

trove. Ho molti altri progetti su cui lavoro parallelamente e in qualche modo sento il bisogno di spingermi oltre ciò che faccio a The Barber Shop, sperimentare formati educativi e modelli di ricerca. Mi sento più capace di creare spazi per un pensiero non cristallizzato. Ho scoperto che riesco a essere molto più interessante quando curo incontri e situazioni piuttosto che oggetti.

V.H. E quali saranno i prossimi progetti a The Barber Shop?

M.M. In questo momento sto preparando una serie di eventi per il periodo estivo e autunnale. Fondi permettendo, ci sarà un breve ciclo di performance curato da Jonas Zakaitis e Aurime Aleksandravičiute (ex-Tulips and Roses), che coinvolgerà ornitologi e artisti, oltre a una breve *summer school* sul tema delle capsule del tempo e a un evento curato da Electra da Londra. Ci sarà anche un artista in residenza nel mese di settembre, Kaspar Groshevs di Riga, che ha appena avviato il nuovo *project space Four to Seven*. C'è molto in cantiere!

TALKING ABOUT ... ALLA MOSTRA-PREFAZIONE (parte 2) di Jean-Max Colard

Una seconda crisi, più tardiva, permette di spiegare la scomparsa della prefazione alla mostra, datata con precisione dallo scrittore Michel Butor negli anni '90. Tale fenomeno non porta con sé la perdita di importanza della parola critica, quanto piuttosto la sua amplificazione e la presenza del discorso critico all'interno degli spazi espositivi, come effetto della crescente rilevanza della comunicazione. Di fatto, quando l'arte è conquistata dalle industrie della cultura, la "pubblicità" che la prefazione fa dell'artista subisce la concorrenza di altri strumenti. Si assiste così all'ondata travolgente dei comunicati stampa, talvolta scritti da critici d'arte e riciclati dalle gallerie come testi di presentazione. Nelle istitu-

zioni la moltiplicazione degli opuscoli didattici e dei depliant destinati ai vari "pubblici" fa sì che la responsabilità del testo introduttivo sia invece assunta dall'istituzione stessa e dai suoi diversi dipartimenti, dal capo-conservatore al servizio educativo. Le pareti diventano spesso il supporto per testi introduttivi del direttore del museo o del curatore della mostra, per *statement* dell'artista, ma anche per altri paratesti, come per esempio messaggi pubblicitari del sovvenzionatore della mostra, che talvolta vengono prima delle spiegazioni del curatore. Domanda aperta: non bisogna porre tali materiali introduttivi di comunicazione, sotto l'etichetta di prefazione alla mostra?

In tal modo il paratesto si espande e l'esposizione appare come un campo pluri-testuale in cui diversi ordini di discorso competono tra loro: quello dell'istituzione o della galleria, quello ancora più ufficiale del ministro della cultura, quello dell'ente sovvenzionatore, quello dell'artista ed eventualmente del critico d'arte, dello scrittore o del filosofo, anch'essi integrati all'interno della strategia di comunicazione della mostra.

A ciò si aggiungono oggi altre modalità di marketing audiovisivo come il trailer: fortemente influenzato dal linguaggio dell'industria cinematografica e dalla formula dello spot pubblicitario televisivo, il trailer è testimonianza dello scivolamento della sfera dell'arte, che piaccia o meno, nell'industria culturale dell'intrattenimento. I grandi musei, come il Guggenheim di New York, il Grand Palais o il Centre Pompidou di Parigi, lo utilizzano sempre più spesso. Date queste condizioni, non sorprende vedere come gli artisti si impossessino a loro volta di tali strategie: invece di lasciare agli uffici stampa la cura di una promozione pubblicitaria prestabilita, essi trovano nel trailer un primo mezzo d'espressione, o addirittura di sperimentazione, esempio di formato di video di breve durata. Esso può essere concettuale, come nel caso dell'artista Benoît Maire, autore di un trailer per la sua mostra *Weapon* alla David Roberts Foundation

di Londra: in esso si vedono una giovane donna che osserva delle immagini sparse su un tavolo utilizzando uno strano strumento ottico, e due mani che generano scosse elettriche su un cubo traslucido. Muto ma seducente, in fondo poco comunicativo, simile a un *making-of* preparatorio della mostra di cui l'artista presenta anche alcuni elementi alla galleria Cortex Athletico di Parigi, il trailer non dice di fatto granché, ma crea un'atmosfera e sottolinea l'attenzione particolare rivolta allo stesso tempo allo sguardo e agli strumenti.

Tra l'altro gli artisti non sono i soli a essere contagiati da questa febbre comunicativa. Anche gli scrittori accompagnano o preparano l'uscita dei loro libri con un trailer. Si tratta già di una pratica diffusa nell'ambito dell'editoria anglo-americana, in cui il "*book trailer*" è sinonimo di best seller, mentre è un fenomeno più raro nel mondo letterario francese. Bisogna infatti guardare agli scrittori più sperimentali, come Jean-Pierre Ostende, autore di un trailer per il suo romanzo *Et voraces ils couraient dans la nuit* (Gallimard, 2011), come Jean-Charles Masséra per il suo libro-album *Tunnel of Mondialisation* (Verticales, 2011), o come Patrick Bouvet, la cui ultima opera, *Pulsion Lumière* (Editions de L'Olivier, 2012), è introdotta dall'aura di luce di un sontuoso *book trailer*: questi autori non esitano a utilizzare le forme e i formati della società dello spettacolo e non stupisce vederli fare proprie e usare a fini critici le tecniche del marketing culturale.

La mostra-prefazione

L'analisi della situazione attuale ci porta a ribaltare il ragionamento e a considerare un'ultima versione della prefazione alla mostra: la mostra-prefazione. Di fatto, la prefazione non è necessariamente testuale o discorsiva, ma può anche consistere in opere visive, sonore o plastiche. Innanzitutto un'opera prefazionale: tale è la mostra concepita nel gennaio del 2013 dall'artista libanese Walid Raad al Louvre, all'interno dell'appena inaugurato padiglione

delle Arti islamiche⁽¹⁾. Intitolata *Préface à une troisième édition*, la mostra era la prima tappa di un progetto destinato a svolgersi nell'arco di tre anni consecutivi. Per questo primo episodio l'artista ha proposto due installazioni, entrambe prive della presenza reale di oggetti e in tal modo distinte dal resto del museo: all'interno della sala cosiddetta della maquette, l'artista ha sospeso nello spazio i modelli di diversi musei internazionali; accanto a essi un video, intitolato *Préface à une quatrième édition* consisteva nella proiezione di immagini, tratte dall'inventario fotografico recente del Louvre, di oggetti sui quali l'artista ha incollato un contenuto decorativo dalle connotazioni orientali. Perché dare a questo insieme il titolo di *Préface à une troisième édition*? Oltre al fatto che si è trattato del primo intervento dell'artista al Louvre, questo titolo, come spesso accade nel lavoro di Walid Raad, rinvia a un progetto sviluppato sulla lunga durata, a una vera e propria ricerca. In effetti, "da diversi anni", spiega il Museo del Louvre, "Walid Raad si interessa all'attenzione crescente rivolta al patrimonio artistico dell'Islam, sia nelle risistemazioni e nelle estensioni dei grandi musei occidentali sia all'interno delle collezioni pubbliche e delle nuove istituzioni culturali che si moltiplicano nel Medio Oriente, come accade attualmente in Qatar o ad Abu Dhabi, dove è in costruzione una seconda sede del Louvre". Tale ricerca, avviata nel 2007, prosegue con questo nuovo episodio, in cui si delinea un museo universale (l'ideale del Louvre) nell'epoca della globalizzazione e dello spostamento delle forze economiche verso Oriente. Prefazione o racconto anticipatorio di un altro Louvre globalizzato e arabizzante in

Introduction, Appendix XVIII. È come se l'artista stesse costruendo un'enciclopedia inedita e frammentaria sulla "storia dell'arte del mondo arabo⁽²⁾". Qui le esposizioni si susseguono in una ricerca in cui il libro è allo stesso tempo modello di riferimento e oggetto di una profonda rielaborazione formale. Dall'opera passiamo alla sala espositiva prefazionale: per la sua mostra intitolata *Matières premières* al Palais de Tokyo nel 2012⁽³⁾, l'artista francese Fabrice Hyber ha riunito in una sala facente funzione di introduzione un insieme di opere diverse: alcune opere pittoriche omeopatiche sulle pareti, al centro una scultura di un metro cubo di rossetto, ma anche scritte a mano che correvano sulle tele e sui muri, in cui l'artista componeva "la tavola delle materie prime" della sua mostra personale. Si trova qui l'origine etimologica del termine "preambolo", proveniente dal verbo latino *praeambulare* che significa "camminare davanti". Questo "pre-porcorso" della mostra non è un testo, ma una prima sala d'esposizione. Essa annuncia le opere che seguono, prepara il pubblico alle esperienze fisiche e climatiche che lo attendono e serve infine a rendere esplicito il progetto generale dell'artista, che ha progettato la propria mostra come una "spaziale". La dimensione preparatoria di questa sala è accentuata dal carattere processuale e incompleto dei dipinti omeopatici, opere a pieno titolo ma sulle quali Fabrice Hyber impianta progetti differenti. Infine, al dipinto monocromo fatto da un metro cubo di rossetto e realizzato quando l'artista era ancora studente, fa da contraltare al centro della sala la scultura realizzata "vent'anni dopo" con lo stesso quantitativo della medesima sostanza. Concepita in questo modo,

sione della sua grande personale al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel marzo 2006, intitolata *Celebration Park*⁽⁴⁾. Il vernissage e l'inaugurazione ufficiale della mostra ebbero luogo giovedì 9 marzo, ma furono preceduti da un *Prologue*, visitabile il mese precedente, dal 2 al 16 febbraio 2006. Mettendo in discussione le convenzioni stabilite del mondo dell'arte e smantellando la temporalità ordinaria delle mostre, Pierre Huyghe ha elaborato un'esposizione-prefazionale, autografa, in cui ci si muoveva davanti alle due grandi porte ancora chiuse del *Celebration Park*. In cosa consisteva questo prologo? In una serie di dichiarazioni. Grandi sculture di tubi al neon bianchi su un muro nero, in cui un "io" si dichiara privo dei diritti d'autore: *Je ne possède pas le Musée d'art moderne, I do not own White Snow* (il film di Walt Disney ma anche il titolo di un video precedente di Huyghe⁽⁵⁾). Si è di fronte alla sorprendente introduzione a un'opera in cui un "io" (riconducibile all'artista ma non solo, si potrebbe trattare anche dell'"io" di Walt Disney stesso o di qualsiasi altro artista) rinuncia a ogni copyright, attingendo allo stesso tempo alla cultura popolare e a quella colta (*Je ne possède pas Fictions*, in riferimento a Jorge Luis Borges), che non appartengono né a lui né ad altri. Il modello giuridico di queste dichiarazioni proviene dai confini della letteratura e del web. Pierre Huyghe si è infatti ispirato ai *disclaimers*, le frasi con cui gli autori delle "fan fictions" sul web prevengono problemi giuridici: dando seguito alle avventure dei propri eroi preferiti (Batman o Harry Potter, presi a caso tra i mille esempi possibili), proiettandoli in storie inattese, fuori norma (come nel caso della versione ricorrente di un

0
7

to di una,
ime", pur
forza.

sempio di
nello offerto
che in occa-

produzione hollywoodiana. I *disclaimers* permettono loro di rifiutare ogni autorità sulle proprie invenzioni e di rinunciare alla paternità autoriale. Riutilizzando questo stratagemma in un'ottica positiva e non difensiva, il prologo di *Celebration*

opere o mostre in cui Walid Raad si interessa a questa tematica hanno titoli che rinviano anch'essi ai diversi elementi di un libro-summa: *Index, Preface to the Second Edition, Translator's*

riana del proprio rapporto alle proprie "materie p avendo guadagnato in

Un secondo, potente e mostra-prefazione è q dall'artista Pierre Huyg

Park di Pierre Huyghe appare così come il manifesto di una concezione *copyleft* della cultura.

Anche in questo caso la prefazione è contaminata da altri modelli culturali o mediatici (i *disclaimers* degli in-

ed Elodie Royer hanno messo alla fine del ciclo questa prefazione-postfazione facente la funzione di introduzione. Attraverso le opere dei diversi artisti esposti, i curatori rendono esplicita una concezione

(*les situations discrètes*) [Capitolo I (le situazioni discrete)], FRAC Pays de la Loire, *Chapitre II (la répétition)* [Capitolo II (la ripetizione)], Parc de Renty, *Chapitre III (les récits autorisés)* [Capitolo III (i racconti autorizzati)], FRAC Pays de la Loire

ulteriormente accen-
stuzia: all'entrata dello
tivo i due curatori
o a un collettivo di ar-
di curare una prima
ata *Epigraphe à une*
ni parleremo in occa-
turo testo dedicato ai
mplicazioni dell'epi-
c'è una prefazione a
un breve testo narra-
ell'artista e scrittore
ve.

tà di questa mostra-
è che essa ci intro-
se posteriormente,
pere singole o acco-
minati artisti, ma a un
mma espositivo⁽⁷⁾. At-
dispositivo e la legitti-
almente conferita
one nel "campo" lette-
co, i due curatori si
esplicitamente come
stre". Come la prefa-
stra si è spesso tenuta
alla convivenza spa-
tiva con le opere negli
ati all'arte, così l'esposi-
zione suppone, apre e
"arte della mostra"
erca di legittimazione.

d, *Préface à la troisième*
e du Louvre, Parigi, 19
ile 2013. Catalogo: edi-
, Musée du Louvre édi-
Chauveau éditeur.
progetto dal titolo *Scratch*
I Could Disavow, si
ato appositamente dal-
Raad: <http://www.scratch.com>.

yber, *Matières premières*,
yo, Parigi, 28 settembre
aio 2013.

ghe, *Celebration Park*,
moderne de la Ville de
arigi, 10 marzo-14 maggio
o dal 2 al 16 febbraio 2006.
ygue, *Blanche-Neige, Lucie*
deo.

o anche ideato nel 2009 un
ostre immaginate come ca-
ro del futuro: *Chapitre I*

occasione dell'apertura di un nuovo museo, di una nuova galleria o di un cambio di direzione che uno spazio d'arte dia alla sua prima mostra il valore di introduzione del programma futuro.

SPOTLIGHT ED FORNIELES

in conversazione con Ben Vickers

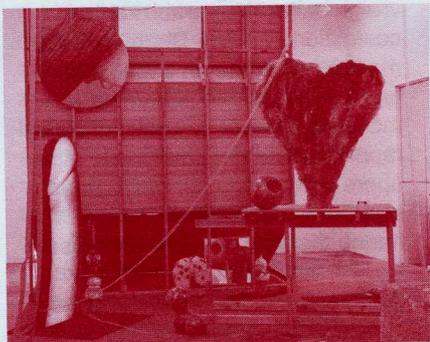
Ben Vickers Puoi parlarmi di quando hai perso la verginità?

Ed Fornieles È un'ottima domanda di apertura, e credo abbia a che fare più con la disponibilità della persona a rispondere che con la risposta in sé. Se quella c'è, puoi fare quello che vuoi. Dunque, procedo.

Ero un ragazzo molto maldestro e per niente precoce: avevo diciassette anni quando sono uscito con la mia prima ragazza, Debby, che era muta; cioè, poteva parlare, ma era timida e preferiva non farlo. Ho trascritto tutte le nostre prime conversazioni.

Per il mio diciottesimo compleanno, avevo fatto in modo che i miei genitori uscissero, avevo chiesto a mia madre di cucinare uno sformato di pesce, avevo preso le candele, lo spumante. Dopo cena siamo andati in camera mia, dove c'era una *lava lamp* e un tappeto di vello di pecora, e ricordo che mi sentivo molto eccitato. Abbiamo iniziato a pomiciare, lei indossava un tanga color arcobaleno, aveva una quarta

0
8



ginario e colto della prefazione alla mostra è così fuso con altri campi ed è espressione della condizione più che mai intermediale della letteratura nell'epoca contemporanea.

Scrivere le mostre

E per finire, *Une Préface*: è questo il titolo di una mostra inaugurata presso il centro d'arte Le Plateau di Parigi nel giugno del 2013. Essa è stata ideata da due giovani curatori, Yoann Gourmel ed Elodie Royer, che utilizzano regolarmente le strutture del testo letterario per concepire i propri progetti espositivi⁽⁸⁾. Nel 2011 erano già stati autori di un intervento dal titolo *Une Préface* all'interno della mostra dell'artista Mark Geffriaud. Era una conferenza performata in cui si trattava di interpretare sul posto un testo scritto prima della mostra. I muri si coprivano di post-it che mettevano in evidenza la relazione di sovrapposizione del testo esplicativo sull'opera dell'artista. L'artista Mark Geffriaud aveva ricoperto i muri del centro d'arte con una carta dipinta su cui apparivano vedute ed elementi del suo studio: la prefazione veniva dopo questa "tavola delle materie" murali.

La mostra *Une Préface* a Le Plateau era invece una collettiva e anche il contesto era decisamente diverso, poiché si trattava dell'episodio finale di un ciclo di quattro mostre successive affidate dal direttore di Le Plateau a Yoann Gourmel ed Elodie Royer per il periodo 2011-2013. Tre mostre erano già state realizzate e *Une Préface* era dunque l'ultima tappa di questo programma curatoriale. Basandosi sul principio secondo il quale ogni prefazione è generalmente scritta, e soprattutto letta, dopo il testo che introduce, e ispirandosi all'esempio dello scrittore Lawrence Sterne che colloca la sua prefazione a *Tristram Shandy* al XX capitolo del III libro del suo romanzo, Yoann Gourmel

attitudine pro-
nita. Il gioco
tuato da un'a
spazio espos
hanno affidat
tisti il compito
mostra, intito
préface (di c
sione di un fu
giochi e alle
grafe). Infine
Une Préface
tivo a firma d
Michael Crov

La particolar
prefazionale
duce, anche
non tanto a
state di dete
intero progra
traverso tale
mità tradizio
dalla prefazi
rario o artisti
propongono
"autori di mc
zione alla m
a distanza d
ziale ed effe
spazi destin
zione-prefaz
istituisce un
sempre in c

Note

1. Walid Raad, *édition*, Musée de la Ville de Paris, 8 gennaio-8 aprile 2013. Azione d'artisti: *éditions/Bernard*.
2. Per questo progetto, vedi il sito [chingonthing.com](http://www.chingonthing.com).
3. Fabrice Hyber, *Matières premières*, Palais de Tokyo, Parigi, 28 settembre-10 gennaio 2013.
4. Pierre Huyghe, *Celebration Park*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parigi, 10 marzo-14 maggio 2006.
5. Pierre Huyghe, *Blanche-Neige, Lucie*, Musée de la Ville de Paris, Parigi, 10 febbraio-16 marzo 2006.
6. Essi hanno ideato un ciclo di tre capitoli di un lit