06.1997), pieghevole della mostra (pag. n.p.).

<sup>33</sup> Cfr. Krauss, 1979, p. 55. Krauss sostiene che: “One of the most modernist things about it [the grid] is its capacity to serve as a paradigm or model for the antidevelopmental, the antinarrative, the antihistorical”. Ivi, p. 64.

<sup>34</sup> Ivi, p. 60.

<sup>35</sup> Ivi, p. 61.

### 3.2. Frammenti, rimandi e oggetti misteriosi

Dan Adler, in una recente monografia sulla *Kulturgeschichte*, scrive:

*Cultural History* considers how history is both made and related, drawing distinctions between history and information, everyday and historical significance, documentary and aesthetic import. During the actual viewing of Darboven's vast installation, these distinctions are experienced most strikingly in the encounter with everyday and found objects that have undergone a suppression of conventional use-value and have been repurposed as components of a historical and aesthetic discourse".<sup>36</sup>

Immagini, testi e oggetti raccolti nell'opera acquistano un significato allegorico e agiscono sia come mediatori del ricordo personale, sia come tramiti della memoria collettiva. Ma riuscire a leggere la *Kulturgeschichte* frammento per frammento è quasi impossibile e forse anche poco utile. Soltanto se considerata nella sua totalità, come *Gesamtkunstwerk*, essa rispecchia un mirabolante "théâtre du monde bariolé et autonome à mi-chemin de la kermesse et du conte de fées".<sup>37</sup>

Questa enciclopedica visione sulla storia culturale novecentesca racchiude di tutto: cartoline vintage, fotografie, copertine di riviste, citazioni e rimandi ad altre opere, oggetti-sculture. L'unico modo per non perdersi nella lettura dei singoli pannelli è cercare di dare una classificazione fittizia ai suoi contenuti principali. Darboven evita rigide suddivisioni, tuttavia, accenna a una serie di percorsi tematici allargati, contrassegnando ciascun foglio con un numero romano a matita, da I a V. Più che una vera tassonomia, questa ripartizione ricorda i capitoli di un libro o anche i tempi e le variazioni di un componimento musicale.

Il riferimento alla musica non è casuale. A partire dal 1979-80,<sup>38</sup> le combinazioni numeriche e i calcoli basati sul calendario assumono una nuova forma: sono convertiti in note, o meglio, come precisa Lynne Cooke, in un "system of musical

---

<sup>36</sup> Cfr. Adler, 2009, p. 3.

<sup>37</sup> Cfr. von Drathen, 1993, p. 52.

<sup>38</sup> Si veda, ad esempio, *Wende 80* (1980-81), prima opera in cui Darboven inserisce un componimento musicale (*Opus 19-22*).

notation”.<sup>39</sup> Darboven passa dal foglio di carta quadrettato ai rigli della partitura,<sup>40</sup> dove lunghe sequenze di segni compongono un sistema perfetto; forse il più efficace per registrare il tempo.<sup>41</sup> In un primo momento stende il suo alfabeto, poi attribuisce un titolo a ciascuna sequenza. L’epiteto *Opus* è di solito seguito da un numero, che può essere accompagnato da una lettera o associato a parole musicalmente più suggestive, come *Requiem* o *Vier Jahreszeiten*. In un secondo momento, un compositore professionista si occupa di trasformare in musica le annotazioni dell’artista e cura l’arrangiamento e l’orchestrazione del pezzo.<sup>42</sup> Sebbene possa sembrare molto complicato e impostato su chissà quale cabala numerica, il linguaggio musicale di Darboven è estremamente semplice. Tutti i suoi sistemi di calcolo lo sono. Ciò nonostante, l’artista si è dovuta spesso difendere da accuse di ermetismo:

L’obiezione, secondo la quale non si riuscirebbe a capire il mio lavoro, è intollerabile e intollerante. Infatti uno più uno è uguale a due – e questo, secondo me, è veramente alla portata di tutti. Il mio lavoro non rappresenta un’incomprensibile elaborazione di dati rispondente alla nostra era dei computer, bensì inizia con  $2 = 1, 2$ . Da questo semplice sistema matematico noi tutti siamo veramente dipendenti, sia che si tratti di acquistare un panino oppure di misurare l’intensità di una bomba atomica.<sup>43</sup>

Nelle sequenze musicali ciascun numero corrisponde a una determinata nota e viene rinominato con i caratteri dell’alfabeto: 0 sta per d, 1 per e, 2 per f, e così

---

<sup>39</sup> Cfr. Cooke (pieghevole della mostra al Dia), 1996-1997 (pag. n.p).

<sup>40</sup> Per un’analisi sul metodo musicale di Darboven si vedano, tra gli altri, M. Jochimsen, *Hanne Darbovens Weg zur Musik*, in *Musikwerke Bildener Künstler I* (pubblicazione uscita in occasione dei due concerti di Hanne Darboven a Berlino e Bonn nel 1999), Berlino, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof / Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1999, pp. 45-55; e S. Omlin, *Meine Arbeit endet in der Musik*, in “Parkett”, n. 67, 2003, pp. 122-129.

<sup>41</sup> Riguardo al passaggio dai calcoli alla musica, Margarethe Jochimsen scrive: “Die Wendung von Zahl zu Ton. Die Ordnung der Musik und die geschriebener Zahlenreihen sind identisch. Die Zeit der Entwicklung der Zahlenkonstruktionen entpuppt sich auf diesem Hintergrund als ‘Inkubationszeit’, als Zeit der Strukturfindung für die Musik, die reinste Form der Zeitlichkeit”. Cfr. M. Jochimsen, *Wende 80’. Ein episch-musikalisches Lehrstück für den Frieden. Das Prinzip Zeitlichkeit* (1982), in Felix (a c. di), 1999, p. 50.

<sup>42</sup> Il compositore e organista che segue il lavoro dell’artista è Friedrich Stoppa.

<sup>43</sup> Cfr. *Hanne Darboven*, (Milano, Palazzo delle Stelline, 09.11.-30.12.2000), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2000, p. 21.

via, fino al 9, che, in base a un andamento circolare e ripetitivo, corrisponde di nuovo alla f.

Per la *Kulturgeschichte* Darboven crea *Opus 17 a*, un tema musicale per contrabbasso della durata di 70 minuti circa.<sup>44</sup> L'incedere monotono della composizione sembra alludere al ritmo ciclico della natura o forse anche a quell'"eterno ritorno" che fu tanto caro a Nietzsche. Questa drammatizzazione del tempo enfatizza la ricezione dell'opera, che diventa a tutti gli effetti una "epischen Symphonie" (sinfonia epica).<sup>45</sup>

All'interno dei pannelli, il ritmo ciclico e sequenziale della musica viene imitato grazie alla ripetizione, a intervalli più o meno regolari, di alcuni gruppi di immagini. Ne sono un esempio le lunghe serie di cartoline di gusto kitsch che ritraggono paesaggi tipici dell'immaginario popolare tedesco: montagne, campi, boschi, ma anche strade e monumenti cittadini, in bianco e nero o a colori, fotografati o illustrati, spesso ingialliti e opacizzati dalla patina del tempo. Questi souvenir, oltre a rievocare luoghi della storia culturale, accennano a una spazialità al di fuori dell'opera e riproducono un panorama romantico e nostalgico del mondo.

Le cartoline, al pari delle fotografie, sono tra i primi oggetti che ciascuno di noi colleziona in ricordo di particolari località o persone. Per Darboven hanno anche un altro interesse di carattere biografico e, come spiega Brigid Doherty, rappresentano "a medium of communication that derives a model for public address from a form of intimate exchange".<sup>46</sup> Le scatole di caffè della ditta di famiglia contenevano, infatti, immagini molto simili a queste, che servivano come omaggi promozionali. Darboven le usa come *readymade* e, prima di inserirle nella *Kulturgeschichte*, le presenta in *Weltansichten 00-99*, un immenso atlante formato da

---

<sup>44</sup> Il motivo viene suonato una volta al giorno, e sempre alla stessa ora, durante la mostra al Dia Center for the Arts di New York (1996-1997). La prima esecuzione avviene il 1 maggio 1996, in occasione dell'apertura della personale dell'artista.

<sup>45</sup> Questa espressione è stata usata da Jochimsen per *Wende 80*. Dato che anche quest'opera ha come soggetto la storia, e come parte integrante la musica, ci sembra altrettanto corretto definire "sinfonia epica" la *Kulturgeschichte*. Cfr. Jochimsen, in Felix (a c. di), 1999, p. 59.

<sup>46</sup> Cfr. Doherty, in van Lil (a c. di), p. 41.

circa cinquemila e trecento fogli, che, nel 1982, tapezzò le pareti del padiglione tedesco alla Biennale di Venezia.<sup>47</sup>

Se queste cartoline si riferiscono a un mondo antico, fatto di memorie private, un altro gruppo di immagini descrive una società che, nel corso del XX secolo, è diventata sempre più simile al mondo dello spettacolo. I divi di Hollywood, tra cui Marilyn Monroe, Marlene Dietrich e un giovanissimo Ronald Regan, non ancora entrato in politica e alle prese con i film western, strizzano l'occhio al culto della personalità e al potere dei mass media, quando entrambe queste realtà erano ancora agli albori.

Anche queste foto sono pervase da un senso nostalgico, che aumenta per via di un curioso accostamento. Ai volti dei personaggi famosi Darboven associa l'immagine di un vecchio apparecchio fotografico. Adler interpreta questo confronto come una critica alla cultura di massa:

The obsolete and outdated nature of technologies and obviously reproduced imagery on display in *Cultural History* may be read in terms of a heartfelt critique of how human beings transform into commodified objects – analogous to mannequins or humanoid robots – by becoming subjected to the mechanical apparatus of the camera and other instruments at the disposal of the culture industry.<sup>48</sup>

Michael Newman, che come Adler è autore di un importante saggio sulla *Kulturgeschichte*, dà una diversa lettura di queste fotografie. Le considera una specie di “American interlude”<sup>49</sup> e le avvicina a un altro gruppo di immagini che rappresentano ingressi e passaggi delle strade newyorchesi. Secondo Newman queste sequenze si riferiscono ai due maggiori orientamenti della fotografia americana del secondo Novecento: la documentazione “di massa”, figlia della Pop art, e quella “di strada”, più coerente con le tendenze concettuali.<sup>50</sup>

Ci sembra che anche questi elementi della *Kulturgeschichte* possano essere messi in relazione alla biografia di Darboven. Se si pensa al fascino che, come giovane

---

<sup>47</sup> Cfr. *Hanne Darboven: Weltansichten 00-99*, a c. di J. Cladders, 40. Esposizione internazionale d'arte – La Biennale di Venezia / Padiglione tedesco, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1982.

<sup>48</sup> Cfr. Adler, 2009, pp. 11 e 13.

<sup>49</sup> Cfr. Newman, in Cooke (a c. di), 2004, p. 124.

<sup>50</sup> Ibidem.

donna e artista tedesca, gli Stati Uniti esercitarono su di lei tra anni Sessanta e Settanta, le immagini dei divi del cinema diventano metafore di un mondo desiderato e sognato, oltre ad essere espressione di una particolare forma d'arte. Potrebbero inoltre accennare al tema dell'emancipazione femminile. Marlene Dietrich e Marilyn Monroe sono due opposte icone *gender* della modernità, e forse non è un caso che Darboven abbia scelto proprio loro come modelli di donne-artiste di successo.<sup>51</sup> Le foto delle strade di New York sono invece un ricordo del periodo di formazione trascorso in America, sia per il soggetto, sia per il fatto che sono state scattate da Roy Colmer,<sup>52</sup> artista inglese amico di Darboven che, come lei, studiò ad Amburgo e si trasferì sulla East Coast a metà anni Sessanta.

Nella *Kulturgeschichte* le fotografie di Colmer sono ordinate secondo la planimetria a scacchiera di Manhattan.<sup>53</sup> Anche Hans Haacke, nel 1971, aveva ideato una disposizione che seguiva le stesse direttive est-ovest e nord-sud per la mostra da Paul Maenz a Colonia, dove aveva presentato *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2*, una serie fotografica con facciate di proprietà immobiliari (tra l'altro, molto simile a quella di Colmer), che anticipava di qualche mese le due indagini sul real estate newyorchese.<sup>54</sup>

Il reportage di strada era molto diffuso tra gli artisti di New York. Fotografare la realtà quotidiana, oltre ad essere un'azione semplice, che si addiceva ai giovani con pochi mezzi, poteva anche essere, come ben dimostrano i lavori di Haacke, un gesto di denuncia sociale. Permetteva, inoltre, interessanti sperimentazioni. Si pensi, ad esempio, a *New York Windows* di Mel Bochner e Robert Moskowitz, un film costruito su una sequenza non gerarchica di immagini, che riproduce vetrine

---

<sup>51</sup> Ricordiamo anche che, nel 1988, Darboven dedica il lavoro *Quartett '88* ad altri quattro grandi personaggi femminili della cultura moderna: Gertrude Stein, Marie Curie, Rosa Luxemburg e Virginia Woolf. In un'intervista aveva però dichiarato di non essere interessata a questioni specificamente femminili. Cfr. I. Graw, *Hanne Darboven: Interview*, in "Eau de Cologne", n. 3 (1989), pp. 26-27.

<sup>52</sup> Colmer aveva iniziato come pittore "optical" utilizzando una vernice spray industriale che gli permetteva di ottenere effetti sfuocati che producevano l'illusione del movimento. Verso la metà degli anni Settanta, abbandonò queste prime sperimentazioni per dedicarsi esclusivamente alla fotografia e al video. Collaborò a numerosi progetti insieme a Darboven. Nel 1976, ad esempio, i due artisti esposero alla galleria Art & Project di Amsterdam. I reportage fotografici di Colmer si trovano nella collezione della New York Public Library, nella sezione "New York Street Photography".

<sup>53</sup> Cfr. Adler, 2009, p. 15.

<sup>54</sup> Cfr. capitolo 4.3 e 4.4.



e ingressi dei negozi di Manhattan. Questo documentario fu realizzato nel 1966, all'epoca in cui anche Darboven e Colmer si trovavano in città.<sup>55</sup>

La componente autobiografica ritorna in un altro gruppo di fotografie prese dalle pagine di *Lustig ist das Zigeunerleben*, un "libro" del 1979,<sup>56</sup> dove Darboven rievoca i Natali che lei e sua madre<sup>57</sup> avevano trascorso insieme a una famiglia di zingari. I gitani appartenevano a una minoranza etnica perseguitata dal nazismo, ma erano anche stati parte importante della cultura popolare dell'Ottocento tedesco-ungherese. Questa gente nomade e leggendaria aveva a lungo ispirato poeti e musicisti. Ne è prova il titolo dell'opera, che riprende un omonimo, ma celebre *Lied* folcloristico sulla vita degli zingari.

*Lustig ist das Zigeunerleben* è uno dei tanti lavori che Darboven cita all'interno della *Kulturgeschichte*. Questi rimandi hanno una doppia funzione: sono una testimonianza concreta del suo impegno artistico e una sorta di autocelebrazione anticipata. È come se, temendo di essere dimenticata, Darboven volesse ritagliarsi un posto nella storia dell'arte del Novecento, prima che sia troppo tardi.

Oltre alle immagini di *Lustig ist das Zigeunerleben*, l'opera contiene alcune pagine del catalogo della Biennale di San Paolo del 1973,<sup>58</sup> dove l'artista aveva esposto *00-99/100 à 19 0 19 x 42 no / zK-61 K* (1970), una raccolta di quaranta fogli su cui era registrato lo scorrere di un secolo attraverso costruzioni numeriche.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> In un'intervista, Bochner così descrive il processo che portò alla realizzazione del film: "We set the camera up on a tripod in front of the window, wound it up, turned it on, and just let the camera film itself filming the window. The objects inside the window remain motionless, while, like a mirage, the pane of glass reflects the movement of cars and people behind the camera. The space between the camera and the window collapses. The front is in the back, the back is in the front. It's a vicious circle of self-reflection. We chose all different kinds of window displays; uptown, midtown, downtown. From teapots to tombstones. I thought of it as an epic film of New York - life, sex, death - all in twelve minutes". Cfr. l'intervista di H-U. Obrist e Sandra Antelo-Suarez all'artista: [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/interview/i003\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i003_text.html). Sul confronto tra Darboven, Bochner e Colmer, si veda anche Adler, 2009, pp. 15-20.

<sup>56</sup> L'opera, come la maggior parte dei lavori di Darboven, diventò anche un libro d'artista in 250 esemplari (Monaco/New York, Edizioni Schellmann, 1980). Cfr. *Hanne Darboven: Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, a c. di E. Bippus e O. Westheider, Colonia, Walther König, 2002, pp. 67-68.

<sup>57</sup> Il padre di Hanne era morto nel 1968, quando lei si trovava ancora a New York. Fu questo il motivo del suo ritorno anticipato ad Amburgo.

<sup>58</sup> *Hanne Darboven*, a c. di E. Weiss, XII. Bienal de Sao Paulo / Republica Federal de Alemanha, Colonia, Druckhaus Deutz, 1973.

<sup>59</sup> Cfr. E. Keller, *Hanne Darboven. Zahl, Zeit, Musik*, in *In het teken van de Kunst. X manieren van tekenen in de Hedendaagse Kunst*, a c. di C. Van Damme, Gand, Academia Press, 1997, pp. 119-142.

Gli altri lavori citati nella *Kulturgeschichte* sono: *Welttheater '79* (1979), *Schreibzeit* (1975-81), *Wende 80* (1980-81) e *Vier Jahreszeiten* (1981). Dato che sono opere all'interno dell'opera, se ne darà qui una breve descrizione.

*Welttheater '79* misura i giorni di un anno (il 1979)<sup>60</sup> su trecentosessantacinque fogli. Ogni foglio è diviso graficamente in due parti uguali. Sul lato sinistro, una linea bianca attraversa la superficie nera della pagina. Su quello destro, la stessa area rettangolare monocroma è interrotta da un triangolo, che mette in risalto alcuni elementi. A piè di pagina, le scritte “Vorhang: zu” (sipario chiuso) e “Vorhang: auf” (sipario aperto) si riferiscono al teatro; il motivo ispiratore dell'opera.

Le pagine di *Welttheater '79* sono palchi bidimensionali, dove, illuminati dal cono di luce dei riflettori (il triangolo bianco), entrano in scena, alternandosi, i personaggi dell'immaginario dell'artista: calcoli, scritte astratte e curiose figurine tratte da illustrazioni per bambini. Questi piccoli oggetti a tre dimensioni, che stavano in piedi grazie a un piedistallo di legno, come le cartoline ottocentesche con paesaggi e monumenti di *Weltansichten 00-99*, si trovavano in regalo nelle scatole di caffè della ditta Darboven.<sup>61</sup>

*Schreibzeit* è un immenso codice miniato, un compendio d'ispirazione medievale il cui tema è una tautologia: l'azione quotidiana di redigere e copiare, il tempo stesso della scrittura. È un lavoro monacale, e insieme maniacale, che rivela la sconcertante autodisciplina di Darboven, il suo senso del dovere, la fede in se stessa e nel suo operato. “Meine *Schreibzeit* ist doch keine Kunst”, spiega l'artista. “Sie ist die *Schreibzeit* [...]. Es ist eine reine Literatur, Philosophie und Politik – und Religion. Eine reine Geschichtsarbeit, am Tage der Zeit geschrieben”.<sup>62</sup>

Più di quattromila pagine<sup>63</sup> ripercorrono la storia della letteratura tramite brani copiati da celebri scritti e da testi anonimi (molti di questi provengono

---

<sup>60</sup> Anche *Welttheater '79* è diventato un libro in edizione limitata in 250 esemplari (Monaco/New York, Edizioni Schellmann, 1979). Cfr. Bippus e Westheider (a c. di), 2002, pp. 64-66.

<sup>61</sup> Cfr. Bippus e Westheider (a c. di), 2002, p. 64.

<sup>62</sup> “La mia *Schreibzeit* non si può certo definire arte. E' la *Schreibzeit* [tempo della scrittura]... E' pura letteratura, filosofia e politica – e religione. Puro lavoro storico, scritto in tempo reale” (traduzione di chi scrive). Cfr. E. Bippus, *Erinnern und Vergessen. Die 'Kulturgeschichte 1880-1983' von Hanne Darboven* (1997), in Felix (a c. di), 1999, p. 136.

<sup>63</sup> *Schreibzeit* fu realizzata tra il 1975 e il 1981 (nel 1993 Darboven aggiunse anche un epilogo e nel 1995 un prologo) e pubblicata come libro d'artista nel 1999 da Walther König (Colonia), in collaborazione con il Max-Planck-Institut für Geschichte di Göttingen, in 30 esemplari, numerati e firmati. L'edizione è composta da 32 volumi, più

dall'enciclopedia Brockhaus, di cui l'artista si serve spesso) e grazie a citazioni di opere che Darboven compone parallelamente a *Schreibzeit*, tra cui *Bismarckzeit* e *Milieu 80*.<sup>64</sup> A tutti questi materiali si aggiunge un meticoloso lavoro di scrittura astratta, dove calcoli e annotazioni giornaliere (“Tagesrechnungen” e “Kalenderaufzeichnungen”) si alternano agli “U-Bögen” nel tentativo di fissare il presente e rivivere il passato.

I testi che Darboven sceglie di includere nella *Schreibzeit* hanno valore sia come riferimenti a opere e scrittori a cui lei si sente poeticamente vicina (Baudelaire, Benjamin, Heine, Hölderlin, Sartre...),<sup>65</sup> sia come repertorio di immagini letterarie che si sostituiscono all'iconografia delle arti visive.<sup>66</sup>

Di questa personale *Weltanschauung* fanno parte anche una serie di foto della sua casa-studio ad Amburgo; uniche immagini tra le migliaia di pagine scritte. Le stanze, stracolme di oggetti e di opere, sono ingrandite dall'obiettivo fotografico e deformate dalla ripresa a *fish-eye*, che dà l'impressione di racchiudere gli ambienti in una sfera, forse una metafora dell'universo privato dell'artista.<sup>67</sup> Questi ambienti caotici ricordano i gabinetti di curiosità, i musei di giocattoli e anche le messe in scena di gusto tardomanierista.

Le ultime pagine della *Schreibzeit* compongono un indice con nomi e parole in ordine alfabetico che aiuta a decifrare questo archivio del sapere universale in pillole. L'opera si chiude con il celebre motto proustiano “à la recherche du temps perdu” (tradotto anche in tedesco, “auf der Suche nach der verlorenem Zeit”); un'esortazione solenne che Darboven rivolge a se stessa. Il “tempo perduto” di

---

l'indice, per un totale di 4.025 pagine. La pubblicazione ha permesso uno sguardo complessivo sull'opera, che altrimenti sarebbe rimasta impossibile da afferrare, vista la sua vastità. I numerosissimi fogli, incorniciati o appesi ai muri tramite puntine da disegno, innondano lo spazio espositivo senza interruzioni e sono difficilmente leggibili. Per un'analisi dell'opera, si veda *Hanne Darboven. Schreibzeit*, a c. di B. Jussen, Colonia, Walther König, 2000.

<sup>64</sup> L'aver citato proprio questi lavori ha un preciso significato e mostra la continuità e la coerenza della prassi dell'artista. A proposito della *Bismarckzeit*, Klaus Honnef scrive: “In der ‘Bismarckzeit’, die zu einem wesentlichen Bestandteil der ‘Schreibzeit’ werden sollte, tauchte auch erstmals visuelles Material in konkreter Anschaulichkeit auf, Reproduktionen von Fotografien und Realien aus dem Bereich der Kulturgeschichte, die teilweise in Wahrheit nichts anderes als trivialisierte Versionen der Kunstproduktion darstellen”. Cfr. K. Honnef, *Nach der Erschöpfung der Avantgarde: ‘Schreibzeit’*, in Jussen (a c. di), 2000, p. 163.

<sup>65</sup> Cfr. Bippus e Westheider (a c. di), 2002, pp. 181-185.

<sup>66</sup> Cfr. Honnef, in Jussen (a c. di), 2000, pp. 162-163.

<sup>67</sup> Cfr. Bippus e Westheider (a c. di), 2002, p. 184.

Proust, quel passato che sembra irrecuperabile finché non sopraggiungere un'epifania improvvisa che rende vivi i ricordi, è per l'artista il tempo trascorso a scrivere. Un lapidario "Gedankenstrich" (linea dei o sui pensieri), su cui Darboven tira una riga, dichiara, infine, che il lavoro è compiuto.<sup>68</sup>

Della *Kulturgeschichte* fa parte anche *Wende 80*, un'opera eseguita tra il 1980 e il 1981. Su quattrocentoquindici fogli, divisi in quattordici capitoli, si susseguono diversi elementi: annotazioni con numeri e lettere, disegni di alberi stilizzati,<sup>69</sup> collage e testi stampati, copiati a mano o battuti a macchina.<sup>70</sup> La grande novità di *Wende 80* è la musica, che Darboven introduce per la prima volta nel suo lavoro, nonostante sia sempre stata una sua grande passione.<sup>71</sup> Margarethe Jochimsen vede in quest'opera uno dei raggiungimenti più alti dell'artista, che è riuscita a creare un'unione armonica tra diversi modi espressivi: il "figurativo-visivo", il "musicale-sonoro" e il "letterario-verbale".<sup>72</sup>

Accanto alla musica, l'altra protagonista di *Wende 80* è la storia politica. La parola "Wende", svolta, si riferisce al cambiamento governativo che la Germania attraversò dopo le elezioni del 1980. Per trattare l'argomento, Darboven usa le pagine dello "Spiegel", la rivista d'opinione tedesca più letta nel secondo

---

<sup>68</sup> Questa cancellazione è un'eco di quel tratto che altrove l'artista usa per rendere nullo il presente ("heute").

<sup>69</sup> Questi schizzi sono simili a una serie di alberi che Darboven aveva disegnato negli anni tra la scuola e l'accademia. Lei stessa, però, ha negato la corrispondenza tra questi disegni e le prove giovanili. Cfr. 'Das war kein malerischer Flop...'; in Westheider e Giesen (a c. di), 1999, p. 133.

<sup>70</sup> Per uno studio sulla struttura dell'opera si veda Jochimsen, in Felix (a c. di), 1999, pp. 50-59. I 14 capitoli sono così suddivisi: *Opus 1* (annotazioni musicali); 8 *Baumstudien* (studi sugli alberi); 38 *Fragen* (le domande a Schmidt e Strauß prese dallo "Spiegel"); 8 *Baumstudien* (di nuovo gli studi sugli alberi, questa volta, però, capovolti); *Opus 2*, *Opus 3*, *Opus 4* (tutte annotazioni musicali); *In Gedanken an Alfred Döblin* (un omaggio a Döblin. Riguardo all'affinità tra Darboven e Döblin, Jochimsen scrive: "In der Gestalt Döblins treffen sich das gesellschaftspolitische Engagement und die Liebe zur Musik. Das erklärt die starke Affinität Hanne Darbovens zu ihm, zu seinem Werk". Ivi, p. 54); *In Gedanken an: heute* (una riflessione sull'oggi); *Gedankenstrich – Gedankensprung* (alcune considerazioni sulla "x", come numero e lettera dell'alfabeto); *Nachwort heute* (una postfazione sull'oggi); *Opus 5*, *Opus 6*, *Opus 5 a*, *5 b*, *6 a*, *6 b* (varie annotazioni musicali); *Harburg* (una sequenza di 32 collage con vedute storiche del quartiere alla periferia di Amburgo dove Darboven vive); *Religion des Herzens* (alcune considerazioni sulla società e sull'uomo); *Und denke an...* (una riflessione sul ruolo dell'artista nella società, dedicata a De Chirico).

<sup>71</sup> Da giovane Darboven aveva studiato musica e, quando si trattò di decidere quale strada prendere, scelse le arti visive, perché la musica la conosceva già troppo bene. Cfr. *Das war kein malerischer Flop...*, in Westheider e Giesen (a c. di), 1999, p. 133.

<sup>72</sup> Jochimsen osserva che, come in Brecht, testi e musica si accorpano e formano un saggio didattico epico-musicale. Cfr. Jochimsen, in Felix (a c. di), 1999, pp. 58-59.

dopoguerra. In vista del confronto elettorale,<sup>73</sup> il settimanale aveva pubblicato un'intervista ai due principali candidati parlamentari: Helmut Schmidt, cancelliere uscente socialdemocratico (SPD), ma rieleggibile, e Franz Josef Strauß, il suo avversario dell'unione cristiano-democratica (CDU). Domande e risposte sono riprodotte nella *Kulturgeschichte*, ma Darboven non si limita a copiare i testi; cancella le risposte di Strauß con grosse righe nere.<sup>74</sup> Dichiarò così apertamente il suo credo politico e rifiutò il programma dell'opposizione, con la convinzione che il futuro della Repubblica Federale Tedesca non sia nelle mani dei conservatori.

Il tema politico compare a più riprese nella *Kulturgeschichte*. Sono quasi sempre le copertine dello "Spiegel" a introdurre gli argomenti di attualità con piglio critico e pungente. Darboven riprende all'incirca tutti i numeri della rivista usciti nel quadriennio 1975-1979.<sup>75</sup> Come il "Time" americano, da cui trae ispirazione, il settimanale tedesco ha una grafica molto riconoscibile e chiara: un bordo rosso incornicia titoli e immagini mettendo in evidenza le notizie del giorno. Negli anni Settanta, molti dei titoli di copertina riguardavano la guerra, l'Olocausto e il terrorismo; tutti argomenti scottanti che dividevano l'opinione pubblica tra il bisogno di ricordare e la voglia di dimenticare. Come sottolinea Newman: "*Der Spiegel* is used to construct a calendar of West Germany's representation of its own history to itself, an intertwining of memory and oblivion, of representational memory as oblivion".<sup>76</sup>

Anche il riferimento allo "Spiegel" è di tipo autobiografico, non soltanto perché il settimanale era pubblicato ad Amburgo.<sup>77</sup> Darboven racconta che, quando era all'accademia (dal 1962 al 1964 circa), si respirava una "hochaggressive Stimmung.

---

<sup>73</sup> *Wende 80* riporta addirittura la data del giorno delle elezioni, il 5 novembre 1980.

<sup>74</sup> L'aspetto ottenuto è simile a quello delle pagine cancellate, nell'ambito della poesia visiva, di Emilio Isgrò.

<sup>75</sup> Tra gli artisti contemporanei che hanno intrapreso una simile archiviazione dei "fatti socio-politici" attraverso i documenti mediatici, ricordiamo: i diversi progetti di Alfredo Jaar sulla realtà africana, come *Untitled (Newsweek)*, 1994 (17 copertine della rivista "Newsweek"); *From Time to Time*, 1996 (9 copertine della rivista "Time"); *Searching for Africa in LIFE*, 1996 (2.126 copertine della rivista "Life", tra anni Trenta e Novanta). E *Political Advertisement VII*, 1952-2007, di Antoni Muntadas (in collaborazione con Marshall Reese), una collezione di spot pubblicitari politici che l'artista vede "come uno spazio d'archivio, come una galleria di ritratti". Cfr. *Quando è scultura*, a c. di C. Baldacci e C. Ricci, Milano, et al./edizioni, 2010, p. 207.

<sup>76</sup> Cfr. Newman, in Cooke (a c. di), 2004, p. 136.

<sup>77</sup> Cfr. *Das war kein malerischer Flop...*, in Westheider e Giesen (a c. di), 1999 p. 134.

Wenn du Montag morgens nach einer Stunde nicht den ‘Spiegel’ begriffen hattest, konntest Du nicht mitreden”.<sup>78</sup>

Si preparavano allora gli anni delle contestazioni studentesche e, anche nelle scuole d’arte, chi non mostrava apertamente un certo interesse, o una precisa coscienza politica, rischiava di rimanere un outsider. Darboven non fu mai una fanatica dell’attivismo, né si lasciò trascinare da facili entusiasmi. Fin da giovane, fu sempre molto critica verso qualsiasi forma di sublimazione ideologica.<sup>79</sup> L’impegno morale (politico e sociale) nato in quegli anni la accompagnerà per tutta la vita e sarà il presupposto necessario del suo fare artistico: “Ich mußte lernen, mich durchzuarbeiten. Durch die Kunstgeschichte, durch die Geschichte. Man ist nicht Künstler ohne diesen Weg [...]. Ich finde, als Demokrat muß man an der Geschichte teilnehmen [...]. Der kategorische Imperativ ist für mich immer noch die Maxime – in der Kunst wie in der Politik”.<sup>80</sup>

L’unione tra arte e vita è alla base di tutto: partecipare alla storia, fare storia, questi sono i precetti che Darboven segue. Anche la storia dell’arte, in un certo senso, se la cuce addosso. Nella *Kulturgeschichte* due sono i momenti in cui mostra apertamente di voler affermare la propria identità di artista.

Il primo, quando cita una serie di pagine prese dal catalogo della collezione Ludwig di Colonia, che ripercorreva l’arte degli anni Sessanta-Settanta ed era apparso in cinque volumi.<sup>81</sup> Darboven è stata esclusa dall’indice, un gesto che le appare storicamente ingiusto. Quella di Ludwig è una delle più grosse collezioni

---

<sup>78</sup> “Un’atmosfera molto aggressiva. Se al lunedì mattina, dopo un’ora, non avevi letto e assimilato lo ‘Spiegel’, non potevi partecipare alle conversazioni” (traduzione di chi scrive). Cfr. *Das war kein malerischer Flop...*, in Westheider e Giesen (a c. di), 1999 p. 134.

<sup>79</sup> Forse per questo risulta ancora più inaspettato un singolare dato biografico: il suo compagno di banco all’Accademia di Amburgo era Holger Meins, allora ancora un giovane militante tra i tanti, che, dopo pochi anni, diventò parte del terrorismo rosso come membro della banda Baader-Meinhof. Ibidem.

<sup>80</sup> “Dovevo imparare a immergermi nel lavoro da capo a piedi. Attraverso la storia dell’arte, attraverso la storia. Non si diventa artisti senza intraprendere per questa strada [...] Penso che, come democratico, sia necessario partecipare alla storia [...]. L’imperativo categorico è per me ancora la massima – nell’arte così come nella politica” (traduzione di chi scrive). Ivi, p. 140.

<sup>81</sup> Cfr. *Kunst der Sechziger Jahre im Sammlung Ludwig im Wallraf-Richartz Museum Köln*, a c. di G. von der Osten, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, voll. 1-5, 1969-1971 (la grafica è di Wolf Vostell). Nella *Kulturgeschichte* le pagine del catalogo della collezione Ludwig sono seguite da riproduzioni di acquarelli del Romanticismo tedesco, prese da un calendario della Deutsche Bank. Darboven mescola così due diverse epoche e culture, anche se, il riferimento alle riproduzioni *cheap* del calendario finisce per rendere “pop” anche gli acquarelli romantici.

tedesche del dopoguerra e, nonostante la sua predilezione per gli artisti pop, raccoglie anche molte opere dei concettuali. Gli amici di Darboven (Carl Andre, Eva Hesse, Sol LeWitt...) sono infatti tutti rappresentati nel quinto volume del catalogo (uscito nel 1971), dove lei stessa avrebbe dovuto comparire. È da qui che provengono tutte le immagini riprodotte nella *Kulturgeschichte*.<sup>82</sup>

Il secondo episodio che rivela come Darboven cerchi di conquistarsi un posto nella storia dell'arte riguarda l'aggiunta di una serie di fotografie scattate durante l'inaugurazione della sua personale al Musée d'Art Moderne di Parigi nel 1986,<sup>83</sup> un'azione chiaramente autocelebrativa.<sup>84</sup>

In quell'occasione, la *Kulturgeschichte* era stata esposta per la prima volta in un museo. Le fotografie del vernissage parigino sono perciò un'integrazione postuma alla conclusione del lavoro. In questo modo Darboven sembra accennare al modello "cumulativo" di un archivio-enciclopedia, che, come sottolinea Lynne Cooke, cresce "as more information is found, as more discoveries are made, both in microscopic and macroscopic history or in science."<sup>85</sup>

L'ultima intrusione riguarda *Vier Jahreszeiten*, un'opera formata da seicentonovantotto fogli su cui Darboven trascrive i suoi arabeschi e incolla immagini trovate di vario genere. L'ordine dei materiali è piuttosto libero e spontaneo e il risultato è "a wall-sized 'picture' of the passage of time [...] throughout 1981".<sup>86</sup> Dopo *Wende 80*, anche questo lavoro prevede la musica. Il

---

<sup>82</sup> Accanto alle opere della collezione Ludwig, Darboven incolla le foto degli artisti. In questo modo, ricrea il layout del catalogo.

<sup>83</sup> Cfr. *Hanne Darboven: histoire de la culture, 1980-1983, 24 chants*, a c. di S. Pagé (Parigi, ARC – Musée d'Art Moderne, 29.04.-22.06.1986), Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986. Il catalogo della mostra, come accade quasi sempre per Darboven, è più un libro d'artista che un testo critico. Non contiene né saggi, né immagini della *Kulturgeschichte*, bensì una "biografia" che registra, tramite calcoli numerici e scrittura astratta, gli anni dal 1949 al 1983 su una serie di cartoline postali disposte a griglia; un indice con parole-chiave dell'opera; una sequenza di fotografie che ritraggono le stanze dello studio dell'artista, dove si intravedono i 19 oggetti che fanno parte del lavoro; una lettera a Suzanne Pagé, curatrice della mostra parigina; la riproduzione di alcune pagine di *Kosmos 85*, un lavoro dedicato ad Alexander von Humboldt. Cfr. Bippus e Westheider (a c. di), 2002, pp. 86-87.

<sup>84</sup> Come precisa Adler, questo episodio è anche "a self-reflexive gesture invoking the issues of meditation and photographic dissemination of art and history, which are primary subjects of Darboven's project". Cfr. Adler, 2009, p. 4.

<sup>85</sup> Cfr. intervista di chi scrive a Lynne Cooke, in appendice.

<sup>86</sup> A. Pohlen, *Hanne Darboven's Time: The Content of Consciousness*, in "Artforum", vol. 21, n. 8 (aprile 1983), p. 52. L'anno successivo (1982), l'opera viene presentata alla *Documenta 7* di Kassel.

titolo allude all'età dell'uomo e al ripetersi ciclico della natura, ma soprattutto alle *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi e Franz Joseph Haydn.

I pannelli della *Kulturgeschichte* contengono anche un indice tematico. Questo elemento ricorre spesso nei lavori di Darboven, che, come ogni collezionista che si rispetti, da quello "tout court", al Don Giovanni, fino al suo alter ego più "dark e criminale", il serial killer,<sup>87</sup> ama fare elenchi. Catalogare, dalla A alla Z, tutti i contenuti e le azioni che mostrano il lavoro svolto, è per l'artista-collezionista un piacere, oltre che una necessità. La lista mette a nudo un metodo, è la sintesi di tutto ciò che ha portato alla realizzazione di un'opera. Di solito, la si compila per se stessi, come per dire, "anche questa è fatta", oppure per avere e dare una visione complessiva, seppur sintetica, delle cose.

Dagli enciclopedisti medievali fino a Umberto Eco e oltre, in tanti hanno provato la "vertigine della lista".<sup>88</sup> Tra gli artisti concettuali fare elenchi diventa una prassi estetica per documentare poetiche e attitudini individuali. Harald Szeemann fu tra i primi ad accorgersene e, già nel 1969, progettò il catalogo di *When Attitudes Become Form* come una rubrica telefonica.<sup>89</sup>

Molti tra i partecipanti a quella memorabile mostra avevano subito, o avrebbero subito a breve, il fascino della lista. Si pensi, ad esempio, a Robert Morris. Il suo *Card File* (1962) è un compendio autoreferenziale dove sono annotati tutti i gesti che hanno dato origine all'opera e il tempo che ci è voluto per completarla.<sup>90</sup> Qualche anno dopo, nel 1975, anche Darboven realizza un *Card Index: Filing Cabinet*, pensato come una capsula del tempo in grado di condensare passato, presente e futuro.<sup>91</sup> Nel 1966, Bruce Nauman compone *Codification*, un elenco di tutte le cose a cui vorrebbe dedicarsi. Il giovane artista era allora impegnato in una solitaria e spartana ricerca tra le mura del suo studio e la lista abbraccia

---

<sup>87</sup> Cfr. M. Ferraris, *Il piacere (aperto) del porre in lista*, in "Il Sole 24 Ore", n. 30, domenica, 31 gennaio 2010, p. 39.

<sup>88</sup> Si veda U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, e anche A. Vettese, *Il tuo nome è nella rosa*, in "Il Sole 24 Ore", n. 9, domenica, 10 gennaio 2010, p. 36.

<sup>89</sup> Cfr. *Live in Your Head – When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, a c. di H. Szeemann (Berna, Kunsthalle, 22.03.-27.04.1969), Berna, Kunsthalle, 1969.

<sup>90</sup> Il sottotitolo dell'opera si riferisce a una timeline precisa (11 luglio-31 dicembre).

<sup>91</sup> Le pagine di questo indice furono riprodotte come locandina di una personale dell'artista a New York, nel 1978. La mostra era stata divisa in due parti: il primo appuntamento era da Leo Catelli, che fu suo gallerista per circa vent'anni, dal 1975 al 1995 circa; il secondo da Sperone Westwater Fischer. Cfr. Fer, in Corris (a c. di), 2004, pp. 230-231.



azioni ordinarie (come bere e mangiare), gesti studiati (come il lasciar tracce attraverso orme e oggetti) e la produzione di suoni semplici, ottenuti leggendo ad alta voce lettere e parole. Tra il 1967 e il 1968, Richard Serra scrive una lista di un centinaio di verbi all'infinito (*Verb List*) con cui racconta la sua attività di scultore.

Anche tra coloro che non partecipano a *When Attitudes*, molti sono gli artisti che producono liste. A metà anni Sessanta, Dan Graham è un instancabile elencatore. Realizza *Schema* (1966), un'inventario delle caratteristiche verbali, visive e fisiche di una pagina dattiloscritta; *Side Effects/Common Drugs* (1966), un foglietto illustrativo su cui sono enumerati tutti gli effetti collaterali provocati dalle medicine di uso comune; *Figurative* (1966), uno elenco della spesa.

Come ultimo esempio, ricordiamo il duo inglese Art & Language, formato da Terry Atkinson e Michael Baldwin, che, nel 1972, progetta *Index 01*, un gruppo di otto archivi metallici, con sei cassette ciascuno, dove vengono raccolti i documenti di un'intera carriera.<sup>92</sup>

Nel libro d'artista uscito in occasione della mostra al Musée d'Art Moderne di Parigi,<sup>93</sup> Darboven pubblica un indice molto più lungo di quello presentato nei pannelli della *Kulturgeschichte*. L'elenco delle parole che riassumono la "storia culturale" è lunghissimo: conta ben cinquecentocinquantanove fogli e oltrepassa la data di chiusura dell'opera, arrivando fino al 1985.<sup>94</sup> Questo indice, però, non è stato compilato da Darboven, ma dal suo archivista, che ha usato i numeri romani e arabi per creare un sistema di riferimento ("Werweissystem")<sup>95</sup> che fosse adatto ai pannelli.

Rimangono da esaminare i diciannove oggetti che completano la *Kulturgeschichte*. La loro presenza trasforma lo spazio espositivo in un palcoscenico che ha qualcosa di beckettiano: l'atmosfera è sospesa; regna un senso di attesa.

---

<sup>92</sup> *Index 01* fu presentato per la prima volta alla *Documenta 5* di Kassel (1972) e poi seguito da un secondo esemplare, *Index 02* (sei archivi, ognuno dotato di otto cassette), che andò in mostra alla London Hayward Gallery, sempre nel 1972. Cfr. *The New Art* (Londra, Hayward Gallery, 17.08.-24.09.1972), Londra, Arts Council, 1972.

<sup>93</sup> Cfr. Pagé (a c. di), 1986.

<sup>94</sup> Insieme alle fotografie della mostra parigina del 1986, questa flessibilità temporale è forse indice di un'ideale apertura della *Kulturgeschichte*.

<sup>95</sup> Cfr. Bippus e Westheider (a c. di), 2002, p. 87.

Cosa sappiamo di questi oggetti? Sappiamo, come afferma Newman, che includono “not only purchased or found objects but also second-order found objects, objects that could be described as having been *made to be found*”.<sup>96</sup>

A questo punto, dovremmo considerarli più come *objet-cherché* che *trouvé*, eppure, Darboven non li ha veramente cercati. Erano già lì, ammassati nella casa-studio di Amburgo con altre centinaia di ninnoli della sua collezione, pronti per essere scelti e inseriti in un nuovo contesto. Sono oggetti-feticcio, cimeli di devozione privata, che, una volta sistemati all’interno dell’opera, perdono la loro aura contemplativa e diventano anch’essi mediatori della storia culturale. Sono fantasmi onirici abbandonati a se stessi, rebus senza senso, epifanie dei temi conduttori della *Kulturgeschichte*, che non aspettano altro che essere decifrati.

Dimorano, come totem solitari, negli angoli o nei punti che collegano due diversi ambienti<sup>97</sup> e richiamano l’attenzione dello spettatore su momenti strategici del percorso espositivo.<sup>98</sup> Al pari delle stazioni votive di una processione, sembrano invitare alla sosta e alla riflessione su alcuni passaggi-chiave della *Kulturgeschichte*.<sup>99</sup>

La storia culturale, si legge nel “Brockhaus”, è nata come estensione degli studi storici per poter comprendere anche “Schaffens und Wirkens [...] die sowohl die politische und wirtschaftlich-sozialen Lebens und Denkformen umfaßt wie auch Sitte und Brauch, Religion und Kunst, geistige und technischen Leistungen.”<sup>100</sup>

Diventa allora chiaro che, ciascuno dei diciannove oggetti, rimanda a un campo del sapere specifico.<sup>101</sup>

Come simbolo della religione e dello spirito, Darboven sceglie una statuetta del dio della pioggia, un’allusione al primitivismo di antiche civiltà e all’esotismo. Il “Regenmacher” è qui identificato con un buffo nanetto barbuto con in mano una

---

<sup>96</sup> Newman, in Cooke (a c. di), 2004, p. 144.

<sup>97</sup> Darboven non ha dato indicazioni riguardo all’allestimento dei 19 oggetti, la scelta è stata del curatore della mostra. Vedi intervista di chi scrive a Lynne Cooke, in appendice.

<sup>98</sup> Cfr. J. Russell, *Color Sets the Tempo, and Numbers Go Ticktock*, in “The New York Times”, 7 giugno 1996, p. C30.

<sup>99</sup> A questo proposito, Russel scrive: “These objects do duty as landmarks, way stations and resident epitomes. Worthy adjuncts from what is clearly a houseful of wonders, they have survived transplantation”. Ibidem.

<sup>100</sup> “Attività intellettuali e manuali [...] che riguardano, da un lato, la vita politica e socio-economica e le forme di pensiero, dall’altro, i costumi e le usanze, la religione e l’arte, le questioni spirituali e quelle tecniche” (traduzione di chi scrive). Cfr. *Der Große Brockhaus*, vol. 6 (J-Kz), Wiesbaden, Brockhaus, 1955, p. 696.

<sup>101</sup> Si è qui cercato di creare una divisione tematica degli oggetti per permetterne una lettura in linea con i fili conduttori dell’opera.

clava (o bastone della pioggia) e una palla corazzata, e con ai piedi un ferro di cavallo. Un'altra statuetta, questa volta in stile liberty, raffigura un arciere pronto a scagliare la sua freccia. Il titolo che le dà l'artista, "Zen in der Kunst des Bogenschiessens" (lo zen nell'arte del tiro con l'arco), si riferisce alle filosofie orientali e forse anche al loro tramutarsi in moda quando vengono occidentalizzate. "Der Halbmond", una mezza luna che pende dal soffitto insieme a uno spartito musicale,<sup>102</sup> rievoca il tradizionale simbolo dell'Islam.

Tra queste effigi religiose, non potevano mancare gli emblemi del Cristianesimo: la Bibbia ("Die Bible") e la Croce ("Das Kreuz"), che diventa un altare devozionale. Dai suoi bracci pendono quattro oggetti: la foto di un soldato nazista, due immagini di Gesù Cristo (crocifisso e con la corona di spine), un'illustrazione popolare con le silhouette di due bambine (una di loro è capovolta a testa in giù). È così che la Croce-altare diventa, secondo Adler, "an iconic object of Christian ritual as well as an instrument of torture".<sup>103</sup>

Una campana ("Die Glocke"), metafora della Chiesa, ma anche un ricordo del gong buddista,<sup>104</sup> chiude questa serie di oggetti.

Un secondo gruppo si riferisce al contesto politico. "Das Sklaverpaar", un insieme scultoreo di gusto orientaleggiante, ritrae una coppia di schiavi ed è, con tutta probabilità, un'allusione al colonialismo. Le statue di Bismarck e di Adenauer sono il simbolo di due momenti cruciali nella storia tedesca: la nascita dello stato unitario (Bismarck fu eletto cancelliere nel 1871) e il dopoguerra, quando il paese si divise in due (Adenauer fu cancelliere dal 1949 al 1963).

I conflitti mondiali vengono evocati da due strani assemblaggi. Il primo, intitolato, "Clausewitz und der erste Weltkrieg" (Clausewitz e la Prima Guerra Mondiale), è composto da una colonna su cui poggiano una vecchia foto di un marinaio e una statuetta-orologio con le sembianze di Carl von Clausewitz, il generale prussiano autore di un celebre trattato sulla guerra (*Vom Krieg*, 1832). Il secondo gruppo

---

<sup>102</sup> Forse questo accostamento non è una coincidenza, dato che i sufisti (i mistici islamici) si raccoglievano in confraternite per praticare la meditazione musicale, che era espressione di armonia e di vicinanza ad Allah. Il *dhikr*, la grande preghiera in cui i sufisti univano canto, musica e danza per invocare Dio, poteva durare per ore e ore, fino al raggiungimento dell'estasi o trance collettiva. E, comunque, la recitazione del Corano ha già in sé qualcosa di musicale e ricorda una cantilena.

<sup>103</sup> Adler, 2009, p. 9.

<sup>104</sup> La campana è appesa a una struttura lignea e accompagnata da un piccolo strumento da percussione rotondo che assomiglia a quelli usati dai monaci orientali.

mostra un cavallo impennato (“Das Pferd”) sotto le cui zampe di legno si trova una lampada a gas. Quest’ultimo dettaglio, insieme alla posizione spasmodica dell’animale, accenna all’Olocausto. Darboven crea qui un contrasto fortissimo: il cavallo-giocattolo di una giostra per bambini da simbolo di divertimento e innocenza è diventato metafora di sofferenza.

L’unica allusione al progresso tecnologico è un robot (“Der Roboter”). A ben vedere, però, questo androide non ha nulla di avanguardistico, è piuttosto un “uomo di latta” che ricorda uno dei celebri protagonisti del *Mago di Oz*. Non è quindi il simbolo di una civiltà evoluta, ma piuttosto il relitto di un mondo arcaico.<sup>105</sup>

Un’ultima serie di oggetti riguarda la società contemporanea. Un orso di peluche oversize (“Der Teddy-Bär”) con una bambola vestita in jeans e un cigno di legno dipinto (“Der Schwan”) sono un nuovo richiamo all’infanzia. Mentre la coppia di manichini-“Joggers” in tenuta sportiva “alla francese”<sup>106</sup>, che sembrano appena usciti da un grande magazzino, sono due icone del consumismo e dell’ossessione per lo sport e la forma fisica. Ci sono, inoltre: una figura femminile di gusto romantico-decadente (“Die Frauenfigur”); due fantocci, uno vestito da panettiere, l’altro da medico (“Der Bäcker” e “Der Arzt”), che fanno riferimento ad ambiti professionali tipicamente piccolo-medio borghesi; e una colonna pubblicitaria cilindrica (“Die Litfassäule”), che nelle città nord europee è usata per diffondere informazioni e fare pubblicità.

Darboven sembra quasi ricreare una “metafisica del quotidiano”,<sup>107</sup> dove giocattoli e vari oggetti di uso comune, che fanno parte di una mitologia personale, diventano catalizzatori della memoria culturale,<sup>108</sup> consentendo di recuperare il passato con un atteggiamento a metà tra l’ironico e il nostalgico.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Anche i suoi attributi sono tutt’altro che futuristici: l’orologio a lancette che porta appuntato al petto e la lampadina a bulbo che ha in testa ne sottolineano la natura obsoleta.

<sup>106</sup> Schwendener li definisce “French joggers”. Cfr. Schwendener, 1996, p. 26.

<sup>107</sup> Questa espressione si rifà alla poetica di Giorgio De Chirico e di suo fratello Alberto Savinio, in particolare agli “oggetti misteriosi” che animavano la loro pittura. Si veda *De Chirico*, a c. di P. Baldacci e G. Roos (Padova, Palazzo Zabarella, 20.01.-27.05.2007), Venezia, Marsilio, 2007, p. 24.

<sup>108</sup> Si pensi, ad esempio, ai biscotti e ai pani dipinti nelle nature morte e negli interni degli anni ferraresi che De Chirico aveva visto nelle vetrine dei panettieri durante il suo soggiorno nella città romagnola (1915-1918), e che, nei suoi quadri, acquistano un che di scultoreo. Si pensi anche al cigno-plessiosaurò dei *Bagni misteriosi* degli anni Trenta,

Tra i vari elementi e media della *Kulturgeschichte* vige quella warburghiana “regola del buon vicinato” che crea assonanze e continui rimandi tra saperi e ambiti eterogenei. D'altronde, come ricorda Frances Yates, nella storia della memoria, che abbraccia la storia della cultura nella sua totalità, “le barriere tra le diverse discipline, tra scienze naturali e scienze umane, tra arte e letteratura, tra filosofia e religione, spariscono”.<sup>110</sup>

---

immagine che si ritrova anche in Savinio (cfr. A. Savinio, *Cinematografo intellettuale*, in “L'Ambrosiano”, 7 dicembre 1926, e *Casa 'La Vita'*, Milano, Adelphi, 1988, p. 289); memoria mitica di una lettura giovanile (*La terra prima del diluvio* di Louis Figuier), che diventa un cigno-giocattolo come quello di Darboven. Per quanto in *Wende 80* [cfr. Jochimsen, in Felix (a c. di), 1999, pp. 57] Darboven critichi la tendenza conservatrice (politica ed estetica) di De Chirico, non c'è dubbio che tra i due ci sia una certa affinità, che riguarda soprattutto l'autocitazionismo. Entrambi periodicamente attingono da un ideale archivio del proprio passato e da un altrettanto immaginario museo delle proprie opere.

<sup>109</sup> Questi oggetti rappresentano anche un bisogno del tutto borghese, quello di accumulare conoscenza. Cfr. Graw, in de Zegher, 1996, p. 247.

<sup>110</sup> Cfr. F. Yates, *L'arte della memoria* (1966), Torino, Einaudi, 1993 (1972), p. XIII.

### 3.3. Ri-scrivere la storia: tra “prosa matematica” e scrittura astratta

Nella *Kulturgeschichte* ci sono evidenti rimandi ai lavori giovanili di Darboven; a quelle strutture, a quei calcoli numerici (un vero “sea of numbers”, come notò Lucy Lippard)<sup>111</sup> e a quella scrittura astratta dalla forma a “u”, con cui, come un sismografo, l’artista ha cercato di fissare il flusso del tempo e della vita.<sup>112</sup>

Scrivere senza descrivere (“Ich schreibe, aber beschreibe nichts”),<sup>113</sup> questo è sempre stato il suo motto, da cui traspare il desiderio viscerale di misurare numeri e parole sulla sua stessa pelle, di farne esperienza, anzitutto, con il proprio corpo, compilando pagine e pagine manoscritte. Così facendo, Darboven nega il ruolo narrativo della scrittura, si libera dall’obbligo di dover comunicare informazioni e fatti, e si concentra sul senso esistenziale di questa azione. “The handwriting evokes the emotive quality of the unique moment in which it was written”, osserva Coosje van Bruggen.<sup>114</sup>

Per Darboven scrivere è un bisogno vitale, oltre che una procedura estetica. È stato così fin dagli inizi, quando, lasciata l’Accademia di Amburgo, parte per New York, alla ricerca di un nuovo inizio, di un futuro come artista. Qui, in solitudine e con pochi mezzi, passa le giornate nel suo piccolo studio nello Spanish Harlem, lontano dal fervore creativo che si respira Downtown. Le fanno compagnia i suoi libri e diari, nient’altro. Le giornate seguono una routine sempre uguale, dove ogni gesto ripetuto più e più volte, come prendere lo stesso bus o metropolitana, o andare sempre nella stessa drogheria, forma quell’insieme di elementi che

---

<sup>111</sup> Cfr. L. Lippard, *Hanne Darboven: Deep in Numbers*, in “Artforum”, vol. 12, n. 2 (ottobre 1973), p. 36.

<sup>112</sup> Ed è ancora Lippard a trovare una felice espressione per i segni ad arco di Darboven: “brain waves”. C’è, inoltre, un pensiero che vale la pena citare a proposito dell’attività di registrazione. L’artista lo aggiunge spesso come corollario delle sue lettere: “But I am the river, it is a tiger that mangles me, but I am the tiger; it is a fire that consumes me, but I am the fire. The world, alas, is real; I alas, am Borges”. Ivi, p. 35.

<sup>113</sup> Cfr. I. Burgbacher-Krupka, *Hanne Darboven. Konstruiert, Literarisch, Musikalisch*, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1994, p. 115.

<sup>114</sup> Cfr. C. van Bruggen, *Today Crossed Out: An Introduction*, in “Artforum”, vol. 26, n. 5 (gennaio 1988), p. 72.

scandiscono l'esistenza.<sup>115</sup> Ed è proprio la scrittura, l'annotazione quotidiana di tutte queste azioni, monotone ma indispensabili, su fogli di carta, pagine di diario, ritagli di giornale, scontrini, secondo un personale alfabeto numerico e segnico, che pone le fondamenta di quella "scrap-paper economy",<sup>116</sup> di quell'ossessivo e disciplinato lavoro di archiviazione della realtà (esteriore e interiore), che, da quel momento in poi, darà forma a una cosmologia unica e straordinaria.<sup>117</sup>

La ricerca e la definizione dell'identità intellettuale, personale e artistica di Darboven si basano su azioni a cui, in un mondo colmo di oggetti senza senso come il nostro, bisogna per forza dare valore, dal momento che finiscono per diventare gli unici sostegni, l'unica verità tangibile.<sup>118</sup> "Nulla di sociale esiste al di fuori del testo", afferma Maurizio Ferraris, "ossia di quel reticolo di iscrizioni (conti, archivi, borse, listini, giornali, siti web, telefonini) che invadono la nostra vita".<sup>119</sup> La formazione della coscienza, individuale e pubblica, non può che avvenire attraverso "un sistema di imitazioni e di iscrizioni che ci definiscono come soggetti e come appartenenti a una realtà sociale".<sup>120</sup>

La confidenza di Darboven con tutto ciò che è contabile e burocratico, che la rende simile a un "meticulous clerk", a uno "scrivener of memory",<sup>121</sup> si deve in buona parte alla tradizione mercantile della sua famiglia. Ma non si deve dimenticare che strutture, costruzioni e sistemi erano forme espressive allora molto usate da quegli artisti concettuali che simulavano le pratiche amministrative e l'operosità degli impiegati,<sup>122</sup> e che Hanne conobbe a New York.<sup>123</sup>

---

<sup>115</sup> Si veda il racconto che Darboven fa degli anni newyorchesi in 'Das war kein malerischer Flop...?', in Westheider e Giesen (a c. di), 1999, pp. 135-138.

<sup>116</sup> Cfr. Doherty, in van Lil (a c. di), 1999, p. 42.

<sup>117</sup> Darboven afferma: "Wie sollte ich in der Menge des Nichtwissens eine Fundamentierung finden. Existentieller Weise [...]. Durchdenken und durchrechnen. Das war die konstruktivste Möglichkeit für mich". Cfr. 'Das war kein malerischer Flop...?', in Westheider e Giesen (a c. di), 1999, p. 138.

<sup>118</sup> Cfr. Hanne Darboven: *Briefe aus New York, 1966-68, an zu Hause*, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1997, lettera del 13.4.67, (pag. n.p.).

<sup>119</sup> M. Ferraris, *La realtà è scritta in un post-it*, in "Il Sole 24 Ore", n. 126, domenica, 9 maggio 2010, p. 45.

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> Cfr. Newman, in Cooke (a c. di), 2004, p. 147.

<sup>122</sup> Sull'argomento, si vedano, tra gli altri: B.H.D. Buchloh, *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)*, in *L'Art Conceptuel: une perspective*, a c. di S. Pagé e C. Gintz, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41-60; M. Bochner, *Serial Art, Systems: Solipsism*, in "Arts Magazine" (giugno 1966), pp. 32-35; S. LeWitt, *Serial Project No. 1*, in "Aspen Magazine", nn. 5-6, 1966. Tra 1967 e 1969, inoltre, uscì "0 to 9", rivista pubblicata da Bernadette

Sol LeWitt, con cui Darboven condivise un sodalizio artistico quasi fraterno, la introdusse nel mondo dell'arte newyorchese, appoggiando il suo lavoro.<sup>124</sup> Lo scambio tra i due durò tutta la vita e fu molto proficuo, come si vede già dalle *Konstruktionen* del 1966-68, che hanno molto in comune con le contemporanee *Structures* di LeWitt. Egli è anche il destinatario di una lettera, datata 6 ottobre 1973, dove Darboven elenca le scelte, i metodi, i desideri e gli imperativi che definiscono la sua poetica. Si tratta di un'autoconfessione, di un testamento spirituale anticipato (l'artista allora aveva poco più di trent'anni), che si chiude con una promessa: "and I will work for this 'it' / and I will work this for 'it' / for writing-writing".<sup>125</sup>

Scrivere, scrivere, dunque, senza mai smettere.

Anche Mel Bochner fu tra gli artisti che Darboven conobbe e frequentò a New York. Come lei, usava spesso la carta quadrettata; una struttura *readymade* che gli permetteva di ordinare intere serie di permutazioni numeriche in colonne e griglie. Nel 1966, Bochner aveva curato, alla School of Visual Arts di New York, dove lavorava come insegnante, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*. Fu una mostra antesignana per molte delle tendenze concettuali e processuali di allora, e per la scoperta della stampa xerox quale nuovo mezzo espressivo dell'arte. Bochner intendeva mettere in mostra il *modus operandi* degli artisti. Dopo aver fotocopiato un gran numero di disegni e di lavori su carta, li aveva sistemati in grossi raccoglitori e presentati come cataloghi

---

Meyer e Vito Acconci in 7 edizioni limitate. Dedicata a disegni, diagrammi, testi, si proponeva di esplorare la relazione tra testo e pagina, poesia e linguaggio. Tra gli artisti che parteciparono al progetto: Robert Barry, Ted Berrigan, Clark Coolidge, John Giorno, Dan Graham, Michael Heizer, Kenneth Koch, Sol LeWitt, Jackson Mac Low, Harry Mathews, Adrian Piper, Bern Porter, Yvonne Rainer, Jerome Rothenberg, Aram Saroyan, Robert Smithson, Alan Sondheim, Hannah Weiner e Emmett Williams.

<sup>123</sup> Tra gli altri, ricordiamo Sol LeWitt e Mel Bochner, e anche Eva Hesse, che, in quegli anni, disegna strutture su carta. Insieme a Darboven, era allora una delle poche donne pioniere della cerchia concettuale. Più avanti, i suoi lavori avranno sviluppi sempre più materici, organici, legati al corpo.

<sup>124</sup> Per uno studio sugli anni e i contatti newyorchesi di Darboven, si vedano, tra gli altri: V. Bodka, *Unfathomable Surfaces*, in van Lil (a c. di), 1999, pp. 18-30; e Fer, in Corris, (a c. di), 2004, pp. 223-234.

<sup>125</sup> La lettera è pubblicata in Doherty, in van Lil (a c. di), 1999, p. 44. È curioso come questo misterioso "it", che alla fine della lettera si rivela come l'azione dello scrivere, venga già modificato graficamente nel testo, in modo da somigliare ai caratteristici "U-Bögen" e anticipare il riferimento alla scrittura astratta di Darboven.



da sfogliare. In questo modo, aveva eletto il libro a oggetto-opera, riconosciuto l'installazione come forma d'arte e messo in discussione l'artista come autore.<sup>126</sup>

Darboven non partecipò a *Working Drawings...*, ma ne fu senz'altro suggestionata. Nel 1971, per la personale al Westfälischer Kunstverein di Münster, organizzò pagine e pagine di calcoli e di costruzioni su carta in faldoni neri tutti uguali, che poi dispose in fila negli scaffali o aperti sui tavoli.<sup>127</sup> Sappiamo quanto questa propensione per il "bookkeeping",<sup>128</sup> e per la conversione di molti suoi lavori in edizioni limitate,<sup>129</sup> diventerà fondamentale nel corso della sua carriera. Già nel 1967, in occasione di *Art in Series* al Finch College Museum of Art di New York (altra mostra curata da Bochner),<sup>130</sup> Darboven aveva detto:

The most simple means for putting down my ideas and conceptions – numbers and words – are pencil and paper. I like the least pretentious and most humble means for my ideas depend upon themselves and not upon material. It is in a very nature of ideas to be non-materialistic. Many variations exists in my work. There is consistent flexibility and changeability evidencing the relentless flux of events.<sup>131</sup>

Ciò che la affascina di cifre, calcoli, segni astratti, a cui più tardi si aggiungeranno le note musicali, è la loro effettiva immaterialità e nello stesso tempo concretezza. La matematica e il linguaggio sono strutture incorporee, eppure reali; sono alfabeti con cui l'uomo scopre, costruisce e organizza il mondo. Darboven si serve

---

<sup>126</sup> Cfr. M. Bochner, *Working Drawings...*, in *Solar System & Rest Rooms. Writing and Interviews: 1965-2007*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008, pp. 176-179; e l'intervista di Obrist e Antelo-Suarez, 2003 (online). La raccolta comprendeva anche alcuni documenti non artistici, come pagine fotocopiate da una rivista scientifica americana, fogli autenticati da professionisti di altre discipline (musicisti, biologi, matematici, architetti...) e addirittura copia del libretto d'istruzioni della fotocopiatrice usata da Bochner. Cfr. Adler, 2009, pp. 17-20, e capitolo 1.

<sup>127</sup> Cfr. *Hanne Darboven*, a c. di K. Honnef (Münster, Westfälischer Kunstverein 16.10.-14.11.1971), Münster, Westfälischer Kunstverein, 1971. Per le foto dell'allestimento, vedi anche Honnef, in Westheider e Giesen (a c. di), 1999, pp. 129-131.

<sup>128</sup> Cfr. Doherty, in van Lil (a c. di), 1999, p. 41.

<sup>129</sup> Lucy Lippard si era resa conto del fondamentale rapporto tra carte incorniciate e libri già nel 1973. Cfr. Lippard, 1973, p. 35. Per uno studio completo sui libri d'artista di Darboven si veda Bippus e Westheider (a c. di), 2002.

<sup>130</sup> La mostra, co-curata da Bochner e Elayne Varian (senza catalogo), comprendeva opere di Eva Hesse, Dan Graham, Jasper Johns, Donald Judd, Sol LeWitt, di Bochner stesso, e altri.

<sup>131</sup> Queste parole furono pronunciate da Darboven nel discorso per l'inaugurazione della mostra (New York, Finch College Museum of Art, 1967: registrazione audio, in inglese). Cfr. Burgbacher-Krupka, 1994, pp. 38-39.

di entrambi, sovvertendone i presupposti e il funzionamento originario, e sviluppa, da un lato, un proprio sistema di numeri (*Zahlensystem*), che significativamente definisce “mathematische Prosa” (prosa matematica), anche se nulla ha a che fare con la tradizionale disciplina dei numeri.<sup>132</sup> Dall’altro, la sua particolare scrittura “a onda”, che non è affatto una forma senza senso, ma piuttosto la traccia di una forza istintiva, di un’energia vitalistica, di una memoria che esprime l’atto stesso dello scrivere.<sup>133</sup>

Questo spiega perché per Darboven l’azione pura dello scrivere sia assai più potente ed efficace del rappresentare la realtà. E spiega anche perché, quando determinate cose sono già state narrate in maniera eccellente da altri,<sup>134</sup> l’artista non ritenga necessario rielaborarle; si accontenta di copiarle per farle sue e renderle attuali.

“Darboven’s inscribed counting, copied texts, and wordless wavelike script”, scrive a questo proposito Brigid Doherty, “represent acts of writing as a history of writing, a representational model for the writing of history in general. For Darboven, ‘reinscribed’ texts represent ‘past time revived’ while her own ‘mathematical prose’ represents ‘the real time in which she lives today’”.<sup>135</sup>

Scrivere è per Darboven il mezzo di conoscenza e di consapevolezza storica più efficace. Tutto ciò che ha significato, non importa se infinitamente grande o estremamente piccolo, deve essere messo nero su bianco, altrimenti svanisce nel tempo o, peggio, non esiste. Scrivere è anche un fondamentale strumento d’indagine per conoscere se stessi. Per Darboven, accumulare fogli su fogli con calcoli, segni e arabeschi non rischia di complicare le cose, anzi, le rende più chiare. L’azione stessa del registrare e del catalogare concorre alla costruzione di

---

<sup>132</sup> Cfr. I. Graw, *Marking Time. Time and Writing in the Work of Hanne Darboven*, in “Artscribe”, n. 79 (gennaio-febbraio 1990), pp. 68-71; e Lippard, 1973, p. 36.

<sup>133</sup> Sull’argomento si veda D. Kuspit, *System as Desire: Hanne Darboven*, in “Art in America”, vol. 68, n. 6 (estate 1980), p. 119.

<sup>134</sup> L’elenco degli autori, artisti, musicisti e politici di cui Darboven cita ripetutamente il lavoro (ad alcuni di loro ha dedicato anche intere opere) annovera personalità come: Bach, Beethoven, Bismarck, Döblin, Federico il Grande, Goethe, Heine, von Humboldt, Leibniz, Lichtenberg, Lincoln, Mehring, Picasso, Rilke, Stein (Gertrude), e tanti altri. La *Schreibzeit* contiene la maggior parte delle citazioni prese da questi celebri personaggi. Cfr. E.A. Busche, *Hanne Darboven. Themen und Struktur der ‘Schreibzeit’*, in Felix (a c. di), 1999, pp. 146-156.

<sup>135</sup> Cfr. Doherty, in van Lil (a c. di), 1999, p. 40.

un proprio universo: “So I learn where I came from. By doing it, it becomes not more and more, because it’s already there, but clearer and clearer”.<sup>136</sup>

Ecco perché, nella *Kulturgeschichte*, prosa matematica e scrittura astratta coesistono come forme della visione. Darboven ci insegna che è soltanto attraverso l’esperienza di chi, come lei, guarda e rivive il passato, tenendo sempre presente sia la dialettica etico-politica tra privato e sociale, sia l’ambivalenza tra tempo vissuto e tempo cronologico, che la storia culturale può essere ri-scritta.

---

<sup>136</sup> Cfr. Lippard, 1973, p. 35.

### 3.4. Corrispondenze e distanze: Hannah Höch, Gerhard Richter, On Kawara

Si vuole qui mettere in relazione il lavoro di Darboven con quello di tre artisti, Hannah Höch, Gerhard Richter, On Kawara, che, nel corso del Novecento, hanno affrontato il discorso intorno alla memoria storico-culturale e cercato di registrare il tempo della propria esperienza in progetti archivistici simili alla *Kulturgeschichte*. La loro corrispondenza, più forte sul piano concettuale che su quello tecnico-espressivo, dove si manifesta l'unicità di ciascuna ricerca, segue un comune desiderio: visualizzare il percorso creativo individuale mantenendo viva quell'oggettività e quel distacco che molte delle avanguardie, tra prima e seconda metà del secolo (il dadaismo nel caso di Höch, l'arte concettuale per Richter, Kawara e Darboven), avevano adottato come strategia estetica. Attraverso questi esempi, si vedrà come la messa in mostra (o in scena) del processo artistico avvenga grazie alla rielaborazione dell'archivio come cosmologia personale.

Lo sguardo sul mondo di questi artisti è frammentario e a volte volutamente amnestico.<sup>137</sup> La loro percezione è scarna di illusioni, anche se ancora velata di nostalgia per quell'ideale umanistico di unità e di armonia che dal Rinascimento era sopravvissuto fino al periodo tra le due guerre mondiali.<sup>138</sup> Ma il XX secolo ha dovuto fare i conti con l'osservazione micro, macro e tele-scopica e con l'occhio tecnologico, e aprire le porte alla realtà virtuale.

Hannah Höch fu tra i maggiori esponenti del dadaismo berlinese. Negli anni Venti, insieme a Raoul Hausmann e John Heartfield, aveva usato il fotomontaggio sperimentandone ogni possibilità estetico-formale e comunicativa.

---

<sup>137</sup> Aleida Assmann, in un famoso saggio sui modi di ricezione e trasmissione della storia culturale, scrive: "Gli artisti della memoria, alla fine del Novecento, si trovano in una situazione diversa. Sono arrivati sul posto della catastrofe soltanto dopo che era avvenuta, quando non è più pensabile un'arte che possa costituire un ponte mnestico tra l'ora e l'allora. Non hanno più nulla da ricostruire o da riprodurre, possono soltanto collezionare ciò che è rimasto dei relitti sparpagliati, salvarne le tracce ordinarli e conservarli. Questi artisti della memoria non documentano nel loro lavoro un atto di forza del ricordo capace di vincere la morte, ma bilanciano le proporzioni della perdita". Cfr. A. Assmann, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), Bologna, Il Mulino, 2002, p. 400.

<sup>138</sup> Forse l'ultimo grande progetto di archiviazione in senso utopistico e universale della storia della cultura visiva occidentale fu l'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg. Cfr. B.H.D. Buchloh, *Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive*, in "October", vol. 88 (primavera 1999), p. 122.

I suoi ritagli, eseguiti con spirito pungente e anticonformista “mit dem Küchenmesser”, come recita un suo famoso lavoro del 1919-20,<sup>139</sup> si erano rivelati un’efficace arma di denuncia contro il sistema socio-politico borghese della Repubblica di Weimar.

Quasi parallelamente a queste prove, Höch inizia a collezionare immagini prese da riviste dell’epoca, come la “Berliner Illustrierte Zeitung”, “Uhu” e “Die Dame”, che, invece di rielaborare e montare alla maniera dada, dispone con ordine (da due a sei ritagli per pagina, raggruppati per motivi tematici) in un album da sfogliare.<sup>140</sup>

Questo singolare archivio visivo fu concluso nel 1933,<sup>141</sup> poco prima dell’avvento del nazismo, diventando un’importante testimonianza di una memoria culturale che di lì a poco sarebbe andata perduta. Vi si ritrovano molte delle utopie di quegli anni: la fiducia nel progresso e nei mass media; l’amore per la natura, lo sport e l’armonia del corpo; la curiosità per civiltà extraeuropee e primordiali. Höch ha scelto queste immagini in base alla loro originalità e a una forte componente espressiva. È come se avesse voluto creare una sorta di “Wunderbuch” (libro delle meraviglie) purgato da quell’atteggiamento ironico e provocatorio che aveva caratterizzato i suoi fotomontaggi dadaisti. Lo stesso vale anche per quei ritagli che nell’album riguardano temi più vicini all’artista, come il desiderio di maternità,<sup>142</sup> gli stereotipi della “Neue Frau” (accostati a ideali

---

<sup>139</sup> Il titolo completo dell’opera è *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919-20). L’abbreviazione *Schnitt mit dem Küchenmesser*, che, evidentemente, allude al suo ruolo di artista donna e alla spregiudicatezza dei suoi collage, dà il titolo anche a un’importante monografia sui fotomontaggi della Höch. Cfr. Lavin, 1993.

<sup>140</sup> Come supporti per l’album l’artista ha usato due numeri del periodico femminile “Die Dame” (marzo 1925 e maggio 1926, ciascuno 36 x 28 cm circa). Cfr. G. Luyken, *Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst?*, in *Hannah Höch. Album*, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2004 (pag. n. p.). Tra gli studi sull’opera, si vedano anche: Lavin, 1993, pp. 71-121; M.A. Johnson, ‘*On the Strength of My Imagination*’: *Visions of Weimar Culture in the Scrapbook of Hannah Höch*, tesi di dottorato in Storia dell’arte, The Bryn Mawr College (PA), a.a. 2001.

<sup>141</sup> L’album non è datato, ma, poiché le immagini al suo interno sono tratte da riviste che non vanno oltre il 1933, la critica gli ha attribuito questa datazione. L’album è conservato nell’archivio della Höch alla Berlinische Galerie.

<sup>142</sup> Come ha giustamente notato Maud Lavin, l’argomento era piuttosto delicato per Höch, che durante la sua tormentata relazione con Hausmann (1915-22 circa) aveva dovuto abortire due volte contro la sua volontà. Negli anni successivi, l’artista avrà anche una lunga relazione saffica con la fotografa Til Brugman. Inoltre, il tema della maternità

femminili più tradizionali e a star del cinema),<sup>143</sup> le allusioni alle proprie passioni e al proprio lavoro.<sup>144</sup>

L'album della Höch ha molto in comune con la *Kulturgeschichte* di Darboven. Da un punto di vista formale, sono entrambi progetti di archiviazione che seguono la forma libro e la disposizione su doppia pagina. Ne risulta un'esperienza visiva ininterrotta che è paragonabile alle sequenze dei film e che introduce l'idea di tempo.<sup>145</sup> Se si considera il loro contenuto, si nota che i due lavori sono costruiti servendosi di citazioni e appropriazioni che alternano regolarmente ambito pubblico e privato, documento e finzione. Così facendo, rivelano, da un lato, un determinato contesto culturale, dall'altro, la componente intima e autobiografica delle autrici.<sup>146</sup>

Questa doppia valenza contraddistingue un altro lavoro di Höch, un fotomontaggio realizzato a quarant'anni di distanza dal suo album di ritagli, nel 1972-73. Anche *Lebensbild* è un unicum all'interno della sua produzione, per le dimensioni (misura 130 x 150 cm ed è tra i suoi lavori più grandi), perché è un autoritratto (Höch ne fece pochissimi), e perché riassume tutta la sua vita.<sup>147</sup>

Su un pannello di legno l'artista comprime un gran numero di frammenti fotografici. Ci si accorge subito di una novità rispetto ai fotomontaggi del passato: Höch non ha usato ritagli di stampa, ma fotografie in bianco e nero che lei stessa ha scattato o ricevuto in regalo.<sup>148</sup> Tra queste spiccano, sia per numero, sia per

---

veniva usato come punto di forza dai reazionari dell'epoca, che tentavano di escludere le donne dalla vita pubblica. Cfr. Lavin, 1993, p. 106.

<sup>143</sup> Höch incarnava la tipica nuova donna, forte e decisa di carattere, un po' androgina d'aspetto e lavoratrice. Per una descrizione di questo ideale a metà tra maschile e femminile, si veda S. Bignami, *Neue Frauen, nuove donne*, in A. Negri, *Carne e ferro*, Segrate (Milano), Nike, 1999, pp. 111-129. Nell'album di ritagli Höch cita, come suoi alter ego, donne fotografe come Hedda Walther, Margaret Bourke-White, Tina Modotti.

<sup>144</sup> Ad esempio, le tante foto di gatti o le immagini delle "Puppen" (bambole) all'inizio dell'album (*Leitmotiv* ricorrenti nei fotomontaggi dadaisti della Höch).

<sup>145</sup> Cfr. Lavin, 1993, p. 75. Nel lavoro di Darboven questo effetto è acuito dalla disposizione dei pannelli in una serrata struttura a griglia.

<sup>146</sup> Alma-Elisa Kittner definisce *Lebensbild* un'"autobiografia visiva". Cfr. A-E. Kittner, *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstenwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld, Transcript, 2009, pp. 35-56.

<sup>147</sup> Höch realizza l'opera a 83 anni (era nata nel 1889).

<sup>148</sup> Nel *Lebensbild* l'artista usa copie di queste fotografie e, per la riproduzione e messa a punto delle immagini, viene aiutata dalla coppia di amici fotografi Liselotte e Armin Orgel-Köhne. I due diventano i proprietari dell'opera, che, ancora oggi, si trova nella loro collezione.

dimensioni, i suoi ritratti. Essi mostrano una personalità sfaccettata,<sup>149</sup> a cui non manca di certo l'ironia: in un'immagine Höch sostituisce il suo volto con quello di una foca; in un'altra, la sua testa sovradimensionata spunta fuori dal sottotetto di una casetta di legno.<sup>150</sup> Come nei ritratti tradizionali, molta attenzione è rivolta alle mani e agli occhi, cioè ai tratti somatici che definiscono il carattere della persona rappresentata (le mani, in questo caso, alludono probabilmente anche al fare artistico).

Oltre a questi ritratti, nel *Lebensbild* compaiono immagini di amici e parenti, alcune rarità della collezione dell'artista, che, come Darboven, amava circondarsi di oggetti curiosi e kitsch, e qualche citazione dei suoi lavori dadaisti.<sup>151</sup> Tra le tante immagini private, ci sono anche inaspettati riferimenti a fatti di cronaca (come le due guerre, lo sbarco sulla luna, la scoperta dell'atomo) e a opere di artisti contemporanei. Al centro del fotomontaggio, verso il basso, Höch assembla una piccola quadreria. Vi si riconoscono: un ritaglio del suo collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, con un particolare della "Dada Messe" del 1920, e una foto della sua collezione, che contiene opere di pittori e scultori a lei vicini per indole o amicizia.<sup>152</sup>

Il dialogo tra memoria individuale e storia collettiva si instaura grazie alla presenza di elementi e contenuti analoghi a quelli che Darboven include nella *Kulturgeschichte*. L'archivio della Höch è sicuramente più caotico e meno rigoroso rispetto a quello di Darboven, ma anch'esso segue una divisione per gruppi tematici: la collezione d'arte, i fotomontaggi dadaisti, gli amici, l'infanzia e la famiglia, la natura, lo sbarco sulla luna (reinterpretato come una personale

---

<sup>149</sup> A questo proposito, Kittner scrive: "Ihre [della Höch] Identität wird aufgefächert, fragmentiert, neu zusammen- und nebeneinander gesetzt. Das komplexe Netz von Mehrdeutigkeiten im Lebensbild lässt dabei ebenso viele Lesarten wie Identitätsfacetten zu. Höch entwirft gerade kein fixes Identitätszentrum". Cfr. Kittner, 2009, p. 54.

<sup>150</sup> Anche i titoli con cui l'artista nomina questi particolari del *Lebensbild* sono piuttosto buffi. Il primo indica le iniziali dell'artista con un punto interrogativo (*H.H.?*): nel secondo si legge: *H.H. im Dachgiebel*. Ivi, pp. 284 e 285.

<sup>151</sup> Tra i lavori citati: *Schnitt mit dem Küchenmesser...* (1919-20); *Entführung: Aus einem ethnographischen Museum* (1925); *Die Süsse* (1926); *Dompteuse* (1930); *Deutsches Mädchen* (1930).

<sup>152</sup> Cfr. Kittner, 2009, p. 285. Höch collezionava soprattutto opere dei dadaistico-costruttivisti, tra cui Kurt Schwitters, Hans Arp e Sophie Tauber-Arp, Raoul Hausmann, Theo van Doesburg (alcuni di loro sono citati nel *Lebensbild* sia con un'opera, sia con un ritratto fotografico), ma anche documenti e lettere che testimoniavano la sua attività e i contatti con altri artisti. Il suo archivio, che alla sua scomparsa (1978) passò alla Berlinische Galerie, costituisce oggi uno dei fondi più ricchi e completi del dadaismo.

scoperta).<sup>153</sup> A un primo sguardo, tutti questi frammenti fotografici paiono fluttuare sulla superficie della tavola. In un secondo momento, ci si accorge che una scacchiera di carte colorate, applicate a collage, fa da sfondo alle immagini e le tiene unite. Questa struttura allentata a griglia funziona sia come collante visivo, sia come traccia di lettura delle immagini secondo assi verticali e orizzontali.<sup>154</sup>

In un indice, molto simile agli elenchi di Darboven, Höch annota tutto ciò che il suo *Lebensbild* raccoglie. Con l'aggiunta di questo elemento, da un'immagine di devozione e mnemotecnica personale, l'opera diventa una rappresentazione destinata a un pubblico. La lista enumera centotre differenti temi e soggetti pensati come didascalie delle immagini; ha, perciò, una funzione didattico-esplicativa.<sup>155</sup> Nonostante i salti cronologici e tematici, grazie a questo indice, l'osservatore è in grado di ricostruire, frammento dopo frammento, la vita (reale e immaginata) della Höch.

Le numerose autocitazioni che compaiono nel fotomontaggio, oltre a permettere uno sguardo retrospettivo sul lavoro dell'artista, dichiarano un'ambizione: entrare a far parte della storia dell'arte. "Das *Lebensbild*", scrive Alma-Elisa Kittner, "ist daher ein signifikantes Beispiel für eine künstlerische Selbstdarstellung durch die Inszenierung autobiographisch konnotierter Selbstzeugnisse".<sup>156</sup> Al pari di Darboven, che nella *Kulturgeschichte* riporta testualmente intere parti di sue precedenti opere, Höch intraprende un consapevole processo di

---

<sup>153</sup> Höch incolla due immagini di se stessa (a figura intera e di spalle) accanto alla fotografia dell'astronauta che approda sulla luna. Inoltre, tiene in mano una lente, simbolo della curiosità con cui osserva quel nuovo ambiente.

<sup>154</sup> All'inizio degli anni Settanta, Höch aveva realizzato alcuni collage astratti simili allo sfondo quadrettato del *Lebensbild*. Cfr. Kittner, 2009, p. 39 (nota 16).

<sup>155</sup> Su una copia del *Lebensbild*, accanto a ciascun ritaglio o assemblaggio fotografico, l'artista pone un numero di identificazione che rimanda a uno dei titoli dell'indice. Il facsimile fotografico, che è stato realizzato con l'aiuto degli Orgel-Köhne, è riprodotto, insieme alla trascrizione della lista, in Kittner, 2009, pp. 282-285.

<sup>156</sup> "Il *Lebensbild* è per questo un esempio significativo di un'autopresentazione artistica attraverso la messa in scena di elementi autobiografici" (traduzione di chi scrive). Ivi, p. 39.



autostoricizzazione realizzando un “manifesto”<sup>157</sup> ufficiale di sé e del proprio lavoro.<sup>158</sup>

Potremmo definire opera-manifesto anche l'*Atlas* di Gerhard Richter, una raccolta onnivora di fotografie, schizzi e collage, che l'artista tedesco cominciò a catalogare a metà anni Sessanta, mosso da un “Wunsch nach Ordnung und Übersicht” (desiderio di ordine e visione d'insieme).<sup>159</sup> Le immagini, disposte a griglia su pannelli di cartoncino bianco,<sup>160</sup> seguono un ordine tematico-cronologico, ma non sono soggette ad alcuna gerarchia estetica. Il loro numero è per ora inafferrabile e inarrestabile: *Atlas* è un'opera aperta, in continua crescita, che va di pari passo con la ricerca di Richter.<sup>161</sup>

La raccolta contiene di tutto: vecchie fotografie in bianco e nero trovate negli album di famiglia; ritagli di riviste come “Stern”, “Bunte Illustrierte”, “Quick”, “Revue”; istantanee scattate dall'artista durante i numerosi viaggi o nello studio; illustrazioni prese da enciclopedie e libri; disegni e progetti; e molto altro ancora. Quella di Richter è una necessità pratica: in *Atlas* colleziona, una per una, tranne rare eccezioni,<sup>162</sup> le immagini che ha usato come modelli iconografici per i suoi dipinti. “Collezionare fotografie è collezionare il mondo”, aveva detto Susan Sontag alla fine degli anni Settanta. La fotografia crea l'illusione di riuscire a

---

<sup>157</sup> Per definire questo tipo di autocelebrazioni, tra cui la *Kulturgeschichte* di Darboven, *According to What* (1964) di Jasper Johns e *L'Atelier du peintre* (1855) di Gustave Courbet, Dan Adler conia il termine “Manifesto/Manifest”. Questi manifesti sono composizioni complesse su larga scala, non hanno una struttura gerarchica, e prendono la forma di archivi visivi che riassumono vita e arte dei loro autori. Cfr. Adler, 2009, pp. 26-39.

<sup>158</sup> Non bisogna dimenticare che entrambe fanno parte di quell’“altra metà dell'avanguardia” (cfr. L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Milano, Il Saggiatore, 2005) che deve lottare per farsi strada in un sistema ancora dominato da artisti uomini (questo vale sia per le prime, sia per le seconde avanguardie).

<sup>159</sup> Cfr. S. Koldehoff, *Gerhard Richter. Die Macht der Malerei*, in “Das Kunstmagazin”, n. 12 (dicembre 1999), p. 19; e *Mein Wunsch nach Ordnung und Übersicht: l'Atlas di Gerhard Richter*, tesi di laurea in Lettere Moderne (indirizzo Storia dell'arte contemporanea) di chi scrive, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, relatore A. Negri, a.a. 2003-2004.

<sup>160</sup> I pannelli sono di dimensioni standard. Misurano 50 x 65 cm, 50 x 70 cm o 70 x 35 cm. Le immagini sono disposte in gruppi, da un minimo di due a un massimo di 45, in alcuni casi singolarmente.

<sup>161</sup> Ad oggi, si contano circa 800 tavole su cui sono sistemate tra le 5.000 e le 6.000 immagini.

<sup>162</sup> Una delle assenze più vistose è il modello fotografico per il celebre dipinto *Onkel Rudi* del 1965. Cfr. *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, a c. di R. Storr (New York, The Museum of Modern Art, 14.02-21.05.2002), New York, The Museum of Modern Art, 2002, pp. 40 e 121.

memorizzare tutto, “ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo intero, come antologia di immagini”.<sup>163</sup>

*Atlas* assomiglia a uno *Skizzenbuch*, a un album che, invece di contenere i disegni con cui gli artisti del passato rappresentavano e interpretavano il mondo, raccoglie riproduzioni meccaniche e oggettive di ciò che della realtà Richter vuol ricordare. Tuttavia, sarebbe riduttivo considerarlo soltanto un archivio di *readymade*. L'artista vi ha raccolto soprattutto fotografie amatoriali, immagini pure e “dirette”, prive di ogni artisticità, che, come sottolinea lui stesso, non chiedono altro che “raccontare un avvenimento”.<sup>164</sup> Questi souvenir compongono un atlante della memoria, una “mappa”<sup>165</sup> di impressioni ed esperienze visive, che nascono come individuali, ma che, grazie al loro carattere anonimo e quotidiano, diventano tramite della storia culturale di una data epoca e società.

*Atlas* ha dunque due volti.<sup>166</sup> Può essere letto come un'autobiografia, come una “Selbstdarstellung” (presentazione di sé) e una “Studiensammlung” (raccolta di studi), che offre all'osservatore la possibilità di conoscere, da un lato, la vita e il percorso cognitivo di Richter, dall'altro, la genesi e l'evoluzione del suo lavoro.<sup>167</sup> E può essere interpretato come una sorta di romanzo storico, dove immagini comuni, come il lampadario di ottone a corona, il soldato in uniforme, la mamma con in braccio il suo bambino, i paesaggi di montagna, mare e città, le bottiglie e le mele appoggiate su un tavolo, e tanto altro ancora, compongono un dizionario della storia collettiva della percezione.<sup>168</sup> E dove fotografie storiche, come quelle dei campi di concentramento, dei “48 uomini illustri” della cultura moderna, della brigata Baader-Meinhof,<sup>169</sup> sono metafore che aprono la riflessione su quanto

---

<sup>163</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia* (1973), Torino, Einaudi, 1992 (1978), p. 3.

<sup>164</sup> Cfr. *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, a c. di H-U. Obrist, Milano, Postmediabooks, 2003, p. 16.

<sup>165</sup> Il termine “mappa” è stato usato, tra gli altri, da R. Schumacher, *Gerhard Richter. Atlas*, in “Flash Art International”, n. 199 (marzo-aprile 1998), p. 87; e A. Renton, *Map of the Artist's Mind*, in “Evening Standard”, 2 dicembre 2003, p. 41.

<sup>166</sup> Cfr., di chi scrive, *Il duplice volto dell'“Atlas” di Gerhard Richter*, in “Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti”, n. 4 (anno 2004), <http://www.ledonline.it/leitmotiv>.

<sup>167</sup> Cfr. D. Elger, *Gerhard Richter*, Colonia, DuMont, 2002, p. 240.

<sup>168</sup> Cfr. B.H.D. Buchloh, *Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter*, in *Gerhard Richter* (Parigi, Musée d'Art Moderne, 23.09.-21.11.1993) Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993, vol. 2, p. 79.

<sup>169</sup> Queste immagini sono raccolte in *Atlas* nei pannelli 16-20, 30-48, 470-479. Sia le fotografie dell'Olocausto, sia quelle della banda terrorista degli anni Settanta sono state manipolate e sfuocate a tal punto da essere quasi irriconoscibili. Nonostante i molti

possa essere ingannevole la percezione della realtà, soprattutto in un paese che ha sofferto di una profonda crisi della memoria collettiva come la Germania del dopoguerra.<sup>170</sup>

Scorrendo le pagine di *Atlas*, che, come la *Kulturgeschichte* di Darboven, è diventato anche un libro-catalogo,<sup>171</sup> ci si accorge di un'altra particolarità. La classificazione delle immagini in ritratti, paesaggi, vedute cittadine, dettagli di pennellate (astrazione), nature morte, soggetti storici, segue la divisione dei generi pittorici. Nelle sue opere su tela, che prendono a modello queste immagini, Richter è impegnato in una rilettura in chiave contemporanea della tradizione: *Atlas* diventa così anche una sorta di manuale che ripercorre la storia dell'arte.

Quando vengono esposti in un museo,<sup>172</sup> *Atlas* e la *Kulturgeschichte* invadono lo spazio con centinaia e centinaia di pannelli colmi di immagini che bombardano visivamente l'osservatore. I riferimenti a persone, fatti, luoghi e oggetti non sono sempre espliciti, né facili da decifrare. Come in ogni archivio, la storia non è

---

tentativi, Richter non riuscì mai a trasporre in pittura le foto dei campi di concentramento, mentre gli altri due gruppi furono fonte d'ispirazione per due fortunate serie di dipinti: i *48 Portraits*, realizzati per il padiglione tedesco alla Biennale di Venezia del 1972, e *18. Oktober 1977* (1988). Cfr. *Gerhard Richter*, a c. di B.H.D. Buchloh (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10.12.1993-13.02.1994), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1993, vol. 2, pp. 37-45 e 47-53; e *Gerhard Richter: October 18, 1977*, a c. di R. Storr (New York, The Museum of Modern Art, 28.11.2000-30.01.2001), New York, The Museum of Modern Art, 2000.

<sup>170</sup> In un confronto tra *Atlas* e la *Kulturgeschichte*, Dorothea Dietrich afferma: "German artists admit to the national stereotype and are obsessed with archives, ordering systems, and repetition". Cfr. D. Dietrich, *On a Number of Things*, in "On Paper", vol. 2, n. 1 (settembre-ottobre 1997), p. 15.

<sup>171</sup> Finora ne sono state pubblicate due versioni (diversamente dalla *Kulturgeschichte*, non si tratta di edizioni limitate): *Gerhard Richter. Atlas*, a c. di H. Friedel e U. Wilmes (Monaco, Städtischen Galerie im Lenbachhaus, 08.04.-21.06.1998), Colonia, Oktagon, 1997; *Gerhard Richter. Atlas*, a c. di H. Friedel, Monaco, Städtischen Galerie im Lenbachhaus / Colonia, Walther König, 2006.

<sup>172</sup> Entrambi i lavori sono stati presentati, a distanza di circa un anno, al Dia Center for the Arts (Chelsea, New York). L'affinità tra l'allestimento di *Atlas* nel 1995-96 e quello della *Kulturgeschichte* nel 1996-97 è molto evidente e ha spesso incoraggiato il confronto tra le due opere (Cfr. Dietrich, 1997, p. 15; K. Levin, *Hanne Darboven*, in "The Village Voice", 6 aprile 1996, p. 8; Schwenderer, 1996, p. 26). Un'altra opera su larga scala che, come la *Kulturgeschichte*, è in prestito permanente al Dia e ha forti similitudini con questi due progetti di archiviazione è *Arena* (1970-72) di Joseph Beuys (fu esposta per intero nel 1992-93). In 100 pannelli incorniciati in alluminio, l'artista ha raccolto 264 fotografie che documentano frammenti di vita, azioni, sculture, oggetti, e anche tracce dei suoi materiali-simbolo (cera, grasso, rame, ferro...). Anche questa è una cosmologia personale e insieme un *environment* che sommerge lo spazio (il titolo allude alla vita come arena di gesti, lotte, passioni...). Cfr. *Joseph Beuys. Arena*, a c. di L. Cooke e K. Kelly, New York, Dia Center for the Arts, 1994.

subito a portata di mano. Non è detto che i documenti, in quanto tracce frammentarie di una realtà più estesa, riescano a dare un'idea complessiva del passato. Ecco perché, come nota Dan Adler, i *display* di Darboven e Richter, oltre a essere interpretati “in terms of an archival intertwining of personal details; low cultural references and high artistic imagery”, vanno considerati un “shared concern with the allegorical and critical juxtaposition of the varied means of transmitting historical information”.<sup>173</sup>

I due lavori hanno anche una stretta somiglianza di carattere formale, dovuta al montaggio delle foto e dei ritagli su fogli o cartoncini, che ne rende analoga la ricezione. Se osservati da lontano, la struttura a griglia li fa assomigliare a coloratissimi patchwork. Inoltre, come testimonianze di un processo artistico, rivelano entrambi la *Weltanschauung* (visione del mondo) o anche *Weltbeschreibung* (cosmografia) dei loro autori.

Adler e Cooke sottolineano una fondamentale differenza: mentre *Atlas* è un *work in progress* dove Richter continua a far confluire, da oltre quarant'anni, una gran quantità di nuovi materiali, la *Kulturgeschichte* è un'opera chiusa che Darboven ha completato in soli tre anni.<sup>174</sup> Pertanto, se *Atlas* può essere accostato al modello dell'archivio (Adler), la *Kulturgeschichte* è da ritenersi più vicina all'esempio delle enciclopedie (Cooke).<sup>175</sup>

Bisogna però tenere conto di due fattori. Primo, l'attività di archiviazione di Richter avrà fine con la scomparsa dell'artista. A quel punto, *Atlas* sarà una raccolta chiusa come la *Kulturgeschichte*. Secondo, entrambi i lavori interessano un arco cronologico molto esteso: *Atlas* accompagna vita e arte di Richter giorno dopo giorno, la *Kulturgeschichte* racchiude gran parte della carriera di Darboven in un secolo (1880-1983), cioè il tempo massimo di un'esistenza. Il risultato è comunque un insieme ordinato di documenti scritti, di immagini e di oggetti nato da un preciso interesse, quindi un archivio.

Anche On Kawara rileva sistematicamente lo scorrere del tempo con azioni in apparenza banali capaci però di sfumare il confine tra arte e vita. Dalla seconda metà degli anni Sessanta, registra giorno per giorno una serie di gesti che confermano il suo essere-nel-mondo. Compose archivi di ciò che ha letto,

---

<sup>173</sup> Adler, 2009, p. 46.

<sup>174</sup> Cfr. Adler, 2009, p. 46; per Cooke, si veda l'intervista di chi scrive, in appendice.

<sup>175</sup> Ibidem.

soprattutto articoli di giornale (*I Read*); mappe dei tragitti che ha percorso (*I Went*);<sup>176</sup> liste delle persone che ha incontrato (*I Met*). A volte capita che, in questo diligente, ma anche ossessivo, processo di documentazione, siano coinvolti amici e conoscenti in qualità di testimoni. Ai prescelti l'artista manda cartoline con l'ora e il luogo in cui si è svegliato (*I Got Up*) o invia telegrammi dove attesta, con laconica ironia, che è ancora vivo (*I'm Still Alive*).

Come ha osservato Lucy Lippard, l'arte di Kawara è un "exercise in continuing to be", dove gli oggetti (le cartoline, i telegrammi, le mappe...) sono tracce esistenziali che concorrono alla creazione di una cosmologia personale. "Art, after all", le parole sono ancora di Lippard, "should be a waking-up process for maker and viewer. One is still alive, one gets up, one reassures oneself by noting one's location, one's point in time, on a calendar, in a journal, or by making a work of art".<sup>177</sup>

Kawara usa il tempo come sistema organizzativo per prendere coscienza di sé e per registrare la propria esperienza di uomo e di artista.<sup>178</sup> Il 4 gennaio 1966 comincia a scandire e a rendere tangibili i giorni con i *Date Paintings*, una serie di monocromi che, in un gioco tra l'autoreferenziale e il tautologico, riportano la data della loro esecuzione. Da allora, Kawara non ha mai smesso di dipingere l'"oggi"<sup>179</sup> con un metodo rigoroso, che ha subito pochissimi cambiamenti nel corso degli anni. Su una tela, che può variare di dimensioni,<sup>180</sup> a seconda del tempo a disposizione e del luogo in cui soggiorna, stende tre o quattro strati di colore (grigio-verde, rosso, o blu, mai nero), poi, con righello e matita, disegna, al centro della superficie, con caratteri cubitali, il giorno, il mese e l'anno correnti, e li

---

<sup>176</sup> Questa serie prosegue fino al 17 settembre 1979, giorno in cui a Kawara viene rubata l'attrezzatura ("stamping equipment") che usava per mappare le sue camminate. Cfr. J. Watkins, *Where 'I Don't Know' is the Right Answer*, in *On Kawara*, Londra/New York, Phaidon, 2002, p. 92.

<sup>177</sup> Cfr. L. Lippard, *Just in Time: On Kawara* (1977), in *On Kawara. Whole and Parts: 1964-1995*, a c. di X. Douroux e F. Gautherot, Digione, Les presses du réel, 1996, p. 362.

<sup>178</sup> A. Rorimer, *The Date Paintings of On Kawara* (1985), in Douroux e Gautherot (a c. di), 1996, p. 464. Anche Watkins sottolinea questo aspetto: "In many ways the *Today* series epitomizes an existentialist 'fundamental project', the manifestation of a unifying impulse that defines a human life". Cfr. Watkins, 2002, p. 82.

<sup>179</sup> *Today* (oggi) è il titolo della serie dei *Date Paintings*. A proposito del loro rapporto con il tempo, Watkins afferma: "Day after day, these works exhibit a consciousness of the present on the threshold of the appearance and disappearance of dated time". Ivi, p. 115.

<sup>180</sup> I formati, tutti orizzontali, sono predefiniti e hanno otto diverse grandezze. La tela più piccola misura 20,3 x 25,4, quella più grande 155,8 x 227,3. Cfr. Watkins, 2002, p. 459.

pittura di bianco.<sup>181</sup> Se non termina il lavoro entro la mezzanotte del giorno stesso, distrugge il quadro e ne inizia uno nuovo il mattino seguente. A volte, in ventiquattr'ore riesce a dipingere più tele, altre volte, neanche una. Non lo fermano i numerosi viaggi: Kawara ha organizzato un piccolo atelier portatile con tutto ciò di cui ha bisogno ed è in grado di lavorare ovunque, anche in albergo. Le date sono scritte coi caratteri occidentali, mentre la lingua è scelta di volta in volta a seconda del paese in cui i dipinti vengono eseguiti. Se l'alfabeto del luogo non è quello standard, allora Kawara scrive in Esperanto.

Ogni *Date Painting* è custodito in una scatola di cartone fatta a mano, dove, oltre alla trascrizione della data del quadro, si trovano il titolo – in principio erano frasi prese da quotidiani e riviste o pensieri e brevi riferimenti alla biografia dell'artista, poi è diventato semplicemente il giorno della settimana, da lunedì a venerdì –,<sup>182</sup> e ritagli di stampa con i fatti di cronaca, scelti dallo stesso Kawara.<sup>183</sup> Le scatole sono delle capsule del tempo<sup>184</sup> dove, a pari livello, vengono archiviati sia la cultura alta (il dipinto), sia quella bassa o “pop” (il frammento di giornale); per questo rivelano una doppia memoria, personale e collettiva. È ancora Lippard a mettere in evidenza, tra i primi, questo duplice aspetto del lavoro di Kawara. Insieme alle cartoline (dal 1968) e alla serie *I Read* (1966-1995), le citazioni nei box:

---

<sup>181</sup> Il carattere usato è Sanserif o anche Futura.

<sup>182</sup> Kawara passa dalle frasi ai giorni il 28 dicembre 1972.

<sup>183</sup> Riguardo a questo processo di selezione, Jonathan Watkins scrive: “The production of a *Date Painting* is a diarizing activity. It exists at the centre of a range of other activities, which like the selection of newspaper cuttings, refer to the events in that day. These relate solipstically to the artist himself, as an event, for example, of a newspaper story was not one described therein but that of his reading of it”. Cfr. Watkins, 2002, p. 92.

<sup>184</sup> Si pensi alle *Time Capsules* di Andy Warhol, una serie di 610 scatole di cartone dove l'artista, a partire dal 1974, accumulò di tutto: fotografie, giornali e riviste, lettere, scontrini e ricevute, inviti, libri, cataloghi, messaggi e appunti, oggetti trovati e curiosità di ogni genere (Cfr. *Deep Storage. Collecting Storing, and Archiving in Art*, a c. di I. Schaffner e M. Winzen, Monaco/New York, Prestel, 1998, pp. 278-281; D. Chickey e M. Kramer, *Andy Warhol: Time Capsules, 1968-1973*, Santa Fe, Arena, 2003; *Andy Warhol's Time Capsule 21*, a c. di M. Kramer, U. Kittelmann, J. Smith, Colonia, DuMont, 2004); o anche all'installazione *The Boat of My Life* (1993) di Ilya Kabakov, dove, su una barca di legno di circa 17 metri, erano allestite 25 scatole di cartone colme di oggetti quotidiani, foto, scritti in cui l'artista aveva annotato i suoi ricordi in occasione del suo sessantesimo compleanno (Cfr. A. Wallach, *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, Abrams, 1996).

Open the artist's spare, albeit personal information to the insane variety that comprises the rest of the world. A slight Japanese man is getting out of bed while: an African market goes full swing, or fishermen haul their boats up a Brazilian beach, or Yankee Stadium lies in wait for the next game and queens and emperors, exotic flora and fauna beam from the stamps. Two realities are juxtaposed, one private, one public, one restricted, factual, one lushly expansive.<sup>185</sup>

La conferma del fatto che la serie dei *Date Paintings* è a tutti gli effetti un progetto archivistico è data dall'inventario con le informazioni relative ai dipinti, che Kawara redige mese per mese.<sup>186</sup> Di ciascuna tela annovera il numero progressivo all'interno della serie e, tra parentesi, il numero che si riferisce all'elenco mensile, poi la data e il titolo.<sup>187</sup> Nel 1984, l'artista realizza un'altra mappa della sua attività, un calendario lungo cento anni (*100 Years Calendar*). Su una grande scacchiera, dove si susseguono e si ripetono, in sequenze fittissime, i numeri che rappresentano i giorni della settimana, Kawara evidenzia, con un cercholino giallo, i giorni della sua vita, con un puntino verde quelli in cui ha creato un *Date Painting* e, con un puntino rosso, i giorni in cui i dipinti portati a termine sono stati più d'uno. Il sottotitolo dell'opera, *18.864 Days*, ne rimarca l'estensione e, soprattutto, quantifica il tempo in cui ciascun uomo, compreso l'artista, potrebbe ipoteticamente vivere e operare. Anche qui, come nella *Kulturgeschichte*, un secolo è il limite estremo dell'esistenza. Kawara e Darboven producono entrambi un catalogo che svela, con zelo quasi eccessivo, il loro processo artistico, e che

---

<sup>185</sup> Cfr. Lippard, in Douroux e Gautherot (a c. di), 1996, p. 361.

Anche Lynne Cooke sottolinea l'aspetto dialettico dei *Date Paintings*: "At once neutralised and objective, arbitrary and idiosyncratic, each singular work establishes a dialectic between the individual and the collective, the personal and the impersonal, set in relation to the particularities of an historical context, the socio-cultural moment registered in the press reportage". Cfr. L. Cooke, *On Kawara. One Thousand Days One Million Years* (Dia Chelsea, New York, 01.01.-31.12.1993), pieghevole della mostre (pag. n.p.)

<sup>186</sup> Nel 1966, quando inizia le *Today Series*, Kawara redige un diario (*Journal*), dove riporta tutti i colori dei *Date Paintings* di quell'anno. Li cataloga, sotto forma di tante tessere rettangolari, in una struttura a griglia simile a quella delle tabelle con i campionari di colore industriali. Il *Journal* è introdotto da un breve testo, dove Kawara annota le principali caratteristiche dei dipinti, e si chiude con alcune fotografie della serie nel suo studio. Cfr. *On Kawara*, 2002, pp. 135-139.

<sup>187</sup> Cfr. Watkins, 2002, pp. 43-47.

potremmo definire, come fa Henning Weidemann, “ein Archiv der Arbeitszeit, der Produktionszeit”.<sup>188</sup>

Rispetto alla *Kulturgeschichte*, che ha avuto un tempo di esecuzione circoscritto, i *Date Paintings*, così come l'*Atlas* di Richter, sono tuttora un lavoro *in fieri*. Ci sembra però corretto sottolineare che anche nel compendio di Darboven rimane traccia dell'attività di archiviazione in tempo reale. Essa è certificata da quei tre anni (1980-1983) che, aggiunti al secolo della “storia culturale” moderna, sono indice di un lavoro e di un tempo in divenire.

Kawara ripensa la relazione con il tempo e con la storia anche in un altro progetto di carattere enciclopedico. Esso si avvicina ai sistemi di calcolo di Darboven, ma supera ogni possibilità di presa di coscienza storico-temporale concreta. *One Million Years (Past and Future)* non ripercorre l'arco di una singola esistenza, bensì la storia del mondo dal principio (la nostra preistoria) a una fine di cui nessun essere umano può avere cognizione nel presente. Si spiega allora perché la prima parte del progetto, *One Million Years (Past)*, sia dedicata “to all those who have lived and died”; mentre la seconda, *One Million Years (Future)*, sia un omaggio “to the last one”, cioè all'ultimo uomo che sopravviverà.<sup>189</sup>

La somiglianza con i lavori di Darboven, in particolare con i sistemi di calcolo basati sul calendario e con la *Schreibzeit*,<sup>190</sup> è qui ancora più evidente. *One Million Years (Past and Future)* si presenta come una raccolta di centinaia e centinaia di fogli dattiloscritti,<sup>191</sup> rilegati in volume (dieci per il passato, dieci per il futuro) su cui si rincorrono gli anni (cinquecento per pagina). La vita di un singolo uomo si riassume in qualche riga, quella del genere umano in poche pagine: l'opera è un *memento mori* lapidario e mastodontico.

---

<sup>188</sup> H. Weidemann, *Der Chronograph* (1994), in Douroux e Gautherot (a c. di), 1996, p. 502. Sempre a proposito dei *Date Paintings*, Watkins afferma: “the Date Paintings are like gravestones, memorials for the time it took to make them”. Cfr. Watkins, 2002, p. 87.

<sup>189</sup> La prima parte dell'opera è del 1969 e riguarda gli anni dal 998.031 (a.C.) al 1969 (d.C.); la seconda è stata realizzata nel 1981 e comprende il periodo tra il 1996 (d.C.) e il 1.001.995 (d.C.).

<sup>190</sup> La riflessione sul rapporto linguaggio-comunicazione è una costante nella poetica di Kawara. Egli ha usato la scrittura astratta (una sorta di calligrafia) per realizzare diverse opere, come *Code* (1965), *Paintings of Codes* (1965, distrutti), *Six Sens*, *Code in Braille* (1995).

<sup>191</sup> Data l'enorme mole di numeri, Kawara inventa un metodo con il quale taglia, incolla e fotocopia intere colonne di cifre, senza bisogno di batterle tutte a macchina. All'epoca del primo *One Million Years* (1969), a Manhattan c'era un solo centro per le copie xerox. Kawara, insieme a Seth Siegelau, Mel Bochner e altri, fu tra i primi a servirsene come mezzo artistico.



In occasione della mostra al Dia Center for the Arts di New York, dove, nel 1993, *One Million Years (Past and Future)* rimase in mostra per un anno, insieme a una selezione di *Date Paintings*, la curatrice Lynne Cooke, osservò: “Kawara speaks at once to the creation of chronological time, to duration, and to history, all anthropomorphic concepts which by means of the integer of a day and the larger unit of a year provide the principal and most fundamental terms in which existence is measured”.<sup>192</sup>

L’installazione al Dia mette in luce un altro elemento che il lavoro di Kawara ha in comune con la *Kulturgeschichte* di Darboven e con l’*Atlas* di Richter:<sup>193</sup> tutti e tre conquistano lo spazio rielaborando l’archivio non soltanto in termini di contenuto e di organizzazione, ma anche in relazione all’ambiente (*Raum*).<sup>194</sup>

Il compito di un archivio tradizionale non è soltanto quello di essere un ricettacolo e di contenere e accumulare, in un determinato luogo, più cose fisiche e reali possibili. Perché non diventi una tomba di se stesso e della nostra storia e cultura, deve anche essere in grado di rappresentare metaforicamente tutto ciò che sta al di fuori e di creare relazioni tra le cose. Solo così può rimanere un sistema vivo, attuale, al passo coi tempi e con le persone.<sup>195</sup>

Gli ambienti di Darboven, Richter e Kawara sono stanze della visione in cui l’osservatore si immerge, con uno sguardo tra il contemplativo e l’attivo, come in un grande teatro della memoria. Sono opere universalmente leggibili perché mantengono un giusto grado di spersonalizzazione (le fotografie banali e amatoriali in Richter; la scrittura astratta e i *readymade* in Darboven; le fotocopie e le date in Kawara), nonostante siano manifesti dell’ego dell’artista. Ci sembra

---

<sup>192</sup> L. Cooke, 1993, (pag. n.p.).

<sup>193</sup> Ricordiamo che la *Kulturgeschichte*, *Atlas* e i *Date Paintings*, insieme a *One Million Years (Past and Future)*, furono esposti al Dia Center for the Arts di New York. Tutte e tre le mostre durarono per circa un anno (1993; 1995-96; 1996-97) e vennero curate da Lynne Cooke.

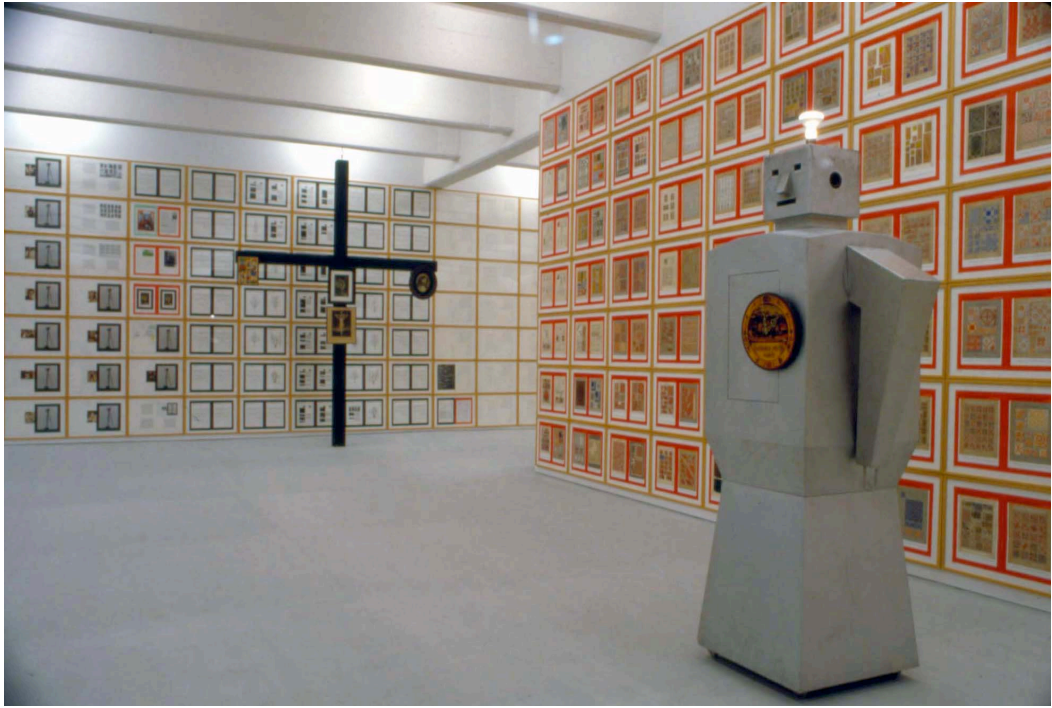
<sup>194</sup> Non si considerano qui l’album e il *Lebensbild* di Höch, perché, trattandosi rispettivamente di un “libro” e di un collage, la loro forma è più tradizionale e non invade lo spazio.

<sup>195</sup> Quando parla dello spazio della memoria, Aleida Assmann distingue tra “memoria-archivio” e “memoria funzionale”, cioè tra spazio inabitato e spazio abitabile. Cfr. Assmann, 2002, pp. 145-161. Si pensi anche alla distinzione tra “profane Raum” e “submediale Raum” che Boris Groys discute in *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Monaco, Hansen, 2000, pp. 19-21; e all’idea di ambiente flessibile e “vivo”, che prende forma attraverso l’azione e si distingue dal luogo statico, suggerita da Michel de Certeau in *Berichte von Räumen*, in *Kunst des Handelns*, Berlino, Merve, 1988, pp. 215-238.

quindi che si distanziano, o per lo meno tentino di farlo, da quelle che Beatrice von Bismarck chiama “Große Erzählung” (grande narrazione), vale a dire progetti archivistici che rimangono chiusi in se stessi; che rinunciano al confronto con la storia e quindi negano quel processo conoscitivo e di significazione che è il motore dell’archivio culturale.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Cfr. B. von Bismarck, *Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung*, in *Interarchive*, Colonia, Walther König, 2002, p. 116.



10



11







12



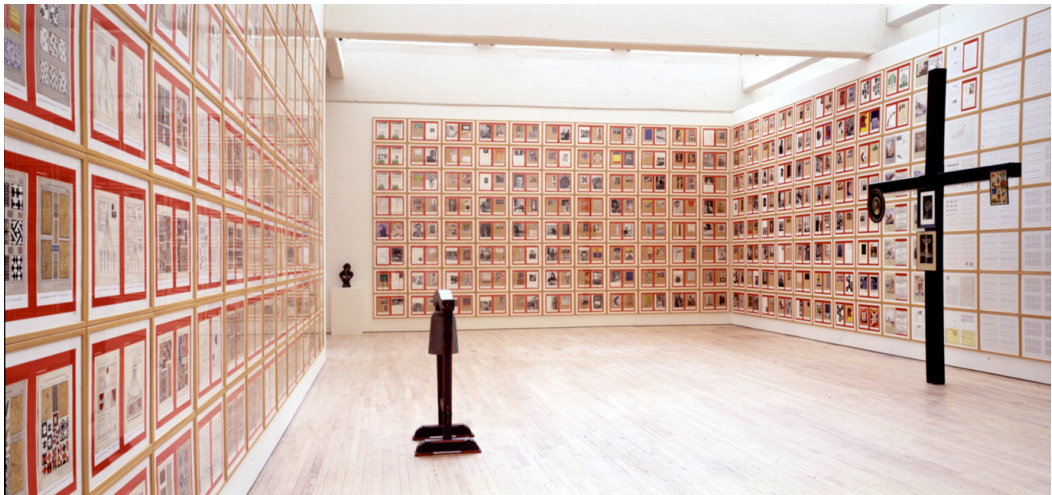
13







14



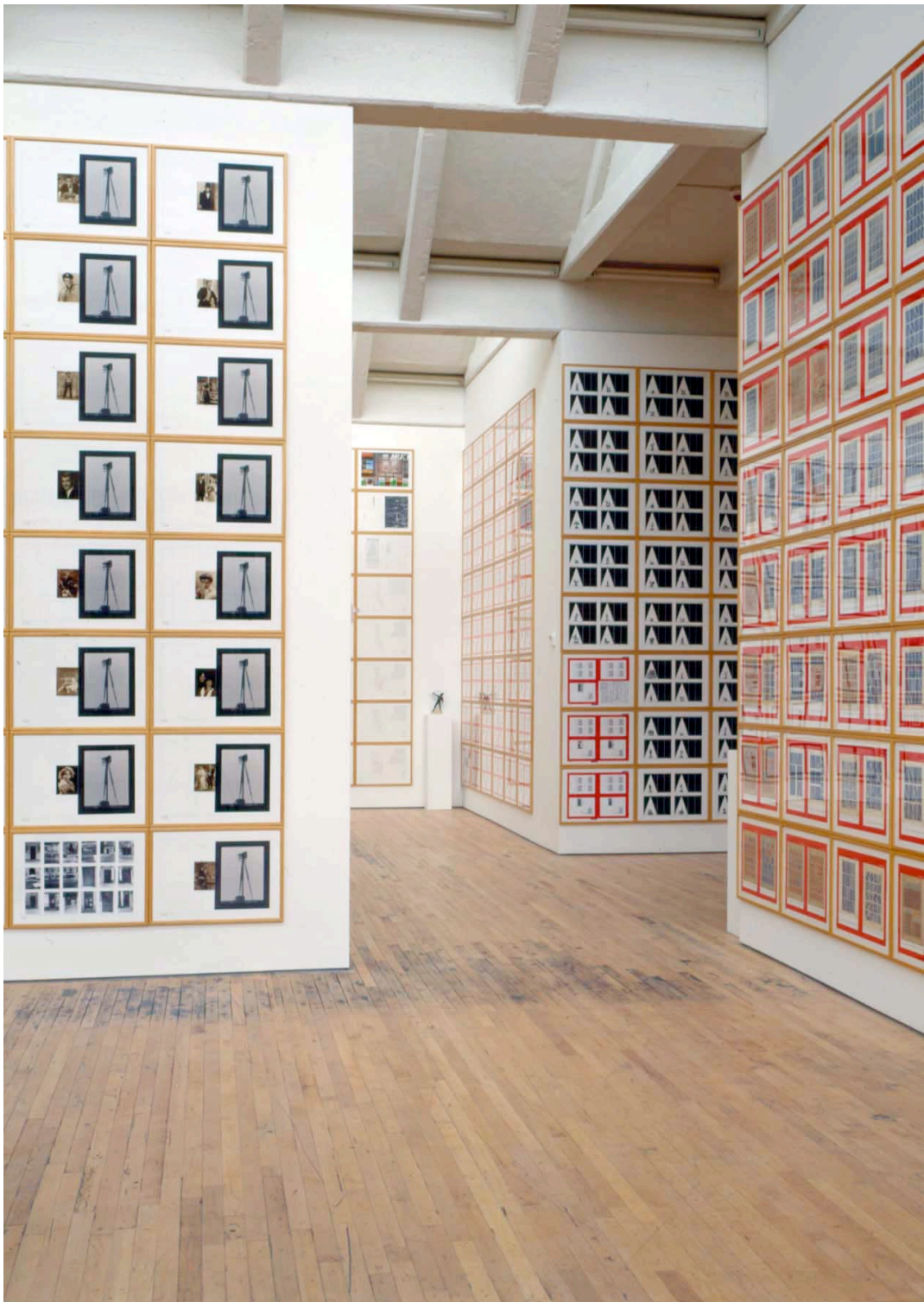
15



16







17



#### 4. L'ARCHIVIO COME IMPEGNO SOCIALE E POLITICO: HANS HAACKE

Il mondo è la totalità degli individui: pietre, organismi, artefatti, persone fisiche e giuridiche. La caratteristica saliente degli individui è di appartenere a delle classi (la classe dei cavatappi, quella degli imperatori, quella delle poesie simboliste) a titolo di 'esemplari', nel senso che possono valere tanto come principio di classificazione quanto come membro (come campione) di una classe, che tuttavia non preesiste agli individui, ma ne discende.

Maurizio Ferraris<sup>1</sup>

Obiettivo di questo capitolo è dimostrare che, tra il 1969 e il 1975, Hans Haacke ha ripensato il modello archivistico in una serie di opere in cui si manifesta apertamente quell'impegno politico-sociale che, in seguito, lo accompagnerà nel corso dell'intera carriera. Quegli anni segnarono il suo graduale passaggio dalla scultura "cinetico-poverista",<sup>2</sup> dove materiali come acqua, aria, vapore, ghiaccio, ricreavano processi fisico-biologici fuori e dentro il museo, alle installazioni con fotografie e testi rivolte a smascherare i meccanismi sociali che governano il mondo dell'arte.

Nei "real-time social systems" Haacke usa l'archivio sia come fonte reale di consultazione di documenti e reperimento di notizie, sia come dispositivo, nel

---

<sup>1</sup> M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma/Bari, Laterza, 2009, p. 358.

<sup>2</sup> Quest'espressione, che non descrive a pieno la ricerca di Haacke, è qui usata per indicare la natura motoria e vitale dei suoi *physical and biological systems*, a metà tra la sperimentazione tecnica e l'osservazione o ricreazione di fenomeni naturali. Per un'analisi sulle prime sculture dell'artista, messe a confronto con esperienze contemporanee affini, si vedano: J. Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, George Braziller, 1973 (1968), pp. 331-359; (dello stesso autore) *Real Time Systems*, in *Great Western Salt Works* (1969), New York, George Braziller, 1974, pp. 27-38; E. Stasack, *Art*, in "Honolulu Star-Bulletin", mercoledì, 7 febbraio 1968 (Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, Howard Wise Gallery records, 1943-1969, Artists Files: Hans Haacke, 1967-1968, box 4).

senso foucaultiano,<sup>3</sup> di raccolta e messa in scena di informazioni e dati. Il suo è un orientamento sistemico che riguarda l'organizzazione strutturale dell'esperienza quotidiana e del contesto sociale. Egli studia l'ambito che conosce meglio, quello artistico, e individua soggetti esemplari (il pubblico, il real estate e il museo, i collezionisti-mecenati) che hanno valore sia come casi specifici, sia come modelli per un discorso più ampio.

Haacke ha a che fare con un archivio vivo, che attiene per lo più al presente o al recente passato, e, in alcuni casi, anche alla storia, come avviene, ad esempio, per le indagini sui due capolavori del modernismo: *Manet-Projekt '74* e *Seurat's 'Les Poseuses'*. L'artista considera l'archivio un sistema discorsivo aperto, in continua evoluzione, non solo quando si trova fisicamente coinvolto nella fase della ricerca preparatoria, ma anche nei momenti della messa in scena e della ricezione, quando tende a scomparire come autore per raggiungere il massimo grado di oggettività e lasciare spazio all'azione interpretativa dello spettatore.

Haacke guarda all'archivio come a un indispensabile strumento di conoscenza. Prima se ne serve come fonte diretta, poi lo rielabora come mezzo espressivo per permettere che il sapere da lui acquisito possa essere fatto proprio anche dagli altri.<sup>4</sup> Il raccontare, il rendere visibile, è l'unico modo per innescare la comprensione delle cose. Solo attraverso lo stimolo a guardare con occhio critico e a pensare autonomamente, l'arte può smuovere le coscienze dei singoli e l'opinione pubblica, e, eventualmente, spingere al cambiamento. Anche se, da questo punto di vista, come uomo postmoderno, Haacke è più disilluso e scettico rispetto agli artisti *engagé* delle prime avanguardie.

---

<sup>3</sup> Per Michel Foucault un dispositivo è un insieme eterogeneo di elementi (linguistici e non-linguistici) con funzione strategica. La rete di rapporti che ne scaturisce si iscrive in un gioco di relazioni di potere che condiziona certi tipi di sapere e ne viene, a sua volta, condizionato. Cfr. M. Foucault, *Le jeu de Michel Foucault* (1977), in *Dits et écrits, 1954-1988*, Parigi, Gallimard, vol. 3 (1976-1979), 1994, pp. 299-300. Per una genealogia del termine, si veda G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

<sup>4</sup> Il metodo speculativo di Haacke richiama l'epistemologia foucaultiana, intesa come teoria della conoscenza. Sul tema, si vedano, tra gli altri: M. Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969), Milano, BUR-Rizzoli, 2006 (1980); *La volontà di sapere* (1976), Milano, Feltrinelli, 2009 (1978). E *Bisogna difendere la società* (1976), a cura di M. Bertani e A. Fontana, Milano, Feltrinelli, 1998; H.L. Dreyfus e P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989; J. Rajchman, *Foucault, or the Ends of Modernism*, in "October", vol. 24 (primavera 1983), pp. 37-62, e, dello stesso autore, *Foucault's Art of Seeing*, in "October", vol. 44 (primavera 1988), pp. 88-117.

Il suo uso e la sua rilettura dell'archivio come "sistema sociale in tempo reale", cioè come insieme di elementi con un compito strategico e una specificità spazio-temporale, si articola in tre momenti distinti: con i primi sondaggi (*poll*), a partire dal 1969; con le installazioni fotografiche dell'inizio degli anni Settanta; e con i lavori documentaristici tra il 1974 e il 1975, dove il testo prende il sopravvento sulle immagini. Questa tripartizione è confermata dall'artista, quando, accennando alla fase di studio che precede l'elaborazione delle opere, dice:

For the 'real estate pieces' I conducted research in the City Clerk's Office, in the properties files. I consulted the 'living archives', those records where information and acts are still in use. Whereas, for further projects, as those on Manet and Seurat, I consulted real archives, that is records that are 'dead'. For the *Polls*, it is another story: in a way, I obtained data and information in real time, from archives that still had to be created.<sup>5</sup>

Con i sondaggi, che tra il 1969 e il 1973 si articolano in diverse forme, dalla semplice raccolta di informazioni con mezzi manuali (puntine e mappe) o meccanici (un fax), al ballottaggio, fino ad arrivare al questionario con domande a scelta multipla,<sup>6</sup> Haacke interroga e coinvolge direttamente i visitatori di gallerie e musei con lo scopo di tracciare una sintetica mappatura del pubblico dell'arte. Il risultato del processo di catalogazione dati è una rappresentazione grafica: l'archivio come atlante, mappa.

Riguardo all'azzeramento estetico che caratterizza questi lavori, Benjamin H.D. Buchloh commenta: "Hans Haacke's series of Visitors' Profiles from 1969-1970, [...] refuse any transcendental dimension whatsoever in their bureaucratic rigor and deadpan devotion to the statistic collection of factual information".<sup>7</sup>

I due *Manhattan Real Estate Holdings* del 1971, insieme al *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2*, dell'anno precedente, propongono, invece, un modello d'archivio

---

<sup>5</sup> Si veda l'intervista di chi scrive all'artista, in appendice.

<sup>6</sup> Tra gli altri, per il primo gruppo: *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1*, 1969, e *Nachrichten*, 1969-1970; per il secondo: *MoMA Poll*, 1970; per il terzo: *Documenta Besucherprofil*, 1972, e i due *John Weber Gallery Visitors' Profile*, 1972 e 1973.

<sup>7</sup> Cfr. B.H.D. Buchloh, *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique*, in *L'art conceptuel: une perspective*, a c. di S. Pagé e C. Gintz (Parigi, Musée d'Art Moderne, 22.11.1989-18.02.1990), Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 53.

più marcatamente “visivo”. Si presentano, infatti, come montaggi di serie fotografiche e testi, dove i materiali dattiloscritti, oltre a fornire maggiori informazioni sulle immagini, ne accentuano l’andamento seriale e ripetitivo.

I “reportage” sulle proprietà immobiliari di Haacke si distinguono dai progetti di catalogazione della “vernacular architecture”<sup>8</sup> degli anni Sessanta. Si pensi, soprattutto, agli archivi sistematici del duo tedesco composto da Bernd e Hilla Becher, massima espressione del rigore concettuale, con quella loro inflessibile struttura a griglia che incornicia il paesaggio industriale della regione della Ruhr, fornendone un dettagliato compendio archeologico. Oppure, alle sequenze fotografiche degli americani Dan Graham e Ed Ruscha, così *pop* nei temi (case suburbane, stazioni di benzina, appartamenti popolari, parcheggi...) <sup>9</sup> e *minimal* nella programmatica serialità stilistica. Per quanto anche questi lavori siano, da un punto di vista contenutistico, indagini sociali, e da un punto di vista formale, sequenze regolari e non gerarchiche di fatti e oggetti reali,<sup>10</sup> i primi, hanno un tono malinconico, legato al timore della perdita di una precisa memoria culturale, che manca in Haacke; mentre i secondi, sono più legati a un preciso *Leitmotiv* stilistico, quello della ripetizione di moduli architettonici sempre uguali.

Come afferma nuovamente Buchloh: “Haacke’s collection of slum housing is not the subject of a melancholic archive, nor is it an attempt to rescue a withering complex of objects from total oblivion. Haacke’s archival collection is primarily

---

<sup>8</sup> Si veda B.H.D. Buchloh, *Hans Haacke: From Factographic Sculpture to Counter Monument*, in *Hans Haacke: For Real. Works 1959-2006*, a c. di M. Flügge e R. Fleck (Amburgo, Deichtorhallen, 17.11.2006-04.02.2007), Düsseldorf, Richter Verlag, 2006, p. 43.

<sup>9</sup> Ad esempio: Dan Graham, *Homes for America*, 1966; Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1963, *Some Los Angeles Apartments*, 1965, *Thirty-four Parking Lots*, 1967, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966.

<sup>10</sup> Buchloh paragona il metodo di Haacke all’estetica “fattografica” delle prime avanguardie russe. “Given that Haacke’s visual/textual construction avoids commentary altogether [...], it would seem plausible (at least initially) to refer to Haacke’s method of collecting, archiving, and displaying photographic and textual information as emerging from a factographic aesthetic”. Eppure, secondo Buchloh, in Haacke manca quell’utopia estremista che aveva infiammato gli artisti degli anni Venti. Cfr. Buchloh, in Flügge e Fleck (a c. di), 2006, p. 47. Sul modello “fattografico” si vedano anche, dello stesso autore, *From Factura to Factography*, in “October”, vol. 30 (autunno 1984), pp. 82-119; e R. Hunt, *For Factography!*, in “Studio International”, n. 980 (marzo-aprile 1976), pp. 96-99.

determined by the economic, political and legal questions concerning the problem of individual ownership of the means of production”.<sup>11</sup>

Le indagini sui real estate propongono un nuovo modello di rappresentazione dello spazio pubblico, dove l'architettura, lungi dall'essere descritta soltanto come un insieme di costruzioni e luoghi, rispecchia il sistema sociale e le relazioni di potere politico-economiche ad essa connesse. Queste opere non stimolano la contemplazione nostalgica, ma il coinvolgimento attivo dello spettatore, che diventa, al pari dell'autore, investigatore e critico.

Se i Becher sviluppano un sofisticato modello estetico, ispirato a una “nuova oggettività”, Haacke, Graham e Ruscha usano la fotografia come mezzo di riproduzione amatoriale. La qualità antiartistica delle immagini esprime un disegno preciso in ambito concettuale. Tra anni Sessanta e Settanta, i giovani sperimentano la fotografia, che non è ancora stata ufficialmente riconosciuta genere nobile dell'arte, come strumento di autocritica e d'indagine sulla realtà. Per un artista colto fingersi un dilettante è un gesto ribelle; una delle poche azioni con le quali si può ancora ambire a produrre uno shock rigenerante nel processo creativo e percettivo. “This mimesis”, spiega Jeff Wall in un bellissimo saggio sulla fotografia, “signified or expressed, the vanishing of the great traditions of Western art into the new cultural structures established by the mass media, credit financing, suburbanization, and reflexive bureaucracy”.<sup>12</sup>

L'orientamento mimetico che riguarda la fotografia amatoriale e il reportage non è la sola tattica che gli artisti concettuali adottano per ripensare criticamente le forme di rappresentazione. L'attenzione al discorso linguistico e l'impulso verso la smaterializzazione dell'arte, che tende sempre più a diventare informazione, documento, parola, li avvicina a un altro modello, quello cosiddetto burocratico. Anche in questo caso, la ripresa di un determinato stile si trasforma in parodia, in finzione estetica. Il linguaggio legale e il metodo amministrativo fittizi vengono introdotti con due principali intenti: presentare con estrema asetticità l'oggetto

---

<sup>11</sup> Cfr. Buchloh, in Flüggé e Fleck (a c. di), 2006, p. 44. Buchloh, inoltre, interpreta i *Manhattan Real Estate Holdings* come una rilettura della scultura. Nelle installazioni di Haacke foto e testi presentati come “archival information” sostituiscono i materiali tradizionali e modificano la prassi scultorea, rinnovando il rapporto con lo spazio e lo spettatore. Ivi, p. 49.

<sup>12</sup> J. Wall, *Marks of indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, in Jeff Wall *Selected Essays and Interviews*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, pp. 164-165.

d'indagine e inserire il discorso artistico all'interno del contesto istituzionale, spostando l'attenzione dalla riflessione sul gusto a quella sul potere.<sup>13</sup>

Secondo questa prospettiva, è corretto affermare che, quando si osservano le fotografie in bianco e nero e i cartellini dattiloscritti disposti in serie di *Shapolsky et al.*, “one may be reminded of countless harmless-looking but potentially inflammatory documents filed away in endless bureaucratic cabinets”.<sup>14</sup>

Ci pare altrettanto giusto considerare gli ultimi due lavori presi qui in considerazione, *Manet-Projekt '74* e *Seurat's 'Les Poseuses'*, come prototipi dell'archivio-schedario, dove le “carte d'identità” di collezionisti e speculatori d'arte sono lapidariamente ordinate una dopo l'altra. Le parole che Sol LeWitt aveva pronunciato nel 1966, per quanto estreme nel loro appello alla disciplina minimalista, sembrano essere ancora attuali: “The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloguing the results of his premise”.<sup>15</sup>

L'identificazione dell'artista con l'impiegato, oltre a convalidare il lavoro alla scrivania e in archivio come pratiche quotidiane, e a rendere documenti e informazioni scritte efficaci tramite della comunicazione anche sulle pareti di un museo o di una galleria, contribuisce a stabilire un confronto-scontro tra la sfera estetica e quella politico-istituzionale. Le installazioni di Haacke, così ricche di informazioni da guardare e da leggere, mostrano ciò che negli archivi rimane abitualmente nascosto. Si presentano, perciò, come antimodelli dell'*arcana imperii*, cioè, secondo la massima tacitiana, di quell'insieme di segreti che sono l'elemento di forza di chi detiene le redini del sistema sociale, e che, dalla modernità in avanti, sono stati gelosamente conservati negli archivi di stato. Archivi onnicomprensivi e generalizzati che rimangono nell'ombra, ma che hanno un potere smisurato come “bureaucratic-clerical-statistical system of ‘intelligence’”, come macchine di oppressione sociale e culturale. Specialmente quando riguardano la documentazione fotografica, che, come ricorda l'artista e teorico Allan Sekula, in un noto saggio sul rapporto tra archivio e potere, è una

---

<sup>13</sup> Cfr. Buchloh, 1989, pp. 44-45.

<sup>14</sup> H. Herrera, *Manhattan Seven*, in “Art in America”, vol. 65, n. 4 (luglio-agosto 1977), p. 51.

<sup>15</sup> Cfr. S. LeWitt, *Serial project 1*, in “Aspen Magazine”, nn. 5-6, 1966.



testimonianza muta, che, se abusata, è in grado di soffocare le voci più deboli a favore di quelle più forti.<sup>16</sup>

Nelle mani di Haacke, l'archivio diventa strumento di critica sociale nella vita, così come nell'arte. Se è vero che, come sostiene Grace Glueck, "Haacke's success as a watchdog of public morality is due in no small measure to his prodigious research efforts. While many artists need go no further than their own studios for material, he travels far and wide, visiting libraries, checking archives, reading obscure publications, examining court documents, talking with 'sources'".<sup>17</sup> È altrettanto vero che le sue indagini non si esauriscono nello studio e nella raccolta di informazioni e documenti, ma continuano con la rielaborazione e l'assemblaggio di quegli stessi fatti e dati concreti in *display* museali che minano il tradizionale sistema di catalogazione; cioè quel canone che sembra dare una visione attendibile della realtà e della storia, quando invece è soltanto il riflesso di uno *Zeitgeist* e di un potere culturale transitori, che non hanno alcun valore come principi universali.<sup>18</sup> Gli artisti inevitabilmente "work within that frame, set the frame, and are being framed",<sup>19</sup> ma questo non significa che, giocando d'astuzia, non possano far vacillare il sistema e mostrarne le anomalie.

---

<sup>16</sup> Cfr. A. Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", vol. 39 (inverno 1986), pp. 10 e 6.

<sup>17</sup> G. Glueck, *A Kind of Public Service*, in *Bodenlos*, a c. di K. Baumann e F. Matzner, 45. Esposizione internazionale d'arte – La Biennale di Venezia / Padiglione tedesco, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1993, p. 71.

<sup>18</sup> Cfr. *Hans Haacke/Molly Nesbit in Conversation* (febbraio 2003), in *Pressplay*, Londra/New York, Phaidon, 2005, p. 280.

<sup>19</sup> Si veda H. Haacke, *All the Art That's Fit to Show*, in *Hans Haacke: For Real. Works 1959-2006*, a c. di M. Flügge e R. Fleck (Amburgo, Deichtorhallen, 17.11.2006-04.02.2007), Düsseldorf, Richter Verlag, 2007, p. 264.

#### 4.1. Voler sapere: un'urgenza "umanistica" e brechtiana

Fin dagli esordi, Haacke è mosso da un vivo desiderio di conoscenza. A metà tra l'Ulisse dantesco e il Galileo brechtiano, egli incarna l'eroe (o antieroe) intellettuale moderno disposto a mettere in gioco se stesso e le convinzioni collettive alla ricerca della verità, anche a rischio di essere scomunicato dall'establishment. L'urgenza di comprendere i fenomeni che regolano il mondo, di rendere visibile ciò che è nascosto, di smascherare luoghi comuni errati, lo porta a investigare due ambiti precisi, i sistemi fisico-biologici (*physical and biological systems*) e quelli sociali (*social systems*), con un metodo critico esemplare<sup>1</sup> che trova una felice attuazione sia nella pratica artistica, sia nella riflessione teorica, testimoniata dai suoi numerosi scritti.

Se l'indole e la formazione culturale di Haacke nella Germania del dopoguerra hanno avuto sicuramente parte nello sviluppo di questa sua propensione critica, fondamentali sono stati il momento storico e il luogo in cui egli ha portato a compimento la sua crescita come artista. A New York dal 1965, Haacke vive in prima linea gli anni di contestazione e di emancipazione in cui gli "art workers"<sup>2</sup> rivendicano un ruolo più attivo nella società e lottano per i propri diritti. L'idea che l'artista non sia soltanto un produttore di oggetti di consumo, ma anche un attore del cambiamento culturale e sociale,<sup>3</sup> lo avvicina all'estetica performativa e

---

<sup>1</sup> L'importanza che Haacke attribuisce all'azione critica, si evince da affermazioni come questa: "A democratic society must promote critical thinking, including a constant critique of itself. Without it, democracy will not survive". Cfr. P. Bourdieu e H. Haacke, *Free Exchange*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 54.

<sup>2</sup> Così si definiscono gli artisti militanti che, come Haacke, partecipano alla Art Workers' Coalition, gruppo attivo a New York tra il 1969 e il 1971.

<sup>3</sup> "In the world today all culture, all literature and art belong to define classes and are geared to define political lines. There is in fact no such thing as art for art's sake, art that stands above classes, art that is detached from or independent of politics". Questo è uno dei motti della Art Workers' Coalition, dove echeggiano le ideologie delle prime avanguardie e le teorie marxiste. Cfr. AA.VV., *Art Workers' Coalition: Documents, Open Hearing*, Siviglia, Doble J, 2010, p. 51. Sul tema "artista-operaio" si vedano anche gli scritti di W. Benjamin, in particolare: *L'autore come produttore* (1934) e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in *Walter Benjamin. Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, trad. it. a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2004, pp. 43-58 e 271-319.

*site-specific* e all'attivismo politico,<sup>4</sup> inteso soprattutto come impegno ideologico, come studio di quel “system of beliefs, goals, assumptions, aspirations that determine how society and we ourselves shape our lives”.<sup>5</sup>

Per Haacke non esiste atteggiamento intellettuale-artistico che sia totalmente oggettivo e tanto meno a-politico.<sup>6</sup> In questo senso la sua attitudine può essere definita “umanistica”, dove il termine non indica, nello specifico, il legame con la tradizione classico-rinascimentale, ma piuttosto il rapporto con le scienze umane, e, in particolare, con la sociologia.

Al pari di un “amateur sociologist”<sup>7</sup>, come lui stesso si definisce, Haacke indaga il sistema costituito da quei processi, strutture ideologiche e istituzioni che tendono a mantenere un determinato *status quo* politico, economico, sociale e culturale, con particolare attenzione all'ambito artistico. Egli vede affermarsi, con sempre maggior decisione, quella “consciousness industry”<sup>8</sup> che ha eliminato ogni economia legata alla produzione, alla distribuzione e al consumo dell'arte. A suo avviso, pensare che il valore estetico di un'opera sia separato da quello economico,

---

<sup>4</sup> In proposito, Haacke dichiara: “I often work with the specific context of the place for which I produce a piece – both the physical as well as the social and political context. They're part of the materials I work with; they're like bronze or paint on canvas. In the place for which a project was conceived, the work has a charge, a performative quality, so to speak”. Cfr. *Hans Haacke/Molly Nesbit: in Conversation* (febbraio 2003), in *Pressplay*, Londra/New York, Phaidon, 2005, p. 278.

<sup>5</sup> Cfr. C. Morgan, *Interview with Hans Haacke* (1979), in *Artists, Critics, Context: Readings in and around American Art since 1945*, a c. di P.F. Fabozzi, Upper Saddle River (NJ), Prentice Hall, 2002, p. 308.

<sup>6</sup> Per questo, come afferma Haacke, “whether artists like it or not, artworks are always ideological tokens [...]. As tokens of power and symbolic capital [...], they play a political role [...]. It strikes me that insisting on the ‘form’ or the ‘message’ constitutes a sort of separatism. Both are politically charged [...]. A ‘message’ would not get through without an appropriate ‘form’”. Cfr. Bourdieu e Haacke, 1995, pp. 89-90.

<sup>7</sup> Questa la definizione che Haacke dà di se stesso in un'intervista. Cfr. *Hans Haacke/Molly Nesbit...*, 2005, p. 276.

<sup>8</sup> L'espressione è un sinonimo di sistema dell'arte, che l'artista riprende da Hans Magnus Enzensberger. Tra i primi critici che affrontarono il tema, ricordiamo Lawrence Alloway, che, nel 1972, contemporaneamente ai primi “social systems” di Haacke, pubblica *Network: the Art World Described as a System*, in “Artforum”, n. 11 (settembre 1972), pp. 28-32. In Italia, fu Achille Bonito Oliva ad inaugurare il discorso con il celebre saggio *Arte e sistema dell'arte* (Roma, De Domizio, 1975); discorso ripreso da Francesco Poli in *Il sistema dell'arte contemporanea*, (Roma/Bari, Laterza, 1999). Nell'introduzione al libro, Poli cita alcuni passaggi di *Museums, Managers of Consciousness* (1983), lo scritto dove Haacke usa la definizione “industria della coscienza”. Cfr. *Hans Haacke. Unfinished Business*, a c. di B. Wallis (New York, The New Museum of Contemporary Art, 12.12.1986-15.02.1987), New York, The New Museum of Contemporary Art / Cambridge (MA), MIT Press, 1986, pp. 60-72.

e che le dinamiche commerciali non influiscano sulle modalità creative e sulla divulgazione dell'arte, è una credenza nostalgica e ingannevole, che nuoce alla reale comprensione del sistema contemporaneo e porta alla "ghettizzazione" dell'arte.<sup>9</sup>

Questa lucidità di analisi è stata molto apprezzata dai sociologi, spesso chiamati in causa per commentare il metodo investigativo e dialettico con cui Haacke realizza i "social systems".<sup>10</sup> Nel 1991, Pierre Bourdieu intraprende con lui uno scambio intellettuale che si protrae per alcuni anni, ed è poi pubblicato in un libro-intervista.<sup>11</sup> In quell'occasione, il sociologo francese ha espresso sincera ammirazione nei confronti della vocazione critica dell'artista e della sua efficacia sia in termini di ricerca, sia di comunicazione linguistico-visiva:

I think your work represents a kind of avant-garde of that which could be the action of intellectuals. It could serve as a critical analyzer of the moment of transmission of knowledge in relation to the moment of the conception and of the research itself [...]. I think they [intellectuals] should take inspiration from research like yours [...] in order to give full symbolic effectiveness to their unveiling of social mechanisms, particularly of those who rule the world of culture.<sup>12</sup>

La stima tra i due è reciproca. Haacke si avvicina agli scritti di Bourdieu nei primi anni Settanta,<sup>13</sup> all'epoca in cui il suo scontro con il museo raggiunge l'apice nei due episodi di censura al Guggenheim di New York (1971) e al Wallraf-Richartz-Museum di Colonia (1974), scoprendovi un'affinità di pensiero che differisce dalla sua esperienza soltanto in termini di linguaggio (Bourdieu è di fatto un accademico). Haacke colloca Bourdieu sul filone di un'eredità intellettuale per lui importantissima, quella incentrata sul gioco artistico e linguistico come strategia di

---

<sup>9</sup> Cfr. Haacke in Wallis (a c. di), 1986, p. 60; e Bourdieu e Haacke, 1995, pp. 97-98.

<sup>10</sup> Tra gli altri, si ricordano Howard S. Becker e John Walton, che, già nel 1975, partecipano a una delle prime monografie su Haacke con uno scritto intitolato *Social Science and the Work of Hans Haacke*. Cfr. *Hans Haacke. Framing and Being Framed. 7 Works 1970-75*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York, New York University Press, 1975, pp. 145-152.

<sup>11</sup> Il libro è il già citato *Free Exchange*, pubblicato da Polity Press (Cambridge) nel 1995.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 108-109.

<sup>13</sup> I saggi di Bourdieu furono tradotti in tedesco da Suhrkamp Verlag di Francoforte, lo stesso editore che, quasi contemporaneamente, sempre all'inizio degli anni Settanta, aveva raccolto e ripubblicato in più volumi tutti gli scritti di Bertolt Brecht.

critica e sovversione del sistema culturale, rivolta soprattutto ai musei, che, come lui stesso afferma, sono “managers of consciousness”, cioè istituzioni che modellano la nostra percezione storica.<sup>14</sup> I due nomi che, oltre a Bourdieu, egli cita come suoi compagni spirituali sono i due eroici Marcel dell'avanguardia del Novecento, Duchamp e Broodthaers:

Bourdieu's writing seemed to confirm some of what I'd learned from that marvellous sociological trickster Marcel Duchamp. In the other Marcel – I mean Broodthaers – I'd already found a kindred spirit. Bourdieu's texts helped me to understand things in the larger context of the sociology of culture.<sup>15</sup>

C'è un altro “trickster”<sup>16</sup> che lo accompagna nella riflessione intellettuale sui sistemi che governano la realtà contemporanea, e che rappresenta un cruciale *exemplum* linguistico-stilistico per i suoi lavori d'indagine. Bertolt Brecht è senz'altro l'autore più amato da Haacke, colui che più di ogni altro gli ha insegnato ad avere uno sguardo lucido e pungente sul mondo, e colui che gli ha trasmesso l'esigenza di rincorrere la verità e di sventare le forme di oppressione culturale.

Sono passati più di settant'anni da quando Brecht scrisse le *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, testo programmatico e antifascista redatto nel 1935, spesso citato da Haacke come sommo modello di impegno ideologico e artistico. Se si leggono le poche righe che fanno da introduzione al testo, si evince il fascino che le parole di Brecht sono in grado di suscitare, soprattutto in un giovane artista *engagé* quale era Haacke, e la loro sorprendente e viva attualità:

---

<sup>14</sup> Cfr. Haacke in Wallis (a c. di), 1986, pp. 60-72. Come “manager della coscienza” i musei non sono luoghi neutrali, ma hanno un ruolo politico all'interno della società: “Art institutions are political institutions. One could say that they are part of the battlefield where the conflicting ideological currents of a society clash. The art world, contrary of what is generally assumed, is not a world apart. What happens there is an expression of the world at large and has repercussions outside its confines”. Si veda Bourdieu e Haacke, 1995, pp. 98-99.

<sup>15</sup> Cfr. *Hans Haacke/Molly Nesbit...*, 2005, p. 275.

<sup>16</sup> Il termine, che nella tradizione letteraria anglosassone indica l'imbroglione, colui che trae in inganno (un personaggio che può assumere diverse forme: spirituale, umana, animale, antropomorfa...), è molto adatto a definire questi due artisti così astuti e sofisticati. Entrambi scelsero lo scherzo e l'ironia quali armi estetiche.

Chi ai nostri giorni voglia combattere la menzogna e l'ignoranza e scrivere la verità, deve superare almeno cinque difficoltà. Deve *avere il coraggio* di scrivere la verità, benché essa venga ovunque soffocata; l'*accortezza* di riconoscerla, benché venga ovunque travisata; l'*arte* di renderla maneggevole come un'arma; l'*avvedutezza* di saper scegliere coloro nelle cui mani essa diventa efficace; l'*astuzia* di divulgarla fra questi ultimi.<sup>17</sup>

La ricerca della verità coincide con la lotta alla menzogna e all'ignoranza, con la ribellione a quei processi di falsificazione (nel caso di Haacke le forme di dominazione riscontrabili nel sistema dell'arte) che il potere cerca di mettere costantemente in atto. Gesti intellettuali non facili da compiere, né nella Germania nazista degli anni Trenta, né nell'America puritana e capitalista del dopoguerra. Come sottolinea Brecht, essi richiedono “sforzo e studio” e l'abilità di “confezionare” cifre e fatti in “documenti” la cui forma non deve comprometterne la leggibilità e l'utilizzazione pratica,<sup>18</sup> ma deve interessare e divertire il lettore senza annoiarlo.<sup>19</sup> A questo proposito, Haacke dice:

A teaching by Brecht that I still follow is to create a sort of 'friction', that is to produce unusual combinations, oppositions, to reveal things differently from how they appear, and to awake people's attention. In a sense, it is similar to what the Surrealists did: putting things together in uncanny ways, in a totally unexpected manner, produces new meaning. Another approach that I follow, and that I have learned from Brecht, is to put 'salt' (wit) in whatever I do.<sup>20</sup>

Il tenere costantemente in considerazione la presenza del pubblico è un'altra lezione che Haacke trae dal drammaturgo tedesco. Se “la conoscenza della verità

---

<sup>17</sup> Cfr. B. Brecht, *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* (1935), in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 118.

<sup>18</sup> “Per dirla in termini pratici: auspicabile è che si confezionino documenti. Per documento intendo: monografie su uomini importanti, spaccati di strutture sociali, informazioni precise e immediatamente utilizzabili sulla natura umana e rappresentazioni eroiche della vita umana, il tutto considerato da punti di vista tipici e senza che la forma ne neutralizzi l'utilizzazione”. Cfr. B. Brecht, *Modesto consiglio per la confezione di documenti* (1926), in *Scritti...*, 1973, p. 24.

<sup>19</sup> Ivi, p. 119.

<sup>20</sup> Si veda l'intervista di chi scrive all'artista, in appendice.

è un processo comune a chi scrive e a chi legge”,<sup>21</sup> la partecipazione più o meno diretta dell’osservatore-attore diventa una regola fondamentale del fare arte. Come dichiara Haacke, riferendosi ai suoi sondaggi dei primi anni Settanta e ai successivi lavori d’indagine: “There are various types of participation. There is the immediate one of casting a ballot. And there is a most indirect participation, when people are provoked to rethink positions and then act upon them, a bit like Brecht thought about his theater”.<sup>22</sup>

Il “teatro epico” brechtiano si basa sulla concezione di avere di fronte un “pubblico rilassato, in gardo di seguire l’azione con distacco”,<sup>23</sup> senza che ci sia alcuna catarsi, empatia, identificazione con la storia e con gli attori. Per questo, esso non deve sviluppare azioni, ma semplicemente rappresentare situazioni, processi e fatti oggettivi vicini all’esperienza del pubblico, in modo che ciascuno possa pensare per conto proprio. È attraverso il desiderio di interessare i lettori-spettatori con eventi contemporanei che Brecht manifesta apertamente il suo impegno politico.<sup>24</sup>

Haacke ammira e segue questo esempio, pur essendo consapevole che sviluppare temi legati all’attualità sociale e politica nelle arti visive presenta non pochi problemi. Prima di tutto, l’assenza di effettivi modelli con i quali confrontarsi. A parte quelli che si è soliti citare quando si guarda alle avanguardie, come, ad esempio, l’arte impegnata dei dadaisti e dei costruttivisti, il realismo ottocentesco è troppo distante, mentre quello novecentesco troppo legato alle ideologie totalitaristiche (fascismo e comunismo) e, perciò, mediocre e “primitivo”<sup>25</sup> dal punto di vista estetico. Bisogna inoltre saper far fronte alle critiche e non lasciarsi scoraggiare dalla censura. Le minacce sono sempre in agguato quando si affronta il complicato connubio tra arte e politica. Ma il pericolo più grande per un artista rimane non riuscire a raggiungere il pubblico a cui desidera rivolgersi; non accedere a quei livelli della società dove, se accolto, il messaggio dell’arte può avere maggiore risonanza.

---

<sup>21</sup> Brecht, 1973, p. 124.

<sup>22</sup> Vedi J. Siegel, *Hans Haacke: What Makes Art Political?*, in *Art Talk: The Early 80s*, New York, Da Capo Press, 1990, p. 70.

<sup>23</sup> Cfr. W. Benjamin, *Che cos’è il teatro epico?* (1939), in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p.127.

<sup>24</sup> Ivi, p. 128.

<sup>25</sup> Cfr. Siegel, 1990, p. 74.

“Free expression [...]”, sostiene Haacke, “is by no means secure without the vigilance of a public that is ready to fight for it”.<sup>26</sup> Se lo spettatore rimane indifferente o, peggio ancora, neutrale, il rischio è di cadere nell'autocensura, che è assai più dannosa della censura stessa, perché non lascia tracce e passa inosservata. Quando si ha a che fare con l'attualità, e si esce dall'ambito artistico, bisogna saper operare simultaneamente in due arene sociali ben distinte. Le usuali categorie di classificazione si stravolgono e la sintesi tra forma e contenuto, tra raffinatezza estetica e linguistica non è facile da ottenere.<sup>27</sup>

Per non correre il rischio di essere bollati come artisti marxisti, titolo che fu spesso attribuito ad Haacke, “the most accepted practice remains that of decontestualizing objects, a bit like the presentation of a butterfly collection [...]. This is undoubtedly a politically smart practice. But it ends up in a neutralization of art”.<sup>28</sup>

Ma allora come fare per continuare a inseguire il bisogno di sapere e comprendere senza annullare la natura espressiva e dialettica dell'arte? Ci vuole prima di tutto una “commensurate sophistication”,<sup>29</sup> che Haacke ottiene sia riducendo ai minimi termini il linguaggio e la forma, sia recuperando i modi di comunicazione degli ambiti che, di volta in volta, prende in esame; in particolare, i modelli didattici del museo e quelli pubblicitari delle *corporate* finanziarie e commerciali. Lo scopo non è copiarli, ma stravolgerne il significato per dimostrarne l'inadeguatezza e, in molti casi, la falsità.

C'è una doppia volontà umanistica in Haacke, come uomo e come artista: cercare per sé la verità per poi poterla mostrare anche agli altri.

---

<sup>26</sup> Vedi Bourdieu e Haacke, 1995, p. 2.

<sup>27</sup> Ivi, p. 97.

<sup>28</sup> Ivi, p. 98.

<sup>29</sup> Cfr. Siegel, 1990, p. 74.



#### 4.2. I “real-time social systems”

Nel 1964, a proposito del rapporto tra arte e spazio, Martin Heidegger si chiedeva: “Una volta ammesso che l’arte è il porre-in-opera la verità, il lasciar-essere-nell’opera la verità e che verità significa non-ascosità dell’Essere, non ne consegue allora che nell’opera d’arte figurativa è per l’appunto lo spazio vero ad assegnare la misura, quello che disvela il suo più proprio esser-proprio?”.<sup>1</sup>

Ci sembra lecito, anche per la vicinanza temporale, riprendere questo interrogativo per introdurre i “real-time social systems” di Haacke. In essi il desiderio umanista di capire il mondo nella sua totalità, di rivelare il naturale (inteso sia come ambiente, sia come quotidiano) attraverso l’arte, si realizza in un tempo e in un luogo specifici, in un qui e ora. Diversamente non sarebbe possibile. I suoi “sistemi” non avrebbero ragione d’essere, e perderebbero significato, se non riguardassero un tempo e un luogo reali, e se non fossero collocati in una cornice precisa.

Questo è uno dei presupposti dell’arte *site-specific*, di quell’aderenza dell’opera a un determinato luogo e spazio fisico-temporale che fece esclamare a Richard Serra – altro grande censurato del mondo dell’arte dopo Haacke –,<sup>2</sup> “to remove the work is to destroy the work”, senza alcuna possibilità di rettifica.<sup>3</sup>

Serra sottolinea anche un altro fondamentale aspetto del rapporto opera-luogo: “Site-specific works invariably manifest a value judgment about the larger social and political context of which they are a part [...]. It is the explicit intention of

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, *L’arte e lo spazio*, Genova, Il Melangolo, 1979, p. 17. Scritto nel 1964 per una conferenza che Heidegger tenne alla galleria “im Erker” di St. Gallen, il testo fu pubblicato per la prima volta, con il titolo *Die Kunst und der Raum*, nel 1969 dallo stesso gallerista-editore Erker.

<sup>2</sup> L’episodio di censura riguarda il celebre caso scoppato intorno a *Tilted Arc*, l’opera commissionata dall’amministrazione pubblica per la Federal Plaza di New York, che Serra realizzò nel 1981, poi distrutta nel 1989, dopo anni di contestazioni. Per un’analisi dei fatti si veda *The Destruction of ‘Tilted Arc’*, a c. di C. Weyergraf-Serra e M. Buskirk, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1990.

<sup>3</sup> Cfr. R. Serra, lettera a Don Thalacker, 1 gennaio 1985, in *Richard Serra’s ‘Tilted Arc’*, a c. di C. Weyergraf-Serra e M. Buskirk, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1988, p. 40.

site-specific works to alter their context”.<sup>4</sup> Il processo critico che l’opera genera intorno al proprio contesto e contenuto è anche alla base del lavoro di Haacke, come dimostra chiaramente l’uso dell’espressione “real-time social systems”.

La teoria dei sistemi era molto di moda negli anni Sessanta. Haacke la scopre grazie all’amico, e suo primo interprete, Jack Burnham,<sup>5</sup> autore di due importanti saggi sull’argomento: *Systems Esthetics* (1968), dove l’autore propone un’“estetica dei sistemi” da contrapporre all’interpretazione formalista greenberghiana; e *Real Time Systems* (1969), una sublimazione dell’unione tra arte e tecnologia sull’onda dell’entusiasmo generato dalle sperimentazioni con i primi computer.<sup>6</sup> Ciò che all’inizio colpisce e affascina Haacke è la terminologia precisa che caratterizza il mondo scientifico dei sistemi; un lessico che si adatta perfettamente alle sue idee e ricerche, e che gli permette una grande chiarezza espressiva.

In quegli anni, la sua ripresa delle teorie illustrate da Burnham è molto puntuale. Basta mettere a confronto alcune dichiarazioni di entrambi per cogliere la loro intesa intellettuale. Partiamo dal ritratto dell’artista e dal suo ruolo nella società. “The artist operates as a quasipolitical *provocateur*”, afferma Burnham; una definizione, questa, che si addice perfettamente al modello di artista impegnato impersonato da Haacke. E poi continua spiegando che l’arte “does not reside in material entities, but in relations between people and the components of their environment”.<sup>7</sup>

L’artista è descritto quale agente del cambiamento sociale, quale produttore di sistemi in grado di generare, più che descrivere, i legami tra l’uomo e il suo ambiente. Haacke la pensa allo stesso modo: “An artist is not an isolated system.

---

<sup>4</sup> Cfr. R. Serra, *‘Tilted Arc’ Destroyed*, in *Richard Serra, Interviews*, Chicago/Londra, The University of Chicago Press, pp. 202-203.

<sup>5</sup> A questo proposito, Haacke afferma: “As you may know, the term ‘system’ was introduced in the art domain by Jack Burnham at the end of the Sixties. He was a good friend of mine. I got close to systems thanks to him, and I started using that word to describe my works of that period. During the Seventies, I detached from the idea of system. It had become very fashionable and too much linked both to the Vietnam War and the racial movements here in the U.S., and to the 1968 riots in Europe. That designation made sense during the years of the Art Workers’ Coalition (1969-1971) or during the first years of Institutional Critique”. Cfr. l’intervista di chi scrive all’artista, in appendice.

<sup>6</sup> I due saggi sono raccolti in J. Burnham, *Great Western Salt Works*, New York, George Braziller, 1974, pp. 15-25 e pp. 27-38.

<sup>7</sup> Ivi, p. 16.

In order to survive [...] he has to continuously interact with the world around him. Theoretically, there are no limits to his involvement”.<sup>8</sup> Se il suo operare riguarda tutti i campi dell’esperienza e del sapere, egli ha totale libertà d’azione ed è lui stesso un sistema all’interno di un sistema più vasto.

Ma il termine “sistema” cosa implica nello specifico? Per Burnham è un insieme di vari componenti – materia, energia, informazione –, che interagiscono tra di loro organizzandosi a più livelli.<sup>9</sup> Questa definizione teorica, per essere applicata alla pratica artistica, ha bisogno di prendere una forma concreta. A modellare le idee di Burnham ci pensa Haacke:

I believe the term system should be reserved for sculptures in which a transfer of energy, material, or information occurs, and which do not depend on perceptual interpretation. I use the word ‘system’ exclusively for things that are not systems in terms of perception, but are physical, biological, or social entities which, I believe, are more real than perceptual titillation.<sup>10</sup>

È interessante il fatto che Haacke identifichi l’idea di sistema con la scultura, intesa come unione, assemblaggio di più elementi, cioè come installazione o “mixed media presentation”.<sup>11</sup> L’opera è un processo vivo che va al di là della pura percezione retinica. Sta all’artista l’abilità di rendere visibile questo sistema, questo scambio di energia, materia e informazione.

È così che l’autore-creatore, a poco a poco, si eclissa e lascia il posto al produttore, al “significant artist”,<sup>12</sup> secondo le parole di Burnham. Sulle orme di Benjamin e del costruttivismo russo (Tatlin e compagni furono i primi a proclamarsi “produttivisti”), il suo compito è ridurre la distanza tecnica e fisica tra la prassi artistica e i modi di produzione, meccanici e industriali, della società. Nelle prime avanguardie, l’“autore come produttore”<sup>13</sup> aveva trovato in Duchamp la sua

---

<sup>8</sup> Cfr. Burnham, 1974, pp. 32-33. Il discorso di Haacke è del 1968, tenuto a una conferenza all’Annual Meeting of the intersocietal Color Council.

<sup>9</sup> Ivi, p. 17. L’idea di sistema era già stata introdotta da Ludwig von Bertalanffy nel saggio *General Systems Theory* (1968).

<sup>10</sup> Si veda, J. Siegel, *Hans Haacke: Systems Aesthetics* (1971), in *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, a c. di J. Siegel, New York, Da Capo Press, 1992, p. 213.

<sup>11</sup> Cfr. Burnham, 1974, p. 15.

<sup>12</sup> Ivi, p. 16.

<sup>13</sup> Cfr. il già citato saggio di W. Benjamin, *L’autore come produttore* (1934).

eroica manifestazione. Haacke fa un passo in avanti: una volta attivate, le sue opere funzionano come entità autonome, e questo, vale sia per la processualità dei sistemi fisico-biologici, sia per quella dei sistemi sociali. Egli avvia una sorta di effetto domino, ma rimane fondamentalmente passivo. È infatti il feedback del suo gesto che autogenera un nuovo ambiente (*environment*) in tempo reale, dove spesso è il pubblico a diventare attore.

In questo procedimento sono fondamentali i concetti di cambiamento e durata nel tempo. Per Haacke tutto si muove, eraclitianamente scorre; l'immutabilità delle cose è un'illusione, non solo in natura, ma anche in politica.<sup>14</sup> Tutto ha un ciclo, una storia di vita, come sostiene anche Burnham, quando dice: "a systems esthetic is literal in that all phases of the life cycle of a system are relevant".<sup>15</sup>

Il caso origina a interferenze, cambiamenti, rotture, che, come gli svincoli dei binari ferroviari, producono nuovi percorsi evolutivi e di senso. All'artista, che cerca di eliminare ogni traccia di autorialità,<sup>16</sup> spetta però ancora un'azione soggettiva, la scelta. Anche in questo, Duchamp è stato maestro. Per quanto egli abbia sempre dichiarato che sia stato il caso a giocare il ruolo di protagonista,<sup>17</sup> la selezione dei *readymade*, per quanto *objet-trouvé*, rimane di sua competenza. Dall'"Homo Faber" (colui che crea) si passa così all'"Homo Arbiter Formae", cioè colui che prende decisioni estetiche.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Queste le parole dell'artista: "The status quo is an illusion, a dangerous illusion politically". Cfr. Siegel, 1992, p. 214.

<sup>15</sup> Cfr. Burnham, 1974, p. 17.

<sup>16</sup> Nel 1967, sulla rivista "Aspen", uscì la prima traduzione in inglese del saggio di Roland Barthes *La mort de l'auteur* (1968). Il magazine, pubblicato a cadenza irregolare da Phyllis Johnson tra il 1965 e il 1971, si presentava come una scatola ("box") con all'interno vari materiali multimediali (testi, registrazioni audio e video in super-8, dischi, poster, cartoline...). Nel numero 5+6, i materiali segnati come "item 3" erano tre saggi di celebri autori: oltre al testo di Barthes, (*The Death of the Author*), *The Aesthetics of Silence* di Susan Sontag e *Style and the Representation of Historical Time* di George Kubler. Cfr. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>.

<sup>17</sup> Duchamp strategicamente afferma: "C'è un punto che voglio definire molto chiaramente: la scelta di questi *readymade* non mi fu mai dettata da qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto... dunque un'anestesia completa". Cfr. *Marcel Duchamp. Scritti*, a c. di M. Sanouillet, Milano, Abscondita, 2005, p. 165. Il testo originale, in inglese, fu scritto per un intervento dell'artista al Museum of Modern Art di New York, il 19 ottobre 1961, nell'ambito della mostra *The Art of Assemblage*.

<sup>18</sup> Cfr. Burnham, 1974, p. 25.

Haacke appartiene a questa categoria. Il suo è un gesto indicativo che oggi potremmo paragonare a quello del critico e definire, come fa Angela Vettese riferendosi alla scelta in ambito curatoriale, “pointing”.<sup>19</sup> Ma, per Haacke, puntare il dito su qualcuno o qualcosa non vuol dire chiedere all’osservatore di guardare e basta. Comporta anche la messa in moto di tutta una serie di relazioni significatrici (nella doppia accezione di “indicare” e “significare”) che lo invitano alla riflessione sulla contemporaneità.

Scegliere riguarda un’altra azione individuale: il disporre.<sup>20</sup> In questo caso, citiamo nuovamente a Heidegger, che, parlando dell’origine del luogo, della spazialità, scrive:

Come accade il fare e lasciare spazio? È il disporre e ordinare e questo a sua volta nel duplice modo dell’accordare l’accesso e dell’installare? Innanzitutto il disporre accorda qualcosa. Esso lascia dominare l’aperto che fra l’altro assegna l’apparire delle cose presenti cui un abitare umano si vede a sua volta assegnato. In secondo luogo il disporre prepara per le cose la possibilità di appartenere a qualche luogo e a partire da questo di porsi in relazione tra loro”.<sup>21</sup>

Il disporre come “mettere in relazione” e “contestualizzare” sono i due gesti che Haacke compie quando mostra i suoi sistemi sociali. Nati nel 1969 con il primo sondaggio condotto alla Howard Wise Gallery,<sup>22</sup> essi non costituiscono una rottura nel suo percorso concettuale-estetico, ma piuttosto una continuità evolutiva.<sup>23</sup> Ciò è dimostrato non solo dalle parole dell’artista,<sup>24</sup> ma anche dal

---

<sup>19</sup> Si veda A. Vettese, *La scelta critica come ‘pointing’*, in *La vita delle mostre*, a c. di A. Aymonino e I. Tolic, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 85-90.

<sup>20</sup> Per Duchamp è sia l’“aiuto” dato all’oggetto trovato, che con una piccola e astuta modifica da semplice *readymade* diventa *readymade-aidé*; sia l’azione di collocare l’oggetto in un contesto specifico.

<sup>21</sup> Cfr. Heidegger, 1979, p. 21.

<sup>22</sup> Per l’analisi dell’opera *Gallery-Goers’ Birthplace and Residence Profile, Part 1* (1969), si veda il capitolo 4.3.

<sup>23</sup> Sul tema, si veda L. Skrebowsky, *All Systems Go: Recovering Hans Haacke’s System Art*, in “Grey Room”, n. 30 (inverno 2008), pp. 54-83. C’è, tuttavia, una fondamentale differenza tra i sistemi fisico-biologici e quelli sociali. Se i primi non hanno bisogno di spettatori e sono in grado di funzionare autonomamente, i secondi si avverano e prendono significato soltanto di fronte a un pubblico che partecipa (più nel senso intellettuale che emotivo) e che, quindi, diventa testimone. “Without participants there is no social set”, spiega Haacke. Cfr. Siegel, 1992, p. 215.

fatto che i “physical and biological systems” (tra gli altri: l’osservazione-studio della crescita di polli, erba e piante; della formazione del ghiaccio; o del comportamento di tartarughe e altri animali domestici in aperta natura)<sup>25</sup>, che accompagnano la produzione dei primi “social systems”, sono anch’essi di carattere socio-politico. Dal momento che riguardano questioni di carattere ecologico, possono essere avvicinate alla “scultura sociale” di Beuys,<sup>26</sup> intesa come un processo critico in continuo divenire dei rapporti politici, economici e culturali che regolano il sistema in cui l’uomo vive e opera. In Haacke, però, non c’è quel misticismo di derivazione romantica che contraddistingue il grande artista-sciamano di Krefeld; c’è piuttosto un vivo interesse nei confronti della tecnologia e dell’indagine scientifica, che lo porta a considerare, soprattutto all’inizio del suo percorso, l’artista come un archivista di dati e l’arte come un’elaborazione di informazioni.<sup>27</sup>

L’analogia cibernetica è pertinente: i computer hanno a che fare con la registrazione di eventi in tempo reale e, tra anni Sessanta e Settanta, sembrano fornire un efficace modello per il processo di raccolta informazioni e la preservazione della cultura da contrapporre alla tradizionale prassi archeologica. Oggi sappiamo quanto la fede nella catalogazione automatica della memoria sia illusoria e quali problemi ci ponga nei confronti della salvaguardia del nostro passato, tanto che siamo addirittura arrivati a parlare di “archeologia

---

<sup>24</sup> Ad esempio, in questo passaggio: “The world does not break up into neat university departments. It is one supersystem with a myriad of subsystems, each one more or less affected by all the others. If you take a grand view, you can divide the world into three or four categories – the physical, biological, the social and behavioral – each of them having interrelations with the others at one point or another. There is no hierarchy. All of them are important for the upkeep of the total system”. Cfr. Siegel, 1992, p. 212.

<sup>25</sup> Ci si riferisce, in particolare, alle opere: *Chickens Hatching* (1969); *Grass Grows* (1969), *Gerichtetes Wachstum* (1970/1972); *Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, February 7, 8, 9...* (1969); *Ten Turtles Set Free* (1970); *Goat Feeding in Woods* (1970).

<sup>26</sup> L’azione sociale di Beuys prevedeva anche l’impegno nel parlamento tedesco tra le schiere dei “verdi” (*Grünen Bundespartei*).

<sup>27</sup> “The energy of information interests me a lot”, dichiara Haacke. “Information presented at the right time and in the right place can be potentially very powerful [...] you have to think about potential consequences [...]. If you work with real-time systems, well, you probably go beyond Duchamp’s position. Real-time systems are double agents. They might run under the heading ‘art’, but this culturization does not prevent them from operating as normal”. Cfr. Siegel, 1992, p. 217.

cibernetica” e di “neopreistoria”.<sup>28</sup> Ma anche allora il mito della tecnologizzazione sfumò piuttosto in fretta, soprattutto in campo estetico,<sup>29</sup> dove la difficoltà di operare con software e hardware, sia per gli alti costi, sia per ragioni pratiche, spinse molti artisti a ritornare a procedure di tipo manuale. Non ultimo Haacke, che, al posto delle nuove tecnologie, più volte dimostratesi inefficienti nella realizzazione dei suoi progetti, rielaborò criticamente i linguaggi adottati dai mass media, mantenendo alla base il metodo sistematico.

Il tentativo fatto con *Environment Transplant* sta alle soglie di questo cambiamento e dimostra quanto Haacke si sia addentrato nello studio dei “real-time social systems”. Egli ideò e propose il progetto nel 1969, in occasione di un programma promosso dal Los Angeles County Museum of Art (LACMA), che aveva come scopo la contaminazione tra arte e tecnologia e la collaborazione tra artisti e *corporate* del sud della California.

*Environment Transplant* si presentava come una grande camera-archivio cilindrica con al centro un proiettore. Collegato a una telecamera installata su un camion in movimento, il proiettore avrebbe dovuto mostrare, in tempo reale, le riprese fatte per le strade di Los Angeles. Nella stanza erano previsti anche alcuni autoparlanti, che avrebbero consentito di riprodurre, oltre alle immagini, i suoni della città. Si trattava di un grande fratello *ante litteram*, dove lo spettatore si sarebbe trovato ad essere coinvolto con tutto il corpo e letteralmente bombardato dalle immagini. Nel caso in cui si fosse posizionato tra il riflettore, il cui moto rotatorio imitava quello di un faro, e la parete circolare, sarebbe infatti diventato lui stesso lo schermo di proiezione.<sup>30</sup>

Se fosse stato portato a termine, il progetto avrebbe suscitato questioni di natura socio-politica, soprattutto in ambito di privacy e di sorveglianza audio-video non

---

<sup>28</sup> A questo proposito, si vedano M. Ferraris, *Persi in un vuoto di memoria*, in “Il Sole 24 Ore”, n. 86, domenica, 28 marzo 2010, p. 34 e il convegno *2060: con quali fonti si farà la storia del nostro presente?*, Politecnico di Torino, 8-9 aprile 2010, [www.fondazionetelecomitalia.it/archivio\\_convegno.html](http://www.fondazionetelecomitalia.it/archivio_convegno.html).

<sup>29</sup> Lo stesso Burnham, già all’inizio degli anni Settanta, passò da un razionalismo quasi scientifico legato alla teoria dei sistemi a una visione improntata sulla “high magic in cabalism e alchemy”. Cfr. Burnham, 1974, p. 11.

<sup>30</sup> Cfr. il testo e lo schizzo di Haacke riprodotti in Skrebowski, 2008, p. 71.

autorizzata.<sup>31</sup> Temi da sempre molto critici nel rapporto tra l'archiviazione di immagini e dati e il controllo esercitato su di essi.<sup>32</sup>

Haacke aveva progettato questo occhio meccanico “to break down the walls between reality, outside and inside the museum. The track had to go around all neighborhoods in Los Angeles, the rich ones as well as the poor ones, and provide a city survey”.<sup>33</sup> Questa caratteristica avvicina *Environment Transplant* ai due successivi “real-time social systems” sulle proprietà immobiliari di Manhattan, *Sol Goldman & Alex DiLorenzo* e *Shapolky et al.*,<sup>34</sup> dove sono le foto delle architetture a fornire uno sguardo sulla metropoli.

C'è un altro elemento distintivo che mette in relazione questi tre lavori: la censura. *Environment Transplant* costituisce il primo “gran rifiuto” subito da Haacke. Così come avverrà per le due indagini sul real estate, nel progetto è chiamata in causa una grossa società, la Ampex Corporation, che, insieme al Los Angeles County Museum of Art, all'ultimo momento, si rifiuta di pagare le spese di realizzazione.<sup>35</sup> In questo caso, probabilmente, furono davvero i costi elevati a frenare il lavoro, ma non è sbagliato pensare che anche i possibili rischi causati dalla rappresentazione della realtà senza accorgimenti metaforici abbiano avuto parte nel voltafaccia delle due istituzioni. Un problema simile si ripresenta nel 1971, quando, con la coppia di serie fotografiche sui real estate, Haacke tratta “i dati nel loro tempo e nella loro configurazione reale e non mediante linguaggi

---

<sup>31</sup> Skrebowski scrive: “However, Haacke’s project, had it been realized, would have raised explicitly political questions as to the nature of representation and the distortion of space, time, and locality effected by telecommunication technologies; it would have presented an early intervention into the otherwise tightly regulated, profit-driven landscape of commercial broadcast media. Most interesting, however, the project would have superimposed real-life, street-level concerns (unemployment lines? riots?) on the museum, literally broadcasting the relationship between art and life”. Cfr. Skrebowski, 2008, pp. 72-73.

<sup>32</sup> Sul tema si vedano, ad esempio, L. Giuva, S. Vitali, I. Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; B. Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Monaco, Hanser, 2000, e, dello stesso autore, *From Image to Image File—and Back: Art in the Age of Digitalization*, in *Art Power*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008, pp. 83-91.

<sup>33</sup> Si veda l'intervista di chi scrive all'artista, in appendice.

<sup>34</sup> I titoli delle opere, data la loro lunghezza, sono stati abbreviati.

<sup>35</sup> L'idea iniziale di Maurice Tuchman, coordinatore del programma “arte e tecnologia” al LACMA, prevedeva che ogni artista fosse sponsorizzato da una compagnia operante nel settore delle nuove tecnologie. Per una descrizione del rifiuto della Ampex Corporation, attraverso le parole di Tuchman, si veda Skrebowski, 2008, p. 82, nota 57.



forzatamente simbolizzati”,<sup>36</sup> provocando la decisa opposizione del Guggenheim. Eppure, i ripetuti anatemi scaturiti da chi ha erroneamente considerato i “real-time social systems” tentativi di propaganda politica senza alcun valore estetico, non ne hanno diminuito, bensì accresciuto l’effetto.

Non va dimenticato che, come artista impegnato in ambito concettuale, Haacke ha ereditato una profonda ostilità e sfiducia nei confronti della rappresentazione mimetica e metafisica della realtà. Insieme ad altri della sua generazione, è impegnato a rinnovare il linguaggio artistico e a trovare un modo per rendere più autentica la visione sul mondo. Mette quindi in gioco tutti gli aspetti del fare arte: ripensa il ruolo dell’autore, la natura dell’oggetto, la presenza dello spettatore, la specificità del contesto e del medium.

Oltretutto, sembra compiere un’attenta rivisitazione dei generi tradizionali. L’elaborazione sistematica delle informazioni gli permette di offrire uno scorcio spoglio di finzioni interpretative ed estetiche sulla realtà. Ecco, allora, che il ritratto si riattualizza nei sondaggi sul pubblico dell’arte (i due *Gallery-Goers’ Profile*, 1969 e 1970); il paesaggio-veduta nelle inchieste sulla città e i suoi abitanti (i due *Manhattan Real Estate Holdings*, 1971); la “pittura” di storia nella messa in luce di certi aspetti propri del sistema dell’arte, come il collezionismo-mecenatismo (*Manet-Projekt ‘74*, 1974; *Seraut’s ‘Les Poseuses’*, 1975).

I “real-time social systems” sono opere in continua evoluzione, *work in progress* che, come indica il titolo di un’importante retrospettiva di Haacke, lasciano il lavoro “non-finito”.<sup>37</sup> Nessuno, nemmeno l’artista, può dire quando il processo da loro iniziato potrà dirsi concluso.

---

<sup>36</sup> Si veda T. Trini, *Mostre: Hans Haacke*, in “Domus”, n. 507 (febbraio 1972), p. 52.

<sup>37</sup> Cfr. *Hans Haacke. Unfinished Business*, a c. di B. Wallis, New York, New Museum of Contemporary Art / Cambridge (MA)-Londra, MIT Press, 1986.

#### 4.3. Il pubblico dell'arte: *Gallery-Goers' Profile*, primo e secondo atto (1969-71)<sup>38</sup>

Si pensi a una galleria che si presenta come un tradizionale “white-cube”, dove sono state disposte ben settecentotrentadue foto che ritraggono altrettante facciate di edifici a Manhattan, accompagnate da centottantanove cartellini bianchi con brevi testi battuti a macchina. L'allestimento è rigoroso e minimalista: gli scatti in bianco e nero sono stati fermati con semplici spilli alle quattro pareti dello spazio espositivo, la Galerie Paul Maenz di Colonia.<sup>39</sup>

È Haacke stesso che, tra il 1969 e il 1970, ha girato in lungo e in largo le strade newyorchesi e fotografato con meticolosità da reporter tutti quegli esterni architettonici. Questa ricognizione è avvenuta in maniera tutt'altro che casuale: il censimento delle abitazioni era stato fatto nel 1969 (1–30 novembre) alla Howard Wise Gallery di New York,<sup>40</sup> durante una personale dell'artista. In

---

<sup>38</sup> I due lavori a cui si fa riferimento sono: *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1* del 1969 (mappe di Manhattan e dei cinque distretti di New York City, 162,5 x 226 cm; mappa dell'area metropolitana di New York, per un raggio di 50 miglia, 111,7 x 96 cm; mappa degli Stati Uniti, 111,7 x 162,5 cm; mappa del mondo, 111,7 x 162,5 cm; puntine da disegno rosse e blu) e *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2* del 1970 (732 foto in bianco e nero, ciascuna 12,5 x 17,8 cm; 189 cartellini dattiloscritti, ciascuno 12,5 x 17,8 cm). Entrambi nella collezione dell'artista.

<sup>39</sup> Paul Maenz (1939-) inaugura ufficialmente la sua galleria sulla Lindenstrasse 32 proprio con la personale di Haacke, il 16 gennaio 1971. Insieme a Konrad Fischer (Lueg) a Düsseldorf, è il primo a occuparsi di arte concettuale e minimalista in Germania. Una passione nata quando ancora non era gallerista, durante un soggiorno a New York (1965-67), dove acquistò la sua prima opera, una “struttura” modulare di Sol LeWitt, direttamente dall'artista. Nel 1967, organizza la mostra *Serielle Formationen* per l'Università di Francoforte. Qui espongono, per la prima volta in Europa, molti giovani talenti americani, tra cui, Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Jan Dibbets, Agnes Martin. A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, l'interesse di Maenz si sposta verso la transavanguardia e il neoespressionismo. La galleria chiude nel 1990 con una personale di Anselm Kiefer. Il fondo archivistico della Galerie Paul Maenz (1956-1991) si trova oggi al Getty Research Institute, Los Angeles.

<sup>40</sup> Trasferitasi da Cleveland, dove rimase aperta dal 1957 al 1961, a New York (50 West 57th Street), tra il 1960 e il 1970, la Howard Wise Gallery organizza le prime importanti mostre che indagano il rapporto tra arte e tecnologia, con particolare attenzione alle sculture cinetiche e di luce e al video. Spinto dal crescente interesse verso le nuove tendenze di allora, Howard Wise (1903-1989) chiude la galleria nel 1970, e l'anno dopo fonda la Electronic Arts Intermix (EAI), un'organizzazione non-profit che oggi possiede un'importante archivio di video arte. Cfr. “Oral history interview with Howard Wise, 22 February 1971”, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington. Prima

quell'occasione, ai visitatori della mostra era stato chiesto di segnare con puntine blu il proprio domicilio su una grande mappa di Manhattan. Così nasce *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1*, la piattaforma d'indagine per la successiva messa in scena dell'opera a Colonia (16 gennaio-13 febbraio 1971), dove vengono rinnovate sia la forma del "profilo", sia il suo titolo, che si accorcia in *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2*.

I due lavori fanno dunque parte di uno stesso progetto che Haacke divide in una prima e seconda fase. Inizialmente, grazie a un semplice gesto, quello di appuntare i luoghi di nascita e di residenza con segni di diverso colore (rosso in un caso, blu nell'altro) su varie mappe – tra cui non solo quella dettagliata di Manhattan, ma anche quelle degli altri cinque distretti della città, dell'area metropolitana di New York, degli Stati Uniti e del mondo in generale –, Haacke trasforma lo spettatore in attore e fonte di informazioni, da un lato, e l'opera in ricettacolo-archivio, dall'altro.<sup>41</sup>

Il risultato dell'azione da Howard Wise, che potremmo definire autocostituente, poiché è la partecipazione del pubblico che realizza effettivamente l'opera, a prima vista può apparire un ritratto piuttosto asettico di coloro che sono soliti visitare le gallerie d'arte. Ogni "gallery-goer" è anonimamente rappresentato da un punto blu e da un punto rosso su una vasta planimetria. Una visione, questa, molto più adatta a un laboratorio statistico-informatico che a una galleria d'arte. Eppure, dal punto di vista concettuale ne scaturisce un'analisi interessante, soprattutto per il contesto in cui il sondaggio è inserito.

Haacke segue l'eredità di Duchamp, che fu il primo a valutare l'importanza e il potere simbolico dell'ambito in cui un'opera è presentata. "As far as work for a given context is concerned", afferma Haacke, "I would like to add that, as with many questions touching the theory and the sociology of art, there is a precedent in the practice of Marcel Duchamp. When he anonymously entered his *Fountain* in the exhibition of the Society of Independent Artists, he deliberately aimed at a

---

della mostra del 1969, Howard Wise aveva organizzato un'altra personale di Haacke dal 13 gennaio al 3 febbraio 1968 e una sua mostra, insieme a Gerald Oster, dal 4 al 22 gennaio 1966. Cfr. comunicati stampa e materiali in Howard Wise Gallery records, 1943-1969, Exhibition Files: Hans Haacke, box 6 e 7.

<sup>41</sup> In un solo mese vengono censiti più di duemila luoghi di residenza e di nascita.

specific context [...]. With this maneuver, Duchamp revealed the rules of the game, the symbolic power of the context”.<sup>42</sup>

Oltre ad essere il primo lavoro che Haacke realizza affidandosi al metodo del sondaggio, indirizzando direttamente lo spettatore con una richiesta, *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1* è anche la prima effettiva indagine legata ai “real-time social systems” e, un primo, anche se forse ancora timido, gesto di critica istituzionale rivolto a contestare un luogo comune errato. Come sottolinea Rosalyn Deutsche, questo lavoro “responded to the discourse of the art institution, which addresses its public as unsituated, ahistorical, disembodied beings”.<sup>43</sup>

L'arte del “fare domande”, intesa come attività speculativa e dialettica, diventa dunque fonte di conoscenza e metodo di denuncia.

A distanza di qualche anno, Haacke commenta gli esiti dei *poll* newyorchesi riferendosi in particolare a due ulteriori e più articolati lavori d'indagine alla John Weber Gallery, uno del 1972, l'altro del 1973.<sup>44</sup> Queste le sue osservazioni iniziali:

The visitors to commercial galleries of contemporary art in New York seem to be an extremely selected audience, which recruits itself from the ranks of the college educated middle and upper-middle classes. The professionally uncommitted public of the gallery can hardly be suspected of representing ‘the proletariat’ or the mythical ‘man in the street’.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Cfr. Bourdieu e Haacke, 1995, pp. 96-97.

<sup>43</sup> R. Deutsche, *The Art of Not Being Governed Quite So Much*, in *Hans Haacke: For Real. Works 1959-2006*, a c. di M. Flügge e R. Fleck, Düsseldorf, Richter Verlag, 2006, p. 71.

<sup>44</sup> John Weber (1932-2008) è il gallerista che si occupa del lavoro di Haacke dopo Howard Wise e come lui è un pioniere dell'avanguardia tra anni Sessanta e Settanta. È tra i primi ad esporre gli artisti europei a New York, soprattutto i poveristi, Art & Language e Roman Opalka; a lanciare nomi poi diventati celebri in ambito concettuale (Haacke, Adrian Piper e altri); e a occuparsi dell'Estate di Robert Smithson. Il fiuto non gli manca neanche nella scelta dei luoghi dove stabilire la sua attività: è tra i primi ad aprire a SoHO (nel 1971; 420 West Broadway) e a trasferirsi a Chelsea (nel 1997; 529 West 20th Street), dove rimane fino al 2000, anno di chiusura della galleria.

I due *John Weber Gallery Visitors' Profile* si presentano come questionari a risposta multipla con una ventina di domande, per metà di carattere demografico e l'altra metà socio-politico. I risultati dei sondaggi venivano esposti in tempo reale con rappresentazioni grafiche. La prima volta, nell'arco di 13 giorni (07-24.10.1972), furono compilati 858 questionari; mentre la seconda, nei 14 giorni di durata della mostra (28.04-17.05.1973), ne furono redatti quasi il doppio, 1.324.

<sup>45</sup> H. Haacke, *The Constituency* (1976), in Flügge e Fleck (a c. di), 2006, p. 266.

Questo sommario profilo del pubblico dell'arte newyorchese era d'altronde già emerso dal sondaggio alla Howard Wise Gallery, e si sarebbe poi rivelato ancor più apertamente da Paul Maenz a Colonia, quando Haacke mise in scena le informazioni raccolte a New York. Le settecentotrentadue fotografie scattate dall'artista nel 1969-70 mostravano come un'altissima percentuale di visitatori fosse residente a Manhattan, e soprattutto in certe zone gentrizzate, cosa che ne dichiarava l'appartenenza a una classe sociale benestante e colta. Haacke decide di rendere evidente questa particolare provenienza socio-culturale dei "gallery-goers" mostrando gli ingressi delle loro abitazioni. Se è vero che di solito è l'abito a fare il monaco, qui è la porta di casa che fa l'inquilino.

Pur mantenendo una stessa base concettuale, l'installazione alla Galerie Paul Maenz ha una bellezza e un'efficacia estetiche decisamente più forti rispetto al primo *Gallery-Goers' Profile*. Nonostante Haacke affermi che la disposizione dei materiali sia scaturita spontaneamente,<sup>46</sup> è difficile non pensare a un attento studio preliminare che riguarda la scelta di testi e immagini e, soprattutto, la loro relazione con lo spazio.

L'allestimento delle fotografie e dei cartellini dattiloscritti segue, secondo un ordine schematico, l'assetto delle strade di Manhattan. La Fifth Avenue fa da immaginario spartiacque orizzontale lungo le pareti della galleria: per tutti gli edifici con indirizzo ad est dell'asse che divide in verticale la città, le fotografie corrispondenti sono disposte una sopra l'altra in direzione del soffitto; mentre per gli edifici a ovest della quinta strada le foto si susseguono verso il pavimento. La galleria diventa così una grande mappa stilizzata del tipico assetto urbano newyorchese a griglia, dove il nord è a sinistra e il sud a destra, e dove ciascuna delle serie di foto disposte in verticale rappresenta una *street*. È possibile riconoscere le strade grazie alle indicazioni sui cartoncini, che Haacke dispone in sequenza orizzontale sullo spartiacque simbolico segnato dalla Fifth Avenue.

Se si mettono a confronto i due *Gallery-Goers' Profile*, è evidente come Haacke abbia concepito una narrazione in due atti. *Part 1* è un'autoanalisi che il pubblico fa di se stesso in tempo reale, un autoritratto che permette ai visitatori delle gallerie di

---

<sup>46</sup> "The mise-en-scène followed a rational scheme; I didn't mean to make it beautiful. It came out naturally; I just followed the New York plan. The City has got an East and a West Side; I put the photographs of the façades in columns, according to the streets where I had taken them". Cfr. intervista di chi scrive all'artista, in appendice.

guardarsi criticamente allo specchio nel preciso istante in cui compilano i questionari. *Part 2*, invece, è un ritratto, di quelle stesse persone, che l'artista esegue servendosi delle informazioni ottenute.

L'intervento di Haacke in questa seconda fase è indispensabile, oltre che funzionale al completamento dell'opera. Se a New York si era tenuto in disparte lasciando che i visitatori fossero liberi di creare il proprio profilo, a Colonia agisce in prima persona come mediatore, mantenendo pur sempre una disciplinata oggettività. Il suo ruolo non è quello di interpretare i dati raccolti; deve piuttosto renderli comprensibili, e soprattutto visibili, a un diverso pubblico.

La scelta del luogo dove mettere in scena il secondo *Gallery-Goers' Profile* è tutt'altro che marginale. Non si tratta soltanto di cambiare galleria, ma di sceglierne una in un nuovo contesto: non più New York, ma Colonia. Questo significa mettere faccia a faccia il pubblico dell'arte al di qua e al di là dell'oceano; far conoscere ai tedeschi i loro simili americani. Le settecentotrentadue fotografie scattate da Haacke non hanno la funzione esclusiva di fornire un censimento locale, ma servono anche come esempi di uno stile di vita specifico. "The installation of *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2* at Galerie Paul Maenz in Köln", spiega l'artista, "was meant to give information to people who didn't know New York. I went around Manhattan taking hundreds of pictures of the building façades. Very often, they are mirrors of the people who inhabit the houses, they tell the story and life of the tenants. Architecture bears this human aspect".<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Cfr. intervista di chi scrive all'artista, in appendice.

#### 4.4. Il potere immobiliare e il museo: i *Manhattan Real Estate Holdings* (1971)<sup>48</sup>

1 aprile 1971: sono passati ormai quarant'anni da quando Thomas Messer, l'allora direttore del Guggenheim di New York, comunicò al giovane Haacke la cancellazione della sua prima importante personale in un grande museo.<sup>49</sup> Il fatto, avvenuto poche settimane prima dell'inaugurazione, fu clamoroso e suscitò non solo l'ira di Haacke, che accusò il museo di censura, ma anche un'ampia eco nel mondo dell'arte.<sup>50</sup> Da quel momento, egli diventò un *enfant maudit* tra le istituzioni museali americane, soprattutto newyorchesi, che non lo invitarono più a esporre, tranne in rarissimi casi, di cui il più celebre fu la retrospettiva tenutasi al New Museum di New York nel 1986.<sup>51</sup>

Questo ostruzionismo persiste ancora oggi,<sup>52</sup> nonostante Haacke sia da tempo riconosciuto come uno dei maggiori protagonisti internazionali dell'arte concettuale.

---

<sup>48</sup> Si tratta di *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (mappa di Manhattan in sei sezioni ingrandite, ciascuna 50,8 x 61 cm; 24 fogli dattiloscritti con negativi fotografici a collage, ciascuno 58,4 x 22,9 cm, più uno 43,2 x 22,9 cm e un altro 54 x 22,9 cm; ingrandimento fotografico di un foglio dattiloscritto, 61 x 50,8 cm; in due edizioni: Collezione dell'artista; Collezione Tate Gallery, Londra) e *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May, 1971* (ingrandimenti fotografici di due mappe, una del Lower East Side, l'altra di Harlem, ciascuna 61 x 50,8 cm; 142 foto di facciate di edifici e lotti vuoti, ciascuna 25,4 x 20,3 cm; 142 fogli dattiloscritti con dati, ciascuno 25,4 x 20,3 cm; 6 tabelle con transazioni commerciali del gruppo immobiliare, ciascuna 61 x 50,8 cm; un cartellone esplicativo, 61 x 50,8 cm; in due edizioni: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi; Museu d'art contemporani de Barcelona – MACBA, Barcellona).

<sup>49</sup> *Hans Haacke: Systems*, a cura di Edward Fry, avrebbe dovuto inaugurare al Solomon R. Guggenheim Museum di New York il 30 aprile e rimanere aperta fino al 6 giugno 1971.

<sup>50</sup> "As one of the first artists to understand art as communication", commenta Walter Grasskamp, "Haacke was excommunicated from the system". Cfr. W. Grasskamp, *Kassel, New York, Cologne, Venice, Berlin*, in Flügge e Fleck (a c. di), 2006, p. 26.

<sup>51</sup> Cfr. Wallis (a c. di), 1986.

<sup>52</sup> Dopo il 1986, a parte alcune mostre in gallerie private, Haacke ha tenuto una nuova personale a New York soltanto nel 2009. Intitolata *Weather, or Not* (21.11.2009-06.02.2010), è stata promossa dalla X Initiative, un'organizzazione non-profit con sede temporanea negli ex-spazi della Dia Art Foundation a Chelsea, sulla ventiduesima strada. Non stupisce che Haacke abbia deciso di esporre in questo luogo: non solo per il suo valore simbolico, legato alla storia del Dia, ma anche perché nel 2004 l'edificio è stato venduto a investitori immobiliari e, dopo la sua chiusura come spazio dedicato all'arte (marzo 2010), non è chiaro quale sarà il suo destino. Ancora una volta, è il real estate a

Il rifiuto di Messer è entrato quasi subito a far parte della storia come un gesto autoritario, come uno dei più violenti oltraggi che siano mai stati rivolti a un singolo artista nella contemporaneità. Ed è diventato un caso esemplare della cosiddetta “critica istituzionale”, proprio in quella manciata di anni, a cavallo tra i Sessanta e Settanta, in cui le contestazioni contro il museo, quale luogo privilegiato di difesa, produzione e divulgazione del sapere, si fecero più accese e pungenti.<sup>53</sup>

L’episodio del Guggenheim ha causato un vulnus irreparabile nella carriera di Haacke, che da allora si è investito del ruolo di paladino dell’arte rincorrendo una pressoché unica missione: denunciare le ingiustizie e gli intrighi che ancorano saldamente il mondo della cultura al potere politico ed economico, e che ne limitano, se non addirittura aboliscono, la libertà.

Non si vuole qui ripercorrere in dettaglio la storia di quello che accade nel corso della primavera del 1971. I fatti sono già stati esposti e commentati in diverse occasioni sia dalla critica,<sup>54</sup> sia dallo stesso curatore della mostra, Edward Fry, che, insieme ad Haacke, già nel 1972 redigeva un accurato compendio con saggi, documenti e interviste sulla vicenda.<sup>55</sup> Prima di addentrarsi nella lettura delle opere che causarono la revoca della retrospettiva, ci sembra però utile, specialmente a distanza di quattro decenni, riesaminare brevemente il corso degli eventi e, in particolare, il contesto storico che ha fatto da cornice all’accaduto.

---

determinare lo spazio fisico e simbolico cittadino. Cfr. J. Saltz, *Remembering Dia, at the End of an Era*, in “New York Magazine”, 12 marzo 2010, [http://nymag.com/daily/entertainment/2010/03/saltz\\_remembering\\_dia\\_at\\_the\\_e.html](http://nymag.com/daily/entertainment/2010/03/saltz_remembering_dia_at_the_e.html)

<sup>53</sup> Tra gli altri casi celebri di censura istituzionale, si pensi all’eliminazione di *Peinture-Sculpture* di Daniel Buren dalla Sixth Guggenheim International Exhibition, sempre nel 1971 (febbraio); la temporanea chiusura della personale di Robert Morris alla Tate Gallery di Londra (maggio 1971); la rimozione di *Manet Projekt ‘74* di Haacke dalla collettiva *Projekt ‘74* a Colonia, nel 1974; la distruzione di *Tilted Arc* di Serra nella Federal Plaza a New York, avvenuta dopo un contenzioso durato quasi un decennio (1981-1989).

<sup>54</sup> Si vedano, ad esempio, J. Burnham, *Hans Haacke’s Cancelled Show at the Guggenheim*, in “Artforum”, n. 10 (giugno 1971), pp. 67-71; B. Reise, *Background to the foreground: The Haacke exhibition history e ‘Which is in fact what happened’*, in “Studio International”, n. 182 (luglio-agosto 1971), pp. 30-34 e 34-37; R. Deutsche, *Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum*, in Wallis (a c. di), 1986, pp. 20-37, poi ripreso in Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996, pp. 159-192; F. Jamerson, *Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism*, in Wallis (a c. di), 1986, pp. 38-50; A.C. Danto, *Hans Haacke and the Industry of Art*, in *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley/Los Angeles/Londra, University of California Press, 1997, pp. 69-75.

<sup>55</sup> *Hans Haacke. Werkmonographie*, a c. di E. Fry, Colonia, DuMont, 1972.



Tutto ha inizio a un mese e mezzo circa dall'apertura. Struttura e titolo della mostra sono già pronti. *Hans Haacke: Systems* segue l'evoluzione del lavoro dell'artista ed è pertanto divisa in tre sezioni: *Physical Systems*, *Biological Systems*, *Social Systems*. Messer non ha obiezioni riguardo ai sistemi fisico-biologici, che sono perfettamente in linea con le sperimentazioni tra arte, scienza e tecnologia delle nuove tendenze del momento, ma nutre serie perplessità nei confronti di tre sistemi sociali.

Il primo è un "visitors' poll" simile ai sondaggi che Haacke aveva già presentato in altre occasioni: alla Howard Wise Gallery nel 1969; al Jewish Museum e al MoMA nel 1970, quando prese parte alle mostre *Software* e *Information*. Al Guggenheim il pubblico si sarebbe trovato di fronte a una ventina di domande che l'artista aveva preparato seguendo il modello dei questionari normalmente usati per le indagini statistiche. Secondo le intenzioni di Haacke, le risposte raccolte avrebbero fornito un'imparziale profilo sociologico dei visitatori del museo.<sup>56</sup> Egli descrive il lavoro come segue:

[...] A poll of the Guggenheim Museum's visitors, consisting of ten demographic questions (age, sex, education etc.) and ten opinion questions on current socio-political issues ranging from "Do you sympathize with Women's Lib?" to "In your opinion, should the general orientation of the country be more conservative or less conservative?". The answers to the questions are to be tabulated and posted daily as part of the piece.<sup>57</sup>

Gli altri due "sistemi" sotto accusa sono indagini che riguardavano il real estate newyorchese. Haacke li realizza usando una serie di fotografie che ritraggono le facciate di alcuni lotti immobiliari a Harlem e nel Lower East Side. Lui stesso aveva scattato quelle immagini percorrendo i due quartieri, che allora erano tra i più poveri di Manhattan. Per completare l'opera, adotta un procedimento simile a quello già usato per il secondo *Gallery-Goers' Profile*. Accanto alle fotografie, compila una serie di schede con informazioni sulle proprietà prese in esame. Tutta la

---

<sup>56</sup> Haacke proporrà questo stesso modello di sondaggio alla John Weber Gallery di New York, nel 1972 e nel 1973, con i due *Visitors' Profile*.

<sup>57</sup> Vedi dichiarazione di Haacke del 3 aprile 1971, conservata nei Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York (TMM Thomas Correspondence, Hans Haacke); pubblicata in Fry (a c. di), 1972, pp. 56-58.

documentazione raccolta proviene dagli archivi pubblici del County Clerk's Office di New York in Chambers Street, e dai giornali.

Il lungo titolo delle due opere, *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* e *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May, 1971*, ne dichiara fin da subito la natura investigativa in chiave di documentario o reportage realista condotto in un luogo e un tempo specifici.<sup>58</sup>

Messer teme che i *Manhattan Real Estate Holdings*, e forse in forma minore il “poll”, possano causare un’azione legale contro il museo. Per questo, li addita come lavori politicamente scorretti che rischiano di compromettere la reputazione, e forse addirittura la missione e il ruolo, del Guggenheim. Da un’istituzione didattico-culturale democratica, il cui fine è preservare e promuovere il bello,<sup>59</sup> il museo, se insidiato dalle indagini di Haacke, si trasformerebbe in un’arena di dibattito politico e sociale. I giudizi di Messer grondano di retorica reazionaria e sembrano rispolverare vecchi principi come quello dell’“arte per l’arte” e del “ritorno all’ordine”. Oltretutto, non lasciano scampo: i “social systems” sotto accusa sono una “alien substance”<sup>60</sup> che rischia di contaminare il museo come un virus mortale.

Per alcuni giorni, Haacke tenta di risolvere la situazione cercando di trovare un compromesso con Messer. In una dichiarazione del 3 aprile, racconta di aver proposto di modificare le due indagini sul real estate per smorzarne la criticità senza però scalfirne l’efficacia: “On March 25, I met Mr. Messer’s objections of possible libel and ‘muckraking’ by substituting fictitious names for the principals

---

<sup>58</sup> “Had Haacke not devoted himself to art”, scrive Grace Glueck a tal proposito, “he might have become an exemplary journalist, not only because of his bulldog talent for research, but also because of his total indifference to the power wielded by important people who are anxious to keep publicly questionable activities private”. Cfr. G. Glueck, *A Kind of Public Service*, in *Bodenlos*, a c. di K. Baumann e F. Matzner, 45. Esposizione internazionale d’arte – La Biennale di Venezia / Padiglione tedesco, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1993, p. 71.

<sup>59</sup> Cfr. l’estratto dello statuto del Guggenheim pubblicato come *Artikel I, ZIELE, Abschnitt I aus den Satzungen der Solomon R. Guggenheim Foundation (and Museum)* e la lettera di Messer a Haacke del 19 marzo 1971, in Fry (a c. di), 1972, pp. 58-60; il comunicato *Haacke Exhibition Cancelled at the Guggenheim* (Guggenheim Archives, NY, Department of Public Affairs: Press releases, # 132, 5 aprile 1971).

<sup>60</sup> Cfr. T. Messer, *Guest Editorial*, in “Arts Magazine”, n. 8 (estate 1971), pp. 4-5.

and generalizing their addresses”.<sup>61</sup> Ma gli sforzi e la buona volontà di Haacke risultano vani: il Guggenheim annuncia pubblicamente l’annullamento della mostra il 5 aprile.<sup>62</sup>

Haacke, appoggiato da amici e colleghi,<sup>63</sup> e in particolare da coloro che, come lui, fanno parte della Art Workers’ Coalition,<sup>64</sup> difende a spada tratta la sua posizione: si rivolge all’opinione pubblica scatenando un acceso dibattito mediatico.<sup>65</sup> Sceglie la strategia giusta: nessuna personale al Guggenheim avrebbe mai potuto eguagliare la risonanza e la visibilità prodotte dallo scandalo. Riguardo all’accaduto, un anonimo commentatore italiano scrive: “Qualcuno si domanda chi vorrà ancora esporre al Guggenheim. È il caso di domandarsi invece se e quali altri artisti sapranno mettere a nudo altre istituzioni”.<sup>66</sup>

Messo sotto gli occhi di tutti, il rifiuto del museo alimenta, tuttavia, anche una falsa convinzione. In molti si sono persuasi che i *Manhattan Real Estate Holdings* siano stati giudicati pericolosi perché in grado di smascherare i rapporti di potere (politico e finanziario-immobiliare) nascosti all’interno del Guggenheim stesso.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Cfr. nota 57.

<sup>62</sup> Cfr. il riferimento al comunicato stampa citato nella nota 59.

<sup>63</sup> Il 1 maggio 1971 la Art Workers’ Coalition organizza una serie di manifestazioni al Guggenheim e diffonde annunci e petizioni “in support of Haacke & against art censorship”; il 15 maggio, 135 artisti firmano una dichiarazione con la quale boicottano il museo: si rifiutano di esporre le loro opere fino a quando “the policy of art censorship and its advocates are changed”. Tra i difensori di Haacke c’è anche Fry, che, per essersi apertamente schierato dalla sua parte, viene licenziato da Messer il 26 aprile. Cfr. Reise, 1971, p. 34.

<sup>64</sup> Sulla Art Workers’ Coalition si vedano, ad esempio, L. Lippard, *The Art Workers’ Coalition: not a history*, in “Studio International”, n. 927 (novembre 1970), pp. 171-174; J. Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/Los Angeles/Londra, University of California Press, 2009 e, il già citato, *Art Workers’ Coalition. Documents, Open Hearing* (2010).

<sup>65</sup> Nei giorni che seguono la cancellazione della mostra, la stampa dedica ampio spazio alla vicenda con titoli piuttosto accesi, come *The Guggenheim Refuses to Hang Slumlords* (di R. Gratz, in “New York Post”, 8 aprile 1971, p. 52); *Art Show Scrubbed as Politically Dirty* (di D. Herzig, in “Newsday”, 9 aprile 1971, p. 15A); *Haacke-Ausstellung: Fehler im System* (in, autore n.p., “Der Spiegel”, n. 18, 26 aprile 1971, pp. 196-197).

<sup>66</sup> Cfr. *Buren, Haacke, chi altro?*, in “Data”, n. 1 (settembre 1971), p. 31.

<sup>67</sup> Come sottolinea Julia Bryan-Wilson, riprendendo un commento di Fredric Jamerson [in Wallis (a c. di), 1986, p. 46], “the museum’s objections may have partly stemmed from its sense of shared ‘ruling class ideology’ with the Shapolsky family”. Cfr. Bryan-Wilson, 2009, p. 204. Quest’idea ritorna anche in Deutsche, che legge la decisione di Messer come un tacito consenso nel considerare il museo un surrogato dell’ideale domestico borghese. Cosa che, contrariamente a quanto affermato dal suo direttore, finiva per inquadrarlo proprio come uno spazio regolato da dinamiche economiche. Si veda, Deutsche, 1996, pp. 191-192. Sul tema, si veda anche Danto, 1997, p. 72.

In realtà, nei due lavori non ci sono riferimenti che dimostrano una diretta connessione tra i nomi dei membri delle società di real estate coinvolte e quelli del consiglio a capo del museo. “Everybody suspects that somehow or other the trustees were implicated”, dichiara Haacke in un’intervista. “Obviously that says a lot about how suspect the cancellation of the show was. It also means that people would not be surprised to hear that the trustees of the Guggenheim Museum are slumlords. But I have no clue that they do indeed have real estate interests in ghetto areas”.<sup>68</sup>

Nel 1971, l’artista non ha ancora le prove per svelare le macchinazioni che si annidano nel *board* del museo, ma tre anni dopo se le procura, spinto probabilmente dal desiderio di rivincita, se non addirittura di vendetta, per il torto subito. Con *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees*<sup>69</sup> (1974) sferra il suo “J’accuse” sotto forma di sette lapidari pannelli in cui i nomi dei *trustees* del museo, tutti appartenenti a facoltose famiglie americane, sono affiancati dalla lista dei numerosi incarichi che ciascuno di loro detiene anche in altre grosse istituzioni o società finanziarie.<sup>70</sup>

Il conflitto di interessi tra potere culturale e potere economico-politico viene così servito su un piatto d’argento, o meglio, incorniciato come un’opera d’arte e offerto al pubblico del museo. Con un effetto forse ancora più forte di quanto Haacke si sarebbe potuto immaginare, il contesto diventa una valida, ma altrettanto diabolica, cassa di risonanza, tanto che da quel momento egli è designato come artista politico.<sup>71</sup>

Subito dopo la cancellazione della mostra al Guggenheim, in un’articolo in difesa di Haacke, Jack Burnham afferma che, in fondo, “any public or semi-public

---

<sup>68</sup> Cfr. Siegel, 1990, p. 67.

<sup>69</sup> Il lavoro fu esposto alla collettiva *Live!* (New York, Stefanotty Gallery, 12.03-13.04.1974), a cui parteciparono anche Allan Kaprow, Les Levine e Dennis Oppenheim.

<sup>70</sup> Tra tutte spiccava la Kennecott Copper Corporation, che nel 1973 dovette presentarsi davanti al Senato degli Stati Uniti per dare spiegazioni riguardo a presunte responsabilità nei confronti della destabilizzazione politico-economica del Cile ai tempi di Salvador Allende.

<sup>71</sup> Si veda J. Burnham, *Steps in the Formulation of Real-Time Political Art*, in *Hans Haacke. Framing and Being Framed. 7 Works 1970-75*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York, New York University Press, 1975, pp. 127-143.

Recentemente è uscito uno studio, il primo in italiano, che analizza proprio questo aspetto del lavoro dell’artista dagli anni Settanta ad oggi. Cfr. S. Taccone, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Salerno, Plectica, 2010.

institution is an *a priori* symbol of power and authority”,<sup>72</sup> la cui sopravvivenza e programmazione culturale dipendono da una vasta rete di rapporti di potere.

Di certo, in quegli anni Haacke non è né il primo, né l’ultimo artista ad occuparsi di “critica istituzionale” eliminando ogni espediente allegorico-simbolico che possa mitigare il messaggio proposto e farlo risultare meno oltraggioso agli occhi del museo. Sono tuttavia esemplari quella tenacia e quell’impegno, oltre all’efficacia linguistico-espressiva, che ancora oggi contraddistinguono il suo operare.<sup>73</sup>

Il momento storico è favorevole: gli anni di contestazione che seguono il ‘68 in Europa e che impegnano gli Stati Uniti nella guerra in Vietnam (1962-75) offrono ad Haacke un terreno fertile per iniziare il suo lungo cammino verso la ricerca della verità. New York è infiammata dalle proteste antibelliche, a cui si unisce la lotta contro ogni genere di ingiustizia sociale. Le minoranze scendono in strada: le donne, i neri, gli ispanici, i gay, e con loro anche gli artisti, chiedono maggiori diritti e si organizzano in collettivi.

Nel 1969 nasce la Art Workers’ Coalition (AWC), che raduna un ampio numero di artisti molto diversi l’uno dall’altro in quanto a prassi e stili, ma accomunati da uno stesso credo ideologico-politico che li spinge ad autodefinirsi “artisti operai”.<sup>74</sup> Uno di loro, una voce non a caso rimasta anonima nel coro, afferma: “We must support the Revolution by bringing down our part of the system and clearing the way of change. This action implies total dissociation of art making from capitalism”.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Burnham, in *Framing and...*, 1975, p. 139.

<sup>73</sup> Si pensi a un esempio eclatante come GERMANIA, l’intervento che Haacke realizzò nel padiglione tedesco alla Biennale di Venezia del 1993, e che gli valse il Leone d’oro (insieme a Nam June Paik). In quell’occasione, l’artista attaccò con violenza lo spazio istituzionale: distrusse il pavimento in travertino del padiglione costringendo i visitatori a camminare barcollando sulle macerie. Per un’analisi dell’opera, si veda Baumann e Matzner (a c. di), 1993.

<sup>74</sup> L’identificazione dell’artista come operaio richiama l’ideologia anni Venti-Trenta, senza però riviverne fino in fondo il credo socialista. L’arte degli anni Sessanta-Settanta rimane elitaria, non comprensibile per le masse, come invece era, ad esempio, lo stile realista del muralismo americano, messicano e italiano (Sul “realismo socialista” di inizio Novecento, si veda, ad esempio, S. Bignami, *Arte pubblica*, in *Arte e artisti della modernità*, a c. di A. Negri, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 213-242). Gli artisti della Art Workers’ Coalition combattono prima di tutto per i loro diritti, per non rimanere ai margini della società, e per fare dell’arte una professione legalmente riconosciuta e regolata. Cfr. Bryan-Wilson, 2009, pp. 13-39.

<sup>75</sup> Il testo è semplicemente firmato “an art worker”. Ivi, p. 1.

In queste poche parole rivive tutta l'utopia di allora: l'arte non può che essere pubblica e mettersi al servizio della società; per questo deve abbandonare lo stato di oggetto, inteso come merce di consumo, e trasformarsi in azione. È così che, da un lato, l'arte si dematerializza e si fa processo (*Process art*), idea (*Conceptual art*), critica (*Feminist art* e *Institutional Critique*); dall'altro, si realizza in azioni politiche comuni.

Tra i tanti episodi che mobilitarono gli artisti newyorchesi, ricordiamo: l'“Open Hearing” alla School of Visual Arts (1969), dove vennero stilate tredici richieste da sottoporre al MoMA quale rappresentante delle istituzioni museali newyorchesi; il caso del poster di denuncia “And Babies?/And Babies” (1969) e la successiva manifestazione davanti a *Guernica* di Picasso (1970), due proteste contro la guerra in Vietnam che coinvolsero ancora il MoMA; il New York Art Strike Against Racism, War, and Repression (1970), che invitava i musei a scioperare per un intero giorno come atto di denuncia contro varie forme di violenza.<sup>76</sup>

Il museo diventa un'alternativa allo studio, una sorta di laboratorio o tribuna dove gli artisti si radunano a manifestare contro gli abusi di autorità e le disuguaglianze sociali. A questo proposito, Julia Bryan-Wilson scrive: “Disgust with the museum ‘system’ was at the very heart of the AWC, and art institutions were a logical target in artists’ eyes, especially because of their powerful boards of trustees that had members like the Rockefellers”.<sup>77</sup>

Non stupisce che Haacke, tra i componenti più attivi della Art Workers’ Coalition fin dalle origini,<sup>78</sup> abbia scelto come luogo e soggetto d'indagine proprio il

---

<sup>76</sup> Sull'argomento si vedano Bryan-Wilson, 2009, pp. 13-39, e la mostra *1969* al P.S.1 di New York (25.10.2009-05.04.2010). Realizzata con materiali d'archivio del museo e della sua casa madre, il MoMA, *1969* presentava “a period marked with revolution and socio-political tumult” (citazione dal comunicato stampa).

<sup>77</sup> Cfr. Bryan-Wilson, 2009, p. 18. Come noto, David e Nelson Rockefeller erano entrambi personalità di spicco del *board* del MoMA (David lo è ancora oggi). Nelson Rockefeller era, tra l'altro, il governatore repubblicano dello Stato di New York.

<sup>78</sup> L'Art Workers’ Coalition operò dal 1969 al 1971, un periodo piuttosto breve, che si chiuse a causa di conflitti interni. Riguardo alla fragilità della coalizione, Haacke afferma: “What one wants, the other objects to strenuously; e.g. one wants to destroy museums, the other wants to reform them or to use the museums as they are for his own artistic ends, and the third simply wants a piece of the pie”. Cfr. Bryan-Wilson, 2009, p. 26.

museo;<sup>79</sup> e con esso i rappresentanti dei *board* e i loro associati, che meglio di chiunque altro incarnano il sistema corrotto e potente contro cui ribellarsi.

I due *Manhattan Real Estate Holdings* si inseriscono in questo clima di tensione come due micce pronte per essere accese. Innocue agli occhi del loro autore, che non le considera un pericolo per la reputazione del museo, diventano materiale che scotta per Messer, che le legge in chiave prettamente politica, tanto da denigrarne la natura artistica. Questa diversità di ricezione, che riguarda lo slittamento dalla dimensione privata a quella pubblica, di cui il museo è il perno, è il motivo che rende le due opere modelli esemplari di “critica istituzionale”. “Haacke’s real-estate pieces – including the official reaction they provoked –” spiega Deutsche, “interrogated the museum as such a primary mediating agency, foregrounding how it determines and limits the reading of artistic texts”.<sup>80</sup>

A questo punto, conviene esaminare i due lavori da vicino.

*Sol Goldman and Alex DiLorenzo*<sup>81</sup> è spesso dimenticato dalla critica, che, fin dai tempi dello scandalo, si è concentrata principalmente sulla seconda indagine immobiliare. È probabile che sia stato giudicato formalmente meno efficace rispetto a *Shapolsky et al.*,<sup>82</sup> che con le sue centoquarantadue fotografie in bianco e nero, correlate da altrettante schede tecniche, dove Haacke riporta “the property’s addresses, block and lot number, lot size, building code, the corporation or individual holding title, the corporation’s addresses and its offices, the date of acquisition, prior owner, mortgage, and assessed tax value”,<sup>83</sup> invade letteralmente lo spazio espositivo come un grande archivio visivo.

---

<sup>79</sup> Il primo sondaggio espressamente “politico” di Haacke è il *MoMA Poll* (1970), che, in maniera assai precisa e diretta, chiede al pubblico un’opinione sulla condotta del governatore Rockefeller e del presidente Nixon circa la guerra in Indocina.

<sup>80</sup> Cfr. Deutsche, 1996, p. 162.

<sup>81</sup> Data la lunghezza dei titoli, per entrambi i lavori, d’ora in poi, verrà usata la formula abbreviata.

<sup>82</sup> Deutsche individua un’altra possibile motivazione: “The emphasis on the Shapolsky work is probably best explained by the compelling social contradictions that it addresses and the consequent force of its confrontation with the museum’s universalizing pretensions”. Cfr. Deutsche, 1996, p. 168.

<sup>83</sup> Si riporta qui l’intera descrizione delle informazioni contenute nelle schede che accompagnano le fotografie, così come compaiono nella didascalia dell’opera, compilata dall’artista in Wallis (a c. di), 1986, p. 92, per mostrare con quanta meticolosità e dovizia di particolari egli abbia raccolto e sistemato i dati.

*Sol Goldman and Alex DiLorenzo* assomiglia, invece, più a una serie di documenti appena usciti dai registri di un ufficio immobiliare.<sup>84</sup> Su ciascuno dei ventiquattro fogli dattiloscritti che compongono l'opera, oltre alle informazioni tecniche sui lotti edilizi, è stata disposta a collage una *stripe* di provini fotografici con le facciate delle case. Completano la descrizione dei due real estate: per *Sol Goldman and Alex DiLorenzo*, una mappa di Manhattan divisa in sei sezioni, su cui sono segnate le proprietà della compagnia, e un pannello con la lista delle sue diciannove affiliate; per *Shapolsky et al.*, due mappe, una di Harlem, l'altra del Lower East Side, sei tabelle con il resoconto delle transazioni commerciali delle società, un pannello riassuntivo.

Per riuscire a mettere insieme tutte queste informazioni, Haacke ha condotto una ricerca mastodontica, consultando per intere settimane le biblioteche e gli archivi pubblici di New York. Anche se, a livello formale, le due opere rispecchiano la tipica severità dell'arte concettuale, dove ogni riferimento concreto all'impegno e alla pratica scompare e la materia si dissolve diventando documento-informazione, non si deve dimenticare che, oltre al lavoro teorico, alle loro spalle c'è un grande impegno fisico e manuale. "What marks *Shapolsky*", spiega Bryan-Wilson, "is how explicit it makes Haacke's laborious mapping. The piece is above all a record of intense research; the photos, particularly, produce an index of Haacke's time-consuming itinerary, which involved trekking all over Manhattan. There is no lack of effort here [...]. It is a documentation of extreme performance of labor".<sup>85</sup> Il commento si riferisce in particolare alla più famosa delle due indagini, ma può essere riferito anche a *Sol Goldman and Alex DiLorenzo*.

Questa processualità, che si compie nella registrazione del tempo trascorso al lavoro, anche sotto forma di vera e propria scrittura, avvicina le indagini sul real estate ai complessi sistemi di trascrizione e calcolo di Hanne Darboven. Con l'operosità di un'amanuense, Darboven trascrive sulla carta, minuto dopo minuto,

---

<sup>84</sup> Danto afferma che le società immobiliari avrebbero potuto addirittura trarre vantaggio da questi censimenti così ben fatti. "The work has something of the quality of a Leporello from some shady agency, itemizing the acquisitive histories of Don Giovanni of the Tenements; as with seductions, sheer quantity carries a legendary weight in the action of cataloguing [...]. The work is as if it were destined for the boardroom of Shapolsky and Company, if it had a boardroom. Its dullness is part of its excitement. Si veda Danto, 1997, pp. 70-71.

<sup>85</sup> Cfr. Bryan-Wilson, 2009, p. 205.



la sua presenza nel mondo e il suo quotidiano impegno, come donna e come artista. C'è anche un altro aspetto che collega questa partica a quella di Haacke. Il modo in cui i materiali raccolti vengono presentati segue una disposizione seriale e ripetitiva che, come già avevano rivelato i minimalisti con i loro “specific objects”, modifica la percezione dello spazio.<sup>86</sup> Lo spettatore è circondato dai diversi elementi che compongono l'opera e non riesce a leggerla nel suo insieme. Per comprenderla a pieno deve oscillare di continuo da una visione ravvicinata a una visione allargata, mettendo in moto tutta una serie di impulsi percettivi e motori che generano una relazione sempre nuova tra corpo, opera e spazio.<sup>87</sup>

Per l'allestimento di *Shapolsky et al.* al Guggenheim, Haacke progetta una particolare struttura in modo da semplificare sia il montaggio in sequenza di testi e immagini, sia la lettura dell'opera (le pareti tondeggianti che danno la caratteristica forma a spirale al museo avrebbero reso ardue entrambe le azioni).<sup>88</sup> Immagine dopo immagine, lo spettatore si sarebbe così trovato a compiere una passeggiata fittizia che lo avrebbe avvicinato all'azione reale del camminare per le strade di Harlem e del Lower East Side.

Anche nei successivi allestimenti dell'opera,<sup>89</sup> l'osservatore-attore ripercorre idealmente i passi di Haacke. Questa azione, oltre a renderci consapevoli del

---

<sup>86</sup> Per Deutsche questa disposizione ha anche un altro valore: “The repetitive arrangement militates against the transformation of the social reality the work documents into an elegant aesthetic composition, a suddenly self-contained totality. Cfr. Bryan-Wilson, 2009, p. 170.

<sup>87</sup> Come noto, è stato Michael Fried a trattare per primo questo argomento chiamando l'effetto prodotto dalle opere minimaliste “theatricality”. Cfr. M. Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, n. 5 (giugno 1967), p. 15.

<sup>88</sup> Cfr. Bryan-Wilson, 2009, p. 203. Nel suo lungo resoconto sul “caso Haacke”, Barbara Reise riporta un interessante memorandum (25 febbraio) con la descrizione di come dovrebbero essere esposti i due “real estate pieces”, che Fry mette a disposizione del museo. Questi i dettagli che riguardano il primo progetto di allestimento per *Shapolsky et al.*: “It is to be displayed on a lighted viewing box to be constructed by SRGM or to be rented from a commercial supplier [...]. The most likely site for this display will be in the alcove at the top of the 3rd ramp”. Mentre i materiali di *Sol Goldman and Alex DiLorenzo*: “are to be displayed on the horizontal top of the ledge constructed for the DARBOVEN books in the G.I.E”. Reise, 1971, pp. 31-32.

<sup>89</sup> Ci sembra qui interessante ricordare chi furono i primi a esporre i due “social systems” dopo la loro censura newyorchese. *Sol Goldman and Alex DiLorenzo* fu presentato in Europa a *Prospect 71* (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, settembre 1971) e negli Stati Uniti durante la collettiva *Making Megalopolis Matter* (New York Cultural Center, 12.10-9.11.1972). *Shapolsky et al.* venne esposto alla Galleria Françoise Lambert di Milano nel gennaio 1972 e per la prima volta negli U.S.A in occasione della mostra *Art Without Limit* (Rochester, Memorial Art Gallery, University of Rochester, 07.04.-07.05.1972).

lavoro svolto dall'artista, ci offre uno speciale colpo d'occhio su Manhattan. È infatti possibile risalire alla posizione esatta di ciascun edificio sia leggendo gli indirizzi che compaiono sotto le fotografie, sia studiando il prospetto che mostra l'intera mappatura dei lotti.

“L'attuale lavoro di Haacke”, scrive Tommaso Trini recensendo la prima presentazione di *Shapolsky et al.* dopo la censura, alla galleria Françoise Lambert di Milano,<sup>90</sup> “offre un'esperienza visiva indimenticabile [...]. Seguire le decine di foto alle quattro pareti della galleria procura l'esperienza di un volo d'uccello lungo un itinerario nuovayorchese ossessivo, privo di valori che non siano quelli dell'ordine catastale”.<sup>91</sup>

Nel rappresentare questo paesaggio urbano, Haacke insegue due scopi principali. Compie innanzitutto un atto di denuncia: *Sol Goldman and Alex DiLorenzo* e *Shapolsky et al.* erano, nel 1971, tra le società immobiliari più potenti di New York, il cui “portfolio ranged from ritzy hotels to porn parlors throughout the New York metropolitan area”.<sup>92</sup> Insieme ai rapporti di potere esterni e interni alle due compagnie, l'artista vuole mettere in luce anche lo sfruttamento di interi quartieri poveri da parte del real estate (una condizione comune a molte città, ma portata agli eccessi a Manhattan)<sup>93</sup> e la precarietà delle condizioni di vita degli inquilini che abitano nelle case in mano alle due lobby.

A distanza di anni, le due indagini forniscono un ritratto *in progress* della città. Grazie al confronto tra le immagini e le informazioni del passato (quelle fornite da Haacke) e la situazione presente (la città vista in tempo reale dallo spettatore), ci si

---

<sup>90</sup> Lo spazio espositivo di Françoise Lambert, allora moglie del noto gallerista e collezionista francese Yvon Lambert, si trovava sui Bastioni di Porta Nuova 11 a Milano. I Lambert acquistarono *Shapolsky et al.* dall'artista (questa versione dell'opera è oggi nella collezione del Pompidou di Parigi). L'opera fu presentata in una personale di Haacke nella galleria milanese nel gennaio 1972.

<sup>91</sup> Cfr. Trini, 1972, p. 52. Per un commento sulla mostra da Françoise Lambert, si veda anche A. Altamira, *Hans Haacke*, in “NAC”, n. 3 (marzo 1972), pp. 18-19.

<sup>92</sup> Cfr. G. Glueck, *A Kind of Public Service*, in Baumann e Matzner (a c. di), 1993, pp. 71-75. E, inoltre, la descrizione dei due real estate fatta dall'artista in Wallis (a c. di), 1986, pp. 88 e 92; e l'analisi in Deutsche, 1996, pp. 177-178.

<sup>93</sup> È interessante il fatto che l'intero numero dello “Spiegel” dove compare l'articolo-recensione su *Shapolsky et al.* (cfr. *Haacke-Ausstellung: Fehler im System*, 1971, pp. 196-197) sia dedicato al degrado urbano di New York a inizio anni Settanta (titolo di copertina: “New York. Tod einer Weltstadt?”). L'editoriale è un lungo reportage sulle aree dismesse della città. Le immagini riprodotte hanno una forte similitudine con le serie fotografiche sui real estate di Haacke. Cfr. H. Schreiber, *Oh Babylon, Oh Calcutta*, in “Der Spiegel”, n. 18, 26 aprile 1971, pp. 114-133.

accorge di come interi quartieri, strade, edifici, e con essi lo stile di vita, siano completamente cambiati. Ecco perché i *Manhattan Real Estate Holdings* sono “sistemi sociali”, opere aperte e in continua evoluzione che si modificano a seconda dei tempi e di chi le guarda. Sono inchieste condotte per sensibilizzare il pubblico dell’arte su questioni che non riguardano nello specifico l’ambito in cui sono inserite, benché lo influenzino e, a loro volta, ne siano influenzate.

Le indagini di Haacke presentano interessanti analogie con alcune delle *Investigations* che Joseph Kosuth conduce a partire dal 1965, nonostante queste ultime siano riflessioni sul linguaggio dove l’arte diventa pura idea (“Art as Idea as Idea”), tanto che l’oggetto, reale o rappresentato, a un certo punto scompare del tutto e viene sostituito dalla parola. A livello formale, le prime *Proto-Investigation* (1965) di Kosuth, le note installazioni dove l’artista mette a confronto un oggetto reale (ad esempio, una seggiola),<sup>94</sup> la sua immagine (una fotografia in bianco e nero della seggiola) e uno scritto attinente (la definizione di “seggiola” presa dal dizionario), sono in linea con le succinte formule espressive che Haacke, insieme a gran parte degli artisti concettuali, elabora per smaterializzare l’arte. La fotografia e il linguaggio finiscono per sostituire ogni altro genere di rappresentazione permettendo una maggiore oggettività. Haacke, tuttavia, non condivide l’estremismo di Kosuth, che considera l’opera “una proposizione linguistica (analitica) presentata nel contesto dell’arte a commento sull’arte”,<sup>95</sup> cioè un sistema autoriflessivo di significati.

Un altro lavoro di Kosuth, *Information Room* (1970), da cui prendono il via le sue “investigazioni” della prima metà degli anni Settanta,<sup>96</sup> modifica lo spazio espositivo in modo analogo ai *Manhattan Real Estate Holdings*. L’ambiente non è più un contenitore di oggetti, ma diventa luogo di conoscenza: i libri, i documenti e i

---

<sup>94</sup> Trattandosi di immobili, in Haacke manca l’esposizione dell’oggetto concreto, che viene sostituito dal confronto tra spazio urbano e sociale. I *Manhattan Real Estate Holdings* mettono direttamente in relazione il museo con la città, l’interno con l’esterno, l’arte con la realtà. Come ricorda Deutsche: “The works addressed two spaces – the city and the museum – and treated each spatial form not as a static physical or aesthetic entity but as the effect and context of specific social relations”. Cfr. Deutsche, 1996, p. 164.

<sup>95</sup> Cfr. G. Guercio, *Joseph Kosuth e l’intelligenza del fatto artistico*, introduzione alla trad. it. di J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia* (1969), Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 7.

<sup>96</sup> L’installazione fu realizzata in due occasioni: durante *Conceptual Art and Conceptual Aspects* al New York Cultural Center e alla Kunstbiblioteket Lyngby in Danimarca. Cfr. A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londra/New York, Thames & Hudson, 2001, p. 100.

materiali didattici all'interno della "stanza dell'informazione" non hanno valore in quanto cose, elementi tangibili. Sono indici concettuali che mettono in relazione il lettore-osservatore con il mondo esterno e con tutta una rete di dati e nozioni assai più ampia. In questo modo, l'opera "offers itself as a catalytic model for cultural enlightenment and change"<sup>97</sup> e diventa un "social system" simile a quelli di Haacke.

Si è detto che l'imparzialità di Haacke è riconoscibile esclusivamente a livello formale, non certo contenutistico. Come osserva Achille Bonito Oliva: "la neutralità, tipica dell'arte concettuale, viene superata a favore di una investigazione che usa sempre in termini rigorosi il linguaggio, ma lo organizza in termini dialettici e di oggettiva denuncia dell'accumulo capitalistico e della speculazione".<sup>98</sup> È per questo che le indagini immobiliari di Haacke diventano ben presto un modello di interventismo sociale per tutta una schiera di artisti americani a lui contemporanei, tra cui Allan Sekula, Fred Lonidier e Martha Rosler. Essi adottano il reportage fotografico come strumento di denuncia, rinnovando così sia la tradizione documentaristica americana degli anni Venti-Trenta, sia l'eredità delle avanguardie russe e del dadaismo tedesco,<sup>99</sup> a cui anche il lavoro di Haacke è innegabilmente legato.<sup>100</sup>

Tra tutti, l'artista che più si avvicina ai *Manhattan Real Estate Holdings* è sicuramente Rosler con *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75),<sup>101</sup> un'esplorazione dello spazio sociale e del paesaggio urbano. Anche questo lavoro si presenta come un montaggio di testi dattiloscritti e immagini in bianco e nero. Quarantacinque fotografie documentano alcuni angoli della Bowery, strada nel

---

<sup>97</sup> Cfr. Rorimer, 2001, p. 100.

<sup>98</sup> Si veda A. Bonito Oliva, *Sull'ideologia in arte, spostare il problema in avanti dall'io' al 'noi' all'anonimo*, in "Domus", n. 561 (agosto 1976), p. 50.

<sup>99</sup> Per una breve analisi sul tema, H. Foster, R. Krauss. Y-A. Bois, B.H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, trad.it. a c. di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2006, pp. 590-595.

<sup>100</sup> Si vedano, in particolare, B.H.D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Artforum", vol. 21, n. 1 (settembre 1982), pp. 44-56; *From Faktura to Factography*, in "October", n. 30 (autunno 1984), pp. 82-119; *Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason* (1988), in *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2000, pp. 203-241.

<sup>101</sup> L'opera si trova nella collezione del Whitney Museum of American Art, New York, e fu esposta anche alla *Documenta 12* (Kassel, 16.06-23.09.2007). Rosler si rifà a un modello preciso, la fotografia di Walker Evans, che viene più volte citato testualmente nella serie sulla Bowery.

Lower East Side, oggi famosa per la vita notturna, allora una delle zone più desolate della città. Così come altri quartieri in via di sviluppo a Manhattan, negli anni Settanta la Bowery era frequentata da un'umanità varia, soprattutto giovani, artisti e *homeless*, che soffrivano un malessere comune: la dipendenza dall'alcol. Rosler elegge questa piaga sociale a *Leitmotiv* della sua indagine. Costruisce il racconto attraverso gli oggetti; la figura umana è assente, al suo posto chincaglierie strabordanti da vetrine troppo piccole, bottiglie vuote, e una gran varietà di resti-spazzatura abbandonati davanti a ingressi fatiscenti, descrivono la miseria e la fugacità della vita quotidiana nel vicinato.

Le fotografie della Bowery sono nature morte dimesse e insieme *memento mori* molto efficaci, a cui Rosler abbina brevi testi che definiscono lo stato di ebbrezza passando da uno stile aulico a un linguaggio colorito e gergale. Come per i lavori di Haacke, il fine qui non è né compatire, né spettacolarizzare le ingiustizie sociali, bensì denunciarle. E l'attenzione è rivolta soprattutto a quelle sacche di povertà che interessano interi quartieri di Manhattan, prima dimenticati, poi sfruttati, e infine trasformati dal real estate, a dispetto dei loro abitanti.

A questo discorso si collega anche un altro progetto di Rosler. *If You Lived Here...* nasce come indagine sui senzatetto e si articola in una mostra in tre tempi, un simposio e una serie di altri eventi che coinvolgono l'artista come curatrice in un arco di tempo di circa due anni (1987-89).<sup>102</sup> Alla base dell'iniziativa ci sono ancora una volta le disparità sociali metropolitane, frutto del malgoverno amministrativo, dello sfruttamento immobiliare e dell'indifferenza dell'opinione pubblica, di cui gli *homeless*, in veste di emarginati e nullatenenti, rappresentano soltanto la punta dell'iceberg.<sup>103</sup>

Il titolo del lavoro è preso da uno slogan pubblicitario lanciato da una società immobiliare, il cui scopo era convincere i pendolari che vivevano alle porte della

---

<sup>102</sup> La mostra si tenne in uno degli spazi del Dia a SoHo (77 Wooster Street). Il progetto espositivo è a lungo termine (sei mesi) e si divide in: *Home Front* (11.02-18.03.1989); *Homeless: The Street and Other Venues* (01-29.04.1989); *City: Visions and Revisions* (13.05-17.06.1989). Gli atti del simposio (tenutosi al 155 di Mercer Street con la partecipazione di Rosalyn Deutsche, Dan Graham, Yvonne Rainer, Allan Sekula...), sono pubblicati in *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism*, a c. di B. Wallis, New York, Dia Art Foundation/The New Press, 1999.

<sup>103</sup> Cfr. N. Möntmann, *(Under)Privileged Spaces: On Martha Rosler's 'If You Lived Here...'*, in "e-flux journal", n. 9 (ottobre 2009), <http://www.e-flux.com/journal/view/89>.

città di comprare appartamenti nei quartieri Downtown Manhattan (“If you lived here, you’d be home now”). Scegliendo questo motto come logo della mostra, Rosler automaticamente trasforma lo spazio espositivo in spazio abitabile, unendo arte e vita, e mette in risalto come gallerie e musei, contrariamente a quanto si pensi, siano coinvolti in prima persona nel processo di gentrificazione della città. Anche in questo caso, come per i lavori di Haacke, è il contesto a mettere in moto il dispositivo di denuncia e di critica, e a rivelare che lo spazio non è mai neutro ma costruito su relazioni di potere.

Mentre i “social systems” di Haacke vengono ripudiati dal Guggenheim, *If You Lived Here...* è sostenuto da due grossi enti pubblici per la promozione dell’arte, il National Endowment for the Arts e il New York State Council of the Arts, oltre alla Dia Art Foundation, in qualità di committente e ospite del progetto.

Il perché del rifiuto rimane ancora oggi avvolto in parte dal mistero, una cosa è però certa: al di là dei motivi ideologici addotti come scusa ufficiale dal museo,<sup>104</sup> è il periodo storico che ha giocato a sfavore dei *Manhattan Real Estate Holdings*. “I’m sure, however”, afferma Haacke ripensando all’accaduto, “if I had run into that problem during the second half of the 70s, there wouldn’t have been much of a stir”.<sup>105</sup>

Oggi, i *Manhattan Real Estate Holdings* vanno guardati al di là di quella cortina ideologica che, malgrado le intenzioni di Haacke, li ha per certi versi ibernati al tempo della loro esecuzione e stretti allo scandalo suscitato. È opportuno domandarsi come vengano recepiti da un osservatore contemporaneo, che non ha vissuto i fatti di allora, e che, probabilmente, neanche li conosce. Dopo quarant’anni, possiamo ancora considerarli “unfinished business”?<sup>106</sup> Hanno ancora qualcosa di nuovo e di attuale da dirci?

---

<sup>104</sup> A questo proposito Haacke afferma: “I can only interpret it as ideological censorship. The Guggenheim Museum does not want to have questions of property and social relations discussed on its premises”, in Siegel, 1990, p. 67.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Deutsche si pone questa domanda in occasione della retrospettiva di Haacke al New Museum di New York. E aggiunge un’osservazione interessante sul diverso modo in cui, col passare degli anni, i due lavori sono stati letti in ambito istituzionale. Se nel 1971 si era cercato di “evict real-estate from a New York City museum by claiming that Haacke’s detailed analysis of real-estate operations was ‘alien’ to artistic purpose”; nel 1986 la stessa convinzione estetica era stata usata per “validate the participation of artists, critics, and

Come già notato da Rosalyn Deutsche, la locuzione temporale “as of...”, che Haacke inserisce nel titolo delle opere, può aiutarci a dare una risposta a queste domande. Oltre a esprimere una convinzione dell’artista, quella secondo cui il significato dei “social systems” rimane incompleto e cambia negli anni tante volte quante sono le situazioni, i luoghi, gli usi che se ne fanno, essa dimostra che la loro “relativity of meaning depends on the position of viewing subjects themselves contingent within history”.<sup>107</sup>

Che si tratti in entrambi i casi di “unfinished business” ci pare evidente in particolare per due circostanze curiose. La prima, Haacke subisce tuttora le conseguenze della censura del Guggenheim, a tal punto che i musei americani fanno fatica a invitarlo a esporre (mentre quelli europei hanno più volte organizzato grosse retrospettive sul suo lavoro). La seconda, gli archivi che dovrebbero contenere i documenti per far luce sulla questione sono vuoti, muti.<sup>108</sup> Dato che i diretti interessati sono ancora in vita, il museo ha scelto di reiterare l’atteggiamento prudente: meglio tenere ancora nascosti i documenti e la corrispondenza interni al museo, giudicati, evidentemente, compromettenti (o almeno, questa è la ragione a cui una simile condotta fa pensare). D’altronde, come aveva già notato Trini all’epoca, “mettere in mostra i nomi di qualche bel figuro di Wall Street fu considerato scottante”, ma il vero problema non è stata la “denuncia contro le piovre della speculazione edilizia”, bensì quella “delle connivenze e del conservatorismo politico delle istituzioni artistiche americane, così floride quando si tratta di fabbricare l’immagine della ‘libertà’ dell’arte”.<sup>109</sup>

Un’ultima riflessione. Il rigore minimalista e la neutralità che più volte l’artista ha invocato in difesa dei due lavori ci sembra abbia avuto una buona parte di responsabilità nella storia della loro mala interpretazione. Malgrado lo sforzo e la volontà dell’artista, nessuna opera risulta mai totalmente oggettiva, neanche

---

museums in advancing the interests of the real-estate industry in New York, which was evicting residents from the city”. Cfr. Deutsche, 1996, pp. 159-160 e p. 165.

<sup>107</sup> Ivi, p. 162.

<sup>108</sup> Il commento si riferisce alla personale esperienza di chi scrive. Nel dicembre 2009, data in cui si sono visitati i Solomon R. Guggenheim and Museum Archives, il file relativo alla cancellazione della mostra conteneva ancora solo tre documenti (vedi note nn. 57 e 59). Come accennato in precedenza, questi materiali sono stati ripetutamente pubblicati, già a partire dal 1972.

<sup>109</sup> Cfr. Trini, 1972, p. 52.

quando, come nel caso dei due lavori sul real estate, il suo aspetto è marcatamente concettuale e burocratico.<sup>110</sup>

Reperire, scegliere e organizzare informazioni sono azioni già di per sé soggettive. E, per quanto si tenti di seguire una “Methodik der sachlichen Präsentation”, come ammette lo stesso Haacke, “Fakten sind wahrscheinlich stärker und oft unbequemer als noch so lobenswerte Meinungen”.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Il layout di testo e immagini scimmiotta quello comunemente usato dalle agenzie immobiliari per promuovere e vendere case e appartamenti, sovvertendone però lo scopo. Questa è una strategia che Haacke usa in molti dei suoi lavori: per dare maggiore forza al messaggio, si appropria delle forme di comunicazione adottate dalle *corporate* e dalle istituzioni contro cui rivolge la sua critica. Come afferma Benjamin H.D. Buchloh: “Many of his works embrace the commodity aesthetic of contemporary advertising and its primary role as the service industry of dominant ideology and state power, and also reflect upon high art’s proximity to these practices”. Vedi Buchloh, 2000, p. 207.

<sup>111</sup> “Un metodo di presentazione oggettiva [...], i fatti sono probabilmente più forti e spesso più scomodi delle opinioni lodevoli” (traduzione di chi scrive). Cfr. Haacke intervistato da Karin Thomas, in *Kunst Praxis Heute*, Colonia, DuMont, 1972, p. 102.



#### 4.5. Il collezionismo-mecenatismo: *Manet-Projekt '74* e *Seurat's 'Les Poseuses'* (1974/1975)

Tre anni dopo la censura del Guggenheim, la storia sembra ripetersi. Nel 1974, un nuovo lavoro di Haacke è “refusé”<sup>112</sup> da un importante museo, il Wallraf-Richartz di Colonia (oggi Museum Ludwig).<sup>113</sup> Con questo secondo episodio si apre una *case history* che associa indissolubilmente il nome dell’artista alla “critica istituzionale”, a tal punto che ci si comincia a domandare se quella di Haacke non sia una strategia ben precisa, invece di una ripetuta casualità.

“Controversy is good for publicity”<sup>114</sup>, sentenza un critico sulla stampa, e, infatti, l’esclusione dell’artista dalla mostra *Projekt '74*, organizzata dal Wallraf-Richartz-Museum, insieme al Kölnischer Kunstverein e alla Kunsthalle, per celebrare i suoi centocinquant’anni,<sup>115</sup> accende subito un dibattito internazionale.

L’opera sotto accusa è *Manet-Projekt '74*,<sup>116</sup> un’indagine *site-specific* che ruota attorno a uno dei capolavori del modernismo, *Une botte d’asperges* di Edouard Manet. La celebre natura morta impressionista, conservata nella collezione del Wallraf-Richartz, avrebbe dovuto essere esposta su un cavalletto da studio, circondata da sette pannelli, dove Haacke descrive accuratamente la posizione sociale ed economica di tutti i proprietari del quadro, e i prezzi pagati per comprarlo.

---

<sup>112</sup> Si veda C.R. Baldwin, *Haacke: 'Refusé' in Cologne*, in “Art in America”, vol. 62, n. 6 (novembre-dicembre 1974), pp. 36-37.

<sup>113</sup> Peter Ludwig, noto industriale e collezionista tedesco del dopoguerra, diventerà uno dei bersagli di Haacke in opere come *Der Pralinermeister* (1981) e *Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig* (1984).

<sup>114</sup> Cfr. C. Harrison e L. Morris, *Projekt '74*, in “Studio International”, n. 969 (settembre 1974), p. 8 (sezione “Review”).

<sup>115</sup> La mostra si tiene nelle tre sedi dal 5 luglio all’8 settembre 1974 ed è organizzata da un team di curatori: Evelyn Weiss (curatore di arte moderna al Wallraf-Richartz), Manfred Schneckenburger (curatore della Kunsthalle), Wulf Herzogenrath (direttore del Kunstverein), Horst Keller e Gert von der Osten (co-direttori del Wallraf-Richartz). Von der Osten era anche a capo di tutti i musei civici di Colonia.

<sup>116</sup> Questa la scheda tecnica: *Manet-Projekt '74*, 1974, 10 pannelli, ciascuno 52 x 80 cm; riproduzione a colori di *Une botte d’asperges* di Edouard Manet, dimensioni reali, con cornice, 83 x 94 cm (foto: Fotofachlabor Rolf Lillig, Colonia); in cornici nere sotto vetro; Museum Ludwig, Colonia. Esposto per la prima volta alla Galerie Paul Maenz, Colonia, 04-31.07.1974.

La storia inizia nel 1880, anno in cui Manet dipinge il “mazzo di asparagi”, e ripercorre il Novecento attraverso i suoi collezionisti, tutti grandi nomi della cultura occidentale.<sup>117</sup> Altri tre pannelli completano il racconto. Nel 1968, l’associazione degli amici del Wallraf-Richartz (il Kuratorium), compra il quadro per 1,36 milioni di marchi e lo consegna al museo come lascito permanente in memoria di Konrad Adenauer, l’illustre cancelliere tedesco che era da poco scomparso. Haacke, seguendo la stessa prassi documentaristica con cui ritrae Manet e i suoi collezionisti, presenta l’atto di conferimento del quadro da parte del Kuratorium, la lista degli ottantacinque donatori, e un identikit di Hermann Josef Abs, il *deus ex machina* dell’operazione, nonché presidente del consiglio del museo. Fin qui nulla di strano, se non fosse che, in quella asettica pagina dattiloscritta, circondata da un bordo nero e coronata da una fotografia di Abs, che la rende simile a un annuncio funebre, Haacke non solo riporta le numerosissime posizioni di potere occupate dal finanziere tedesco, ma lascia trapelare anche un suo probabile coinvolgimento con il nazismo.<sup>118</sup>

Abs era considerato una specie di eroe nazionale, che aveva avuto un ruolo di spicco nella ripresa economica tedesca del dopoguerra (era stato per anni a capo del consiglio d’amministrazione della Deutsche Bank) e vantava un curriculum eccezionale non solo in campo finanziario, ma anche culturale.<sup>119</sup> Una simile allusione non poteva non provocare conseguenze.

---

<sup>117</sup> I più celebri: Charles Ephrussi, Alexandre Rosenberg, Paul Cassirer e Max Liebermann.

<sup>118</sup> A metà della biografia ricostruita da Haacke, si legge: “1946 für 6 Wochen in britischer Haft. – Von der Alliierten Entnazifizierungsbehörde als entlastet (5) eingestuft” (dove, come si evince dalla traduzione inglese del testo, il “5” sta per: “exonerated of active support of Nazi regime”). Cfr. Wallis (a c. di), 1986, pp. 128 e 133. Nel dopoguerra (e fino alla sua scomparsa nel 1994), a causa del suo incarico alla Deutsche Bank durante la campagna di arianizzazione delle proprietà ebraiche, a Abs fu vietato di entrare negli Stati Uniti. Di recente, si è scoperto che Abs era anche presidente di una ditta che produceva strumenti per l’industria bellica nazista e che aveva sfruttato ebrei e prigionieri di guerra come mano d’opera. Cfr. Fleck e Flüge (a c. di), 2006, pp. 120-121.

<sup>119</sup> Per il suo curriculum lavorativo si veda la lunga lista di cariche riportata da Haacke [cfr. Wallis (a c. di), 1986, p. 128]. Oltre ai ruoli di prestigio in varie banche e corporate, Abs faceva parte del consiglio di importanti musei, tra cui, lo Städel Museum di Francoforte, l’Alte Pinakothek di Monaco, il Beethoven-Haus a Bonn. Inoltre, nel 1978, ovvero quattro anni dopo la censura di *Manet-Projekt ‘74*, si accaparrò ben 16 capolavori in veste di intermediario per importanti collezioni tedesche alla celebre asta von Hirsch, organizzata da Sotheby Parke-Bernet a Londra.

Il riferimento a sue implicazioni con il Terzo Reich risultava ancora più scottante poiché i proprietari di *Une botte d'asperges* erano tutti di origini ebraiche.<sup>120</sup> In quella rosa di intellettuali europei c'era anche il pittore Max Liebermann, che, nel 1933, perseguitato a causa delle leggi razziali, aveva dovuto affidare la sua collezione di opere d'arte, compreso il dipinto di Manet, al Kunsthhaus di Zurigo, per proteggerla dai saccheggi nazisti.<sup>121</sup>

Per amara ironia della sorte, l'apertura di *Projekt '74* coincise anche con il processo, proprio a Colonia, di Beate Klarsfeld, la militante antinazista che, nel 1971, aveva tentato di rapire Kurt Lischka, uno degli ex direttori della Gestapo a Parigi, responsabile delle deportazioni di massa degli ebrei francesi nei campi di concentramento.

Lo svolgimento dei fatti che portarono alla censura di *Manet-Projekt '74* è simile a quello del caso Guggenheim. Il 20 giugno Haacke riceve la notizia che il suo lavoro è stato rifiutato. Le motivazioni presentate da Horst Keller, direttore del Wallraf-Richartz-Museum, sono, in sintesi, le seguenti: “A museum knows nothing about economic power; it does indeed, however, know something about spiritual power”.<sup>122</sup> Parole in difesa dell'arte nobile che ricordano quelle di Messer e che dimostrano, come annota un reporter dell'epoca, “che le istituzioni non sono disposte ad organizzare alcun processo o analisi nel loro seno”,<sup>123</sup> soprattutto quando si tratta di avvicinarsi all'attualità politico-economica.

L'unica risposta del museo è di nuovo una condanna senza appello che suscita più scalpore di quanto avrebbe fatto l'opera se lasciata in mostra. Si rinnova anche l'accusa che si tratti di un'arte “too secular in its concerns”,<sup>124</sup> troppo legata al suo tempo e a questioni non pertinenti al museo, e incapace di suscitare gli ideali del

---

<sup>120</sup> Per un'analisi di come Haacke recuperi e ripensi la storia culturale tedesca del secondo dopoguerra, in particolare a partire da *Manet-Projekt '74*, si veda B.H.D. Buchloh, *Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment*, in *Hans Haacke: Obra Social* (Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 21.06-03.09.1995), Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, pp. 45-60.

<sup>121</sup> Non avevano avuto miglior sorte sua moglie, che si suicidò nel 1943 per sfuggire all'arresto, e sua figlia, che nel 1938 emigrò con la famiglia a New York (la collezione Liebermann li seguì negli Stati Uniti).

<sup>122</sup> Cfr. Wallis (a c. di), 1986, p. 130.

<sup>123</sup> Vedi *Projekt '74 - L'arte resta arte?* (autore n.p.), in “Data”, n. 12 (estate 1974), p. 34.

<sup>124</sup> Buchloh, 2000, p. 207.

bello e del sublime, soprattutto per il suo stile arido e documentaristico, che si pensa sia al servizio dell'ideologia politica.

Tutto ciò porta a un secondo “spectacular scandal of institutional censorship”<sup>125</sup> in un luogo rilevante non solo da un punto di vista istituzionale, ma anche biografico. Colonia è la città natale di Haacke. Scegliere di realizzare il suo primo progetto sulla storia della memoria culturale proprio nella sua terra ha per l'artista un forte significato simbolico.

In segno di solidarietà, Carl Andre, Robert Fillou, Sol LeWitt e altri<sup>126</sup> si ritirano da *Projekt '74*; mentre Marcel Broodthaers protesta proponendo di aggiungere una seconda palma (elemento ornamentale ricorrente dei suoi ambienti o *Décor* di quel periodo) alla sua installazione – molto probabilmente, la pianta rappresenta una personale riabilitazione dell'amico escluso –<sup>127</sup> e pubblicando un commento in catalogo.<sup>128</sup>

Come era già avvenuto durante la disputa con il Guggenheim, l'artista cerca un accordo con il museo: è disposto a sostituire l'opera da mettere in mostra, ma chiede che l'esclusione di *Manet-Projekt '74* sia documentata in catalogo. Keller non accetta e Haacke adotta per la seconda volta una tattica astuta. La sua prima azione è informare il pubblico sull'accaduto. Il 24 giugno diffonde un volantino con una sua dichiarazione, dove annuncia: “il mio Manet-Projekt '74 sarà esposto alla Galleria Paul Maenz di Colonia”. E così fu, dal 4 al 31 luglio, negli stessi

---

<sup>125</sup> Buchloh, 2000, p. 205.

<sup>126</sup> Haacke cita solo questi tre nomi [cfr. Wallis (a c. di), 1986, p. 130], mentre, in un articolo che recensisce la mostra, vengono indicati anche Robert Morris e Douglas Huebler. Si veda Harrison e Morris, 1974, p. 8.

<sup>127</sup> Questa aggiunta è indicata in una lettera che Broodthaers invia il 30 luglio a Keller. I toni dell'artista sono ironici e mirano dritti al nocciolo della questione: con la censura di Haacke il museo e gli organizzatori di *Projekt '74* si sono dimostrati provinciali e conservatori (l'artista fa riferimento al titolo della mostra e lo cambia in “Dorf bleibt Dorf Projekt '74”). Cfr. M. Broodthaers, *Dorf bleibt Dorf*, in “+0”, n. 5 (settembre 1974), p. 15.

<sup>128</sup> Nel catalogo, uscito dopo l'inaugurazione della mostra, scrive: “I have ears (like the asses) and eyes (like the eagles) – Therefore I want to regret the absence of Hans Haacke. As I have come to know, the piece which he projected for this place, will be exhibited elsewhere. This is consoling me”. Cfr. D. Schultz, *Marcel Broodthaers. Strategy and Dialogue*, Berna, Peter Lang, 2007, p. 268.

giorni della mostra internazionale.<sup>129</sup> Al posto del dipinto impressionista, in galleria viene esibita una sua puntuale riproduzione fotografica.

Il maggior sostenitore di Haacke è Daniel Buren, anche lui vittima della censura del Guggenheim nel 1971 e attivamente impegnato nella “critica istituzionale”. Durante l’opening di *Projekt ‘74*, il 5 giugno, l’artista francese fa una singolare performance: incolla le fotocopie che riproducono in miniatura il lavoro rifiutato dell’amico<sup>130</sup> sulla serie di strisce bianche e rosse che ha realizzato *in situ* per la mostra. Accanto a questo “collage”<sup>131</sup> espone un cartello con la scritta “Kunst bleibt Politik” (l’arte rimane politica), un evidente gesto di protesta contro il titolo della manifestazione, “Kunst bleibt Kunst” (l’arte rimane arte), slogan già di per sé alquanto criticabile, che, dopo l’esclusione di Haacke, si dimostra ancor più contraddittorio. Buren propone anche un estratto dei suoi *Limites critiques*, un saggio del 1970 che pare scritto apposta per l’occorrenza. Queste le parole del testo:

Art, whatever else it may be, is exclusively political. What is called for is the analysis of formal and cultural limits (and not one or the other) within which art exists and struggles. These limits are many and of different intensities. Although the prevailing ideology and the associated artists try in every way to camouflage them, and although it is too early – the conditions are not met – to blow them up, the time has come to unveil them.<sup>132</sup>

Il mattino seguente, l’installazione non è più la stessa. Una serie di fogli bianchi copre il fac-simile di *Manet-Projekt ‘74* e, di conseguenza, anche le *bandes* bicolori di

---

<sup>129</sup> Cfr. H. Haacke, *Manet Projekt ‘74*, in “Data”, n. 12 (estate 1974), pp. 36-37. Il testo riporta le date 4-30 giugno; probabilmente un errore di trascrizione del traduttore del volantino.

<sup>130</sup> Fotocopiate e rimpicciolite, i pannelli di Haacke prendono la forma di veri documenti da schedario-archivio.

<sup>131</sup> Haacke commenta l’azione di Buren con queste parole: “Daniel had produced something that, in art historical terms, one would call a collage. Part of that collage was destroyed by the museum – an act of vandalism. Quite a scandal”. Cfr. Morgan, 2002, p. 318.

<sup>132</sup> Vedi Wallis (a c. di), 1986, p. 130.

Buren. Involontariamente, lo spettatore è invitato a compiere un gesto grottesco: alzare quelle precarie difese per sbirciare cosa c'è sotto.<sup>133</sup>

Si arriva così a una doppia censura e Buren condanna il comportamento intollerante del museo ricordando i sotterfugi adottati dalla Chiesa, quando, in passato, con panneggi e foglie di fico, si cercavano di rivestire goffamente i corpi nudi.<sup>134</sup> Immediatamente, André Cadere, Giuseppe Chiari, Antonio Diaz, Helen e Newton Harrison, Frank Gillette e Katarina Sieverding coprono le loro opere. La protesta nei confronti del museo cresce.

A giudicare dai commenti sulla stampa, anche la mostra non sfugge alle polemiche. Il giudizio dei critici è quasi unanime: *Projekt '74* è un fallimento. Boccianti i contenuti e l'allestimento, definiti “un minestrone”,<sup>135</sup> si salva solo la sezione sui video allestita al Kunstverein.<sup>136</sup>

“Dove sta l'arte all'inizio degli anni '70?”, si chiede Klaus Honnef, riprendendo l'interrogativo che fa da filo conduttore a *Projekt '74*. “[...] Chi si attende da questa mostra una risposta esauriente a tale domanda (che è importante) sarà deluso. Dovrà accontentarsi di una dichiarazione alquanto insipida, quasi uno slogan pubblicitario ridondante. ‘L'arte resta arte’. E chi ne può dubitare?”.<sup>137</sup> Forse gli stessi organizzatori, che, censurando il lavoro di Haacke, dimostrano di avere non pochi pregiudizi.

Durante la realizzazione del progetto, l'artista fa un lavoro di ricerca molto accurato e ripercorre quasi un secolo di storia dell'arte. Scopre addirittura un libro proibito: una biografia di Abs rimasta sepolta in una biblioteca universitaria di Bonn dopo che il banchiere ne aveva vietata la distribuzione con un mandato ufficiale.<sup>138</sup> Com'era già avvenuto per i *Manhattan Real Estate Holdings*, una volta

---

<sup>133</sup> Guardare di nascosto rende il tutto ancora più intrigante e trasforma lo spettatore in *voyeur*.

<sup>134</sup> Cfr. Morris, 1974, p. 8.

<sup>135</sup> Cfr. K. Honnef, *Projekt '74 a Colonia*, in “Domus”, n. 538 (settembre 1974), p. 41. La mostra comprende circa centoquindici artisti ed è divisa in sei sezioni (tempo, percezione, sistemi formali, sistemi concettuali, video e performance).

<sup>136</sup> Si vedano, ad esempio: Honnef, 1974, pp. 41-43; *Projekt '74*, 1974, pp. 34-35; Harrison e Morris, 1974, pp. 6-8; A. von Graevenitz, *Kunsthalle und Kunstverein – Römisch-Germanisches Museum – Wallraf-Richartz-Museum Ausstellung: Kunst bleibt Kunst. Projekt '74*, in “Pantheon”, n. IV, anno 32 (ottobre-dicembre 1974), pp. 413-416; J. Hohmeyer, *Kunst auf der Kippe*, in “Der Spiegel”, n. 29 (15 luglio 1974), pp. 90-91.

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Cfr. Glueck, in Baumann e Matzner (a c. di), 1993, p. 74.

messi insieme tutti i dati necessari, Haacke studia con grande attenzione anche la forma dell'opera, che è rigorosa, minimalista, apparentemente senza pretese, ma arriva dritta all'obiettivo. Privi d'interpretazione, i fatti sono sottoposti "nudi e crudi" al giudizio collettivo. "Il timore che citare le posizioni di potere economico da un annuario e senza commento possa offuscare la reputazione del Sig. Abs", dichiara Haacke in difesa del suo lavoro, "è giustificabile solo se si considera soggetto a obiezioni di detenere tali poteri."<sup>139</sup>

Dal momento che il museo è "grato"<sup>140</sup> al suo benefattore, Keller non può far altro che adottare un atteggiamento protettivo per non rischiare che l'immagine di cittadino modello di Abs venga scalfita. Secondo Haacke, una simile condotta non solo avvalorava i fatti da lui menzionati, confermando la colpevolezza del finanziere, ma dimostra anche che il Wallraf-Richartz, pur essendo un museo pubblico, dipende in gran parte da donazioni private, che ne minacciano l'indipendenza.<sup>141</sup>

Per quanto, come sostiene Jack Burnham, "the elegance of Haacke's best political works lies in their *indirection*, their ability to reveal without polemics or political slogans",<sup>142</sup> la sua "factual accuracy"<sup>143</sup> è difficilmente digeribile. Soprattutto in Germania, dove affermare che una personalità esemplare dell'alta borghesia, impegnata su tutti fronti del sociale, nasconda un passato che lo accomuna al nazismo, è ancora un grande tabù. In un cammino difficile come quello della ricostruzione della memoria culturale tedesca dopo l'Olocausto, il contributo di Haacke non è né nostalgico, né conciliante. Egli lavora "at the center of our supposedly autonomous and apolitical culture"<sup>144</sup> ed entra nel vivo dei fatti, di cui riporta soltanto l'essenziale, niente di più.

Questo vale anche quando Haacke ha a che fare con le ingerenze delle grosse *corporate* americane in ambito artistico. I suoi primi "social systems" appaiono quando le lobby internazionali cominciano a stanziare finanziamenti per mostre e musei. Uno dei primi casi in Europa è il sostegno che il gigante del tabacco Philip Morris offre a Harald Szeemann, allora direttore della Kunsthalle di Berna

---

<sup>139</sup> Si veda Haacke, 1974, p. 36.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Come ricorda Burnham, il fatto singolare è che, di tutta la faccenda, "the banker Herman [*sic*] J. Abs could not have cared less".

<sup>142</sup> Cfr. Burnham, in *Framing and...*, 1975, p. 140.

<sup>143</sup> Buchloh, 2000, pp. 205-206.

<sup>144</sup> Ibidem.

(museo per 2/3 finanziato da sovvenzioni pubbliche), per *When Attitudes Become Form*.<sup>145</sup> Alla mostra partecipa anche Haacke, ma solo con un intervento in catalogo ancora a metà tra sistemi fisico-biologici e sociali.<sup>146</sup> Se nel 1969 l'impegno politico dell'artista è ancora più che altro legato alla militanza nella Art Workers' Coalition, poco dopo le grandi società internazionali diventano il centro del mirino delle sue indagini. La Marlboro, colosso sotto cui cade anche la Philip Morris, sarà più volte messa sotto inchiesta, in particolare nella mostra *Helmsboro Country* alla John Weber Gallery di New York, nel 1990.

La profonda amarezza che Haacke prova verso l'ingerenza degli imperi finanziari nel mondo dell'arte si rivela in queste parole:

I find it very depressing that most people, even in the art world, are oblivious to the negative effects the corporate take-over of our art institutions have. There is a sense that this is a natural arrangement, that it has always been that way, and that we all benefit. In these discussions, the church and the Medici are often cited as great patrons of the past. What is generously overlooked in such naive praise is that these 'patrons' pretty much prescribed what was to be painted and sculptured, not to speak about their sleaze, the Inquisition, etc. Is that a model for us?.<sup>147</sup>

Anno dopo anno, Haacke indaga con rinnovata determinazione le mosse che le società e i singoli individui compiono per costruirsi un'immagine rispettabile attraverso il sostegno e la promozione dell'arte, anche quando, o soprattutto quando, la loro occupazione quotidiana è ben lontana dal pubblico interesse. Inchiodati al bersaglio dalle sue frecce troviamo potenti gruppi finanziari, tra cui, oltre al già citato Marlboro/Morris, Mobil Oil, Chase Manhattan Bank, Philips, Alcoa; capi di stato, come Ronald Regan, Margaret Thatcher, George Bush; e

---

<sup>145</sup> Si veda C. Di Lecce, *Avant-Guarde Marketing. L'esempio Philip Morris e 'When Attitudes Become Form'*, tesi di laurea specialistica in Progettazione e Produzione delle Arti Visive, Facoltà di Design e Arti, Università IUAV di Venezia, relatore C. Basualdo, a.a. 2006-2007.

<sup>146</sup> Come opera d'arte, Haacke pubblica il certificato di nascita di suo figlio. Vedi capitolo 1.

<sup>147</sup> Haacke citato in Glueck, in Baumann e Matzner (a c. di), 1993, p. 72.



magnati-mecenati, come, a parte il già citato Hermann J. Abs, Peter Ludwig, Dietrich Bührle, Charles Saatchi, e tanti altri.<sup>148</sup>

Subito dopo *Manet-Projekt '74*, Hans Haacke “si ripete”.<sup>149</sup> Da John Weber a New York presenta *Seurat's 'Les Poseuses' (small version), 1888-1975*,<sup>150</sup> installazione composta da una riproduzione a colori del celebre dipinto neoimpressionista e da quattordici pannelli con le biografie del suo autore e dei suoi proprietari. Il titolo specifica due date, 1888 e 1975, un'allusione al tempo trascorso tra la realizzazione dell'opera di Seurat e quella di Haacke. Questo *modus operandi* ricorda Hanne Darboven, che, per definire il lasso cronologico dei suoi inventari di tempo, segna l'anno di inizio e di chiusura dei lavori. Come dimostra *Kulturgeschichte*, progetto di archiviazione della storia culturale tedesca che riguarda un intero secolo (1880-1983).

Nel 1976, *Seurat's 'Les Poseuses'* viene presentato a Milano alla galleria Françoise Lambert.<sup>151</sup> A proposito dell'opera, un cronista annota: “Un oggetto, 14 persone, 87 anni: collegamento fra tempo, persone, cose, secondo il modo di fare di Haacke, cioè secondo il suo ‘mettere in luce le strutture inosservate’”.<sup>152</sup>

Quali sono le “strutture inosservate” che l'artista evidenzia in questo nuovo lavoro? Partiamo dal primo pannello. Seurat è ritratto come artista e uomo di idee innovative e radicali, che morì a trentadue anni, pressoché sconosciuto. I suoi dipinti suscitarono ostilità e derisione tra i contemporanei e la grandezza della sua

---

<sup>148</sup> Nello stesso periodo di *Manet-Projekt '74* e *Seurat's 'Les Poseuses'*, Haacke realizza *On Social Grease* (1975), dove lascia intuire l'ingerenza delle *corporate* sulle mostre, e sull'arte in generale, attraverso sei dichiarazioni di uomini di potere (incise su altrettante targhe di metallo). La più significativa è sicuramente la frase di David Rockefeller, che così recita: “From an economic standpoint, such involvement in the arts can mean direct and tangible benefits. It can provide a company with extensive publicity and advertising, a brighter public reputation, and an improved corporate image [...]”. Cfr. Wallis (a c. di), 1986, p. 154.

<sup>149</sup> Cfr. *Hans Haacke si ripete* (autore n.p.), in “Domus”, n. 566 (gennaio 1977), p. 51.

<sup>150</sup> Questa la scheda tecnica dell'opera: *Seurat's 'Les Poseuses' (small version), 1888-1975*, 1975; 14 pannelli, ciascuno 50,8 x 76,2 cm, riproduzione a colori di *Les Poseuses* di Georges Seurat, dimensioni reali, con cornice, 59,3 x 69,2 cm; in cornici nere sotto vetro; in tre edizioni: Collezione dell'artista; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; l'attuale collocazione della terza edizione non è certa (era nella Collezione Gilbert e Lila Silverman, Detroit, che nel 2009 è stata acquisita in gran parte dal MoMA di New York. Lo stesso Haacke al momento non ne conosce l'ubicazione). L'opera fu esposta per la prima volta alla John Weber Gallery, New York, 03-28.05.1975.

<sup>151</sup> *Hans Haacke*, Galleria Françoise Lambert, Milano, 15-30.10.1976.

<sup>152</sup> Cfr. *Hans Haacke si ripete*, 1977, p. 51.

arte fu capita soltanto dagli amici della cerchia letteraria simbolista. I primi collezionisti delle *Poseuses* appartengono proprio a questo ambito: sono intellettuali che condividono gli stessi ideali estetici e politici di Seurat. Nel corso degli anni, il dipinto passa nelle mani di un'intelligenza ben diversa: uomini d'affari, finanziari, investitori, che, pur essendo "illuminati", attribuiscono all'opera soprattutto un valore economico.

Il 1970 segna una rottura nella storia del quadro: Henry P. McIlhenny, esperto d'arte e *trustee* del Philadelphia Museum of Art, decide di venderlo dopo averlo tenuto per più di trent'anni.<sup>153</sup> In asta da Christie's, il dipinto raggiunge un prezzo per allora sorprendente. Viene venduto per 1.033.200 dollari ad Artemis, una società di consulenza per l'arte. Le sorti delle *Poseuses* sono da allora in mano a due dei consiglieri più facoltosi di Artemis: il barone Léon Lambert e Richard L. Feigen. Dopo essere rimasto per qualche tempo in affido alla Neue Pinakothek di Monaco, il quadro viene venduto a Heinz Berggruen (l'importo della transazione rimane segreto) e da quel momento, così lascia intendere Haacke, non se ne sa più nulla (oggi il quadro è nella collezione del noto milionario Paul Allen, cofondatore della Microsoft con Bill Gates). Un dato, però, non può sfuggire all'attenzione dell'osservatore: sull'ultimo pannello si legge che, nel 1974, Berggruen è eletto membro del "Board of Directors" di Artemis.

In un'intervista Haacke racconta: "Artemis is indirectly linked to the fortunes that were made in the Belgian colonies. By way of a company director, there is also a presence at the Museum of Modern Art. It is an incredible story. I have learned a lot about the underpinnings of high culture from it".<sup>154</sup>

La contraddizione messa in luce da Haacke è lampante: da simbolo estetico e culturale nelle mani di singoli al servizio di grandi società, il quadro è diventato oggetto di speculazione economica; una sorte comune a tutte le opere d'arte che

---

<sup>153</sup> McIlhenny l'aveva comprato nel 1936 insieme a *L'arlequin* di Picasso da Mary Anderson Conroy per un totale di 52.500 dollari (secondo le ricerche di Haacke la cifra pagata per *Les Poseuses* era 40.000 \$). Riguardo al passaggio di proprietà e alle future sorti del dipinto, Haacke racconta: "During the Depression, the painting was picked up as a bargain by someone whose family fortune apparently was immune to the financial chaos of the time. He eventually offered it up on the auction block, because he needed money to add a period ballroom to his house on Rittenhouse Square in Philadelphia". Cfr. Y-A. Bois, D. Crimp, R. Krauss, *A Conversation with Hans Haacke*, in "October", n. 30 (autunno 1984), p. 37.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

ottengono successo di mercato. Questa procedura fa parte del sistema e Haacke ne è ben consapevole. Sfidare il museo significa mettere in moto un gioco intellettuale sottile e ironico. Nel momento in cui i suoi lavori di indagine vengono censurati o rifiutati, la loro fama e il loro valore economico, ma anche storico, crescono a dismisura, secondo modalità che neanche l'artista può prevedere o controllare. Per questo, affermare, come ha fatto chi non ha compreso a fondo le intenzioni di Haacke, che il suo procedimento sia una contraddizione in termini, e che i suoi lavori dovrebbero abbandonare la sfera estetica per entrare a far parte di quella teorico-critica, ci sembra errato.<sup>155</sup> Soprattutto se si considera che i “real-time social systems” sono opere “time and space specific”, dove il contesto è un elemento fondamentale. Come sottolinea Haacke stesso: “The context in which a work is exhibited for the first time is a material for me like canvas and paint”.<sup>156</sup> La parola “contesto” ha qui un doppio significato: è l'insieme delle caratteristiche fisiche, sociali e simboliche del luogo espositivo e anche il complesso dei parametri storico-culturali di un dato momento storico.<sup>157</sup>

“Ripetersi fa parte del suo metodo?”<sup>158</sup> si chiede un giornalista a proposito di Haacke, mettendo a confronto *Manet-Projekt '74* e *Seurat's 'Les poseuses'*. La domanda è evidentemente retorica. Per l'artista “ripetere”, non nel senso di replicare o rifare, ma di rinnovare, fa scaturire tutta una serie di reazioni vitali per la riuscita dell'opera, dove contesto e pubblico hanno un ruolo determinante.

Come le indagini sul real estate, anche le opere sul collezionismo vanno in coppia, e una delle due (*Manet-Projekt '74*) è più conosciuta per il caso mediatico che ha provocato. In entrambe il punto di partenza è un capolavoro dell'arte moderna, un'opera diventata oggetto di culto e di consumo della cultura borghese. Haacke

---

<sup>155</sup> Come esempio citiamo il commento di un critico inglese che nel 1976 recensì la mostra di Haacke alla Lisson Gallery di Londra, dove veniva presentato anche *'Seurat's Les Poseuses'*: “The implicit analysis contained in Haacke's work is indisputably correct. However, it can only be by extracting it from ‘art objects’ and exhibitions altogether, and by developing it as theory and criticism, that its truth can be realised in a way which does not negate itself”. Cfr. P. Fuller, *Hans Haacke*, in “Studio International”, n. 982 (luglio-agosto 1976), pp. 88-89.

<sup>156</sup> Cfr. Siegel, 1990, pp. 68-69.

<sup>157</sup> A tal proposito Haacke afferma: “The social and political character of the exhibition locale plays a role, as do the architectural peculiarities of the space. In fact, the symbolic qualities of the context are often my most essential materials. A work made for a specific site cannot be moved and exhibited elsewhere”. Cfr. Bourdieu e Haacke, 1995, p. 91.

<sup>158</sup> Cfr. *Hans Haacke si ripete*, 1977, p. 51

sceglie una cornice storica precisa: la Francia di fine Ottocento. Con la chiusura dei Salon ufficiali e le esposizioni organizzate dagli Impressionisti e dagli “indipendenti” si costruirono non solo le premesse per le avanguardie del Novecento, ma anche le basi del sistema dell’arte così come, sostanzialmente, lo intendiamo ancora oggi. Nella Parigi *fin de siècle* nasce l’idea di arte come “merce, privatizzazione, individualismo e commercializzazione”<sup>159</sup>, cioè quella “prevalenza del ‘vendere’ sul ‘vedere’” più volte denunciata da Haacke.<sup>160</sup> Ed è sempre allora che si manifestano con decisione il nesso tra arte e politica ed il ruolo cruciale che musei e istituzioni detengono nella produzione e valorizzazione dell’arte.

Il bordo nero con cui Haacke delinea i pannelli di entrambi i lavori e il piedistallo-cavalletto su cui poggia la riproduzione fotografica di Manet hanno quasi certamente una funzione commemorativa. L’artista rende omaggio a due opere diventate monumenti storico-artistici, ma lo fa con atteggiamento critico per mostrare come negli anni i due capolavori abbiano ottenuto una nuova qualità che li ha trasformati in trofei “of corporate investment and institutional legitimation”.<sup>161</sup>

La storia sociale dell’arte, quel complicato sistema di rapporti che regola la produzione, la ricezione e lo scambio delle opere, diventa a pieno titolo tema dell’arte. Per raccontare questa storia, Haacke adotta un linguaggio formale coerente con il contenuto trattato.<sup>162</sup> Se per i *Gallery-Goers’ Profile* riprende i modelli dei questionari usati per le analisi statistiche, e per i *Manhattan Real Estate Holdings* accosta testo e immagine imitando le schede dei lotti delle agenzie immobiliari, per *Manet-Projekt ‘74* e *Seurat’s ‘Les Poseuses’* segue il modello delle *expertise* d’arte. Stilate per dimostrare l’autenticità o aumentare il valore commerciale di un’opera, le *expertise* partono da una ricerca di carattere storico-filologico su documenti di vario tipo e tracciano una particolare vicenda culturale, perciò, da un punto di vista metodologico, sono molto vicine al lavoro di Haacke. Come lui stesso

---

<sup>159</sup> Cfr. P. Mainardi, *La fine dei Salon* (1993), Milano, Nike, 1998, p. 19.

<sup>160</sup> Si veda A. Negri, *Prefazione all’edizione italiana*, ivi, p. 11.

<sup>161</sup> Cfr. Buchloh, 2000, p. 226.

<sup>162</sup> “The form [...] is closely linked to the content, or better, they fuse. Implicit is sometimes a mocking adoption of the imagery that is associated with the subject, and in passing that can include references to the trendy styles of the day”. Cfr. Siegel, 1990, p. 73.

dichiara, in *Manet-Projekt '74* (e più tardi anche in *Seurat's 'Les Poseuses'*) c'è “the art historian's custom to trace the provenance of a work, usually restricted to the authentication of the object, which, of course, also establishes its monetary value. I took it a step further in my ‘tombstones’, with the C.V.s of the painting's owners”.<sup>163</sup>

Allo stesso modo di Marcel Broodthaers, che sembra adottare i tradizionali mezzi di categorizzazione e allestimento museali per poi corroderli al loro interno e metterne in luce l'insensatezza, Haacke agisce da dentro il sistema. Egli sviscera, con metodo quasi archeologico, i presupposti del modernismo per mostrare, attraverso il confronto tra passato e presente, e l'appropriazione di modelli linguistici *ad hoc*, le forme di oppressione culturale. I nuclei d'indagine non riguardano tanto l'opera d'arte e il suo autore, quanto la cornice in cui vengono inseriti, che è luogo fisico, ma anche spazio sociale della produzione e della ricezione estetica.

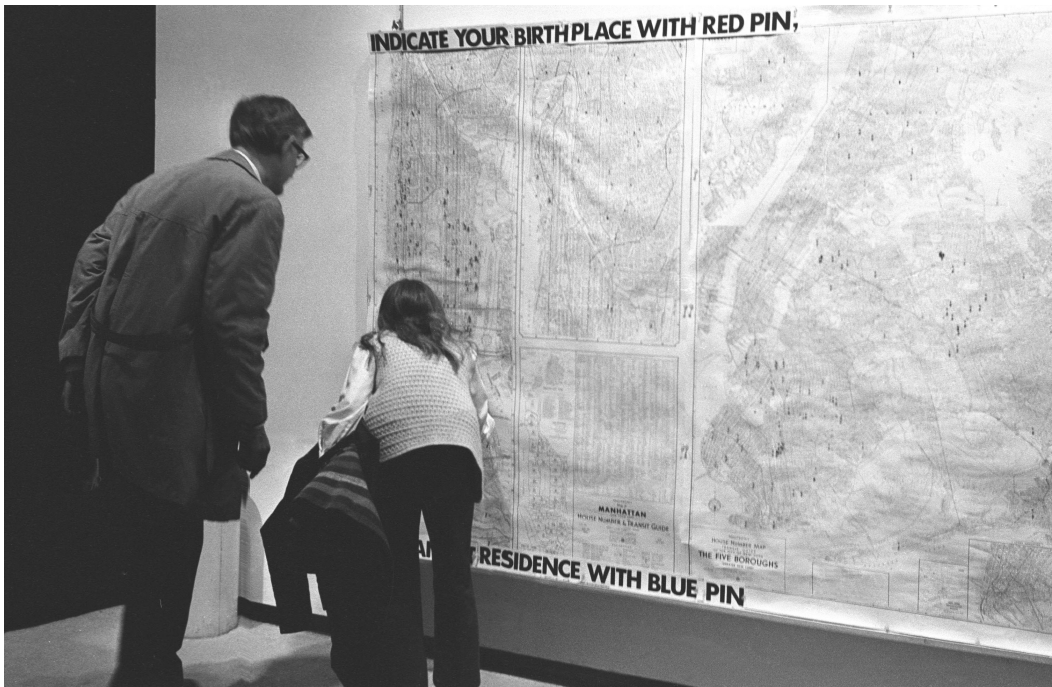
La contraddizione di agire all'interno del sistema, denunciandolo, è una strategia estetica fondamentale. Se l'opera non fosse inserita nel circuito ufficiale del mercato dell'arte (gallerie, musei, riviste...), rimarrebbe isolata e non arriverebbe al pubblico a cui Haacke desidera rivolgersi. “So, by necessity”, l'artista si trova “in the contradictory position of playing the game while criticizing it”.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Vedi Bois, Crimp, Krauss, 1984, p. 37.

<sup>164</sup> Cfr. Morgan, 2002, p. 31.





18



19







539-45 Fifth Ave.  
Block 1279, lot 69  
75 x 150', 13 story office bldg.  
Chatham Associates, Inc.  
Acquired 11-21'69  
Land value \$2 650 000, total value \$4 500 000



531-37 Fifth Ave.  
Block 1279, lot 1  
125 x 140', 33 story office bldg.  
Chatham Associates, Inc.  
Acquired 11-21'69  
Land value \$3 700 000, total value \$7 000 000



509 Fifth Ave.  
Block 1277, lot 72  
37 x 123', 12 story office bldg.  
Chatham Associates, Inc.  
Acquired 4-12'71  
Land value \$850 000, total value \$1 700 000



92-96 Fifth Ave.  
Block 816, lot 42  
103 x 150', 18 story fireproof elevator apt. bldg.  
West Haven Associates, Inc.  
Acquired 11-11'70  
Land value \$545 000, total value \$3 000 000



41 Fifth Ave.  
Block 568, lot 6  
54 x 141', 15 story fireproof elevator apt. bldg.  
Newport Associates, Inc.  
Acquired 10-22'64  
Land value \$340 000, total value \$1 205 000



18-22 Fifth Ave.  
Block 572, lot 38  
80 x 124', 17 story fireproof elevator apt. bldg.  
Newport Associates, Inc.  
Acquired 7-20'64  
Land value \$420 000, total value \$1 560 000





216 E 3 St.  
Block 385 Lot 11  
5 story walk-up old law tenement

Owned by Harpmel Realty Inc., 608 E 11 St., NYC  
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President('63)  
Martin Shapolsky, President('64)  
Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate  
Directory of Manhattan)  
Acquired 8-21-1963 from John the Baptist Foundation,  
c/o The Bank of New York, 48 Wall St., NYC  
for \$237 000.- (also 7 other bldgs.)  
\$150 000.- mortgage at 6% interest, 8-19-1963, due  
8-19-1968, held by The Ministers and Missionaries  
Benefit Board of the American Baptist Convention,  
475 Riverside Drive, NYC (also on 7 other bldgs.)  
Assessed land value \$25 000.-, total \$75 000.- (includ-  
ing 212-14 E 3 St.) (1971)



228 E 3 St.  
Block 385 Lot 19  
24 x 105' 5 story walk-up old law tenement

Owned by Harpmel Realty Inc. 608 E 11 St. NYC  
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President('63)  
Martin Shapolsky, President('64)  
Acquired from John The Baptist Foundation  
c/o The Bank of New York, 48 Wall St. NYC  
for \$237 000.- (also 5 other properties), 8-21-1963  
\$150 000.- mortgage (also on 5 other properties) at 6%  
interest as of 8-19-1963 due 8-19-1968  
held by The Ministers and Missionaries Benefit Board of  
The American Baptist Convention, 475 Riverside Dr. NYC  
Assessed land value \$8 000.- total \$28 000.- (1971)



## Das Spargel-Stilleben erworben durch die Initiative des Vorsitzenden des Wallraf-Richartz-Kuratoriums



### Hermann J. Abs

Geboren 1901 in Bonn. – Entstammt wohlhabender katholischer Familie. Vater Dr. Josef Abs, Rechtsanwalt und Justizrat, Mitinhaber der Hubertus Braunkohlen AG. Brüggem, Erft. Mutter Katharina Lückerrath.

Abitur 1919 Realgymnasium Bonn. – Ein Sem. Jurastudium Universität Bonn. – Banklehre im Kölner Bankhaus Delbrück von der Heydt & Co. Erwirbt internationale Bankerfahrung in Amsterdam, London, Paris, USA.

Heiratet 1928 Inez Schnitzler. Ihr Vater mit Georg von Schnitzler vom Vorstand des IG. Farben-Konzerns verwandt. Tante verheiratet mit Baron Alfred Neven du Mont. Schwester verheiratet mit Georg Graf von der Goltz. – Geburt der Kinder Thomas und Marion Abs.

Mitglied der Zentrumsparlei. – 1929 Prokura im Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Berlin. 1935-37 einer der 5 Teilhaber der Bank.

1937 im Vorstand und Aufsichtsrat der Deutschen Bank, Berlin. Leiter der Auslandsabteilung. – 1939 von Reichswirtschaftsminister Funk in den Beirat der Deutschen Reichsbank berufen. – Mitglied in Ausschüssen der Reichsbank, Reichsgruppe Industrie, Reichsgruppe Banken, Reichswirtschaftskammer und einem Arbeitskreis im Reichswirtschaftsministerium. – 1944 in über 50 Aufsichts- und Verwaltungsräten großer Unternehmen. Mitgliedschaft in Gesellschaften zur Wahrnehmung deutscher Wirtschaftsinteressen im Ausland.

1946 für 6 Wochen in britischer Haft. – Von der Alliierten Entnazifizierungsbehörde als entlastet (5) eingestuft.

1948 bei der Gründung der Kreditanstalt für Wiederaufbau. Maßgeblich an der Wirtschaftsplanung der Bundesregierung beteiligt. Wirtschaftsberater Konrad Adenauers. – Leiter der deutschen Delegation bei der Londoner Schuldenkonferenz 1951-53. Berater bei den Wiedergutmachungsverhandlungen mit Israel in Den Haag. 1954 Mitglied der CDU.

1952 im Aufsichtsrat der Süddeutschen Bank AG. – 1957-67 Vorstandssprecher der Deutschen Bank AG. Seit 1967 Vorsitzender des Aufsichtsrats.

#### Ehrenvorsitzender des Aufsichtsrats:

Deutsche Überseeische Bank, Hamburg – Pittler Maschinenfabrik AG, Langen (Hessen)

#### Vorsitzender des Aufsichtsrats:

Dahlbusch Verwaltungs-AG, Gelsenkirchen – Daimler Benz AG, Stuttgart-Untertürkheim – Deutsche Bank AG, Frankfurt – Deutsche Lufthansa AG, Köln – Philipp Holzmann AG, Frankfurt – Phoenix Gummiwerke AG, Hamburg-Harburg – RWE Elektrizitätswerk AG, Essen – Vereinigte Glanzstoff AG, Wuppertal-Elberfeld – Zellstoff-Fabrik Waldhof AG, Mannheim

#### Ehrenvorsitzender:

Salamander AG, Kornwestheim – Gebr. Stumm GmbH, Brambauer (Westf.) –

Süddeutsche Zucker-AG, Mannheim

Stellvertr. Vors. des Aufsichtsrats:

Badische Anilin- und Sodafabrik AG, Ludwigshafen – Siemens AG, Berlin-München

Mitglied des Aufsichtsrats:

Metallgesellschaft AG, Frankfurt

Präsident des Verwaltungsrats:

Kreditanstalt für Wiederaufbau – Deutsche Bundesbahn

Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern, Päpstl. Stern zum Komturkreuz, Großkreuz Isabella die Katholische von Spanien, Cruzeiro do Sul von Brasilien. – Ritter des Ordens vom Heiligen Grabe. – Dr. h.c. der Univ. Göttingen, Sofia, Tokio und der Wirtschaftshochschule Mannheim.

Lebt in Kronberg (Taunus) und auf dem Bentgerhof bei Remagen.

Photo aus Current Biography Yearbook 1970 New York



## “Les Poseuses”

(small version)

### half share held by Artemis S.A. under chairmanship of



### Baron Léon Lambert

Born Etterbeek—Brussels, 1928.

His grandfather, Léon Lambert, official agent of Paris Rothschild Bank in Belgium. Banker of King Léopold II, who gives him title of Baron, in recognition of his services as financier of Belgian colonization of Central Africa. Married to Lucie de Rothschild-Anspach, daughter of Baron Gustave de Rothschild. Their daughter marries Rudolf de Goldschmidt-Rothschild of Naples.

His father, Baron Henri Lambert, head of Banque Lambert, Brussels; correspondent of Rothschild banks in Paris and London, with extensive interests in the Belgian Congo, radio, and airline. His mother, Baroness Hansi von Reininghaus, of Austrian nobility. After her husband's death, 1933, titular head of bank while leaving affairs in hands of trusted bankers (bank survives German occupation of Belgium in WW II intact). Collector; sponsor of cultural events. Dies 1960.

During World War II, with his mother, brother Philippe, and sister, in England and the U.S. Studies at Yale, Oxford, Geneva. Licencié ès science politique, University of Geneva.

1949 assumes role in Banque Lambert, S.C.S., Brussels, a limited partnership. 1950 senior partner and chairman. 1953 absorption of Banque de reports et de dépôts. Rapid expansion of financial interests. 1966 vice-Chairman, 1971 chairman of holding Compagnie Lambert pour l'industrie et la finance; through merger with De Launoit family's interests 1972, holding becomes Belgium's second largest. Under the new name Compagnie Bruxelles Lambert, extensive international interests in banks, insurance companies, real estate, retailing, public utilities, oil, steel, and metallurgy. 1974 merger with Banque Bruxelles makes Banque Bruxelles Lambert Belgium's second largest commercial bank. Retains extensive business and family ties with Rothschild banking group.

Chairman of: Banque Lambert, S.C.S., Brussels; Compagnie Bruxelles Lambert pour la finance et l'industrie, Brussels; SOGES, Brussels; Compagnie de constructions civiles, Brussels; La Concorde S.A., Brussels; The Lambert Brussels Corporation, New York; Artemis S.A., Luxembourg; Manufacture Belge de Lampes et de Matériel Électronique (M.B.L.E.), Brussels.

Vice Chairman of: Select Risk Investments S.S., Luxembourg; Electrobél S.A., Brussels; Lambert Milanese S.p.A.

Member of Board of Directors of: Magnum Fund Ltd., Toronto; Petrofina S.A., Brussels; Berliner Handelsgesellschaft, Frankfurt-Main; Five Arrows Securities Co. Ltd., Toronto; Banca d'America e d'Italia, Milan; New Court Securities Corporation, New York; INNO-B.M.S.A., Brussels; ELEC-TROGAZ S.A., Brussels; ITALUNION, Luxembourg; General Fund International Management Co., Luxembourg; General Fund International S.A., Luxembourg; General Fund International Holding Co., Luxembourg; United Overseas Bank. Geneva; Compagnie Auxilière Internationale des Chemins de Fer.

Member Advisory Board of: Société Financière pour les Pays d'Outre-Mer (SFOM), Geneva.

1964 move into new bank building at 24, avenue Marnix, designed by Gordon Bunshaft of architecture firm Skidmore, Owings & Merrill, New York. Large Henry Moore sculpture on street level plaza.

Bachelor. Lives in penthouse apartment above bank. Apartment and banking floors house large collection of classical modern art, partially inherited from his mother, non-western and contemporary European and American art. Board member of Société Philharmonique de Bruxelles, Musée du Cinéma, Cinémathèque Royale de Belgique, Jeune Peinture Belge.

Decorations: Chevalier de l'Ordre de Léopold (Belgium), Commandeur de l'Ordre à la Valeur (Cameroon), Grande Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana (Italy).

According to his wishes, Seurat's “Les Poseuses” exhibited at Bavarian State Museum, Munich.

Photo from “Banque Lambert,” Brussels, 1964





UNIVERSITY HOSPITAL  
New York University Medical Center

HAACKE BABY BOY  
188530 8E  
H. LEHFELDT

NEWBORN IDENTIFICATION

MOTHER'S NAME Haacke Linda MOTHER'S UNIT NO. 188515 RELIGION \_\_\_\_\_

INFANT'S NAME **CARL SAMUEL SELAVY** INFANT'S UNIT NO. \_\_\_\_\_

DATE OF BIRTH 1/13/69 TIME OF BIRTH 3:14  AM  PM

COLOR W SEX Boy WEIGHT 5 9 1/2 LENGTH 19"

IDENT-A-BAND NO. 5099

SEX AND IDENTIFICATION CHECKED BY: \_\_\_\_\_

1. PHYSICIAN \_\_\_\_\_ M.D.




2. DELIVERY ROOM S. Frankel R.N.

3. NURSERY O. Chernook R.N.

I hereby acknowledge that I have checked the ident-a-band parts sealed on the baby and on me and found that they were identically numbered and contained the correct identifying information and that I am taking my baby home.

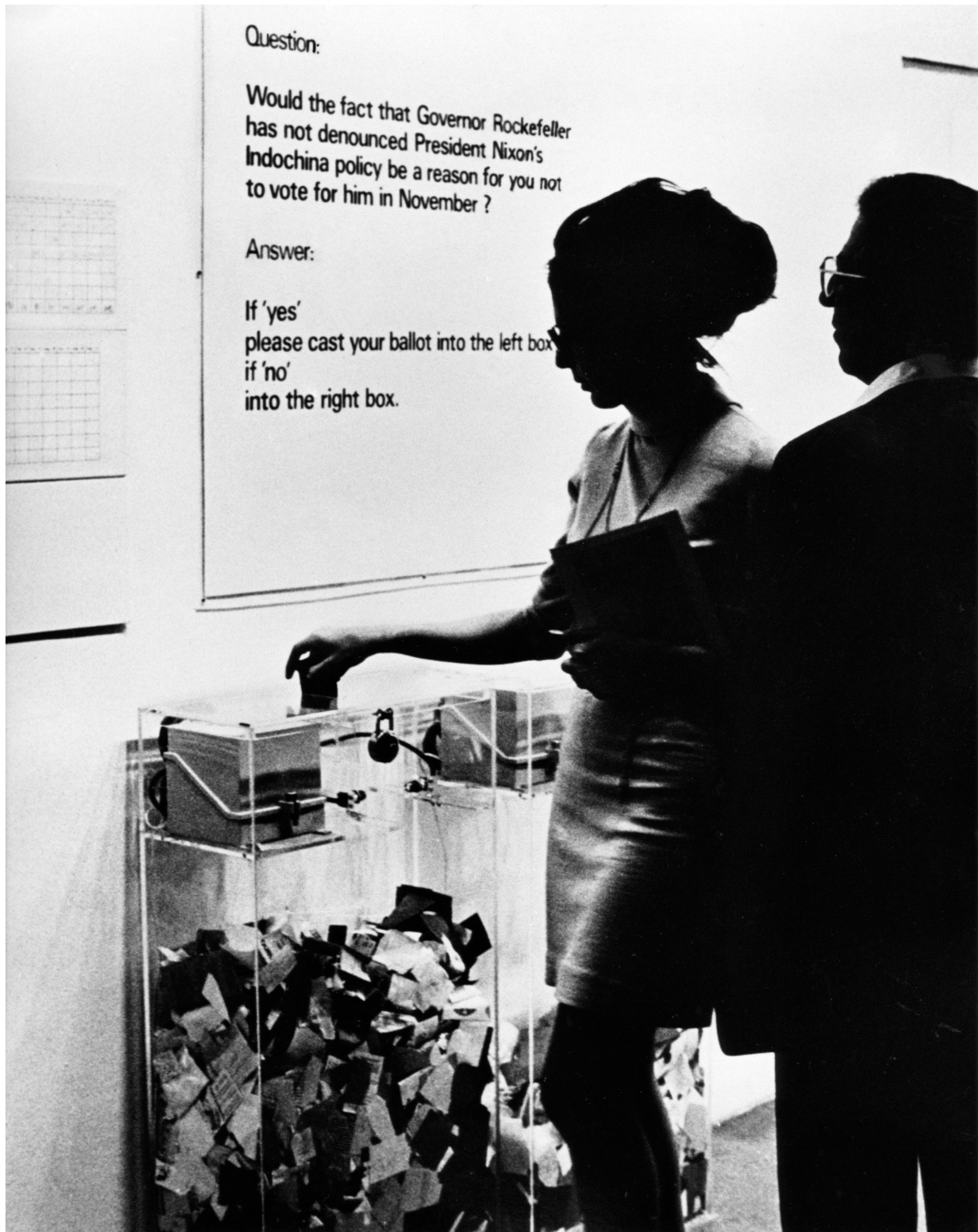
WITNESS B. Arlotta R.N. HOSPITAL REPRESENTATIVE

DATE 1/22/69 PARENT Linda Haacke

BABY'S LEFT FOOT PRINT 	MOTHER'S RIGHT INDEX FINGER  PRINTS TAKEN BY <u>S. Frankel</u>	BABY'S RIGHT FOOT PRINT 
---	--	--

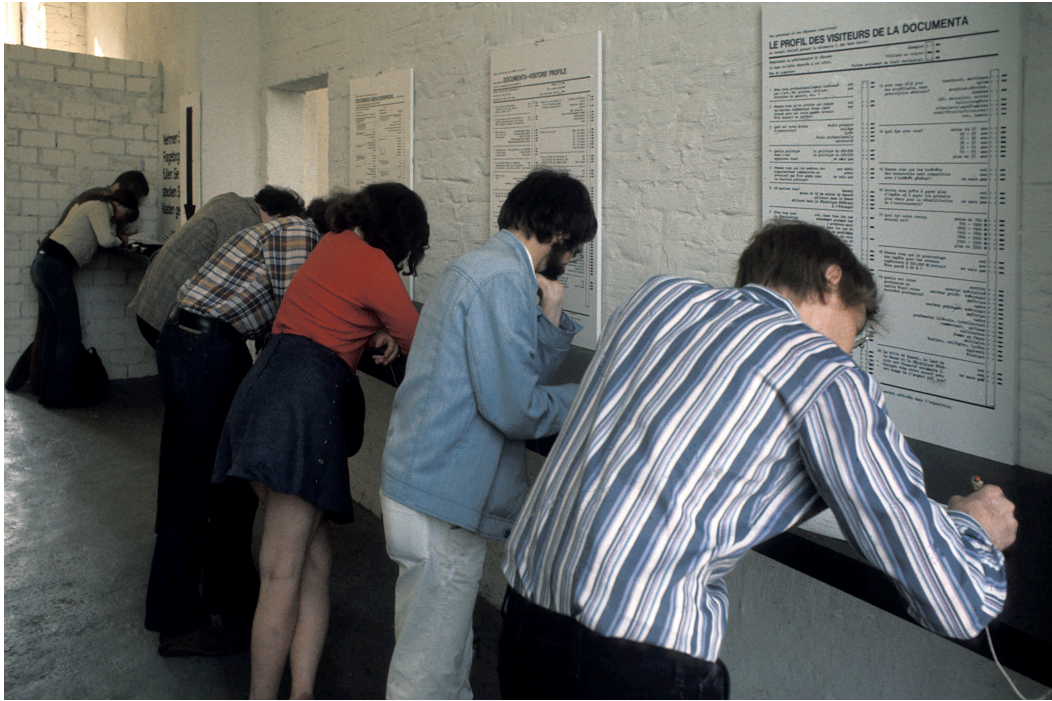
NEWBORN IDENTIFICATION





25





26



## CONCLUSIONE: PERCHE' L'ARCHIVIO?

Notoriamente, non c'è classificazione dell'universo che non sia arbitraria e congetturale. La ragione è molto semplice: non sappiamo che cosa è l'universo [...]. L'impossibilità di penetrare il disegno divino dell'universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori.

Jorge Luis Borges<sup>1</sup>

Il bisogno di classificare, ovvero ricondurre “una molteplicità di oggetti a un certo numero di tipi gerarchicamente ordinati”,<sup>2</sup> per riuscire ad afferrare e comprendere il mondo, accompagna quei momenti della Storia in cui si è percepita con maggiore intensità una crisi della conoscenza, anche se oggi, nell'era dell'informazione totale, sarebbe forse più giusto attribuire il rinnovato interesse per la catalogazione e l'archiviazione al bisogno di orientarsi in un eccesso di conoscenza. Il sopraggiungere sempre più rapido del nuovo, l'approfondirsi dei saperi in direzione sempre più specialistica, il moltiplicarsi di paragoni sempre più complessi tra le cose, ci pongono costantemente in bilico tra ciò che sappiamo e ciò che ignoriamo, tra ciò che reputiamo necessario e ciò che invece ci appare del tutto superfluo o eccedente, tanto da lasciarci disorientati.

Ogni volta che il Mondo, inteso sia come parvenza tangibile, sia come realtà microscopica o metafisica (dallo spazio astronomico a quello virtuale), si schiude ex-novo ai nostri occhi, i criteri tassonomici e gli ordini gerarchici tradizionali vacillano e diventa indispensabile ricorrere a nuove suddivisioni sistematiche. Qualsiasi classificazione è perciò arbitraria, carente, incerta, incline a una perfezione che non potrà mai raggiungere. Ed è anche una dimostrazione dell'esigenza di controllo, una rappresentazione fittizia che implica una continuità

---

<sup>1</sup> J.L. Borges, *Altre Inquisizioni* (1960), Milano, Feltrinelli, 2009 (1963), p. 105.

<sup>2</sup> Cfr. Voce “Classificazione” in *Enciclopedia Treccani*, vol. 10, Milano, Rizzoli, 1931, p. 536.



e “una certa potenza dell’immaginazione che fa apparire ciò che non è” (rinchiudere il reale in categorie predefinite è sempre, comunque, una forzatura),<sup>3</sup> e che risente delle scelte e dei canoni concettuali del proprio ideatore.

Nonostante questa consapevolezza, non possiamo esimerci dal produrre nuove tassonomie, perché, come spiega Émile Durkheim:

la necessità con cui le categorie si impongono a noi non è [...] l’effetto di semplici abitudini, di cui potremmo scuotere il peso con un po’ di sforzo; e non è neppure una necessità fisica o metafisica, poiché le categorie mutano secondo i tempi e i luoghi; è una specie particolare di necessità morale che sta alla vita intellettuale come l’obbligazione morale sta alla volontà”.<sup>4</sup>

Se la classificazione dei saperi è un’esigenza già avvertita dai filosofi antichi, – da Socrate, che organizzò in tipologie ideali la varietà delle azioni umane, a Platone, dopo il quale le idee cominciarono ad essere sistemate tenendo conto del loro grado di comprensione ed estensione, e ad Aristotele, che nelle sue opere sulla logica divise i concetti in classi e categorie, distinguendo tra generi e specie –, fino all’età moderna il campo epistemologico è rimasto sostanzialmente omogeneo. Prima delle riforme intellettuali avviate da Bacone, Cartesio, Locke, Leibniz, ma anche, come ricorda Peter Burke, da “sistematizzatori” meno noti al grande pubblico, come Pietro Ramo, Bartholomäus Keckermann, Johann Heinrich Alsted e Athanasius Kircher,<sup>5</sup> nessuno degli studiosi antichi aveva mai infranto l’ordine prestabilito della conoscenza.

Le sperimentazioni degli enciclopedisti medievali, che trovano nell’*Arbor Scientiae* di Raimondo Lullo una delle rappresentazioni più articolate e rigorose (e nella sua *ars combinatoria* uno dei metodi più efficaci),<sup>6</sup> e nella *Divina Commedia* di Dante l’*Ersatz* letterario per eccellenza, sono ancora cosmologie intuitive innalzate su categorie prelogiche, che rispettano le *Auctoritates* del passato e credono fermamente nell’armonia e nella totalità del creato. Come mette in evidenza

---

<sup>3</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* (1966), Milano, BUR-Rizzoli, 2006 (1978), p. 88.

<sup>4</sup> Cfr. E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), Milano, Edizioni di Comunità, 1971 (1963), p. 20.

<sup>5</sup> Cfr. P. Burke, *Storia sociale della conoscenza. Da Gutenberg a Diderot* (2000), Bologna, Il Mulino, 2002, p. 128.

<sup>6</sup> Cfr. F.A. Yates, *L’arte della memoria* (1966), Torino, Einaudi, 1993 (1972), pp. 160-182.



Paolo Rossi, lo sforzo ammirevole di quelle esperienze che, tra Medioevo e Rinascimento, precedettero ordini di carattere scientifico-sistematici, tendeva a:

Decifrare l'alfabeto del mondo; riuscire a leggere, nel gran libro della natura, i segni impressi dalla mente divina; scoprire la piena corrispondenza tra le forme originarie e la catena delle umane ragioni; costruire una lingua perfetta capace di eliminare gli equivoci e di svelare le essenze mettendo l'uomo a contatto non con i segni, ma con le cose; dar luogo ad enciclopedie totali, a ordinate classificazioni che siano lo specchio fedele dell'armonia presente nel cosmo.<sup>7</sup>

Non per nulla il Medioevo è considerato l'epoca enciclopedica per antonomasia, dove grandi eruditi, come Isidoro di Siviglia e Rabano Mauro, due tra i compilatori del sapere più frenetici tra VII e IX secolo, e Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, con le loro ciclopiche *Summae* teologico-filosofiche nel XIII secolo, concorrono a condensare lo scibile in un sistema unitario e a renderlo facilmente consultabile e memorizzabile; un processo che è paragonabile, almeno in parte, alla sintetizzazione della cultura prodotta da *Wikipedia* negli ultimi anni.<sup>8</sup> Alla metà del Quattrocento, l'invenzione della stampa a caratteri mobili da parte di Johann Gutenberg, apre le porte alla prima grande rivoluzione storica di carattere tecnico nella circolazione e trasmissione del sapere. Da quel momento, scolastici e umanisti non dovettero più ricorrere a logiche combinatorie e a teatri della memoria: la carta stampata divenne il principale mediatore del pensiero e ampliò a dismisura le conoscenze. Fu perciò indispensabile, da un lato, rielaborare i criteri organizzativi, dall'altro, provvedere a depositi sempre più specifici, come le biblioteche (ricoveri per cataloghi e bibliografie) e gli archivi (rifugi per i documenti), dove poter conservare e tramandare la memoria culturale. Da qui la nascita di sistemi di catalogazione (si pensi a Carlo Linneo, per Michel Foucault uno dei più efficienti tassonomi del sapere empirico)<sup>9</sup> e la stesura di enciclopedie e

---

<sup>7</sup> Cfr. P. Rossi, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1983 (1960), p. 17.

<sup>8</sup> Sul modello enciclopedico e la sua adozione in rete si veda P. Fabbri, *Wikipedia, la mega-enciclopedia del web*, in *Testure. Scritti seri e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, a c. di S. Jacoviello et al., Siena, Protagon Editori, 2009.

<sup>9</sup> "Si veniva disegnando in una sorta di tratteggio, il gran reticolo del sapere empirico: quello degli ordini non quantitativi. E forse l'unità retrocessa ma insistente di una *Taxinomia universalis* appare in piena chiarezza in Linneo, quando egli progetta di ritrovare

compendi sempre più sofisticati, che, in seguito, con il secolo dei lumi, acquisirono quel rigore scientifico e quella completezza il cui apogeo è concettualmente rappresentato dalla monumentale *Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert.

Diderot non ebbe alcun dubbio sull'efficacia del suo progetto. Alla voce "Enciclopedia", che, oltre ad essere il manifesto metodologico e ideologico dell'autore, ancora oggi costituisce il commento più preciso dell'opera, si legge:

Grazie all'ordinamento enciclopedico, all'universalità delle conoscenze e alla frequenza dei rinvii, si moltiplicano i rapporti tra le nozioni, i nessi si irraggiano in tutte le direzioni, si accresce la forza delle dimostrazioni, la nomenclatura si completa, il sapere si riunisce e si fortifica; si coglie la veduta di insieme, valutando gli elementi di salda connessione e i frammenti e i vuoti del nostro sistema, i punti deboli e i forti.<sup>10</sup>

Eppure, circa un secolo prima, l'introduzione dell'ordine alfabetico era stata considerata un fallimento, perché aveva rivelato l'incapacità degli intellettuali di stare al passo coi tempi e di riuscire ad assimilare e organizzare il nuovo con la rapidità richiesta dalla sua ormai prodigiosa diffusione.<sup>11</sup> Per Diderot, invece, l'elenco delle nozioni dalla A alla Z (valorizzato da una serie di rimandi e rinvii interni all'enciclopedia) fu la quintessenza del rinnovamento socio-politico e culturale del secolo filosofico, in quanto permise il passaggio "da una visione gerarchica e organica del mondo a una visione individualistica e ugualitaria".<sup>12</sup>

Un'altra decisiva spinta in direzione di questo cambiamento fu l'invenzione della fotografia a metà Ottocento, che coincise con il preludio della disarticolazione delle scienze umane in campi sempre più specifici e differenziati. Jacob Burckhardt e Aby Warburg furono tra i primi, insieme a Walter Benjamin in ambito teorico,<sup>13</sup> ad accorgersi dell'importanza della fotografia come nuovo tramite della memoria culturale. Celebre è il motto warburghiano "Zum Bild das

---

in tutti i campi concreti della natura o della società, le stesse distribuzioni e lo stesso ordine. Il limite del sapere, sarebbe la trasparenza perfetta delle rappresentazioni ai segni che le ordinano". Cfr. Foucault, 2006 (1978), p. 92.

<sup>10</sup> Cfr. *Antologia dell'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert*, a c. di M. e M. Bonfantini, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977, p. 232.

<sup>11</sup> Cfr. Burke, 2002, p. 144.

<sup>12</sup> Ivi, p. 151.

<sup>13</sup> Cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 (1966), pp. 59-78.

Wort”, con cui il grande storico dell’arte di Amburgo conferì all’immagine la stessa potenza espressiva del linguaggio, avventurandosi, negli anni Venti, in quello che può essere considerato l’ultimo progetto enciclopedico di respiro universale del Novecento, il *Bilderatlas* dedicato a *Mnemosyne*.

Quanto più la nostra visione del mondo si è frammentata e allargata, grazie alle scoperte scientifiche e ai nuovi media, tanto più la memoria collettiva si è parcellizzata in ricordo privato. Secondo Pierre Nora, questo smembramento ha suscitato un impulso commemorativo immediato, tanto che ognuno di noi sente il dovere di cercare e tramandare le proprie radici e la società di oggi “vit dans la religion conservatrice et dans le productivisme archivistique”.<sup>14</sup>

Questo ritorno all’archivio, circostanza che si ripete ciclicamente quando è più vivo il sentore di cambiamenti socio-politici, culturali e tecnologici, ha acceso la riflessione di alcuni degli intellettuali contemporanei più autorevoli. In alcuni casi, il discorso ha preso le mosse dal significato etimologico della parola greca *Archéion* (il “luogo d’autorità” classico),<sup>15</sup> in altri casi, invece, sono stati intrapresi nuovi percorsi di senso, come dimostra Michel Foucault che, nel 1969, in un capitolo dell’*Archeologia del sapere*, dà una personalissima, e ormai celebre, definizione di archivio quale “sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati”.<sup>16</sup> Egli smaterializza la presenza fisica dell’archivio, negandolo sia come deposito che cataloga e tramanda informazioni, dati e documenti, sia come polverosa e caotica biblioteca che preserva il sapere di una civiltà, e lo innalza a livello del linguaggio. L’archivio diventa così la “legge di ciò che può essere detto”,<sup>17</sup> l’insieme delle regole che definiscono il discorso, e che comprende, come precisa Giorgio

---

<sup>14</sup> Cfr. P. Nora, *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*, in *Les lieux de mémoire*, Parigi, Gallimard, 1984, vol. 1, p. XXVI.

<sup>15</sup> Cfr. J. Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana* (1995), Napoli, Filema, 2005 (1996), pag. n.p (si veda l’iniziale “Preghiera da inserire”).

Il termine, che nel mondo antico indicava la “residenza dei magistrati”, ha comunemente due accezioni: è il “complesso dei documenti ricevuti o prodotti, scritti, incisi o registrati, per il raggiungimento dei propri fini, da una persona fisica, giuridica o morale, pubblica o privata, e destinato per la sua natura a essere conservato”; ed è il “luogo in cui tali documenti vengono conservati secondo determinati criteri atti a facilitarne la ricerca e il reperimento”. Cfr. *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1987.

<sup>16</sup> M. Foucault, *L’‘a priori’ storico e l’archivio*, in *L’archeologia del sapere* (1969), Milano, BUR-Rizzoli, 2006 (1980), p. 174.

<sup>17</sup> Ivi, p. 173.

Agamben, sia la *langue* (tutto ciò che è dicibile in potenza), sia il *corpus* (tutto ciò che è già stato detto o scritto).<sup>18</sup>

Secondo il filosofo francese, la modernità ha portato alla rottura di ogni definizione di generi, intesi come “forme accordate a un ordine di rappresentazione”,<sup>19</sup> e le arti (usiamo qui un plurale onnicomprensivo, anche se il discorso foucaultiano riguarda in particolare la letteratura) sono diventate lo specchio di un linguaggio che è collassato su se stesso, tramutandosi in una sorta di tautologia e di ripetizione.

Foucault definisce la biblioteca e il museo come eterotopie, ovvero spazi altri con cui si è cercato di mettere in relazione luoghi diversi, al di là dei confini spazio-temporali.<sup>20</sup> Il sogno moderno di accumulare tutte le conoscenze in un immenso, potenziale archivio è ancora vivo: “Every painting now belongs within the squared and massive surface of painting, and all literary works are confined to the indefinite murmur of writing”.<sup>21</sup> Ne consegue che il simbolo della nostra epoca è il museo immaginario alla Malraux, un ideale magazzino da cui poter attingere a piene mani idee, concetti e immagini, che, dopo essere stati estratti dal loro contesto originario, vengono montati in nuove opere. Gustave Flaubert in letteratura ed Edouard Manet in pittura furono i primi grandi maestri di questa strategia di appropriazione e rielaborazione.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005 (1998), pp. 133-134.

<sup>19</sup> Cfr. Foucault, 2006 (1978), p. 324.

<sup>20</sup> Cfr. M. Foucault, *Des espaces autres* (conferenza tenuta al “Cercle d'études architecturales”, il 14 marzo 1967), in “Architecture, Mouvement, Continuité”, n. 5 (ottobre 1984), pp. 46-49; trad. it. *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, a c. di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1996, vol. 3, pp. 307-316.

<sup>21</sup> Cfr. M. Foucault, *Fantasia of the Library* (1967), in *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, a c. di D.F. Bouchard, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 92-93.

John Rajchman, parafrasando Foucault, spiega: “Modernism is not an era of the oeuvre, the critic, and the genius, but of the archive, and the universal dissemination of all works (past and present)”. Cfr. J. Rajchman, *Foucault, or the Ends of Modernism*, in “October”, vol. 24 (primavera 1983), p. 43.

<sup>22</sup> Foucault afferma: “Flaubert is to the library what Manet is to the museum. They both produced works in a self-conscious relation to earlier paintings or texts-or rather to the aspect in painting or writing that remains indefinitely open. They erect their art within the archive. Cfr. Bouchard (a c. di), 1977, p. 92; citato in Rajchman, 1983, p. 42 (nota 17).

Chi scrive ha frequentato come *visiting scholar* il corso *Foucault and the Arts*, tenuto dal professor Rajchman, alla Columbia University di New York, a.a. 2008-2009 (*Spring Term*).

Di questa vocazione al viaggio virtuale nel tempo e nello spazio, alla ricerca di frammenti culturali tra i più eterogenei,<sup>23</sup> si era già accorto anche Friedrich Nietzsche, quando, in *Umano troppo umano*, affermava che nell'età moderna: “le diverse concezioni del mondo, i diversi costumi e le diverse civiltà possono essere paragonati e vissuti gli uni accanto agli altri; cosa che prima, nel dominio sempre localizzato di ogni civiltà, non era possibile [...]. Questa è l'età del paragone!”<sup>24</sup>

Gran parte della scienza storica tra Ottocento e Novecento è la conferma di questa constatazione; da Theodor Mommsen, con le sue enciclopediche raccolte giuridiche, testuali ed epigrafiche, a Marc Bloch, con le sue classificazioni della microstoria medievale, al gruppo di studiosi che ruotava attorno alle “*Annales*”,<sup>25</sup> da cui discende anche il pensiero di Foucault.

Tuttavia, per Foucault, l'archivio, oltre a non poter essere descritto, poiché è afferrabile unicamente per “frammenti, regioni e livelli”, è anche “incircoscivibile nella sua attualità”.<sup>26</sup> Uno dei suoi aspetti fondamentali è il non essere mai un sistema ultimativo, ma sempre aperto e mutevole nel tempo: “l'aggiornamento, mai concluso, mai integralmente acquisito, dell'archivio, costituisce l'orizzonte generale a cui appartengono la descrizione delle formazioni discorsive, l'analisi della positività, il reperimento del campo enunciativo”.<sup>27</sup>

Il discorso foucaultiano si sofferma anche su un ulteriore aspetto nodale dell'archivio: l'imprescindibile legame con il potere, che, a più riprese, ne ha fatto uno strumento di dominio e di controllo socio-politico, al pari di altre istituzioni totalitarie, come le prigioni e le cliniche.<sup>28</sup> In questi contesti l'attenzione è rivolta interamente al singolo (non l'eroe dell'epica classica, ma l'uomo senza qualità dei

---

<sup>23</sup> Si pensi anche a un'opera come i *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes [Parigi, Éditions du Seuil, 1977; trad. it., Torino, Einaudi, 1979], un repertorio di citazioni letterarie che intende fornire un ritratto “strutturale” (non psicologico) di un innamorato che parla all'oggetto del suo desiderio. In questo compendio esemplare l'autore seleziona, attingendo dalla letteratura occidentale, da Platone e i mistici, fino a Goethe e Stendhal, tutti i momenti salienti del discorso amoroso, che diventano “figure”, cioè segni memorabili del linguaggio in cui ciascuno di noi può riconoscere la propria esperienza, dall’“abbraccio” al “voler-prendere”.

<sup>24</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, Milano, Adelphi, 1976, vol. 1, pp. 32-33.

<sup>25</sup> Cfr. P. Burke, *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle 'Annales', 1929-1989* (1990), Roma/Bari, Laterza, 1992.

<sup>26</sup> Cfr. Foucault, 2006 (1980), p. 174.

<sup>27</sup> Ivi, p. 176.

<sup>28</sup> Cfr. M. Foucault, *Nascita della clinica* (1963), Torino, Einaudi, 1998 (1969), e, dello stesso autore, *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 2005 (1976).

tempi moderni), alle sue pulsioni, ai suoi desideri, che vengono osservati, registrati, catalogati in voluminosi dossier di eco kafkiana.

Su questo punto concorda anche Jacques Derrida, altro illustre esegeta dell'archivio, per il quale non esiste potere politico senza controllo della memoria e dunque dell'archivio. Nel suo celebre *Mal d'archivio*, apparso a metà degli anni Novanta, egli riapre il dibattito teorico intorno all'argomento, ma segue una diversa prospettiva rispetto a Foucault. Derrida enuncia fin da subito un presupposto essenziale: "Niente archivio senza lo spazio istituito di un luogo di impressione".<sup>29</sup> Ciò significa che per avviare lo scavo o il recupero archeologico del passato è sempre necessaria la presenza di una traccia, di un'impronta, di un'impressione, concreta o virtuale.

Uno dei motivi conduttori di Derrida è il pensiero freudiano, in particolare quella *Unheimlichkeit* che il padre della psicanalisi aveva individuato quale condizione esistenziale inseparabile dalla memoria. Per Freud la memoria funziona come un "notes magico",<sup>30</sup> dove il susseguirsi di iscrizioni, sovrapposizioni e cancellazioni impedisce di registrare tutto ciò di cui facciamo esperienza. L'oblio diventa così, che lo si voglia o meno, l'altra faccia di Giano del ricordo, e la perdita di memoria uno dei nostri timori più grandi. È qui che sopraggiunge quel senso di disagio, di turbamento, accompagnato da una "pulsione" quasi ossessiva per il collezionare e l'archiviare, che Derrida identifica come "male":<sup>31</sup>

Con Freud, senza Freud, a volte contro di lui, *mal d'archivio* richiama senza dubbio un sintomo, una sofferenza, una passione: l'archivio del male ma anche ciò che distrugge, deporta o trascina via il principio dell'archivio, cioè il male radicale. Si leva allora infinito, fuori dalle proporzioni, sempre un'istanza, 'nel mal d'archivio', l'attesa senza orizzonte d'attesa, l'impazienza assoluta di un desiderio di memoria.<sup>32</sup>

Questo affanno, che nasce dalla preoccupazione per la scomparsa accidentale della memoria, è accresciuto da un altro amaro presentimento: il pericolo della

---

<sup>29</sup> Cfr. Derrida, 2005, pag. n.p.

<sup>30</sup> Cfr. S. Freud, *Nota sul 'notes magico'*, in *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti, 1924-1929, Opere di Sigmund Freud*, a c. di C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 10, 1978, pp. 63-68.

<sup>31</sup> J. Derrida, 2005, pp. 30-31.

<sup>32</sup> Ivi, pag. n.p.

distruzione, rimozione e repressione intenzionale di quei documenti, di quelle tracce, che rappresentano i nostri “connettori” con il passato, e che potremmo considerare, come ha fatto Paul Ricoeur, gli elementi di sutura della linea di frattura storica.<sup>33</sup>

I documenti che l'archivio raccoglie e conserva sono per lo studioso degli appoggi per aprire un dialogo con il passato e dei garanti per ricostruirne il racconto. Ma possiamo davvero fidarci di loro? Sappiamo che ciascun documento è stato selezionato in un dato momento in funzione della sua presunta utilità, diventando un testimone involontario;<sup>34</sup> e sappiamo anche che ogni punto di vista sulla realtà, oltre ad essere incompleto, dipende dai rapporti di forza connaturati nella società.<sup>35</sup> Ne risulta che i documenti sono fonti storiche inevitabilmente distorte, vestigia e monumenti costruiti a vantaggio di autorità passate, che per essere utilizzati nel presente vanno sottoposti a una messa in discussione perenne.

Ricoeur stabilisce un'importante differenza tra documento e traccia. Se il primo costituisce la prova materiale, l'evidenza dei fatti, la seconda, oltre ad essere una testimonianza datata di un mondo che non c'è più, è un “effetto-segno” vivo. Ecco che la traccia diventa “uno degli strumenti più enigmatici grazie al quale il racconto storico ‘rifigura’ il tempo”;<sup>36</sup> dove “rifigurare” significa illuminare e modellare l'esperienza quotidiana, costruire un terreno comune tra passato e presente, tra empirico ed essenziale.

Ricoeur è dell'idea che la questione riguardi molto più lo storico-filosofo dello storico-erudito;<sup>37</sup> fermo restando che l'archeologia, in questo caso, non si identifica né con il recupero dei resti del passato, né con la ricerca dell'origine,

---

<sup>33</sup> Cfr. P. Ricoeur, *Archivi, documenti, traccia*, in *Tempo e racconto* (1985), Milano, Jaca Book, 1994 (1988), vol. 3, pp. 178 e 188.

<sup>34</sup> Si pensi al discorso agambeniano sul rapporto tra archivio e testimone nella ricostruzione di un passato tragico come quello dei campi di sterminio. Come ricorda l'autore, la problematicità della testimonianza risiede nel suo essere “una potenza che si dà realtà attraverso una impotenza di dire e una impossibilità che si dà esistenza attraverso una possibilità di parlare. Questi due movimenti non possono né identificarsi in un soggetto o in una coscienza, né separarsi in due sostanze comunicabili. Questa indisciungibile intimità è la testimonianza”. Cfr. Agamben, 2005, p. 136.

<sup>35</sup> C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova* (1999), Milano, Feltrinelli, 2001 (2000), p. 47.

<sup>36</sup> Cfr. Ricoeur, 1994, p. 191.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

ma, come già aveva anticipato Foucault, con una “riscrittura” regolata e sistematica<sup>38</sup> della memoria attraverso il suo primo mediatore, l’archivio.

Anche Maurizio Ferraris indaga la necessità di “lasciar tracce”<sup>39</sup> in un’epoca, quella attuale, in cui la dipendenza dalle registrazioni e dagli archivi è così radicalizzata da superare di gran lunga la nostra consapevolezza. Ferraris elegge la documentalità a ontologia degli oggetti sociali e incorona il filosofo quale classificatore per antonomasia. Ci ricorda, inoltre, che il redigere cataloghi del mondo è una prassi radicata nella storia dell’umanità, assunta a vera disciplina soltanto a cavallo tra Seicento e Settecento, con il cruciale apporto di Christian Wolff e Alexander Gottlieb Baumgarten.

A questo proposito, non si possono dimenticare due noti teorici del discorso sull’enumerazione, Derrida e Umberto Eco. Entrambi riconoscono nella lista la regola primaria per ordinare l’Universo, la struttura elementare della conoscenza, l’anima della cultura; un sistema aperto e inarrestabile tenuto vivo da un semplice ma fondamentale elemento, l’eccetera.<sup>40</sup> Questa congiunzione permette di non fermarsi a un “tutto è qui”, a una summa parziale e illusoria, ma di procedere oltre, verso una registrazione senza limiti che ci porta a soggiacere alla “vertigine della lista”.<sup>41</sup>

Negli ultimi decenni, questo senso di smarrimento è stato acuito dall’avvento e dalla diffusione dei computer, promotori di nuovi oggetti sociali che hanno reso indispensabile un attento riesame dei metodi di classificazione. Tra gli oggetti sociali responsabili di questo cambiamento, Ferraris annovera innanzitutto i siti internet:

---

<sup>38</sup> Queste le parole di Foucault: “[L’archeologia] Non è nulla di più e null’altro che una riscrittura; cioè, nella forma conservata dell’esteriorità, una trasformazione regolata di ciò che è già stato scritto. Non è il ritorno al segreto dell’origine; è la descrizione sistematica di un discorso-oggetto”. Cfr. Foucault, 2006 (1980), p. 185.

<sup>39</sup> Cfr. M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma/Bari, Laterza, 2009.

<sup>40</sup> Cfr. J. Derrida, *Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.)*, Parigi, Editions de L’Herne, 2005; trad. it. *Et cetera*, Roma, Castelvecchi, 2006.

<sup>41</sup> Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

In un commento al libro di Eco, Ferraris scrive: “Nella lista, così, troviamo l’essenza della cultura, la *registrazione*, da cui discendono due esiti possibili. Il primo è per l’appunto quello tassonomico, dove Eco vede nella lista un catalogo debole, una rapsodia che si risolverà nell’ordine della Summa [...]. Abbiamo anche un Eco estremo, che soggiace alla vertigine della lista e al sublime dell’eccetera, all’incongruenza essenziale, alla bestemmia antilogica, dell’enciclopedia cinese alla Borges, e su cui non a caso si conclude la cavalcata tra le liste”. Cfr. M. Ferraris, *Il piacere (aperto) del porre in lista*, in “Il Sole 24 ore”, n. 30, domenica, 31 gennaio 2010, p. 39.



Proprio per gestire il potenziale disordine del web, per evitare l'effetto Babele, gli informatici hanno avvertito l'esigenza di un'ontologia, ossia di ciò che, sin dal Seicento, era uno strumento per catalogare gli oggetti presenti nel mondo [...]. In fondo, il successo di Google [uno dei cataloghi ontologici più efficaci dell'era informatica] non è che la prova di quanto la ricerca e la classificazione di esemplari costituiscano una esigenza primaria della nostra vita.<sup>42</sup>

Ma internet e i motori di ricerca come Google forse non sono altro che liste mirabolanti e potenzialmente illimitate come l'enciclopedia cinese descritta da Borges. Qui le tassonomie sussistono quasi esclusivamente su richiesta, sono pertanto modellate *ad personam* e non hanno valore universale. In questi vicoli ciechi della memoria, tutto può essere rintracciabile e presente, ma anche tralasciato (contro la nostra volontà), quindi assente.

Nel web, il flusso continuo di informazioni e il loro meccanico immagazzinamento annullano l'idea di profondità e di sedimentazione (tipici dei processi mnemonici umani) e impongono che tutto rimanga in "barbarica"<sup>43</sup> e inafferrabile superficie. Forse, allora, è giusto chiedersi, come ha fatto Aleida Assmann, se la scrittura digitale sia ancora un mediatore della memoria, oppure, se sia più opportuno considerarla un mediatore dell'oblio.<sup>44</sup>

La rete, dove ogni cosa si annulla e mostra la sua effimerità quando procediamo da un "click" a un altro, quando chiudiamo una pagina per aprirne una nuova, ci concede ancora spazi della memoria? O le nostre conoscenze sono destinate a scomparire del tutto in un immenso buco nero telematico, così come temono coloro che negano la rete come archivio globale?

Queste domande sottintendono un altro problema di fondo: internet non pone unicamente la questione della classificazione di un magma di dati e informazioni

---

<sup>42</sup> Ferraris, 2009, pp. 9-10.

<sup>43</sup> Alessandro Baricco definisce "barbari" (anche se non necessariamente in senso negativo) alcuni degli artefici della rivoluzione culturale legata alle nuove tecnologie: "gente come Larry Page e Sergey Brin (i due inventori di Google: avevano vent'anni e non avevano mai letto Flaubert) o Steve Jobs (tutto il mondo Apple e la tecnologia touch, tipicamente infantile) o Jimmy Wales (fondatore di *Wikipedia*, l'enciclopedia *on line* che ha ufficializzato il primato della velocità sull'esattezza)". Cfr. A. Baricco, *Il mondo senza nome dei nuovi barbari*, in "La Repubblica", martedì, 21 settembre 2010, p. 1.

Sul tema, si veda il libro di Baricco *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Roma, Fandango, 2006.

<sup>44</sup> Cfr. A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), Bologna, Il Mulino, 2002, p. 449.

in continua e schizofrenica crescita, ma anche l'incognita del supporto e della sua durata come tramite di memoria. "Die Frage nach der Dauer des Archivs ist also vor allem die Frage nach dem medialen Träger dieses Archivs", commenta Boris Groys nel saggio *Unter Verdacht*. "Davon, ob dieser mediale Träger etwa Gott, die Natur, das Unbewusste, die Sprache oder das Internet ist, hängt auch die Bestimmung der Dauer des Archivs ab".<sup>45</sup>

Nella società contemporanea, l'archivio non è in pericolo come concetto (forse è in crisi più come luogo fisico o spazialmente delimitato); la sua esistenza è oggi più che mai necessaria. Ad essere messa "sotto sospetto" è la longevità del medium, ovvero quel sostrato sempre più invisibile e smaterializzato che funziona come interprete e negoziatore della memoria. Per secoli è stata la scrittura su carta, anch'essa altamente deteriorabile e soggetta a ricorrenti azioni di restauro e salvaguardia o di trasferimento dati, a conservare e tramandare la nostra storia; ma i media analogici e digitali subiscono un decadimento così rapido, che si teme addirittura un nuovo "incendio di Alessandria",<sup>46</sup> dove la minaccia, invece di essere rappresentata da un agente esterno come il fuoco, dipende da un processo di erosione e obsolescenza congenito nella stessa tecnologia. Questa preoccupazione riguarda sia gli archivisti che si occupano della difesa della memoria culturale, sia il singolo nella sua quotidianità. Quando trasferiamo il nostro *database* da un vecchio computer a un nuovo sistema operativo, il rischio della perdita o dell'illeggibilità di alcuni dei *file* che compongono il nostro archivio personale è infatti sempre presente.

Groys individua tre spazi della memoria che concorrono a disegnare una sorta di sistema archivistico. Al livello più visibile e concreto troviamo il "kulturellem Archiv" (l'archivio culturale), dove viene raccolto tutto ciò che una data cultura ha ritenuto nuovo e meritevole di essere conservato.<sup>47</sup> Il nuovo si impone qui come elemento indispensabile alla vita dell'archivio: soltanto se messo in rapporto dialettico con la tradizione, con la memoria che è già stata catalogata e preservata,

---

<sup>45</sup> "La domanda circa la durata dell'archivio è dunque innanzitutto la domanda circa il supporto mediale di questo archivio. Da ciò, sia il supporto mediale Dio, la natura, l'inconscio, il linguaggio, o internet, dipende anche il destino della durata dell'archivio" (traduzione di chi scrive). Cfr. B. Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Monaco, Hanser, 2000, p. 18; trad. it. *Il sospetto. Una fenomenologia dei media*, Milano, Bompiani, 2010.

<sup>46</sup> Cfr. Assmann, 2002, p. 393.

<sup>47</sup> Si veda B. Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Monaco, Hanser, 1992.

se ne riconosce il valore, tanto da poter decidere se farà effettivamente parte del bagaglio di conoscenze da consegnare ai posteri. Tutto ciò che non è stato selezionato permane o confluisce in un luogo astratto, situato al di fuori dell'archivio culturale, che Groys chiama il "profanen Raum" (l'ambiente profano); qualcosa come un serbatoio del superfluo, dell'irrilevante, dell'ordinario, oltre che un "Reservoir für potentiell neue kulturelle Werte"<sup>48</sup> (dove anche quello che è stato inizialmente considerato come detrito o spazzatura culturale può, con il tempo, acquisire importanza).

Dietro all'archivio culturale si nasconde "ein dunkler, submedialer Raum", un ambiente invisibile e abissale dove si susseguono, in ordine gerarchico, tutti i portatori di segni ("Zeichenträgern") che dimorano sotto la superficie mediatica.<sup>49</sup> Il cambiamento è prerogativa di questo spazio submediale, che Groys identifica anche come "stanza del sospetto".<sup>50</sup> Il sospetto conduce alla critica e alla sovversione dei codici tradizionali e fa in modo che vecchi segni vengano iscritti su nuovi media. Per il teorico tedesco questo andamento genera una "Ökonomie des Verdachts" (un'economia del sospetto), in cui l'archivio si perpetua nel tempo grazie all'incessante trascrizione e aggiornamento della memoria da un medium all'altro.<sup>51</sup>

Questo ricco mosaico teorico dimostra quanto il tema dell'archivio sia ancora estremamente attuale e denso di incognite. Il nesso che esso stabilisce con la memoria culturale e la Storia, individuale e collettiva, non si esaurisce in una nostalgica ricerca del tempo perduto. Le ragioni che, ancora oggi, ci legano e ci spingono verso l'archivio sono assai più complesse e toccano ambiti diversi, che muovono dalla riflessione politica a quella giuridica ed etico-filosofica.

Il "processo di globalizzazione archivistica"<sup>52</sup> a cui stiamo assistendo negli ultimi anni ha rinnovato questioni fondamentali, come i principi di selezione, esclusione e classificazione (ben più pressanti dell'approccio conservativo); il pericolo dell'accentramento di troppe informazioni in un unico luogo, su un unico

---

<sup>48</sup> "Un deposito per potenziali nuovi valori culturali" (traduzione di chi scrive). Cfr. Groys, 1992, p. 56.

<sup>49</sup> Cfr. Groys, 2000, pp. 18-19.

<sup>50</sup> "Der submediale Raum (der submediale Träger) ist nichts anderes als der Raum des Verdachts". Ivi, p. 220.

<sup>51</sup> Ivi, p. 25.

<sup>52</sup> Cfr. L. Giuva, S. Vitali, I. Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. X.

supporto o con un unico codice; il legame con vari tipi di identità (delle nazioni, delle minoranze, dei singoli, ma anche religiose, sessuali, etniche, geografiche ...); il ruolo dell'interpretazione e dell'esegesi di dati e documenti; l'opportunità di rendere universalmente accessibili le informazioni nella tutela della privacy; la diversità tra ricordo privato e memoria o inconscio collettivo, tra schegge di una realtà particolare e testimonianze che riguardano l'intera attività umana.

Gli archivi conservano tuttora un grande fascino, perché, come osserva Stefano Vitali:

possiedono la formidabile capacità di parlare, a distanza di tempo, a soggetti diversi da coloro che li hanno prodotti o raccolti e organizzati, ma al contempo portano inscritte le finalità per cui sono stati generati, le intenzionalità di chi ha concorso a porli in essere, le loro visioni del mondo, gli specifici codici linguistici di cui si sono serviti: in una parola essi permettono di gettare uno sguardo sui frammenti di realtà di cui sono testimoni, ma solo attraverso filtri sfuocati e deformanti.<sup>53</sup>

E sono proprio questi aspetti e problemi che gli artisti recuperano e rielaborano quando scelgono l'archivio, sia come oggetto d'indagine, sia come archetipo formale ed espressivo. Questo studio ha tentato di descrivere come, specialmente nella pratica artistica dai tardi anni Sessanta in avanti – quando l'oggetto comincia a dematerializzarsi e sono le attitudini a prendere forma, e al di là dell'idea di archivio come memoria-deposito o magazzino, in cui regna l'accumulo sordo e inconscio di documenti e oggetti, accompagnato da quel senso di *Unheimlichkeit* freudiana e di timore della perdita –, venga progressivamente a definirsi un dispositivo discorsivo e sovversivo in cui la memoria gioca un ruolo “funzionale”, per usare un termine caro ad Aleida Assmann.<sup>54</sup> La memoria si definisce, in questo caso, come azione selettiva e critica, che affonda le radici nel vissuto e, contemporaneamente, dirama le sue propaggini verso il futuro.

Troppo spesso la critica recente si è occupata di studiare quasi esclusivamente l'aspetto legato al “mal d'archivio” o a interpretare quelle opere che più si

---

<sup>53</sup> Cfr. Giuva, Vitali, Rosiello, 2007, pp. 133-134.

<sup>54</sup> Cfr. Assmann, 2002, pp. 145-161.

avvicinano, anche contrastandolo con ironia e arguzia, al modello burocratico.<sup>55</sup> Se l'archivio non può essere soltanto il luogo che ci dà la possibilità di recuperare il tempo perduto, seppur in maniera discutibile e controversa, non può neanche essere unicamente il vaso di Pandora da cui tentare di estrarre, per poi ricucire o assimilare, una memoria dolorosa, che nella storia novecentesca riconduce inevitabilmente sempre all'Olocausto o a esperienze di soprusi politici e deportazioni etniche affini, più vicine ai nostri giorni.<sup>56</sup>

I tre artisti presi in esame, le cui opere non sono state fino ad oggi mai espressamente sottoposte a una lettura approfondita in senso archivistico, seguono tre diverse linee di ricerca, ognuna delle quali, a nostro parere, rispecchia, rielaborandola in modo esemplare, una sostanziale caratteristica dell'archivio. Pur tenendo presenti alcune delle problematiche appena descritte, essi se ne allontanano tanto nella resa formale, quanto nella riflessione concettuale, aprendo l'indagine a questioni altrettanto attuali e scottanti, sia sul piano umano ed etico-filosofico, sia su quello socio-politico e culturale.

Se è vero che oggi siamo al centro di una rivoluzione tassonomica, tra anni Sessanta e Settanta, agli albori dell'era informatica, gli artisti cominciavano a fiutare il cambiamento epocale in atto nella divulgazione delle conoscenze, ma potevano soltanto immaginare che cosa sarebbe successo di lì a pochi anni. Un fatto era però allora già evidente: l'allargamento delle forme e delle possibilità di catalogazione incoraggiato dalle nuove tecnologie avrebbe accentuato l'aspetto autoritario dell'archivio come organo di controllo che minacciava di porre l'individuo e la società sotto stretta sorveglianza. Ecco perché artisti come Marcel Broodthaers, Hanne Darboven e Hans Haacke sentono la necessità di rovesciarlo: la loro è, prima di tutto, una presa di posizione ideologica contro l'exasperazione dei sistemi di identificazione e schedatura delle persone e la conseguente invadenza della sfera privata.

Quando una società mette in discussione lo *status quo*, le proprie conoscenze e se stessa, l'archivio è il primo luogo ad essere studiato e interrogato, ed

---

<sup>55</sup> Si vedano, ad esempio, *The Archive*, a c. di C. Merewether, Londra, Whitechapel / Cambridge (MA)-Londra, MIT Press, 2006; *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, a c. di O. Enwezor (New York, International Center of Photography, 18.01.-04.05.2008), Göttingen, Steidl, 2008; S. Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008.

<sup>56</sup> Cfr. Agamben, 2005.

eventualmente rivoluzionato o distrutto e poi ricostruito. Ciò accade sia nel caso in cui il cambiamento avvenga per cause di forza maggiore (guerre, svolte epocali, rivoluzioni naturali o tecnologiche...), presentandosi come minaccia, sia quando sia generato da un'autocritica consapevole e costruttiva o da uno sguardo introspettivo con scopi identitari.

L'aver scelto proprio Broodthaers, Darboven e Haacke si giustifica, oltre che per l'affinità sul piano speculativo, anche per la coerenza e continuità con cui i tre artisti rielaborano l'archivio nella pratica quotidiana, ognuno con un proprio stile e un diverso interesse a livello contenutistico. Tutti e tre partecipano attivamente a quel clima di rinnovamento culturale, che negli anni Sessanta-Settanta, tra Europa e Stati Uniti, ha portato a un riesame critico dei campi del sapere. Questo ripensamento è stato condotto con atteggiamenti ironici, sottili e volutamente *démodé* da Broodthaers; con toni riflessivi ed esistenziali da Darboven; con piglio contestatario e responsabilità socio-politica da Haacke.

Con il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), Broodthaers smaschera le politiche culturali che si celano alle spalle dell'archivio-museo come istituzione di conservazione, di trasmissione e di valorizzazione del patrimonio collettivo. Le suddivisioni e le messe in scena dei saperi all'interno dei musei sono tutt'altro che oggettive e parziali. Collezionare, classificare, preservare e mostrare sono azioni che comportano sempre un grappolo di preferenze ed estromissioni legate a un certo momento storico, a un contesto specifico e alle richieste di chi detiene il potere. Grazie a un museo fittizio impeccabile, che nel corso di quattro anni ha cambiato continuamente forma e luogo, Broodthaers ha proposto non solo un'efficace soluzione da un punto di vista estetico ed espositivo-curatoriale, ma ci ha resi anche più consapevoli, sia del compito e del significato del museo, sia del giogo che pubblicità e mercato esercitano sull'arte e sulla cultura contemporanea.

Darboven si è immersa in un'ossessiva autodocumentazione, dove labile è il confine tra storia condivisa e memoria privata. Per raggiungere il massimo grado di controllo sull'io e sulla propria vita, l'artista ha intrapreso una ricerca identitaria che, sull'onda di un flusso di coscienza quasi ininterrotto, le ha fatto riempire pagine e pagine di un singolare archivio-diario, la *Kulturgeschichte, 1880-1983* (1980-1983). Con una regolarità ineccepibile, che si colloca a metà tra il

lavoro di un amanuense e quello di un calcolatore elettronico, Darboven ha registrato il lasso temporale dell'esistenza, arrivando a unire il proprio essere al mondo a un vissuto universale.

Haacke restituisce all'archivio una delle sue funzioni primarie, quella di custode e garante di ideali democratici, diritti sociali e verità storico-culturali. La sua volontà di sapere, di eco brechtiana, nasce da un'esigenza forse ancora più articolata dell'impegno politico-civile, che ci è parso corretto definire "umanistica". L'artista adotta l'indagine analitica come strategia estetica, spinto da un personale bisogno di verità, che si tramuta quasi subito in una necessità di raccontare e mostrare quanto scoperto agli altri.

Per la realizzazione dei "real-time social systems" degli anni Settanta, Haacke, prima interpella l'archivio come fonte concreta di documenti e notizie, poi lo rielabora come dispositivo di raccolta e presentazione di informazioni e dati, rivelando quanto il processo conoscitivo e comunicativo conduca a una ricorrente operazione di "framing and being framed".<sup>57</sup> Come campo d'indagine sceglie quello a lui più vicino, il sistema dell'arte, che considera inscindibile dal sociale. Sotto la sua acuta lente d'ingrandimento vengono denudati alcuni degli attori principali del panorama artistico contemporaneo: il pubblico, che partecipa attivamente all'elaborazione dell'opera, i collezionisti-mecenati e il mercato, il museo e il real estate.

L'"impulso archivistico" che Hal Foster individua come una delle nuove prerogative della prassi artistica a partire dalla seconda metà degli anni Novanta,<sup>58</sup> diventato di recente una vera e propria moda, non richiama soltanto le esperienze della modernità e dell'inizio del XX secolo, – quando, da un lato, le prime grandi scoperte tecnico-scientifiche del secolo suscitavano l'entusiasmo degli artisti, inducendoli a riesaminare i metodi di catalogazione del sapere, e, dall'altro, i conflitti bellici fecero riflettere sul mantenimento e la durata della memoria storico-culturale. Discende, innanzitutto, da quel "ritorno al reale"<sup>59</sup> che ha interessato la ricerca degli anni Sessanta-Settanta, anch'essa incentivata dai

---

<sup>57</sup> Cfr. *Hans Haacke. Framing and Being Framed. 7 Works 1970-75*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York, New York University Press, 1975.

<sup>58</sup> Cfr. H. Foster, *An Archival Impulse*, in "October", n. 110 (autunno 2004), pp. 3-22.

<sup>59</sup> L'espressione deriva da un altro saggio di H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2006.

progressi tecnologici e dai cambiamenti sociali, incoraggiando vocazioni di tipo processuale e performativo e richiamando l'interesse sui documenti, le tracce e i frammenti della realtà.

Questo studio intende ricostruire il discorso intorno all'archivio nell'arte contemporanea proprio da quel particolare momento, e nasce dall'osservazione che una vera riflessione storico-critica che collegasse i due estremi temporali del Novecento non era ancora stata fatta. Consapevoli del fatto che, nell'arco di un'unica ricerca, un simile argomento non poteva essere approfondito in tutta la sua totalità, sia dal punto di vista teorico, sia sul fronte della pratica artistica, – visto il numero di coloro che si sono cimentati in progetti archivistici con media e intenti ogni volta diversi –, si sono scelti tre casi studio esemplari che seguono ognuno un taglio tematico originale, concentrandosi sulla lettura delle singole opere.

Non si chiude pertanto con un punto, ma con un eccetera, augurandosi di poter aggiungere nuove considerazioni ed esempi a una catalogazione tuttora in corso.







## Elenco delle illustrazioni

1. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*, cerimonia di apertura, 30 rue de la Pépinière, Bruxelles, 27 settembre 1968.  
(Da: Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B.H.D., *Arte dal 1900*, Bologna, Zanichelli, 2006, p. 551)
2. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*, 1968-1969 (particolare),  
(installazione, 30 rue de la Pépinière, Bruxelles, 1968-69).  
(Da: R. Krauss, *L'arte nell'era postmediale, Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmediabooks, 2005, p. 12)
3. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972,  
(installazione, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1972).  
(Da: Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p. 553)
4. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972, (particolare),  
(installazione, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1972).  
(Da: Krauss, 2005, p. 18)
5. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*, 1972, (particolare),  
(installazione *Documenta 5*, Kassel, 1972).  
(Da: Krauss, 2005, p. 38)
6. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*, 1972, (particolare),  
(installazione, *Documenta 5*, Kassel, 1972).  
(Da: Krauss, 2005, p. 38)
7. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*, 1972 (particolare),  
(installazione, *Documenta 5*, Kassel, 1972).  
(Da: Krauss, 2005, p. 37)
8. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Cinéma*, 1971-72,  
l'artista seduto al centro dell'installazione, Burgplatz 12, Düsseldorf (1971).  
(Da: Krauss, 2005, p. 16)

9. Marcel Broodthaers, *La salle blanche*, 1975 (particolare),  
legno, fotografie, lampadina, iscrizioni dipinte, corda, 390 x 336 x 658,  
(installazione, Centre national d'art contemporain, Parigi, 1975).  
(Da: *Marcel Broodthaers*, a. c. di C. David, Parigi, Galerie Nationale du Jeu de  
Paume, 1991, p. 276)

10.-13. Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983*, 1980-83,  
diversi media,  
(installazione, Dia Center for the Arts, New York, 1996-97),  
Dia Art Foundation, New York  
(in prestito permanente dalla Lannan Foundation).  
Courtesy Dia Art Foundation, New York

14.-17. Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983*, 1980-83,  
diversi media,  
(installazione, Dia Beacon-NY, 2003-05),  
Dia Art Foundation, New York  
(in prestito permanente dalla Lannan Foundation).  
Courtesy Dia Art Foundation, New York

18. Hans Haacke, *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1*, 1969,  
mappe, puntine da disegno rosse e blu,  
(Howard Wise Gallery, New York, 1969),  
Collezione dell'artista.  
© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

19. Hans Haacke, *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2*, 1970 (particolare),  
732 foto in bianco e nero (ciascuna 12,5 x 17,8 cm), 189 cartellini dattiloscritti  
(ciascuno 12,5 x 17,8 cm),  
Collezione dell'artista.  
Foto Werner Kaligofsky  
© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

20. Hans Haacke, *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a  
Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, 1971 (particolare),  
mappa, 24 fogli dattiloscritti con negativi fotografici a collage (ciascuno 58,4 x  
22,9 cm), un foglio 43,2 x 22,9 cm, un altro 54 x 22,9 cm e un ingrandimento  
fotografico (61 x 50,8 cm), in due edizioni:  
Collezione dell'artista; Tate Gallery, Londra.  
© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

21. Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social  
System, as of May 1, 1971*, 1971 (particolare),  
2 mappe (ingrandimenti fotografici), 142 foto di facciate di edifici e lotti vuoti  
(ciascuna 25,4 x 20,3 cm), 142 fogli dattiloscritti con dati (ciascuno 25,4 x 20,3  
cm), 6 tabelle con transazioni commerciali del gruppo immobiliare (ciascuna 61 x  
50,8 cm), un cartellone esplicativo (61 x 50,8 cm), in due edizioni:  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi;  
Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA), Barcellona.

Foto Fred Scruton

© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

22. Hans Haacke, *Manet-Projekt '74*, 1974 (particolare),  
10 pannelli (ciascuno 52 x 80 cm), riproduzione a colori di *Une botte d'asperges* di  
Edouard Manet (dimensioni reali, con cornice, 83 x 94 cm),  
Museum Ludwig, Colonia.

© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

23. Hans Haacke, *Seurat's 'Les Poseuses', 1888-1975 (small version)*, 1975 (particolare),  
14 pannelli (ciascuno 50,8 x 76,2 cm), riproduzione a colori di *Les Poseuses* di  
Georges Seurat (dimensioni reali, con cornice, 59,3 x 69,2 cm), in tre edizioni:  
Collezione dell'artista; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; non pervenuta.

© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

24. Hans Haacke, *Carl Samuel Sélavy Haacke, Birth Certificate*, 1969,  
Collezione dell'artista.

© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

25. Hans Haacke, *MoMA Poll*, 1970,  
2 contenitori in acrilico trasparente (ciascuno, 101,5 x 51 x 25,5 cm),  
sensori fotoelettrici, schede di carta colorata,  
(installazione, Museum of Modern Art, New York, 1970),  
Collezione dell'artista.

© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista

26. Hans Haacke, *Documenta Besucherprofil*, 1972,  
(installazione, *Documenta 5*, Kassel, 1972),  
Collezione dell'artista.

© Hans Haacke/VG Bild-Kunst, courtesy dell'artista



Appendice: interviste

Intervista con Hans Haacke, New York, 16 dicembre 2009

*The idea of system has played an important role in your work. When did you first start to relate it to your practice? Is it still a concept associated with your recent production?*

As you may know, the term “system” was introduced in the art domain by Jack Burnham at the end of the Sixties. He was a good friend of mine. I got close to systems thanks to him, and I started using that word to describe my works of that period. During the Seventies, I detached from the idea of system. It had become very fashionable and too much linked both to the Vietnam War and the racial movements here in the U.S., and to the 1968 riots in Europe. That designation made sense during the years of the Art Workers’ Coalition (1969-1971) or during the first years of Institutional Critique.

*During ‘Information’ at The Museum of Modern Art, artists confronted with new technologies and communication systems, or at least this was McShine’s original curatorial intention. Could you tell me about your participation in the show? What were the reactions to your ‘MoMA Poll’?*

In the *Information* show (1970), artists used the institutional space, the museum, as a means to show and comment on the political issues of those years. As far as I remember, it was not an exhibition concerned mostly with technological progress (as was *Software*, a show that came shortly after at the Jewish Museum). It was more focused on being one of the first shows in America to present Conceptual Art, after Europe.

It is often either forgotten or not known that I submitted the application for *MoMA Poll* just the night before the opening of the exhibition. Shortly after, David Rockefeller, who, at that time, was both chairman of the Museum Board and

president of Chase Bank, asked John Hightower, the MoMA director, to remove my work from the *Information* show. Hightower didn't agree and decided to leave it as it was. Within a year, Hightower was fired. Rockefeller took the decision in agreement with Frank Stanton, at the time chief at CBS (Columbia Broadcasting System), one of the biggest TV networks in the U.S. Stanton was a member of the MoMA Board as well, and like Rockefeller, one of its wealthiest benefactors.

*What about your piece at 'Documenta 5'? It was not the first time you presented a sociopolitical survey containing several questions. How did they differ from the earlier versions?*

I had already used the *Besucherprofil* format in shows prior to *Documenta 5* (1972). Once visitors had filled in the multiple-choice questionnaires, results were to be calculated by electronic devices and then shown as to create a kind of self-portrait of the museum, a statistic of those people who normally go into art institutions. During *Software* (1970), the technology provided by MIT didn't work. This is why my work was completed only in part. *Visitors' Profile* was among those works that I wanted to show in the Guggenheim exhibition in 1971, but I didn't succeed, since the show, as you know, was cancelled. When I displayed the work at the Milwaukee Art Centre that same year, the computers provided by the University worked. It was the first time that the piece was shown as I had conceived it. At the *Documenta* in Kassel, there weren't any problems with the technical support, either.

*Did you use specific criteria in selecting the questions?*

I chose the ten demographic questions according to standard formats; whereas the other ten questions on sociopolitical issues were formulated following topical events and matters. The final result didn't reveal anything new or particularly relevant about the "visitors' profile"; it only confirmed my previous opinions and knowledge.

*What was the objective of your 'profiles' and 'polls'?*



I did the “polls” to transfer everyday life into museums. Probably, the most effective work in this sense was *News* (1969-70), a fax connected to Local and International press agencies that transmitted information in real time. *Environment Transfer* was also meant to break down the walls between reality, outside and inside the museum. The track had to go around all neighborhoods in Los Angeles, the rich ones as well as the poor ones, and provide a city survey.

*With your piece at Galerie Paul Maenz, in 1970, you showed a strong archival approach, both with the analytical process that brought to its realization, and with the display. You created a classification of architectures and ways of living by walking around Manhattan, taking pictures and collecting information and, when exhibiting all those documents in the gallery, you chose a particular mise-en-scène, which also has strong aesthetic connotations.*

The installation of *Gallery-Goers' Residence Profile, Part 2* at Galerie Paul Maenz in Köln was meant to give information to people who didn't know New York. I went around Manhattan taking hundreds of pictures of the building façades. Very often, they are mirrors of the people who inhabit the houses, they tell the story and life of the tenants. Architecture bears this human aspect. The mise-en-scène followed a rational scheme; I didn't mean to make it beautiful. It came out naturally; I just followed the New York plan. The City has got an East and a West Side; I put the photographs of the façades in columns, according to the streets where I had taken them.

*Could we say that your sociopolitical 'polls' and 'investigations' bear an archival attitude?*

For the “real estate pieces” I conducted research in the City Clerk's Office, in the properties files. I consulted the “living archives”, those records where information and acts are still in use. Whereas, for further projects, as those on Manet and Seurat, I consulted real archives, that is records that are “dead”. For the *Polls*, it is another story: in a way, I obtained data and information in real time, from archives that still had to be created.

The current installation at X Initiative has apparently nothing to do with the archive. But if you look at it carefully, you see that it is a kind of self-quoting; an

act of pulling old works out of my own archive, works to which I give a new meaning.

*There are many references to Venice in your show at X Initiative. Is there a special meaning related to it?*

All references to Venice are accidental. I took the picture of the woman who is begging in front of the big yacht moored at the Riva degli Schiavoni while I was walking by. The Prada picture was a curiosity. Even in Canal Street, here in Manhattan, you can find fake bags, but only in Venice they are sold in front of the official shops, where you can find the originals. And then there is this strange situation, when you see all the hawkers pack their stuff quickly and run away, and some minutes after the police arrives. Everybody knows everything, but no one is really doing anything about it. The photograph with the rainbow is anonymous: I could have taken it anywhere.

*Although these allusions to Venice are unintentional, I believe that the ‘environment’ you created at X Initiative has more than one affinity with your intervention in the German Pavilion at the Biennale in 1993. Your installation in Venice was an outstanding metaphor of the historical and cultural challenges in Germany, whereas the one in New York alludes to the recent American and International financial breakdown. In the German Pavilion the pavement broke under one’s feet, in the spaces of X Initiative, the intense wind and cold blow everything away. The scenery is in both cases one following a catastrophe.*

It’s quite the same circumstance as the disaster that occurred years ago in Köln, when the building that preserved the city archive collapsed due to the subway excavations. Everything was lost. It was a tremendous scandal.

*Is Bertolt Brecht and his ‘Writing the Truth: Five Difficulties’ still a source of inspiration for your work today?*

Brecht was still a trigger mostly for my project in Berlin (*Der Bevölkerung*, Reichstag, 2000). A teaching by Brecht that I still follow is to create a sort of “friction”, that is

to produce unusual combinations, oppositions, to reveal things differently from how they appear, and to awake people's attention. In a sense, it is similar to what the Surrealists did: putting things together in uncanny ways, in a totally unexpected manner, produces new meaning.

Another approach that I follow, and that I have learned from Brecht, is to put "salt" (wit) in whatever I do.

*Did Michel Foucault's writings have some kind of influence on you as well?*

I have never really read Michel Foucault.

*Are 'Der Spiegel' and 'The New York Times' still primary means of information for your work?  
And what about the Internet?*

Yes, I have been using them as a source of information. I try to keep informed.  
I don't really use the Internet very much, just when I need to.

*Could one consider your works as open processes even when they are already completed?*

If you are referring to the way they are received, yes. Everyone reads them in a different way. Today much stress is put on how the artist interprets his/her work, but, in actual fact, it is not of great importance.

*You have been living in New York for more than four decades. Have you ever felt the need to go back to Europe or Germany?*

I came to New York in 1965 because it was the liveliest place for contemporary art. There is no city in Germany that can compete with New York under this perspective.

*The show at X Initiative is your first retrospective in New York after many years. The last one was at the New Museum in 1986-1987. Are you still suffering from censorship?*

Even today, I still have trouble showing in an American museum. After what happened at the Guggenheim, and, most of all, after Edward Fry's lay-off, there is a kind of self-censorship among museum directors and curators. Many of the art protagonists of that time are still alive. Rockefeller, for instance, continues to give funds to the MoMA. After *Information*, I never received a request from the MoMA again.

*Whose idea was your solo-show at the Guggenheim? It was really a big opportunity for a young, foreign artist.*

The Guggenheim show was an idea shared by Edward Fry and Jack Burnham.

*I went to the Guggenheim Archives here in New York, but they remained 'silent' to me. I only found the two official letters that you and Thomas Messer exchanged when the show was cancelled, and curiously the press release that announced its opening; nothing else. Isn't it strange? Do you have any other letters or documentation between you and the Guggenheim director?*

I only had that official letter exchange with Messer and a meeting in his office. I am sure that hidden somewhere inside the museum, there must be a big folder with all the correspondence and documentation.

*Yes, I thought the same: there must be something else, lost somewhere in the archives...*

Intervista con Lynne Cooke, Faenza, 23 maggio 2010

*Do you still think, as you wrote in your essay in 1996, that Hanne Darboven's 'Cultural History' resembles a visual encyclopedia more than a visual archive? Why? Is there a true distinction between these two artistically reinterpreted collecting forms?*

*Cultural History* is made up of many things, including a documentation of Hanne's own previous work, components that belong to her other works. It also includes many other artifacts: pages of a group show of contemporary art that somehow makes the history of recent art through the photographs of other artists and their individual work; images of battles dating back to the early twentieth century; or postcards showing many different geographical places around the world. So, it is determined not quite into a system, it is cumulative, and, in a sense, she added to it, from one exhibition, the first one in Paris (1986), to the later one at Dia (1996-1997). Objects went in and out.

I think that an encyclopedia grows as more information is found, as more discoveries are made, both in microscopic and macroscopic history or in science. An encyclopedia is constantly opening itself to new terrain, while the archive, I think, is conserving that which already exists.

*Yes, you're right. This concerns the so called 'dead' archives, not those which are still 'alive'. Like encyclopedias they contain texts, photographs, and a wide variety of things. And in this case, the work is a fictive archive or encyclopedia, so you don't really have a classification, neither an alphabetical order nor a thematic arrangement. That's why I was thinking more about the visual effect. Don't you think that from this perspective, encyclopedias or archives that are reconsidered or made by artists look quite similar?*

Maybe within an archive you always have, somehow, a kind of priority, where some things belong and some do not. Whereas in theory, an encyclopedia can include everything that is to come.

*I read 'Cultural History' as an example of the archive as personal cosmology. Almost everything in it is connected to Darboven's work and life, even when, at first sight, the relationship between private and collective world or memory is not so obvious...*

Not everything is connected to Hanne's personal history. Among the sculptures, the two mannequins in French jogging clothes or the African statue are certainly not...

*In his 2009 essay, while speaking about the 19 objects-sculptures in 'Cultural History', Michael Newman writes: "They include not only purchased or found objects but also second-order found objects, objects that could be described as having been made to be found".*

*Can we say that those sculptures are 'objet-cherché' more than 'trouvé'?*

You know, she was a collector; her house in Hamburg is filled with thousands of different objects, so she could easily choose among them, without really looking for new special things. In a way, this collection has its own life.

*I see these objects like the 'mysterious objects' (apparently nonsense, abandoned) that De Chirico and his brother Savinio painted in their works during the Metaphysical years (they were mainly toys that echoed their childhood). In Darboven's work, these objects are both signs of an intimate or existential experience, and symbols of the 'Cultural History' leitmotifs. They are like rebuses that expect to be interpreted.*

Yes, they are deliberate objects, they stand in for categories. We could refer to them as to catalyst objects.

*Do they have their own precise place when the work is installed, a determined location that connects them with specific panels on the wall? I read that they were moved or even swapped with other objects in the two shows in Paris and New York. At that time Darboven could still give directions. It seems as if she were shifting the furnishing of her house-studio, or better, her 'Wunderkammer'.*

No, they don't have a specific collocation. Darboven didn't give us guidelines. I decided where to put them, together with the Dia staff. She didn't care much about the installation of the different pieces, but I did a lot as curator.

*Is there a real division in five sections or chapters, numbered from I to V in Roman numerals on each panel? Are there any specific or visible differences among them? Why do you think Darboven gave this partition to the work? It's very close to music intervals...*

Yes, the panels are numbered following five different sections. The work has a kind of "thematic" distinction that Hanne considered important.

*What about 'Opus 17 a'? It is a very dramatic musical composition. What effect does the music produce when played in relation to the work? Did Darboven have specific intentions about it?*

I don't really know... Everyone has his personal view or feeling about it. Again, it was my decision to play *Opus 17 a* once a day, during the exhibition at Dia. Hanne didn't give us any suggestions about it. It was the first time that this musical composition could be listened while the work was on view. We called a musician and he performed it the day of the opening.

*Since it is very repetitive and somehow, monotonous music, don't you think it recalls the idea of cyclic history expressed by Nietzsche?*

I see it more related to the idea of serial music...

*'Cultural History' has a precise date that records its ending, 1983. But then, for the exhibition at Dia (Chelsea), Darboven added some new images, the photographs of her opening in Paris in 1986. So, the work suddenly opened again...*

I don't think Hanne's purpose was to create a work in progress. To add those photographs meant going closer to the model of an encyclopedia.

*The year before 'Cultural History', Dia exhibited Gerhard Richter's 'Atlas'. The two works are visually analogous, but differ immensely in method, contents and goals. Although as records of specific artistic processes, they both can be seen as personal cosmologies of their authors. You curated both shows, what do you think are the main differences, or even correspondences, between the two works?*

I think you have already explained it well. They both document an artistic process, a personal cosmology, but Darboven's work stops at a certain point; it is not meant to continue, whereas Richter's *Atlas* is an open work, a real work in progress.

*Dia possesses another encyclopedic work which can be read as a personal cosmology: Joseph Beuys' 'Arena'. It is an epic project comparable to 'Cultural History', at least from a conceptual point of view.*

They both are ideal works for this institution, with its particular focus, as are the 36 paintings from the *Today Series* by Kawara, and I was interested in playing to that.

*Which were the main differences between the first show at Dia (Chelsea) and the second in Beacon (2003-2005)? Did Darboven give specific directions for the installation of the work?*

No, as with the objects, I had to decide how to position the panels. The most difficult part was to find a balance between the Dia walls and the 1590 sheets, in particular in Beacon. In Chelsea the walls were movable, so it was easier.

Since maintaining a certain progression was important for the piece, we had to be very careful, especially when the walls turned or ended, when there were edges, and the visual discourse had to continue. For instance, that happened with the quotations of the Ludwig's catalogue, with all those pages with the photographs of Pop artists and their works.

In both occasions *Cultural History* was entirely on view.



*In Paris (1986) the work was shown entirely as well, while in Hamburg (1991) it was on view only in part. I can't think of any other occasion. The work has a short exhibition history. This may depend on the fact that it is difficult to install (one needs a huge and particular space to show it), and it may be also because it became part of the Dia collection very soon. ('Cultural History' is a permanent loan of the Lannan Foundation). When did you actually obtain the work? Is there a particular story connected with its acquisition?*

Lannan had a special interest in German artists, and at that time the Dia collection also lacked women artists (now we have many works by women artists), so Hanne's *Cultural History* seemed especially appropriate to enter this selection.

*It does seem as if, through acquisitions and shows, Dia has built a special German historical and artistic account with specific archival or encyclopedic works: Darboven's 'Cultural History', Richter's 'Atlas', Beuys' 'Arena'...*

To all those experiences we could also ideally add Broodthaers' *Musée d'Art Moderne*, since the Belgian political situation and the country's cultural life were related to Germany.

*Was there a letter exchange between you and her on the two shows? Last December I went to the Dia Archives, but couldn't find out if you kept a written correspondence with Darboven.*

No, there was no letter exchange between us. I went to see her in Hamburg several times, but she arrived in New York just the day before the opening.

*When will 'Cultural History' be on view again? Is there a show planned at Dia Beacon?*

Yes, it will be shown again, but I don't know exactly when. We cannot keep the work permanently on view because the panels are very sensitive to light. That's why it is now currently disinstalled for conservation.

Ideally, it's a work that has to be seen many times to really get known. And if there is the possibility to keep it on view for a year, at least the people who live in the City can come back many times.

*The 'index' published in the Paris catalogue ('Hanne Darboven: histoire de la culture, 1980-1983, 24 chants', edited by Suzanne Pagé) is made of 599 sheets of paper. Is there a connection with the index contained in the panels of 'Cultural History', although this one is much shorter?*

From the beginning, Hanne felt the need to build indexes; they have always been part of her work.

*Since they mirror her work process, could we compare them to other indexes by conceptual artists made between the 60's and 70's? I'm thinking about Richard Serra's 'Verb List' (1967-68); Dan Graham's 'Schema' (1966); Bruce Nauman's 'Codification' (1966)...*

Yes, those indexes reflect an artistic process, but the American artist with whom Hanne had more in common was Sol LeWitt.

*Have you ever been in Darboven's house-studio in Hamburg? I would love to go there. From the Hamburger Kunsthalle I know that Darboven's assistant still lives there.*

I've been there many times. There is also a Hanne Darboven Foundation in Hamburg. Try to write them and ask for an appointment.





## Bibliografia

### FONTI PRIMARIE

Questi gli archivi e i fondi consultati durante la ricerca:

#### DIA ART FOUNDATION ARCHIVES, NEW YORK

Documenti e materiale fotografico su Hanne Darboven e le mostre della *Kulturgeschichte 1880-1983* al Dia Center for the Arts, New York-Chelsea, 1996-1997, e al Dia Beacon, 2003-2005).

#### KUNSTHALLE BERN ARCHIV, BERNA

Fascicoli di Harald Szeemann sulla mostra *When Attitudes Become Form* (1969).

#### SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART, WASHINGTON

Fondo della Howard Wise Gallery, New York:

- Oral history interview with Howard Wise, 22 February 1971.
- Howard Wise Gallery records, 1943-1969:
  - Artists Files - Hans Haacke, 1967-1968, Box 4;
  - Exhibition Files - *Hans Haacke, Wind and Water; Gerald Oster, Moirés and Phosphenes* (New York, January 4-22, 1966), Box 6;
  - Exhibitions Files - *Hans Haacke* (New York, January 13-February 3, 1968), Box 7.

#### SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM ARCHIVES, NEW YORK

Dossier con la corrispondenza di Thomas M. Messer (TMM Correspondence) e i materiali stampa del museo (Department of Public Affairs: Press releases, A0035, #100-219, 1968-1977)

#### THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES, NEW YORK

Documenti sulla mostra *Information* (1970):

- Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, 1969-1970:

*Series I: Secondary source material: periodicals and publications*

I. 10 (Hans Haacke)

I. 11a (Marshall McLuhan)

I. 11b (Marshall McLuhan)

*Series II: Research material arranged by country*

II. 2 (Belgium)

II. 9 a (Germany)

II. 9 b (Germany)

II. 14 (USA)

*Series III: Periodicals and exhibition catalogs related to Conceptual Art*

III. 3 (When Attitudes Become Form)

III. 4 (When Attitudes Become Form)

III. 5 (Konzeption/Conception)

III. 6 (Op Losse Schroeven. Situatiesen Cryptostructuren)

III. 8 (Seth Siegelau Gallery)

III. 13a (Miscellaneous Articles Relating to Information)

III. 13b (Miscellaneous Articles Relating to Information)

*Series IV: Artists' files*

IV. 28 (Hanne Darboven)

IV. 37 (Hans Haacke)

IV. 91 (Miscellaneous)

- Curatorial Exhibition Files, 1929-1990:

Cur. 924, Box 221

Cur. 934, Box 222

- Registrar Exhibition Files, 1929-1990:

Reg. 934, Box 176

## FONTI SECONDARIE

Di seguito, i principali titoli di riferimento divisi tra opere e scritti di carattere generale e studi, articoli e interviste sui tre artisti scelti come casi studio. Tranne alcune eccezioni, i singoli saggi all'interno di raccolte e cataloghi sono indicati nelle note.

## GENERALE

*2060: con quali fonti si farà la storia del nostro presente?* (Politecnico di Torino, 8-9 aprile 2010),  
[www.fondazionetelecomitalia.it/archivio\\_convegno.html](http://www.fondazionetelecomitalia.it/archivio_convegno.html).  
<http://www.fondazionetelecomitalia.it>.

AA.VV., *Art Workers' Coalition: Documents, Open Hearing*, Siviglia, Doble J, 2010.

- AA.VV., *Hamish Fulton. Walking Artist*, Düsseldorf, Richter Verlag, 2002.
- Ades D. (a c. di), *The Dada Reader. A Critical Anthology*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in “aut aut”, nn. 199-200 (gennaio-aprile 1984), pp. 51-66.
- , *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005 (1998).
- , *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.
- , *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Alberro A., *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2004.
- , *Introduction: Mimicry, Excess, Critique*, in *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2005, pp. XXII-XXXVII.
- Alberro A., Buchmann S. (a c. di), *Art After Conceptual Art*, Cambridge (MA)-Londra, MIT Press / Vienna, Generali Foundation, 2006.
- Alberro A., Stimson B. (a c. di), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2009.
- Alighiero Boetti*, a c. di G. Celant (49. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, 10.06.-04.10.2001), Milano, Skira, 2001.
- Alighiero Boetti. Quasi tutto*, a c. di G. di Pietrantonio e C. Levi (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 06.04.-18.07.2004 / Buenos Aires, Fundación Proa, settembre-dicembre 2004), Milano, Silvana Editoriale, 2004.
- Allan K., *Understanding 'Information'*, in *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, a c. di M. Corris, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 144-168.
- Alloway L., *Network: The Art World Described as a System*, in “Artforum”, n. 11 (settembre 1972), pp. 28-32.
- , *'Reality': Ideology at Documenta 5*, in *Network: Art and Complex Present*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1984, pp. 161-170.
- Altshuler B., *Dematerialization: The Voice of the Sixties*, in *The Avant-Garde in Exhibition*, New York, Abrams, 1994, pp. 236-255.
- Ammann J-C., Szeemann H. (a c. di), *Von Hodler zur Antiform*, Berna, Benteli, 1970.
- Amsterdam-Paris-Düsseldorf*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1972.

*Andy Warhol's Time Capsule 21*, a c. di M. Kramer, U. Kittelmann, J. Smith, Colonia, DuMont, 2004.

*Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, a c. di O. Enwezor (New York, International Center of Photography, 18.01.-04.05.2008), Göttingen, Steidl, 2008.

Assmann A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), Bologna, Il Mulino, 2002.

*Atlas*, a c. di G. Didi-Huberman (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 26.11.2010-28.03.2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Tf. Editores, 2010.

Aymonino A., Tolic I. (a c. di), *La vita delle mostre*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Baldacci C., *‘Mein Wunsch nach Ordnung und Übersicht’: l’‘Atlas’ di Gerhard Richter*, tesi di laurea in Lettere Moderne (indirizzo Storia dell’arte contemporanea), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, relatore A. Negri, a.a. 2003-2004.

—, *Il duplice volto dell’‘Atlas’ di Gerhard Richter*, in “Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti”, n. 4 (2004), <http://www.ledonline.it/leitmotiv>.

Baldacci C., Ricci C., *Quando è scultura?*, Milano, et al./edizioni, 2010.

Barthes R., *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Torino, Einaudi, 1979.

Baricco A., *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Roma, Fandango, 2006.

—, *Il mondo senza nome dei nuovi barbari*, in “La Repubblica”, martedì, 21 settembre 2010, pp. 1, 40, 57.

Bataille G., *Museum*, in “October”, vol. 36 (primavera 1986), pp. 24-25.

Benjamin W., *Der Autor als Produzent* (1934), in *Gesammelte Schriften*, vol. II-2, Francoforte, Suhrkamp, 1972, pp. 683-701.

—, *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (1931), in *Gesammelte Schriften*, vol. IV-1, Francoforte, Suhrkamp, 1972, pp. 388-396.

—, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1937), Torino, Einaudi, 2000 (1966).

—, *I “passages” di Parigi* (1927-1940), Torino, Einaudi, 2007 (2000), voll. 1-2.

Bezzola T., Kurzmeyer R. (a c. di), *Harald Szeemann: With By Through Because Towards Despite. Catalogue of All Exhibitions*, Zurigo, Edition Voldemeer / Vienna-New York, Springer, 2007.



Bignami S., *Neue Frauen, nuove donne*, in A. Negri, *Carne e ferro*, Segrate (Milano), Nike, 1999, pp. 111-129.

Blaut J., *James Rosenquist: Collage and the Painting of Modern Life*, in *James Rosenquist: A Retrospective*, a c. di W. Hopps e S. Bancroft, New York, Guggenheim Museum Publications, 2003, pp. 16-44.

Bochner M., *Serial Art, Systems: Solipsism*, in "Arts Magazine" (giugno 1966), pp. 32-35.

—, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* (1997), in *Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008, pp. 176-179.

Bonfantini M. e M. (a c. di), *Antologia dell'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977.

Bonito Oliva A., *Arte e sistema dell'arte*, Roma, De Domizio, 1975.

—, *Sull'ideologia in arte, spostare il problema in avanti dall'io al noi all'anonimo*, in "Domus", n. 561 (agosto 1976), p. 50.

Borges J.L., *Finzioni* (1944), Milano, Adelphi, 2003.

—, *Altre Inquisizioni* (1960), Milano, Feltrinelli, 2009 (1963).

Bourriaud N., *Estetica relazionale* (1998), Milano, Postmediabooks, 2010.

—, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2002), Milano, Postmediabooks, 2004.

Brecht B., *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* (1935), in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 118-131.

Briggs A., Burke P., *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet* (2000), Bologna, Il Mulino, 2002.

Bronson A.A., Gale P. (a c. di), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.

Bruno G., *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Buchloh B.H.D., *Formalism and Historicity. Changing Concepts in American and European Art since 1945*, in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art* (Chicago, The Art Institute of Chicago, 08.10.-27.11.1977), Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977, pp. 83-111.

—, *Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique*, in "Artforum", vol. 5, n. 18 (gennaio 1980), pp. 35-43.

- , *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in “Artforum”, vol. 21, n. 1 (settembre 1982), pp. 43-56.
- , *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, in “October”, vol. 22 (autunno 1982), pp. 105-126.
- , *Since Realism there was... (On the Current Conditions of Factographic Art)*, in *Art & Ideology* (New York, New Museum of Contemporary Art, 04.02-18.03.1984), New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 5-11.
- , *From Factura to Factography*, in “October”, vol. 30 (autunno 1984), pp. 82-119.
- , *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in “October”, vol. 55 (inverno 1990), pp. 105-143; già in *L'Art Conceptuel: une perspective*, a c. di S. Pagé e C. Gintz, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41-60.
- , *Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter*, in *Gerhard Richter* (Parigi, Musée d'Art Moderne, 23.09.-21.11.1993), Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993, vol. 2, pp. 71-88.
- , *Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive*, in “October”, vol. 88 (primavera 1999), pp. 117-145.
- Buren D., *Limites Critiques*, Parigi, Yvon Lambert, 1970; trad it. in “Data”, nn. 5-6 (estate 1972), pp. 42-53.
- Burke P., *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle 'Annales', 1929-1989* (1990), Roma/Bari, Laterza, 1992.
- , *Storia sociale della conoscenza. Da Gutenberg a Diderot* (2000), Bologna, Il Mulino, 2002.
- Burnham J., *Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York, G. Braziller, 1974.
- Burns Gamard E., *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- Carnegie International 1991*, a c. di L. Cooke e M. Francis (Pittsburgh, The Carnegie International of Art, 19.10.1991-16.02.1992), Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art / New York, Rizzoli, 1991, voll. 1-2.
- Casavecchia B., *Il genio dell'incontro* (intervista a H-U. Obrist), in “D di Repubblica”, anno 15, n. 699 (19 giugno 2010), pp. 75-76.

Celant G., *Information, documentation, archives*, in “Domus”, n. 496 (marzo 3/1971), pp. 47-48.

—, *Book as Artwork*, in “Data”, n. 1 (settembre 1971), pp. 35-36; poi ripreso e ampliato in *Libro come lavoro d’arte*, in *Off Media*, Bari, Dedalo, 1977, pp. 106-187.

—, *Precronistoria 1966-69*, Firenze, Centro Di, 1976.

—, *A Visual Machine*, in *Documenta 7*, a c. di R. Fuchs (Kassel, 19.06.-28.09.1982), Kassel, P. Dierichs, 1982, pp. XIII-XVIII.

Chevrier J-F., *The Year 1967. From Art Objects to Public Things. Or Variations on the Conquest of Space*, Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Chickey D., Kramer M., *Andy Warhol: Time Capsules, 1968-1973*, Santa Fe, Arena, 2003.

Comay R. (a c. di), *Lost in the Archives*, Toronto, Alphabet City Media, 2002.

*Como Viver Junto*, a c. di L. Lagnado, Rio de Janeiro/Cobogo/San Paolo, Fundacao Bienal de Sao Paulo, 2006.

Cooke L., Wollen P. (a c. di), *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, New York, Dia Center for the Arts / Seattle, Bay Press, 1995.

Corrin L.C., *Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*, in *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, New York, The New Press, 1994.

Crimp D., *The Art of Exhibition*, in “October”, vol. 30 (autunno 1984), pp. 49-81.

—, *On the Museum’s Ruins*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2000 (1993).

*Cybernetic Serendipity: the Computer and the Arts*, a c. di J. Reichhardt (Londra, Institute of Contemporary Arts, 02.08.-20.10.1968), Londra, Institute of Contemporary Arts, 1968.

De Certeau M., *Berichte von Räumen*, in *Kunst des Handelns*, Berlino, Merve, 1988, pp. 215-238.

*De Chirico*, a c. di P. Baldacci e G. Roos (Padova, Palazzo Zabarella, 20.01.-27.05.2007), Venezia, Marsilio, 2007.

*Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, a c. di I. Schaffner e M. Winzen (New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 05.07.-30.08.1998), Monaco/New York, Prestel, 1998.

Deleuze G., *Postscript of the Societies of Control* (1990), in “October”, n. 59 (inverno 1992), pp. 3-7.

Demos T.J., *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2007.

*Der Große Brockhaus*, vol. 6 (J-Kz), Wiesbaden, Brockhaus, 1955.

*Der Katalog. Ein Historisches System Geistiger Ordnung*, a c. di H. Petschar, E. Strouhal, H. Zobernig (Vienna, MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 03.02.-21.02.1999), Vienna/New York, Springer, 1999.

“Der Spiegel”, n. 11 (9 marzo 1970).

Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Napoli, Filema, 2005 (1996).

—, *Et cetera* (2005), Roma, Castelvecchi, 2006.

Di Lecce C., *Avant-Guarde Marketing. L'esempio Philip Morris e 'When Attitudes Become Form'*, tesi di laurea specialistica in Progettazione e Produzione delle Arti Visive, Facoltà di Design e Arti, Università IUAV di Venezia, relatore C. Basualdo, a.a. 2006-2007.

Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

*Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute*, a c. di H. Szeemann (Kassel, 30.06.-08.10.1972), Kassel, Verlag Documenta, 1972.

*documenta X: Politics/Poetics*, a c. di C. David e J-F. Chevrier (Kassel, 21.06.-28.09.1997), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1997.

*Documenta 11: Platform 5*, a c. di O. Enwezor (Kassel, 08.06.-15.09.2002), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2002.

*Documenta 12 Magazine*, a c. di G. Schöllhammer, nn. 1-3, Colonia, Taschen, 2007.

Dreyfus H.L., Rabinow P., *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989.

Durkheim E., *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), Milano, Edizioni di Comunità, 1971 (1963).

Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (1964), Milano, Bompiani, 2008.

—, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

Elger D., *Gerhard Richter*, Colonia, DuMont, 2002.

*Enciclopedia Treccani*, vol. 10, Milano, Rizzoli, 1931.

Fabbri P., *Wikipedia, la mega-enciclopedia del web*, in *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, a c. di S. Jacoviello et al., Siena, Protagon Editori, 2009.

Fehr M. (a c. di), *Open Box: künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Colonia, Wienand, 1998.

Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma/Bari, Laterza, 2009.

—, *Il piacere (aperto) del porre in lista*, in “Il Sole 24 ore”, n. 30, domenica, 31 gennaio 2010, p. 39.

—, *Persi in un vuoto di memoria*, in “Il Sole 24 Ore”, n. 86, domenica 28 marzo 2010, p. 34.

—, *La realtà è scritta in un post-it*, in “Il Sole 24 Ore”, n. 126, domenica 9 maggio 2010, p. 45.

Fietzek G. (a c. di), *The Artist's Contract*, Colonia, Walther König, 2009.

Flam J. (a c. di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.

Foster H., *The Return of the Real*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996.

—, *The Archive Without Museums*, in “October”, n. 77 (estate 1996), pp. 97-119.

—, *Archives of Modern Art*, in *Design and Crime*, Londra/New York, Verso, 2002, pp. 65-83.

—, *An Archival Impulse*, in “October”, n. 110 (autunno 2004), pp. 3-22.

Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B.H.D., *Arte dal 1900*, trad.it. a c. di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2006.

Foucault M., *Dits et écrits, 1954-1988*, Parigi, Gallimard, vol. 3 (1976-1979), 1994.

—, *Nascita della clinica* (1963), Torino, Einaudi, 1998 (1969).

—, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Milano, BUR-Rizzoli, 2006 (1978).

—, *Fantasia of the Library* (1967), in *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, a c. di D.F. Bouchard, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

—, *Eterotopie* (1967), in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, a c. di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1996, vol. 3, pp. 307-316.

—, *Questa non è una pipa* (1968), a c. di R. Rossi, Milano, SE, 1988.

- , *L'archeologia del sapere* (1969), Milano, BUR-Rizzoli, 2006 (1980).
- , *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 2005 (1976).
- , *Bisogna difendere la società* (1975-76), a cura di M. Bertani e A. Fontana, Milano, Feltrinelli, 1998.
- , *La volontà di sapere* (1976), Milano, Feltrinelli, 2009 (1978).
- Fraser A., *In and Out of Place*, in “Art in America”, vol. 73, n. 6 (giugno 1985), pp. 122-129.
- Frazer W., *The Haunted Museum. Institutional Critique and Publicity*, in “October”, vol. 73 (estate 1995), pp. 71-89.
- Freud S., *Nota sul ‘notes magico’*, in *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti, 1924-1929, Opere di Sigmund Freud*, a c. di C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, vol. 10, pp. 63-68.
- Fried M., *Art and Objecthood*, in “Artforum”, n. 5 (giugno 1967), pp. 12-23.
- , *Manet's Sources: 1859-1865*, in *Manet's Modernism, or, The Face of Paintings*, Chicago/Londra, The University of Chicago Press, 1996, pp. 23-135; già in “Arforum”, n. 7 (marzo, 1969), pp. 29-82.
- Gerhard Richter*, a c. di B.H.D. Buchloh (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 10.12.1993-13.02.1994), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1993, voll. 1-3.
- Gerhard Richter. Atlas*, a c. di H. Friedel e U. Wilmes (Monaco, Städtischen Galerie im Lenbachhaus, 08.04.-21.06.1998), Colonia, Otagon, 1997.
- Gerhard Richter: October 18, 1977*, a c. di R. Storr (New York, The Museum of Modern Art, 28.11.2000-30.01.2001), New York, The Museum of Modern Art, 2000.
- Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, a c. di R. Storr (New York, The Museum of Modern Art, 14.02-21.05.2002), New York, The Museum of Modern Art, 2002.
- Gerhard Richter. Atlas*, a c. di H. Friedel, Monaco, Städtischen Galerie im Lenbachhaus / Colonia, Walther König, 2006.
- Ginzburg C., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova* (1999), Milano, Feltrinelli, 2001 (2000).
- Giuva L., Vitali S., Zanni Rosiello I., *Il potere degli archivi*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Godfrey M., *The Artist as Historian*, in “October”, n. 120 (primavera 2007), pp. 140-172.

Graham D., *Homes for America*, in “Arts Magazine”, dicembre 1966-gennaio 1967, pp. 20-21.

—, *The Artist as Producer (1978-1988)*, in A. Alberro, *Two-Way Mirror Power*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1999, pp. 1-9.

Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. (a c. di), *Thinking About Exhibitions*, Londra, Routledge, 2005 (1996).

Greimas A.J., Courtés J., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), a c. di P. Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986.

Gronert S., *The Düsseldorf School of Photography*, New York, Aperture, 2010.

Groys B., *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Monaco, Hanser, 1992.

—, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Monaco, Hanser, 2000.

—, *Art Power*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008.

Groys B., Ross D.A., Blazwick I. (a c. di), *Ilya Kabakov*, Londra/New York, Phaidon, 1998.

Guasch, A.M., *Autobiografías visuales. Entre el archivo y el índice*, Siruela, Madrid, 2009.

*Hannah Höch. Album*, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2004.

Heidegger M., *L'arte e lo spazio* (1969), Genova, Il Melangolo, 1979.

*Heimo Zobernig*, a c. di C. Lauf (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 20.04.-20.07.2008), Modena, Galleria Civica / Parigi, Onestar Press, 2008, voll. 1-2.

Highmore B., *Walls without Museums: Anonymous History. Collective Authorship and the Document*, in “Visual Culture in Britain”, vol. 8, n. 2 (autunno 2007), pp. 1-20.

Hunt R., *For Factography!*, in “Studio International”, n. 980 (marzo-aprile 1976), pp. 96-99.

*Information*, a c. di K. McShine (New York, The Museum of Modern Art, 02.07.-20.09.1970), New York, The Museum of Modern Art, 1970.

*Instituzionskritik*, “Texte zur Kunst”, n. 59 (numero speciale, settembre 2005).

Johnson M.A., *'On the Strength of My Imagination': Visions of Weimar Culture in the Scrapbook of Hannah Höch*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, The Bryn Mawr College (PA), a.a. 2001.

*Joseph Beuys. Arena*, a c. di L. Cooke e K. Kelly, New York, Dia Center for the Arts, 1994.

Kachur L., *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalì, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2001.

Katelaar E., *Being Digital in People's Archives*, in "Archives & Manuscripts", vol. 31, n. 2 (novembre 2003), pp. 8-22.

Kittner A-E., *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstenwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld, Transcript, 2009.

Koldehoff S., *Gerhard Richter. Die Macht der Malerei*, in "Das Kunstmagazin", n. 12 (dicembre 1999), pp. 12-20.

Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia* (1969), Genova, Costa & Nolan, 1987.

Krauss R., *Grids*, in "October", n. 9 (estate 1979), pp. 50-64.

—, *The Master's Bedroom*, in "Representations", n. 28 (autunno 1989), pp. 55-76.

—, *Perpetual Inventory*, in *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, a c. di W. Hopps e S. Davidson (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 19.09.1997-07.01.1998), New York, Guggenheim Museum Publications, 1997, pp. 207-223.

—, *Picasso/Pastiche*, in *The Picasso Papers*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1999 (1998), pp. 89-210.

—, *In Memory of Robert Rauschenberg (1925-2008)*, in "October", n. 127 (inverno 2009), pp. 155-157.

Kravagna C., *Kunsthhaus Bregenz* (a c. di), *Das Museum als Arena / The Museum as Arena*, Colonia, Walther König, 2001.

*L'Art Biotech*, a c. di J. Hauser (Nantes, Le Lieu Unique, 14.03.-04.05.2002), Nantes, Filigranes Editions, 2003; trad. it. *Art Biotech*, a c. di P.L. Capucci e F. Torriani, Bologna, CLUEB, 2007.

Lavin M., *Cut with the Kitchen Knife*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1993.

Lévi-Strauss C., *Il pensiero selvaggio*, Milano, Net, 2003.

LeWitt S., *Serial Project No.1*, in "Aspen Magazine", nn. 5-6, 1966.



—, *Sentences on Conceptual Art*, in “Art and Language”, vol. 1, n. 1 (maggio 1969), pp. 11-13.

Lippard L., *The Art Workers’ Coalition: not a history*, in “Studio International”, n. 927 (novembre 1970), pp. 171-174.

—, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.

*Live in Your Head – When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, a c. di H. Szeemann (Berna, Kunsthalle, 22.03.-27.04.1969), Berna, Kunsthalle, 1969.

Lonzi C., *Autoritratto* (1969), Milano, et al./edizioni, 2010.

Lugli A., *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1983.

Mainardi P., *La fine dei Salon* (1993), Milano, Nike, 1998.

Mallarmé S., *Un tratto ai dadi mai abolirà la sorte*, a c. di P. Marinotti, Samedan (CH), Munt Press, 1974.

Mallarmé S., *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1998, vol. 1.

Malraux A., *Le Musée imaginaire* (1947), Parigi, Gallimard, 1965.

*Mapping*, a c. di R. Storr, New York, Museum of Modern Art, 1994.

*Mapping the Self*, a c. di T. van Eck, Chicago, Museum of Contemporary Art, 2008.

*Martha Rosler. 3 Works*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

Martini V., *Arte critica: tre casi studio*, tesi di laurea specialistica in Progettazione e Produzione delle Arti Visive, Facoltà di Design e Arti, Università IUAV di Venezia, relatore C. Basualdo, a.a. 2003-2004.

McLuhan M., *Understanding Media. The Extension of Man*, New York, Mentor, 1964.

—, *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*, New York/Londra/Toronto, Bantam, 1967.

Mehring C., *Continental Schrift: the Story of Interfunktionen*, in “Artforum”, vol. 42, n. 9 (maggio 2004), pp. 178-83/233.

Merewether C. (a c. di), *The Archive*, Londra, Whitechapel / Cambridge (MA)-Londra, MIT Press, 2006.

- Migliore T. (a c. di), *L'archivio del senso*, Milano, et al./edizioni, 2009.
- Möntmann N., (*Under*)*Privileged Spaces: On Martha Rosler's 'If You Lived Here...'*, in “e-flux journal”, n. 9 (ottobre 2009), <http://www.e-flux.com/journal/view/89>.
- Negri A. (a c. di), *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca Book, 2000.
- Nicolin P., *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano, Postmediabooks, 2006.
- , *Il mondo in una mostra. Il Grande Numero alla XIV Triennale di Milano*, Macerata, Quodlibet, 2011 (pubblicazione della tesi di dottorato in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, relatore A. Vettese, a.a. 2006-2007).
- Nietzsche F., *Umano troppo umano*, Milano, Adelphi, 1976, vol. 1.
- , *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1998.
- Noever P. (a c. di), *The Discursive Museum*, Vienna, MAK / Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2001.
- Nora P., *Les lieux de mémoire*, Parigi, Gallimard, 1984, vol. 1.
- , *Between Memory and History: 'Les Lieux de Mémoire'*, in “Representations”, n. 26 (primavera 1989), pp. 7-24.
- O'Doherty B., *Inside the White Cube*, Berkeley/Los Angeles/Londra, University of California Press, 1999 (1976).
- , *Studio and Cube*, New York, Columbia University, 2007.
- Objectivités. La Photographie à Düsseldorf*, a c. di F. Hergott e A. Zweite (Parigi, Musée d'Art moderne/ARC, 04.10.2008-04.01.2009), Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2008.
- Obrist H-U. (a c. di), *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Milano, Postmediabooks, 2003.
- , *Interviews*, Milano, Charta, 2003, vol. 1, e 2010, vol. 2.
- , *A Brief History of Curating*, Zurigo, JRP/Ringier, 2009.
- Obrist H-U., Antelo-Suarez S., intervista a Mel Bochner, [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/interview/i003\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i003_text.html).
- On Kawara. Whole and Parts: 1964-1995*, a c. di X. Douroux e F. Gautherot, Digione, Les presses du réel, 1996.

*Open Systems. Rethinking Art c.1970*, a c. di D. De Salvo (Londra, Tate Modern, 01.06.-29.08.2005), Londra, Tate Publishing, 2005.

Paini D., *Conserver, Montrer*, Parigi, Edition Yellow Now, 1992.

Panofsky E., *La prospettiva 'come forma simbolica' (1927)*, Milano, Feltrinelli, 2001 (1961).

*Playlist*, a c. di N. Bourriaud (Parigi, Palais de Tokyo, 13.02.-25.04.2004), Parigi, Editions Palais de Tokyo, 2004.

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma/Bari, Laterza, 1999.

Preziosi D., Farago C. (a c. di), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Burlington (VT), Ashgate, 2004.

Rajchman J., *Foucault, or the Ends of Modernism*, in "October", vol. 24 (primavera 1983), pp. 37-62.

—, *Foucault's Art of Seeing*, in "October", vol. 44 (primavera 1988), pp. 88-117.

Rattemeyer C. (a c. di), *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Londra, Afterall Books, 2010.

Raunig G., Ray G. (a c. di), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londra, MayFly, 2009.

Renton A., *Map of the Artist's Mind*, in "Evening Standard", 2 dicembre 2003, p. 41.

Restany P., *New York 1970*, in "Domus", n. 487 (giugno 1970), pp. 43-48.

Ribalta J. (a c. di), *Exhibitions of Propaganda, from 'Pressa' to 'The Family of Man', 1928-1955*, Barcellona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.

Richards J.O. (a c. di), *Inside the Studio. Two Decades of Talks with Artists in New York*, New York, Independent Curators International (ICI), 2004.

Richards T., *Archive and Utopia*, in "Representations", n. 37 (inverno 1992), pp. 104-135.

Ricoeur P., *Archivi, documenti, traccia*, in *Tempo e racconto (1985)*, Milano, Jaca Book, 1994 (1988), vol. 3, pp. 178-191.

Rilke R.M., *Il libro delle immagini*, Milano, Edizioni Cenobio, 1947.

Roekstraete D., *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, "e-flux journal", n. 4 (marzo 2009), <http://www.e-flux.com/journal/view/51>.

- Rorimer A., *New Art in the 60's and 70's. Redefining Reality*, Londra/New York, Thames & Hudson, 2001.
- Rossi P., *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1983 (1960).
- Rovatti P.A. (a c. di), *Effetto Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Sanouillet M., *Marcel Duchamp. Scritti*, Milano, Abscondita, 2005.
- Savinio A., *Cinematografo intellettuale*, in "L'Ambrosiano", 7 dicembre 1926.
- , *Casa 'La Vita'* (1943), Milano, Adelphi, 1988.
- Schultz D., *The Conquest of Space: On the Prevalence of Maps in Contemporary Art* (Leeds, Henry Moore Institute, 2001), "Essays on Sculpture", n. 35.
- Schumacher R., *Gerhard Richter. Atlas*, in "Flash Art International", n. 199 (marzo-aprile 1998), pp. 86-87.
- Schwarz A. (a c. di), *Documenti e periodici Dada*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1970.
- Sciascia L., *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi, 1981.
- Sekula A., *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- , *The Body and the Archive*, in "October", n. 39 (inverno 1986), pp. 3-64.
- , *Reading an Archive. Photography Between Labour and Capital* (1983), in *The Photography Reader*, a c. di L. Wells, Londra/New York, Routledge, 2003, pp. 443-452.
- Saltz J., *Remembering Dia, at the End of an Era*, in "New York Magazine", 12 marzo 2010,  
[http://nymag.com/daily/entertainment/2010/03/saltz\\_remembering\\_dia\\_at\\_the\\_e.html](http://nymag.com/daily/entertainment/2010/03/saltz_remembering_dia_at_the_e.html)
- Selz P., *The Artist as Dactylographer*, in "Art in America", vol. 62, n. 4 (luglio-agosto 1974), pp. 98-99.
- Serra R., *'Tilted Arc' Destroyed* (1989), in *Richard Serra, Interviews*, Chicago/Londra, The University of Chicago Press, 1994, pp. 193-213.
- Siegelaub S., *C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, S. LeWitt, R. Morris, L. Weiner* (The 'Xerox Book'), New York, Siegelaub e Wendler, 1968.

*Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore*, 50. Esposizione internazionale d'arte / La Biennale di Venezia, a c. di F. Bonami (Venezia, 15.06.-02.11.2003), Venezia, Marsilio, 2003.

*Software*, a c. di J. Burnham (New York, Jewish Museum, 16.09.-08.11.1970), New York, Jewish Museum, 1970.

Sontag S., *Sulla fotografia* (1973), Torino, Einaudi, 1992 (1978).

*Systems*, Londra, Arts Council of Great Britain, 1972.

Spieker S., *The Big Archive. Art From Bureaucracy*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2008.

Stafford B.M., *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2002.

Szeemann H., *Individuelle Mythologien*, Berlino, Merve, 1985.

—, *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*, Ratisbona, Lindinger e Schmid, 1994.

—, *When Attitudes Become Form (Quand Les Attitudes Deviennent Forme) Berne 1969*, in *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Parigi, Editions du Regard, 1998, pp. 369-382.

*The Digital Oblivion* (Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 4-5 novembre 2010), [www.digitalartconservation.org](http://www.digitalartconservation.org).

*The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art # 1*, a c. di M. Lind e H. Steyerl (Bard College, Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, 26.09.2008-01.02.2009), Berlino, Sternberg Press / Hannandale-on-Hudson (NY), Bard College, 2008.

*The Last Picture Show. Artists Using Photography: 1960-1982*, a c. di D. Fogle (Minneapolis, Walker Art Center, 11.10.2003-04.01.2004), Minneapolis, Walker Art Center, 2003.

*The Museum as Muse*, a c. di K. McShine (New York, The Museum of Modern Art, 14.03-01.06.1999), New York, The Museum of Modern Art, 1999.

*The New Art* (Londra, Hayward Gallery, 17.08.-24.09.1972), Londra, Arts Council, 1972.

*The Next Documenta Should Be Curated By An Artist*, a c. di J. Hoffman, New York, e-flux / Berlino, Revolver, 2004.

*The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, a c. di P. Hultén (New York, The Museum of Modern Art, 25.11.1968-09.02.1969), New York, The Museum of Modern Art, 1968.

Thompson E.P., *Customs in Common. Studies in Traditional Popular Culture*, New York, New P, 1993.

Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (a c. di), *Walter Benjamin. Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004.

Trini T., *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in “Domus”, n. 470 (gennaio 1969), pp. 45-51.

—, *Die totale Information*, in “Domus”, n. 489 (agosto 1970), pp. 49-50.

—, *Kassel sana in monaco sano*, in “Data”, nn. 5-6 (estate 1972), pp. 67-77.

Trione V., *Mappe per la memoria*, in “Corriere della Sera”, domenica, 2 gennaio 2011, p. 43.

Vergine L., *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* (1980), Milano, Il Saggiatore, 2005.

Verzotti G., *Oggetto, segno, comunità. Sull'arte di Haim Steinbach*, in *Haim Steinbach* (Rivoli, Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea, 27.10.-31.12.1995) Milano, Charta, 1999 (1995), pp. 40-50.

Vettese A., *Il tuo nome è nella rosa*, in “Il Sole 24 Ore”, n. 9, domenica, 10 gennaio 2010, p. 36.

Vitali S., *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

Von Bismarck B., et al. (a c. di), *Interarchive*, Colonia, Walther König, 2002.

Von der Osten G. (a c. di), *Kunst der Sechziger Jahre im Sammlung Ludwig im Wallraf-Richartz Museum Köln*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, voll. 1-5, 1969-1971.

Wall J., ‘Marks of indifference’: *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, in *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*, New York, The Museum of Modern Art, 2007, pp. 143-168.

Wallach A., *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, Abrams, 1996.

Wallis B. (a c. di), *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*, New York, Dia Art Foundation/The New Press, 1999.

Watkins J., *Where 'I Don't Know' is the Right Answer*, in *On Kawara*, Londra/New York, Phaidon, 2002, pp. 42-109.

Weyergraf-Serra C., Buskirk M. (a c. di), *Richard Serra's 'Tilted Arc'*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1988.

Weyergraf-Serra C., Buskirk M. (a c. di), *The Destruction of 'Tilted Arc'*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1990.

Welchman J.C. (a c. di), *Institutional Critique and After*, Zurigo, JRP/Ringier, 2006.

Woithe G., *Das Kunstwerk als Lebensgeschichte*, Berlino, Logos, 2008.

Yates F.A., *L'arte della memoria* (1966), Torino, Einaudi, 1993 (1972).

Zevi A., *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2005.

Zmegac V., Skreb Z., Sekulic L. (a c. di), *Breve storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 2000.

#### MARCEL BROODTHAERS

Baker G., *This is Not an Advertisement*, in "Artforum", vol. 34, n. 9 (maggio 1996), pp. 86-89/124.

Blotkamp C., von Caspel M., Haks F., et al. (a c. di), *Museum in Motion? Museum in beweging?*, L'Aia, s'Gravenhage, 1979.

Borgemeister R., et al., *Vorträge zum Filmischen Werk von Marcel Broodthaers*, Colonia, Walther König, 2001.

Buchloh B.H.D., *Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*, in "Artforum", vol. 18, n. 9 (maggio 1980), pp. 52-59.

—, *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, in Bronson e Gale (a c. di), 1983, pp. 45-56.

Buchloh B.H.D. (a c. di), *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, "October", n. 42 (numero speciale, autunno 1987).

Crimp D., *This Is Not a Museum of Art*, in *On the Museum's...*, 2000 (1993), pp. 200-234.

Dannatt A., *Rolf Hoffmann*, in "The Independent", 12 dicembre 2001, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/rolf-hoffmann-729578.html>.

David C., Chevrier J-F., Buchloh B.H.D., *The Political Potential of Art*, in *Politics/Poetics...*, 1997, pp 388-391.

De Duve T., *Archaeology of Pure Modernism*, in *Kant After Duchamp*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996, pp. 373-426.

*Der Adler von Oligozän bis heute*, a c. di M. Broodthaers (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 16.05.-09.07.1972), Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972, voll. 1-2.

“Der Spiegel”, n. 13, 22 marzo 1971, p. 166.

*Film als Objekt-Objekt als Film*, a c. di Johannes Cladders, Mönchengladbach, Städtische Museum Abteiberg, 1971.

Germer S., *Haacke, Broodthaers, Beuys*, in “October”, vol. 45 (estate 1988), pp. 63-75.

Haidu R., *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1974-1976*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2010 (dalla tesi di dottorato in Storia dell'arte, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, relatore B.H.D. Buchloh, a.a. 2003).

Hakkens A. (a c. di), *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gand, Ludion / Parigi, Flammarion, 1998.

König S., *Marcel Broodthaers: 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles'*, Berlino, Reimer, 2011.

Krauss R., *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio* (1999), Milano, Postmediabooks, 2005.

*L'action restreinte: l'art moderne selon Mallarmé. Trente ans plus tard: une conversation / Marcel Broodthaers*, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2006.

*L'Angélu de Daumier* (Parigi, Centre national d'art contemporain, 02.10.-10.11.1975), Parigi, Centre national d'art contemporain, 1975, voll. 1-2.

*Marcel Broodthaers*, a c. di M. Compton, (Londra, The Tate Gallery, 16.04.-26.05.1980), Londra, Tate Publications, 1980.

*Marcel Broodthaers*, a c. di W. Beeren, (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 14.02.-22.03.1981), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1981.

*Marcel Broodthaers: Catalogue des Livres*, Colonia, Galerie Michael Werner / New York, Marian Goodman Gallery / Parigi, Galerie Gillespie-Laage & Salomon, 1982.

*Marcel Broodthaers*, a c. di M. Goldwater e M. Compton (Minneapolis, Walker Art Center, 09.04.-18.06.1989), Minneapolis, Walker Art Center / New York, Rizzoli, 1989.



*Marcel Broodthaers*, a. c. di C. David (Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17.12.1991-01.03.1992), Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991 (in spagnolo: Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 1992).

*Marcel Broodthaers. Projéctions*, a. c. di F. Lubbers, A. Hakkens, M. Gilissen (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 13.09.1992-04.07.1993), Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1993.

*Marcel Broodthaers*, a. c. di W. Dickhoff, Colonia, Tinaia 9, 1994.

*Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen, Graphik und Bücher*, Hannover, Sprengel Museum / Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1996.

*Marcel Broodthaers: Section Cinéma*, a. c. di M.J. Borja-Villel e M. Compton (Barcellona, Fundació Tàpies, 17.04.-29.06.1997), Barcellona, Fundació Tàpies, 1997.

*Marcel Broodthaers. Bücher, Kataloge, Ephemera*, a. c. di G. Schraenen (Brema, Neues Museum Weserburg, 13.07.-19.10.1997), Brema, Neues Museum Weserburg, 1997.

*Marcel Broodthaers. Politique-Poétique*, (Vienna, Kunsthalle, 02.07.-26.10.2003), Vienna, Kunsthalle, 2003.

Marcelis B., *Marcel Broodthaers. L'opera, le opere*, in "Domus", n. 588 (novembre 1978), pp. 46-49.

McEvelley T., *Another Alphabet. The Art of Marcel Broodthaers*, in "Artforum", vol. 28, n. 3 (novembre 1989), pp. 106-115.

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Financière (Concernant la vente d'un kilo d'or fin en lingot)*, Düsseldorf, Galerie Konrad Fischer, 1987.

Poinsot J-M., *Broodthaers au CNAC*, in "Data", n. 19 (novembre-dicembre 1975), p. 38.

Reise B., *The Broodthaers Museum Gambit*, in "Art in America", vol. 63, n. 3 (maggio-giugno 1975), p. 53.

Rogers Hearst A., *Marcel Broodthaers's 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles': The Nexus of Institutional Critique*, tesi di laurea in storia dell'arte, The University of North Texas (Denton), a.a. 2004.

*Section Publicité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, a. c. di B.H.D. Buchloh e M. Gilissen (New York, Marian Goodman Gallery, 06.10.-25.11.1995), New York, Marian Goodman Gallery, 1995.

Schuldt H., *Hans Haacke; Marcel Broodthaers*, in "Artforum", vol. 21, n. 2 (ottobre 1982), pp. 85-86.

Schultz D., *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Berna, Peter Lang, 2007.

“Studio International”, vol. 188, n. 970 (numero speciale, copertina dell’artista, ottobre 1974).

*The End(s) of the Museum*, a c. di M. Borja-Villel, Barcellona, Fundacio Tapiés, 1995.

Scritti dell’artista e interviste (in ordine cronologico)

*A la galerie d’Aujourd’hui. Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, in “Journal des Beaux-Arts”, n. 1086, 1 aprile 1965, p. 5.

*Comme du beurre dans un sandwich*, in “Phantomas”, nn. 51-66 (dicembre 1965), pp. 295-296.

*Mosselen: op en top pop* (intervista con M. Van Maele), in “Kunst van Nu”, dicembre 1965.

*Interview de Marcel Broodthaers*, in “Trépied”, n. 2 (febbraio 1968), pp. 4-5.

*Gesprek met Marcel Broodthaers* (di Ludo Beckers), in “Museumjournaal”, vol. 15 (febbraio 1970), p. 66-71 [da un’intervista in francese, 13 dicembre 1969; anche in David (a c. di), p. 189].

*A Conversation with Freddy de Vree* (1971), in Kravagna (a c. di), 2001, pp. 37-38.

Intervista con Johannes Cladders (28 gennaio 1972), in David (a c. di), 1991, p. 229.

Intervista con Georges Adé (1972), in Buchloh e Gilissen (a c. di), 1995, p. 11.

Intervista con Jürgen Harten e Katharina Schmidt (maggio 1972), in David (a c. di), 1991, pp. 222-223.

*Ein Museum und seine Perspektiven*, in “Heute Kunst”, n. 1 (aprile 1973), pp. 18-23.

*Magie. Art et politique*, Parigi, Multiplicata, 1973.

*Dix mille francs de récompense* (da un’intervista con Irmeline Lebeer), in *Catalogue-Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974, pp. 64-68; anche in David (a c. di), 1991, pp. 248-251.

*Avis, Ansicht, View* (copertina dell’artista), in “Interfunktionen”, n. 11 (luglio-settembre, 1974).

*Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle* (1975), in David (a c. di), 1991, p. 268.

*Art et Politique*, in *L’Angélu de...*, 1975, vol. 2, p. 3.

*C'est l'Angélu qui sonne* (intervista con R. Stéphane), in “+0”, n. 12 (febbraio 1976), pp. 18-19.

(Lettere aperte)

7 giugno 1968 (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts), “A mes amis”, in Blotkamp, Caspel, Haks, et al. (a c. di), 1979, p. 249.

27 giugno 1968 (Kassel), “Mes amis”, ibidem.

7 settembre 1968 (Ostenda, Cabinet des Ministres de la Culture), “Ouverture”, in David (a c. di), 1991, p. 194.

11 ottobre 1968 (Anversa), ivi, p. 198.

19 settembre 1968 (Düsseldorf, Département des Aigles), “A mes amis”, ibidem.

29 novembre 1968 (Parigi, Département des Aigles), “Chers amis”, ibidem.

9 maggio 1969 (Bruxelles, Département des Aigles), “Mon cher Kasper [König]”, ibidem.

10 maggio 1969 (Anversa, Département des Aigles), “Chers amis”, ivi, p. 199.

21 luglio 1969 (Bruxelles, Département des Aigles), “Mon cher Jacques [Charlier]”, ibidem.

25 agosto 1969 (Bruxelles, Section XIXème Siècle, Département des Aigles), “Cher Monsieur”, in *Közeption-Conception*, Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, ottobre-novembre 1969; anche in David (a c. di), 1991, p. 196.

25 settembre 1972 (Düsseldorf), “Mon cher Beuys”, pubblicata con il titolo *Politik der Magie?* sulla “Rheinische Post”, il 3 ottobre 1972; poi in *Magie. Art et...*, 1973, pp. 8-12.

Ottobre 1972 (Düsseldorf), “Ma Collection. A Daniel Buren”, in *Amsterdam-Paris-Düsseldorf*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1972, p. 59.

15 novembre 1973 (Londra), “Chère Madame [Lea Vergine]”, in L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano, Prearo, 1974.

30 luglio 1974 (Berlino), “Monsieur le Directeur [Horst Keller]”, in “+0”, n. 5 (settembre 1974), p. 15.

HANNE DARBOVEN

Adler D., *Hanne Darboven. Cultural History, 1880-1983*, Londra, Afterall Books, 2009.

Bippus E., Westheider O. (a c. di), *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, Colonia, Walther König, 2002.

Bordaz J-P., *Hanne Darboven or the Dimension of Time and Culture*, in "Parkett", n. 10, 1986, pp. 109-111.

Burgbacher-Krupka I., *Hanne Darboven. Konstruiert, Literarisch, Musikalisch*, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1994.

Carl B., *Hard Work Looking Easy, the Ballerinas Always Smile: Notes on the Art of Hanne Darboven*, in *Afterthought. New Writing On Conceptual Art*, a c. di M. Sperlinger, Londra, Rachmaninoff, 2005, pp. 45-64.

Castle F.T., *A Day at Chelsea's Dia Center for the Arts*, in "Review", maggio 1996, pp. 17-18.

Cooke L., Govan M. (a c. di), *Hanne Darboven*, in *Dia: Beacon*, New York, Dia Art Foundation, 2003, pp. 117-125.

Cooke L., *Open Work*, in "Artforum International", vol. 47, n. 10 (estate 2009), pp. 57-58.

Danvila J.R., *Hanne Darboven, a century of conceptual history*, in "El punto de las artes", 10-16 maggio 1996, p. 19.

Dickel H., *Hanne Darboven: Bismarckzeit, 1978*, in "Kunst+Unterricht", n. 121, 1988, pp. 52-54.

—, *Angst von Gefühlen*, in "Neue Bildende Kunst", n. 3 (giugno-luglio 1996), p. 86.

Dietrich D., *On a Number of Things*, in "On Paper", vol. 2, n. 1 (settembre-ottobre 1997), pp. 15-19.

*Eight Contemporary Artists*, a c. di J. Licht, New York, Museum of Modern Art, 1975, pp. 27-31.

*Evolution Leibniz*, (Hannover, Sprengel Museum, 11.06.-20.10.1996), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1996.

Felix Z. (a c. di), *Hanne Darboven. Ein Reader*, Colonia, Oktagon / Amburgo, Deichtorhallen, 1999.

Fer B., *Hanne Darboven. Seriality and the Time of Solitude*, in *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*, a c. di M. Corris, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 223-234.

Grade J.K., *Hanne Darboven. Writing Time*, in "Espace Sculpture", n. 17 (autunno 1991), pp. 29-31.

Graw I., *Hanne Darboven: Interview*, in "Eau de Cologne", n. 3 (1989), pp. 26-27.

—, *Marking Time. Time and Writing in the Work of Hanne Darboven*, in "Artscribe", n. 79 (gennaio-febbraio 1990), pp. 68-71.

—, *Work Ennobles. I'm Staying Bourgeois*, in *Inside the Visible*, a c. di M.C. de Zegher (Boston, Institute of Contemporary Art, 30.01.-12.05.1996), Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996, pp. 247-254.

*Hanne Darboven*, a c. di K. Honnef (Münster, Westfälischer Kunstverein 16.10.-14.11.1971), Münster, Westfälischer Kunstverein, 1971.

*Hanne Darboven*, a c. di E. Weiss, XII. Bienal de Sao Paulo / Republica Federal de Alemanha, Colonia, Druckhaus Deutz, 1973.

*Hanne Darboven: Bismarckzeit*, a c. di K. Honnef (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 19.04.-09.06.1979), Colonia, Rheiland-Verlag, 1979.

*Hanne Darboven: Schreibzeit*, (Kunstverein in Hamburg, 29.01.-27.02.1983), Amburgo, Kunstverein, 1983.

*Hanne Darboven: Weltansichten 00-99*, a c. di J. Cladders, 40. Esposizione internazionale d'arte – La Biennale di Venezia / Padiglione tedesco, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1982.

*Hanne Darboven: histoire de la culture, 1980-1983, 24 chants*, a c. di S. Pagé (Parigi, ARC Musée d'Art Moderne, 29.04.-22.06.1986), Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.

*Hanne Darboven. R.M. Rilke. Das Stundenbuch*, Monaco, Schirmer & Mosel, 1987.

*Hanne Darboven. Für Rainer Werner Fassbinder*, (Kunstraum München, 16.03.-25.05.1988), 1988, Monaco, Kunstraum, 1988.

*Hanne Darboven: Ansichten '85*, (Dortmunder Kunstverein 25.08.-22.09.1989), Amburgo, Christians, 1989.

*Hanne Darboven: Primitive Time/Clock Time*, Filadelfia, Goldie Paley Gallery / Moore College of Art and Design, 1990.

*Hanne Darboven*, a c. di E. Keller (Basilea, Kunsthalle, 09.06.-28.07.1991), Basilea, Kunsthalle, 1991.

*Hanne Darboven: Die Geflügelte Erde. Requiem* (Amburgo, Deichtorhallen, 22.10.-24.11.1991), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1991.

*Hanne Darboven*, in *Photography in Contemporary German Art: 1960 to the Present*, a c. di G. Garrels, Minneapolis, Walker Art Center, 1992, pp. 43-45.

*Hanne Darboven: Briefe aus New York, 1966-68, an zu Hause*, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1997.

*Hanne Darboven. Works: 1969, 1972, 1983*, a c. di B. Doherty e P. Nisbet (Harvard, Busch-Reisinger Museum, 04.09.-07.11.1999), Harvard, University Art Museum, 1999.

*Hanne Darboven: das Frühwerk*, a c. di O. Westheider e S. Giesen (Hamburger Kunsthalle, 29.10.1999-13.02.2000), Amburgo, Kunsthalle, 1999.

*Hanne Darboven. Ein Jahrhundert. Johan Wolfgang von Goethe gewidmet*, a c. di M. Kramer, Francoforte, Museum für Moderne Kunst, 1999.

*Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*, a c. di K. van Lil (Schaffhausen, Hallen für Neue Kunst, 02.05-31.10.1999), Amburgo, Christians, 1999.

*Hanne Darboven* (Milano, Palazzo delle Stelline, 09.11.-30.12.2000), Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2000.

*Hanne Darboven: Kulturgeschichte 1880–1983*, Colonia, Walther König / Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 2002.

*Hanne Darboven: Hommage à Picasso*, a c. di V.L. Hillings (Berlino, Deutsche Guggenheim, 04.02.-23.04.2006), New York, Guggenheim Museum, 2006.

Hegewisch K., *Hanne Darboven*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung - Magazin”, 4 dicembre 1987, pp. 15-20.

Jochimsen M., *Hanne Darbovens Weg zur Musik*, in *Musikwerke Bildener Künstler I*, Berlino, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof / Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1999, pp. 45-55.

Jussen B. (a c. di), *Hanne Darboven. Schreibzeit*, Colonia, Walther König, 2000.

Keller E., *Hanne Darboven. Zahl, Zeit, Musik*, in *In het teken van de Kunst. X manieren van tekenen in de Hedendaagse Kunst*, a c. di C. Van Damme, Gand, Academia Press, 1997, pp. 119-142.

Kuspit D., *System as Desire: Hanne Darboven*, in “Art in America”, vol. 68, n. 6 (estate 1980), pp. 118-119.

—, *Hanne Darboven*, in “Artforum International”, vol. 32, n. 2 (ottobre 1993), p. 87.

Levin K., *Hanne Darboven*, in “The Village Voice”, 6 aprile 1996, p. 8.

Lippard L., *Hanne Darboven: Deep in Numbers*, in “Artforum”, vol. 12, n. 2 (ottobre 1973), pp. 35-39.

—, *Again, Again and Again, Again and Again and Again, Again*, in *Intricate Structure/Repeated Image*, a c. di R. Cramer, Philadelphia, Tyler School of Art of Temple University, 1979.

Newman M., *Remembering and Repeating: Hanne Darboven's Work*, in *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, a c. di L. Cooke, New York, Dia Art Foundation, n. 2, 2004, pp. 123-154.

Omlin S., *Meine Arbeit endet in der Musik*, in “Parkett”, n. 67 (2003), pp. 122-129.

Pohlen A., *Hanne Darboven's Time: The Content of Consciousness*, in “Artforum”, vol. 21, n. 8 (aprile 1983), pp. 52-53.

Russell J., *Color Sets the Tempo, and Numbers Go Ticktock*, in “The New York Times”, 7 giugno 1996, p. C30.

‘*Soll und Haben*’ und ‘*Welttheater '79*’, Bonn, Köllen [1996].

Schwendener M., *To Have and to Hold*, in “Time Out New York”, 19-26 giugno 1996, p. 26.

Sedofsky L., *Hanne Darboven: Dia Center for the Arts*, in “Artforum”, vol. 35, n. 7 (marzo 1997), pp. 88-89.

Vettese A., *O vuoto pneumatico o pieno enciclopedico*, in “Il sole 24 Ore”, domenica, 5 gennaio 1997, p. 30.

Van Bruggen C., *Today Crossed Out: An Introduction*, in “Artforum”, vol. 26, n. 5 (gennaio 1988), pp. 71-73.

Van Lil K., *Hanne Darboven 1941-2009*, in “Art in America”, vol. 97, n. 5 (maggio 2009).

Von Drathen D., *Hanne Darboven. Labyrinthe de la ligne droite*, in “Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, n. 43 (primavera 1993), pp. 45-59.

HANS HAACKE

Altamira A., *Hans Haacke*, in “NAC”, n. 3 (marzo 1972), pp. 18-19.

*Art into Society: Society into Art, Seven German Artists*, Londra, Institute of Contemporary Arts, 1974.

Baldwin C.R., *Haacke: 'Refuse' in Cologne*, in "Art in America", vol. 62, n. 6 (novembre-dicembre 1974), pp. 36-37.

*Bodenlos*, a c. di K. Baumann e F. Matzner, 45. Esposizione internazionale d'arte – La Biennale di Venezia / Padiglione tedesco, Ostfildern (Stoccarda), Cantz, 1993.

Bryan-Wilson J., *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/Los Angeles/Londra, University of California Press, 2009.

Buchloh B.H.D., *Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason* (1988), in *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 2000, pp. 203-241.

*Buren, Haacke, chi altro?* (autore n.p.), in "Data", n. 1 (settembre 1971), p. 31.

Burnham J., *Hans Haacke's Cancelled Show at the Guggenheim*, in "Artforum", n. 10 (giugno 1971), pp. 67-71.

—, *Beyond Modern Sculpture*, New York, George Braziller, 1973 (1968), pp. 331-359.

Craven D., *Hans Haacke and the Aesthetics of Dependency Theory*, in "Arts Magazine", vol. 61, n. 7 (marzo 1987), pp. 56-58.

Danto A.C., *Hans Haacke and the Industry of Art*, in *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley/Los Angeles/Londra, University of California Press, 1997, pp. 69-75.

*Der Bevölkerung: Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke*, a c. di M. Diers e K. König, Francoforte, Portikus / Colonia, Walther König, 2000.

*Der Bevölkerung: The German Parliamentary Debate*, in "Grey Room", n. 16 (estate 2004), pp. 82-115.

Deutsche R., *Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum*, in Wallis (a c. di), 1986, pp. 20-37, poi ripreso in Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge (MA)/Londra, MIT Press, 1996, pp. 159-192.

English T., *Hans Haacke, or the Museum as Degenerate Utopia*, in "Kritikos", n. 4 (marzo 2007), <http://intertheory.org/english.htm>.

Fuller P., *Hans Haacke*, in "Studio International", n. 982 (luglio-agosto 1976), pp. 88-89.

Gratz R., *The Guggenheim Refuses to Hang Slumlords*, in "New York Post", 8 aprile 1971, p. 5.

*Haacke-Ausstellung: Fehler im System* (autore n.p.), in "Der Spiegel", n. 18, 26 aprile 1971, pp. 196-197.



*Hans Haacke. Werkmonographie*, a c. di E. Fry, Colonia, DuMont, 1972.

*Hans Haacke. Framing and Being Framed. 7 Works 1970-75*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York, New York University Press, 1975.

*Hans Haacke. Works 1978-1983*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum / Londra, Tate Gallery, 1984.

*Hans Haacke. Unfinished Business*, a c. di B. Wallis (The New Museum of Contemporary Art, New York, 12.12.1986-15.02.1987), New York, The New Museum of Contemporary Art / Cambridge (MA), MIT Press, 1986.

*Hans Haacke. Artfairismes*, a c. di J. Chevalier e C. Derouet (Parigi, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, 03.05.-18.06.1989), Parigi, Editions du Centre Pompidou, 1989.

*Hans Haacke: Obra Social* (Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 21.06-03.09.1995), Barcellona, Fundació Antoni Tàpies, 1995.

*Hans Haacke: Standortkultur. Das Politische und die Kunst*, Weimar, Bauhaus-Universität, 1998.

*Hans Haacke: Mia San Mia*, a c. di S. Breitwieser (Vienna, Generali Foundation, 07.09.-20.12.2001), Vienna, Generali Foundation / Dresda, Philo Fine Arts, 2001.

*Hans Haacke*, a c. di W. Grasskamp, Londra/New York, Phaidon, 2004.

*Hans Haacke: For Real. Works 1959-2006*, a c. di M. Flügge e R. Fleck (Amburgo, Deichtorhallen, 17.11.2006-04.02.2007), Düsseldorf, Richter Verlag, 2006.

*Hans Haacke si ripete* (autore n.p.), in "Domus", n. 566 (gennaio 1977), p. 51.

Harrison C., Morris L., *Projekt '74*, in "Studio International", n. 969 (settembre 1974), pp. 6-8 (sezione "Review").

Herrera H., *Manhattan Seven*, in "Art in America", vol. 65, n. 4 (luglio-agosto 1977), pp. 50-63.

Herzig D., *Art Show Scrubbed as Politically Dirty*, in "Newsday", 9 aprile 1971, p. 15°.

Hohmeyer J., *Kunst auf der Kippe*, in "Der Spiegel", n. 29 (15 luglio 1974), pp. 90-91.

Honnef K., *Projekt '74 a Colonia*, in "Domus", n. 538 (settembre 1974), pp. 41-43.

Kuspit D., *Regressive Reproduction and Throwaway Coscience*, in "Artscribe", n. 61 (gennaio-febbraio 1987), pp. 26-31.

Matzner F., *Hans Haacke ein Künstler im Öffentlichen Dienst*, "Art Press", n. 17, (numero speciale, 1996), pp. 61-62.

McFadden R., *Guggenheim Aide Ousted in Dispute*, in "The New York Times", 27 aprile 1971, p. 12.

Messer T., *Guest Editorial*, in "Arts Magazine", n. 8 (estate 1971), pp. 4-5.

Pannen U., *Dem deutschen Volke. Der Bevölkerung Hans Haackes Reichstagsprojekt und das deutsche Selbstbild*, in *Identitäten in Europa-Europäische Identität*, a c. di M. Krienke e M. Belafi, Wiesbaden, DUV, 2007, pp. 277-302.

*Projekt '74 – L'arte resta arte?* (autore n.p.), in "Data", n. 12 (estate 1974), p. 34.

Reise B., *Background to the foreground: The Haacke exhibition history e 'Which is in fact what happened'*, in "Studio International", n. 182 (luglio-agosto 1971), pp. 30-34 e 34-37.

Roland J., *Hans Haacke: A Flash of Conscience, Knowable and Definable*, in "Flash Art" n.141 (estate 1988), pp.151-152.

Schreiber H., *Oh Babylon, Oh Calcutta*, in "Der Spiegel", n. 18, 26 aprile 1971, pp. 114-133.

Schwartz J., *Hans Haacke*, in "Art News", vol. 94 (dicembre 1995), p. 157.

Skrebowsky L., *All Systems Go: Recovering Hans Haacke's System Art*, in "Grey Room", n. 30 (inverno 2008), pp. 54-83.

Stasack E., *Art*, in "Honolulu Star-Bulletin", mercoledì, 7 febbraio 1968.

Taccone S., *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Salerno, Plectica, 2010.

Trini T., *Mostre: Hans Haacke*, in "Domus", n. 507 (febbraio 1972), p. 52.

Von Graevenitz A., *Kunsthalle und Kunstverein – Römisch-Germanisches Museum – Wallraf-Richartz-Museum Ausstellung: Kunst bleibt Kunst. Projekt '74*, in "Pantheon", n. IV, anno 32 (ottobre-dicembre 1974), pp. 413-416.

#### Scritti dell'artista e interviste (in ordine cronologico)

*Questions to the Artist* (di J. Burnham), in "Tri-Quarterly", n. 1 (primavera 1967), pp. 16-24.

*Interview with Hans Haacke* (di K. Thomas), in *Kunst Praxis Heute*, Colonia, DuMont, 1972, pp. 102-105.

*Manet Projekt '74*, in "Data", n. 12 (estate 1974), pp. 36-37.

*All the 'Art' That's Fit to Show*, in *Art into Society...*, 1974.

*Working Conditions*, in “Artforum”, vol. 19, n. 10 (estate 1981), pp. 56-61.

*Ein schöner Mäzen! Ein Gespräch mit Hans Haacke über den ‘Trumpf-Pralinenmeister’* (di W. Grasskamp), in “Kunstforum International”, voll. 44-45 (maggio-agosto 1981), pp. 152-172.

*Artist as Corporate Critic: An Interview with Hans Haacke* (di T. Brown), in “Parachute”, n. 23 (estate 1981), pp. 12-17.

*Museums, Managers of Consciousness*, in “Art in America”, vol. 72, n. 2 (febbraio 1984), pp. 9-17.

*A Conversation with Hans Haacke* (di Y-A. Bois, D. Crimp, R. Krauss), in “October”, n. 30 (autunno 1984), pp. 23-48.

*Interview with Hans Haacke* (di P. Taylor), in “Flash Art International”, n. 126 (febbraio-marzo 1986), pp. 39-41.

*‘La trahison des images’* (intervista di J. Papineau), in “Parachute”, n. 56 (ottobre-dicembre 1989), pp. 16-19.

*Hans Haacke: What Makes Art Political?* (intervista di J. Siegel, 1984), in *Art Talk: The Early 80s*, New York, Da Capo Press, 1990, pp. 63-74.

*In the Vice*, in “Art Journal”, n. 50 (autunno 1991), pp.49-55.

*Hans Haacke: Systems Aesthetics* (intervista di J. Siegel, 1971), in *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, New York, Da Capo Press, 1992, pp. 211-218.

*Der Adler von 1972 bis heute*, in “Kritische Berichte”, n. 3, 1994, pp. 22-29.

*Free Exchange. Pierre Bourdieu and Hans Haacke* (intervista), Cambridge, Polity Press, 1995.

*Ansicht Sachen/Viewing Matters*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen / Düsseldorf, Richter Verlag, 1999.

*Questions for Hans Haacke: School for Scandal* (di D. Solomon), in “New York Times Magazine”, 26 marzo 2000, p. 23.

*Mixed Messages*, in *Give & Take*, a c. di L. Corrin, Londra, Serpentine Gallery/Victoria and Albert Museum, 2001, pp. 47-53.

*Interview with Hans Haacke* (di R. Morgan, 1979), in *Artists, Critics, Context: Readings in and around American Art since 1945*, a c. di P.F. Fabozzi, Upper Saddle River (NJ), Prentice Hall, 2002, pp. 308-319.

*Der Bevölkerung: A Conversation. Rosalyn Deutsche, Hans Haacke, Miwon Kwon*, in “Grey Room”, n. 16 (estate 2004), pp. 60-81.

*Hans Haacke/Molly Nesbit in Conversation* (febbraio 2003), in *Pressplay*, Londra/New York, Phaidon, 2005, pp. 275-286.

*Provisional Remarks* (1971), in *Flügge e Fleck* (a c. di), 2006, pp. 257-262.

*The Constituency* (1976), ivi, pp. 266-269.

*Hans Haacke. The Power that Artists Have* (intervista con S. Durant), in “Flash Art International”, vol. 43, n. 270 (gennaio-febbraio 2010), pp. 51-54.