

Tra esposizioni, deposito e archivio: l'artista come curatore delle collezioni museali? Il caso di Stefano Arienti e Massimo Bartolini al Museion di Bolzano

MARCO SCOTTI

«Irresponsible people in responsible positions
can provoke quite important developments»
(Gillick 1993, p.18)

Poche figure hanno avuto la libertà concessa agli artisti, apparentemente al di fuori della loro posizione e del loro ruolo, per lavorare all'interno del museo, indagarne e metterne in scena le collezioni e al tempo stesso mostrare i limiti dei modelli espositivi, delle strategie curatoriali e in definitiva i confini del museo stesso. Se storicamente «many curators supported the idea of curating as mode of artistic production» (O'Neil 2012, p.127), è impossibile non vedere nella recente storia delle esposizioni una serie di convergenze, sovrapposizioni e dissoluzione di confini tra diverse categorie e professionalità, «soluzioni ibride che aprono prospettive inattese» (Zuliani 2012, p. 89). All'interno delle riletture delle pratiche museali contemporanee, l'artista come curatore è così oggi una figura al centro del dibattito, in particolare considerando le sue potenzialità nel mettere in crisi la natura precaria di mostre e allestimenti (cur. Filipovic 2017) e la possibilità di muoversi con estrema libertà tra ruoli e tipologie. Una storia di questi momenti in cui l'artista si muove tra diversi ruoli, è ancora tutta da scrivere¹, e ancora più specifica appare – scegliendo una prospettiva tipologica - quella relativa alle interazioni con le gallerie e le collezioni museali. Queste pratiche si cristallizzano infatti nei tardi anni Ottanta, a partire da modelli elaborati al termine del decennio precedente, come *The artist's eye* alla Tate Modern di Londra (Ciglia 2019, p.150), e

¹ Possiamo qui solo accennare a come O'Neil (2012, p. 105) in particolare individui diverse premesse, tra cui le iniziative fortemente politicizzate degli anni Ottanta, quali Group Material e General Idea, mentre John Miller (2004, p. 59) rimanda ad alcune espressioni tarde dell'Institutional Critique negli stati Uniti, e Jim Drobnick (2003, p. 281) su questa linea risale fino agli Sessanta. Filipovic (2017) e Zuliani (2012) vedono già in Courbet e in alcuni episodi delle avanguardie, dalle esposizioni Dada e surrealiste fino a Andy Warhol con *Raid the Icebox* [1970], i primi modelli. Per una prospettiva storica aggiornata rimandiamo al recente saggio di Simone Ciglia (2019).

trovano in quello successivo un'affermazione (O'Neil 2012, p.87) con un susseguirsi di interventi che hanno avuto particolare rilevanza, dall'intervento *Mining the Museum* di Fred Wilson a Baltimora [1992-93] e *Peep* di Sonia Boyce al Brighton Museum [1995], la serie *Artist's Choice* [1989-2018] al MoMA di New York, per arrivare a *Give & Take: Hans Haacke, Mixed Messages* in collaborazione tra Victoria & Albert Museum e Serpentine Gallery [2001] e al lavoro di John Baldessari presso l'Hirshhorn Museum e lo Sculpture Garden, *Ways of Seeing: John Baldessari Explores the Collection* [2006-2007] (Jeffery 2015, pp.8-9). Ovviamente questo discorso rientra pienamente all'interno di una prospettiva storica per lo studio di modelli espositivi (Zuliani 2012, p. 90; Filipovic 2017, p. 8), con la consapevolezza che queste pratiche portino spesso al limite la natura e la definizione stessa di esposizione (Filipovic 2017, p. 7), avvicinandosi nello status a un'opera dell'artista, senza arrivare mai ad esserlo completamente.

Le mostre organizzate e curate dagli stessi artisti hanno poi evidentemente origine da una necessità di esporre il proprio lavoro, o quello di colleghi e collaboratori, e il confronto di queste pratiche con l'istituzione museale rappresenta un punto di svolta (Smith 2012, pp. 97-98) che a partire dal lavoro di Marcel Broodthaers² ha visto in continuità gli artisti occuparsi prima di alcune stanze, poi di parti della collezione fino ad affrontare completi riallestimenti, senza che queste esperienze abbiano mai raggiunto una regolarità o una sistematicità. Tuttavia molte di queste sperimentazioni sono state assunte a modelli (Smith 2012, p. 98) per le pratiche curatoriali contemporanee: all'interno di una ricerca che voglia tentare di storicizzare, affrontare e contestualizzare questi "frammenti" da una prospettiva tipologica, piuttosto che cronologica (Filipovic 2017, p. 8), procedere attraverso singoli casi di studio si rivela una necessità, così come il restringere l'ambito di ricerca a un contesto preciso. Considerando il punto di vista dell'artista rispetto al riordino e all'esposizione delle collezioni - museali ma non solo - nel panorama italiano degli ultimi anni è possibile ritrovare quelle che appaiono ancora "schegge e frammenti", casi isolati e riconducibili all'incontro tra specifiche committenze e pratiche artistiche, particolarmente significative però nel loro scambio di metodi e prospettive e nel loro continuare a verificare «the authorial nature of curating and the purported autonomy of, or interrelationship between, artist and curator» (Jeffery 2015, p.1). Si tratta

² A questo proposito si veda cur. AA Bronson & Gale, 1983.

di una tipologia che Filipovic (2017, p. 8) riconduce ad artisti curatori che mirano a destabilizzare e indebolire i limiti tradizionali del discorso e del ruolo dell'istituzione museale, spesso spostando i confini fino quasi a far coincidere allestimento e installazione artistica, o quantomeno non definendo confini chiaramente leggibili.

Questo saggio vuole partire da un caso individuato in questo contesto, -2 +3, un progetto degli artisti Stefano Arienti e Massimo Bartolini per il Museion di Bolzano, interamente focalizzato sulla collezione del museo stesso, alla base del quale è evidente una volontà di spostare i confini fino quasi a far coincidere scelte, allestimento e installazione artistica attraverso un'unica, coerente operazione concettuale, e mettere in discussione spazi e funzioni museali.



Fig. 1, -2 +3 Stefano Arienti, Massimo Bartolini. La Collezione di Museion, 2010-2011, exhibition view. Foto Ludwig Thalheimer / Lupe © Museion

-2 +3. *Un caso studio*

Invitati dalla direttrice Letizia Ragaglia, curatrice della mostra insieme a Frida Carazzato, con la libertà di poter lavorare come curatori sulle collezioni del museo e sulla loro esposizione, Stefano Arienti e Massimo Bartolini per -2 +3 [11 settembre 2010 – 16 gennaio 2011] hanno da subito

rifiutato un approccio che includesse vere e proprie scelte curatoriali, preferendo un virtuale inserimento nel progetto di tutta la collezione. Una pratica che prevedeva di scegliere non scegliendo, con l'obiettivo di abolire le gerarchie intrinseche tra i lavori senza voler mettere in crisi la visione dell'opera. Il contesto era quello della nuova sede, in cui il Museion si era trasferito dal 2008. La sua struttura vetrata e gli spazi decisamente più ampi rispetto alla precedente permettevano la coesistenza di mostre temporanee con un allestimento delle collezioni, l'invito ai due artisti è da quindi leggersi come un desiderio della direzione di «coniugare una presentazione del patrimonio museale con una grande mostra contemporanea» (Ragaglia 2011, p. 7), che guarda nello specifico alle singole pratiche artistiche.

Questo è stato attuato con una strategia che muoveva da una volontà installativa generale, che mirava a definire l'opera solo attraverso la sua posizione nello spazio e che prevedeva l'inserimento nel percorso espositivo di due lavori realizzati appositamente dagli artisti per l'occasione.

Vero e proprio progetto d'artista quindi, pensato a partire da un'indagine e un'attenta analisi degli spazi museali e con l'obiettivo di lavorare a stretto contatto con il personale e le maestranze del museo, -2 +3 ha visto per tutta la durata dell'operazione una parte della collezione portata dagli artisti, senza modificarne sostanzialmente ordine e disposizione, dai magazzini all'interno degli spazi espositivi. Intervenendo così proprio su quanto abitualmente rimane nascosto al pubblico, Arienti e Bartolini attraverso spostamenti, installazioni, display e nuovi lavori realizzati per l'occasione hanno voluto costruire un nuovo rapporto con le opere, mettendo però in discussione le funzioni e i meccanismi interni al museo, senza tuttavia modificarli. Il gesto, che dà anche il titolo alla mostra, è quello di prelevare³ dal piano -2, dove si trovano i depositi del Museion, 84 griglie contenenti opere bidimensionali, trasportandole al piano espositivo +3. Le griglie da dispositivi per la conservazione diventano così strumenti per definire lo spazio ed esporre i lavori, mentre al piano 2 un allestimento, progettato dagli artisti per le opere tridimensionali, per-

³ È importante specificare che il piano -2 non è mai rimasto vuoto: solo una selezione delle griglie sono state infatti smontate e rimontate all'interno degli spazi espositivi, selezionate secondo criteri formali e legati alle dimensioni in relazione allo spazio che avrebbe dovuto ospitarle: su una collezione di circa 4400 opere solo meno della metà sono state così interessate dagli interventi dei due artisti. Non si può parlare quindi di svuotamento dei magazzini, che sono rimasti non accessibili al pubblico e ancora investiti in pieno della loro funzione, con le griglie rimanenti per le opere bidimensionali e le casse in cui erano contenute le grandi installazioni, ma piuttosto di presa a prestito di alcuni elementi.

mette di esporre una ventina di sculture, anche queste prelevate dai magazzini. Pensato interamente *in situ* a partire dalla selezione del maggior numero di sculture a disposizione nelle collezioni, questo spazio si rivela fondato su dialoghi e confronti, seguendo una sostanziale libertà da criteri museografici. I lavori si trovano così inaspettatamente affiancati, come nel caso delle opere di Richard Long e Cerith Wyn Evans che occupano un unico spazio verticale, mentre la volontà di creare un percorso porta a un addensamento, per permettere al pubblico di muoversi intorno alle sculture. Anche l'illuminazione è studiata in questo piano a partire da una zona più in ombra che permettesse di presentare al meglio le opere luminose, fino a una luce piena in corrispondenza della barriera di opere disposte lungo la vetrata; a differenza del terzo piano che prevedeva un'illuminazione delle griglie uniforme.



Fig. 2, -2 +3 Stefano Arienti, Massimo Bartolini. La Collezione di Museion, 2010-2011, exhibition view. Foto Ludwig Thalheimer / Lupe © Museion

Questo confronto con le collezioni ha portato anche a due interventi specifici, realizzati per l'occasione e diventati quindi parte delle stesse collezioni (Ragaglia 2011, p. 11).

Stefano Arienti ha deciso di utilizzare, secondo una pratica ricorrente nel suo lavoro, quaranta immagini rappresentative della collezione, fotoc-

piandole e intervenendo sul retro con un pirografo. Il lavoro ottenuto, *Copie Museion*, diventa un patrimonio riproducibile all'infinito, distribuito al pubblico in mostra e a disposizione per occasioni future, a condizione che ogni foglio sia stato timbrato e autenticato.

Massimo Bartolini sceglie invece di realizzare una scultura, *Collection*, unico lavoro dell'intero progetto prodotto in studio, costituita da due librerie destinate ad ospitare quattro proiettori video, pensate per ruotare sul proprio asse mentre sulle pareti proiettano video dalla collezione museale. Questi erano stati poi precedentemente ri-filmati dall'artista stesso, mentre venivano proiettati durante e all'interno dei lavori per la mostra. I rumori e le interferenze esterne quindi, unite a uno sfasamento spaziale e percettivo, proprio come la serialità del lavoro di Arienti, si inseriscono all'interno di un allestimento mettendo in discussione tanto «l'autorità dell'immagine» (Ragaglia 2011, p. 12) quanto il ruolo e le modalità di fruizione della collezione museale.

Mancavano poi in questa selezione tutte le grandi installazioni, il museo stava infatti già lavorando a una mostra che avrebbe affrontato nello specifico questa parte della collezione, e questo elemento ha portato a precise strategie progettuali. Un esempio può essere il lavoro performativo dell'attrice Emanuela Villagrossi, invitata in occasione dell'inaugurazione a "dare voce" ai quadri esposti nelle griglie al terzo piano leggendone le parti testuali, e introducendo un elemento sonoro altrimenti assente. Gli apparati e le didascalie sono stati invece affidati a una piccola pubblicazione, a disposizione del pubblico, che permetteva la riconoscibilità di un così grande numero di lavori esposti.

Davanti alla semplicità apparente delle diverse dinamiche di presentazione degli archivi e dei depositi, di spostamento delle attività museali all'interno dei piani espositivi, è evidente la complessità e la libertà richiesta, spesso concessa solo a figure "irresponsabili" (Gillick 1993, p.18) quando chiamate ad operare ai margini o al di fuori di ruoli troppo definiti.

Questo emerge anche dallo studio dei materiali di progetto: un unico modellino in scala 1:20, utilizzato direttamente dagli artisti sia in fase preliminare che di allestimento, pensato per risultare facilmente adattabile e offrire diverse possibilità di risoluzione di possibili problemi direttamente all'interno degli spazi espositivi. Una metodologia che pone al centro della pratica artistica il lavorare in corso d'opera: in questo senso è significativa, oltre alla disposizione delle sculture al piano 2, completamente pensata e realizzata sul momento all'interno della sala espositi-

va, la scelta di Arienti e Bartolini di lasciare in apertura della mostra esattamente la stessa opera dell'esposizione precedente, *Che cosa sono le nuvole? Opere dalla Collezione Enea Righi*. Il lavoro, una scultura di Robert Barry, sottolineava a partire da un gesto quasi di improvvisazione degli artisti-curatori una continuità temporale connessa all'idea di collezione, e al tempo stesso offriva al visitatore una prima, spiazzante, impressione di tornare nello stesso luogo, quasi come se nulla fosse cambiato all'interno del museo.



Fig. 3, Modello utilizzato da Stefano Arienti e Massimo Bartolini durante i lavori per la mostra -2 +3. Foto Massimo Bartolini

Prendere, dare, sbirciare nel museo?

Le premesse a un simile approccio sono da ricercare, oltre che nella ricostruzione di un dibattito storico, nel lavoro degli stessi artisti. Non è un caso che solo pochi anni prima ad esempio Stefano Arienti sia stato invitato - sempre in coppia con un altro artista, questa volta Cesare Pietroiusti - dal MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna a lavorare sulle collezioni di un museo, sulla sua struttura, a entrare in definitiva al suo interno (cur. Zanetti 2008). Sebbene in *REGALI E REGOLE. Prendere, dare, sbirciare nel museo* [2008] la pratica curatoriale sia meno evidente, una serie di interventi d'artista sembrano voler mettere in crisi i modelli inseguendosi negli spazi tra la mostra temporanea e il display della collezione. Il primo, che coinvolgeva il pubblico direttamente, consiste nella creazione di una scultura, *Disponibilità della cosa*, durante la serata inaugurale attraverso banconote da cinquanta euro: a fronte di ogni banconota consegnata gli offerenti ricevono un contratto e un certificato di conferimento numerato e firmato, che sancisce un patto di compartecipazione con gli artisti (cur. Zanetti 2008) relativo agli eventuali utili realizzati alla vendita dell'opera. Se da una parte in questo lavoro è possibile ritrovare pratiche scultoree comuni all'interno dell'opera di Arienti (cur. Vettese 1997), dall'altra è evidente come ritorni la ricerca di Pietroiusti sul valore dell'opera e le dinamiche economiche, in una progettazione a quattro mani che si è avvalsa anche della collaborazione di un legale, Paolo Bergmann, significativamente riportato a livello autoriale.

Allo stesso modo un'azione performativa si è ripetuta in occasione della chiusura della mostra, il 28 e 29 giugno 2008, che ha visto gli artisti per 24 ore consecutive occupare uno spazio del museo per incontrare i visitatori e conversare liberamente con loro.

Al centro dello spazio espositivo si trovava poi un lavoro installativo, di carattere monumentale: in una grande parete, nello spazio attiguo all'esposizione della collezione, gli artisti avevano allestito una serie di disegni firmati, che il pubblico poteva prendere e portare con sé: la parete - riempita due volte nel corso dell'esposizione - si svuotava lentamente e il visitatore riceveva, a richiesta, un disegno in regalo. Le serie di disegni comprendevano per Arienti - che per l'occasione affrontava per la prima volta il disegno a mano libera - soggetti naturalistici, mentre i mille disegni di Pietroiusti presentavano soggetti astratti, ed erano stati ottenuti con procedimenti quali l'utilizzo di Sangiovese di Romagna e acqua di rubinetto insieme ai partecipanti a un workshop tenutosi al museo

stesso dal 31 marzo al 5 aprile 2008, oppure ripresi da serie realizzate in precedenti occasioni.

Il progetto nasce per lavorare sull'idea di una visione anomala dello spazio museale, e questo aspetto viene sviluppato in senso spaziale realizzando un'uscita – temporanea e attiva solo per la durata della mostra – dallo spazio espositivo del museo, che attraversa il deposito permettendo al visitatore di affacciarsi su di esso, come all'interno di un cantiere o di fronte a un'improvvisa rottura del percorso pensato all'interno dell'architettura museale. Un'ulteriore ipotesi progettuale su questa linea, poi non sviluppata dagli artisti, era quella di inserire degli spioncini nei muri, per permettere al pubblico di guardare all'interno degli spazi attigui, adibiti ad altre funzioni museali, quali le officine e il deposito. Vera e propria declinazione di una parte del titolo della mostra, "sbirciare nel museo", questo lavoro fu abbandonato solo in seguito alle richieste dei dipendenti dell'istituzione e in parte sostituito da una porta, lasciata socchiusa, che dalle sale affaccia solo su un'intercapedine buia e dietro alla quale erano trasmessi tutti i rumori registrati di quello che avviene quotidianamente nei laboratori del museo, posizionati dietro la parete. In questo caso la visione risulta annullata – se ci si affaccia, dietro la porta non si percepisce altro che buio – trasformando lo "sbirciare" in un fatto puramente uditivo, che assume una dimensione visiva solo durante l'attraversamento dello spazio dei depositi per uscire dall'esposizione.

Due lavori degli artisti, *Turbine* di Stefano Arienti e *Bar di Radda in Chianti* di Cesare Pietroiusti, completano l'allestimento, che pur non riguardando strettamente un display della collezione porta tuttavia gli artisti al suo interno, permettendogli di lavorare su dinamiche espositive, di fruizione e coinvolgimento del pubblico, mettendo al tempo stesso in crisi i "complessi presupposti teorici che sottendono la selezione e l'ordinamento di una collezione" (cur. Zanetti 2008).

Anche in questo caso risulta fondamentale il ruolo del committente, l'istituzione come la curatrice Uliana Zanetti, nell'invitare gli artisti ad assumere un ruolo che permetta loro di fare cose considerate impossibili solitamente in un museo, e soprattutto nel garantirgli la libertà di intervenire e sovvertire le dinamiche e le logiche che regolano i rapporti tra lo spazio e l'architettura, tra le collezioni e gli archivi e i modelli espositivi.



Fig. 4 *REGALI E REGOLE. Prendere, dare, sbirciare nel museo*, Stefano Arienti, Cesare Pietrouisti, 2008, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, exhibition view. Foto Matteo Monti. Courtesy MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

Stefano Arienti. Sulle collezioni

Stefano Arienti condivide con Massimo Bartolini una «esigenza di invitare lo spettatore a un altro sguardo, a un'altra percezione» (Ragaglia 2011, p. 8), in particolare declinandola su un lavoro che arriva ad includere immagini da repertori iconografici particolarmente lontani tra loro e ad esporre oggetti con «libertà di poter dare nuovo valore» (Camilla Pignotti Morano 2007, p. 7). Da questo punto di vista risulta particolarmente interessante il fatto che ad Arienti sia stato affidato il compito di allestitore, senza mai rinunciare al ruolo dell'artista, in occasione della mostra *Africa delle meraviglie. Arti africane nelle collezioni italiane* [31 dicembre 2010 – 5 giugno 2011] presso il Palazzo Ducale di Genova. Stefano Arienti in questo caso collabora con i curatori, Ivan Bargna e Giovanna Parodi da Passano, mettendosi al servizio del loro progetto e sovrapponendosi a competenze architettoniche con quello che rimane tuttavia un lavoro d'artista, che si fonde con le competenze antropologiche di chi ha disegnato la mostra. Spazio e oggetti mantengono caratteristiche museali,

ma anche in questo caso l'artista mette alla prova i limiti di una professione museale all'interno di un contesto differente, quello della mostra temporanea, e in un ambito che non è più quello dell'arte contemporanea. Le opere dell'artista poi entrano direttamente nel percorso, come nel caso di alcuni "tappeti neri", mentre il suo lavoro consiste nella produzione di supporti, nella progettazione degli spazi, nella messa in scena di una serie di collezioni.

Un ulteriore lavoro dedicato all'allestimento⁴ di collezioni è quello realizzato sempre da Arienti a Palazzo Te, Mantova, per *Quadri da un'esposizione* [23 aprile - 26 giugno 2016], mostra in cui gli è affidato il compito di esporre una serie di opere della collezione civica novecentesca, selezionate da Stefano Benetti con il restauratore e pittore Augusto Morari. Qui un unico lavoro di Arienti, frutto di una volontà artistica all'interno di un ruolo da allestitore, arriva a comprendere le quasi trecento opere di centoquaranta artisti selezionate dai curatori «come trama per un nuovo disegno» (Arienti 2016), disponendole in una grande quadreria in cui con il procedere del percorso espositivo «l'ordine ortogonale comincia a muoversi e i quadri seguono un disegno che varia sempre a seconda della sezione di parete interessata» (Arienti 2016). Queste rappresentazioni sui muri, che utilizzano i quadri e le cornici come elementi cercando di rispettare e mantenere la leggibilità delle singole opere⁵, rappresentano una declinazione ancora una volta introdotta all'interno del formato della mostra temporanea. Arienti arriva d'altra parte a portare questo approccio allestitivo anche all'interno della sua personale al museo di Villa Croce di Genova, *Finestre Meridiane. Intersezioni con la collezione di Villa Croce* [15 ottobre 2017 - 28 gennaio 2018], a cura di Anna Daneri e Francesca Serrati. Qui a fianco dell'esposizione di un nucleo di opere inedite, le *Meridiane*, viene offerta all'artista la possibilità di allestire circa ottanta opere, ancora una volta selezionate dalle curatrici all'interno delle collezioni del museo, con un progetto che anche in questo caso non segue criteri museografici, ma non rinuncia a raccontare la complessa storia della formazione di una collezione scegliendo di lavorare per accumulo, e con la libertà che solo a un artista può venire concessa.

⁴ Per questo lavoro, come per quello svolto per la mostra a Palazzo Ducale di Genova, l'artista ha ricevuto un compenso specifico come allestitore.

⁵ Anche in questo caso Stefano Arienti realizza una breve guida alla mostra che sostituisce le didascalie all'interno dell'allestimento con suoi disegni sulle pagine della pubblicazione, funzionali a individuare autore e dati dei singoli quadri.



Fig. 5, *Quadri da un'esposizione. Stefano Arienti interpreta l'arte a Mantova nel Novecento*, 2016, Palazzo Te, Mantova

Massimo Bartolini. Del mutamento dello spazio e delle aspettative all'interno di un museo

Allo stesso modo nella ricerca di Massimo Bartolini è fondamentale la trasformazione degli spazi, «una trasformazione fisica, a volte impercettibile, che porta però con sé inedite dimensioni e infinite possibilità immaginative» (Ragaglia 2011, p. 8). Se in -2 +3 il lavoro sullo spazio è fondamentale per rileggere tanto la singola opera quanto intere parti della collezione museale, simili modalità di messa in discussione di modalità percettive e di fruizione da parte del pubblico sono riscontrabili in diversi suoi lavori che arrivano ad integrare opere di altri artisti. Nel 2007 espone al Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves a Porto, all'interno di una sua mostra personale [5 maggio – 15 luglio 2007], un'opera di Cildo Meireles⁶ della collezione del museo portandola – con

⁶ Il lavoro di Meireles era *Mutações geográficas: Fronteira Rio - São Paulo* [1969] e consisteva in una scatola contenente il terreno dei due stati brasiliani, raccolto dall'artista durante un'azione dello stesso artista compiuta lungo la frontiera tra Paraty e Cunha. L'azione consisteva nello scavare due buchi, uno su ciascun lato del confine; in seguito la terra, le piante e i detriti rimossi da un buco furono depositati in quello dal lato opposto; infine, l'intera

l'autorizzazione dell'artista - a sua volta a far parte di un proprio lavoro, andato poi ad arricchire le collezioni stesse del museo. Il lavoro di Bartolini consiste infatti in una stanza, accessibile da un corridoio in leggera salita, al cui centro è installata l'opera di Meireles su un pavimento che ruota continuamente portando a un senso di spiazzamento e a illusioni di diversa natura. Il mutamento del luogo, così come della percezione attesa dal visitatore e del rapporto tra lavoro e spazi espositivi del museo, qui «svela l'utopia di un artista che ripensa l'opera di un altro artista a cui tiene particolarmente, scelta da lui stesso e dal direttore dell'istituzione che la espone» (Fernandes 2015, p. 97).



Fig. 6, Massimo Bartolini, *Revolutionary Monk*, 2005, ferro, motore elettrico, legno 133 x 44 x 44 cm. Courtesy Massimo De Carlo, Milano / London / Hong Kong. Foto D. Lasagni

operazione è stata ricreata all'interno di una scatola di cuoio, divisa anch'essa in due parti per tenere separati i terreni raccolti.

Non è questo l'unico caso, per quanto paradigmatico, del rapporto di scelta, ricontestualizzazione, appropriazione e rilettura del lavoro di altri artisti all'interno della pratica di Bartolini. Al Museo Marino Marini di Firenze, invitato a confrontarsi con la collezione permanente [11 gennaio - 8 marzo 2015], Bartolini ha esposto *Revolutionary Monk* (2005), una scultura lignea Birmana posta su un piedistallo e fatta girare velocemente su stessa, quasi a voler rendere pericolosa la rappresentazione dell'atto del pregare, installata per questa occasione di fronte al Tempietto del San Sepolcro, ancora oggi luogo di culto mantenuto all'interno dello spazio museale.

Conclusioni

Considerando quindi come l'organizzazione di una mostra possa rappresentare per un artista una diversa strategia per arrivare a realizzare un'opera d'arte totale (Bawin 2017, p. 54), rimane da chiedersi quali possano essere gli orizzonti all'interno di questo scambio di metodi e prospettive, per una «figura – e un modello e un esercizio – di contraddizione e di scambio all'interno del contemporaneo sistema dell'arte» (Zuliani 2012, p. 90).

Se «mai come in questi ultimi anni il museo si è affermato come crocevia di riflessioni teoriche, di verifiche e di sperimentazioni multidisciplinari» (Zuliani 2015, p.9), la natura di questa istituzione rimane intrinsecamente stratificata e duplice (cur. Golding & Modest 2013) e proprio per questo l'artista contemporaneo può proporre modelli espositivi che siano anche strumenti di indagine, prospettive personali sulla collezione, elementi di spiazzamento e ambiguità, tributi e dialoghi, strumenti per una critica oltre che per una mediazione. Lavori alla ricerca di quella meraviglia che «incide in maniera sempre più decisa anche sulla politica espositiva delle istituzioni» (Zuliani 2018, p. 533) così come iniziative che cercano di rispondere dall'interno del museo e in senso collaborativo alle domande poste dalle sue comunità di riferimento (Macdonald and Basu 2007). Al tempo stesso emerge come la libertà di movimento concessa all'artista all'interno di differenti ruoli sia connessa con alcune qualità generalmente associate alla sua pratica, come soggettività, sensibilità e sovversione (Bawin 2017, p. 66), che al tempo stesso lo mettono al riparo da critiche che possono essere abitualmente rivolte a curatori e allestitori. L'origine riconducibile a una rottura del paradigma, alla volontà dell'artista di trattare la mostra come un «artistic medium» (Filipovic

2017, p. 9) al di là della propria funzione specifica, diventa fondamentale per capire i modelli di messa in crisi dell'idea di esposizione, così come di quella di collezione e di archivio, mentre il singolo caso studio permette di affrontare strategie e pratiche specifiche, che si rivelerebbero impossibili da comprendere se non in relazione con un contesto espositivo, con la sua natura e temporalità, con la pratica dell'artista e con la natura delle collezioni e dei materiali esposti. Come nota Boris Groys (2013, p. 117), i confini tra artista e curatore, come tra critico e curatore, tendono oggi a dissolversi, mentre solo nuove linee di divisione artificiali all'interno delle politiche culturali sono importanti, linee tracciate di volta in volta nei singoli casi con differenti intenzioni e strategie.

Senza dubbio l'impatto di queste singole esperienze sulle pratiche curatoriali rimane ancora relativamente poco esplorato, ma il loro ruolo non può che rivelarsi sempre più significativo se, come nota Richter (2013, p. 55), all'interno di un sistema che comprende sia artisti che curatori solo attraverso la condivisione di interessi, contenuti, attivismo politico e strategie comuni possono essere formulate proposte che cambino strutture e gerarchie, in primis all'interno del museo.

Si ringraziano Stefano Arienti e Massimo Bartolini per la disponibilità nel rendere accessibili i loro archivi e a rilasciare interviste e testimonianze.

Bibliografia

Arienti, S. (2016), *Quadri da un'esposizione. Stefano Arienti interpreta l'arte a Mantova nel Novecento*, pubblicato in occasione della mostra, Comune di Mantova, 2016.

AA Bronson & Gale, P. (a cura di) (1983), *Museums by artists*, Art Metropole, Toronto.

Bawin, J. (2014), *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Ed. des Archives contemporaines, Paris.

Bawin, J. (2017), *L'artiste, un commissaire idéal pour réactualiser le patrimoine muséal* in *PRATIQUES DE COMMISSARIAT D'EXPOSITION. Récits d'expériences pour une réflexion incarnée*, Éditions Complicités, Paris, 2017.

Ciglia, S. (2019), *L'artista (come) curatore. Appunti per una storia recente* in Brunetti S. & Tolve A. (a cura di), *Il sistema degli artisti*, Mimesis, Sesto San Giovanni, pp. 117-170.

Drobnick, J. (2003), *Dialectical Group Materialism: An interview with Group Material*, in *AIDS Riot: Artist collectiveness against AIDS, New York 1987-1994*, 12th session of the École du Magasin, Le Magasin, Grenoble, 281.

Fernandes, J. (2015), *Da Volterra a Serralves, con Massimo Bartolini* in Salvadori A. (a cura di), *Massimo Bartolini. Non entri chi non è Geometra*, pubblicato in occasione della mostra presso il Museo Marino Marini di Firenze, Mousse publishing, Milano, pp. 78-90.

Filipovic, E. (a cura di) (2017), *The Artist As Curator: an Anthology*, Mousse publishing, Milano.

Filipovic, E. (2017), Introduction in Filipovic, E. (a cura di), *The Artist As Curator: an Anthology*, Mousse publishing, Milano, pp. 7-16.

Gillick, L. (1993), *Curating for Pleasure and Profit* in «Art Monthly», June 1993, pp. 15-18.

Golding, V. & Modest, W. (a cura di) (2016), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, Bloomsbury Academic, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney.

Groys, B. (2013), *Art Power*, The MIT Press, Cambridge, MA.

Jeffrey, C. (2015,) *The Artist as Curator*, Intellect Books, Bristol.

Macdonald, S. & Basu P. (2007), *Exhibition Experiments*, Blackwell, Oxford.

Miller, J. (2004), *Arbeit Macht Spass?* in Hoffmann, J. (a cura di), *The next documenta should be curated by an artist*, Revolver. Archiv fur aktuelle Kunst, Frankfurt am Main, e-flux, New York.

Obrist, H.U. (a cura di) (2013), *A Brief History of Curating*, JRP Ringier, Zurich; Les Presses Du Réel, Dijon.

O'Neill, P. (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MIT Press, Cambridge, MA

Pignotti Morano, C. (2007), *Stefano Arienti* in Bonami, F. (a cura di), *Stefano Arienti*, Electa, Milano.

Putnam, J. (2009), *Art and Artifact: the Museum as Medium*, Thames & Hudson, Londra.

Ragaglia, L. (2011), *Stefano Arienti Massimo Bartolini – 2 +3. La collezione di Museion Cronaca di una grande installazione* in Ragaglia, L. (a cura di), -2 +3 *Stefano Arienti, Massimo Bartolini: la collezione di Museion*, catalogo della mostra, Mousse publishing, Milano, pp. 7-13.

Richter, D. (2013), *Artists and Curators as Authors—Competitors, Collaborators, or Team Workers?* in «On Curating», n. 19, pp. 43-57.

Rivett-Carnac, N. (2007), *The Curator as Artist* in «The International Journal of the Arts in Society», Annual Review 2, pp. 113-118.

Smith, T. (2012), *Thinking Contemporary Curating*, Independent Curators International, New York.

Stearn, M. (2013), *Re-making utopia in the museum: artists as curators* in «Museological Review», n. 17, Museum Utopias Conference Issue, January 2013.

Vettese, A. (a cura di) (1997), *Stefano Arienti*, Skira, Milano.

Zanetti, U. (a cura di) (2008), *Stefano Arienti e Cesare Pietroiusti. REGALI E REGOLE. Prendere, dare, sbirciare nel museo*, catalogo della mostra, DVD, edizioni MAMbo, Bologna.

Zuliani, S. (2012), *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.

Zuliani, S. (2015), *Il museo immaginato* in Tolve A. & Zuliani, S. (a cura di), *Tempo Imperfetto. Sguardi presenti sul Museo Archeologico Provinciale di Salerno*, Edizioni della Fondazione Filiberto Menna, Salerno, pp. 9-12.

Zuliani, S. (2018), *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano* in «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», dicembre 2018, pp. 533-544.