



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

SILVIA NERI

Hans Ulrich Obrist: l'intervista d'artista al servizio della curatela

I really do think artists are the most important people on the planet, and if what I do is a utility and helps them, then that makes me happy. I want to be helpful.¹

L'arte contemporanea è in continuo cambiamento ed evoluzione: inedite forme espressive e nuovi linguaggi artistici mettono in discussione la nozione stessa di arte che si trova talvolta inserita in un processo di crisi dialettica tra estetica e contenuto (cfr. Adorno 2009).

Questa crisi dialettica non è una novità degli ultimi anni ma ha origini lontane, radicate negli albori dell'arte concettuale. Convenzionalmente, l'arte concettuale² si sviluppa negli Stati Uniti nella seconda metà negli anni Sessanta: questa corrente artistica aderisce a una ricerca teoretica che privilegia ed esalta il processo costruttivo che determina l'opera d'arte (cfr. Kosuth 2000). L'intenzione dell'artista prevale sul risultato estetico in quanto è il progetto che conta (Bortolotti 2003).

Ma l'idea dell'opera d'arte, il contenuto, non è dichiaratamente esplicitato, e anzi, l'estetica lo confonde. Infatti, credo si possa affermare che la nascita dell'arte concettuale si possa far risalire a Marcel Duchamp. È con lui che il messaggio veicolato al pubblico diventa più forte dell'estetica stessa e non ci si riferisce solo ai *ready made*.

¹ Traduzione di chi scrive: "Penso davvero che gli artisti siano le persone più importanti del pianeta, e se quello che faccio è un'utilità e li aiuto, allora questo mi rende felice. Voglio essere utile" (Robert 2009).

² L'espressione fu usata per la prima volta da S. LeWitt "Paragraphs on conceptual art" nel 1967.

Si pensi anche alle opere firmate dal doppio femminile dell'artista, Rose Selavy³ e alle sue opere più interessanti, come ad esempio *Fresh Widow*⁴ o *Belle Haleine*.⁵ Si può reputare che lì cominci la crisi dell'opera d'arte. Infatti è da questo momento che il pubblico guardando l'opera, non la capisce. L'opera non possiede tutti gli strumenti per esprimersi solo con l'estetica, ha difficoltà a manifestarsi, dichiarando il bisogno di un supporto filosofico, sociologico e antropologico per essere letta (cfr: Heinich 2014).

La necessità dell'accompagnare l'opera d'arte con le parole si fa sempre più presente lungo tutto il ventesimo secolo: un testo di critica, una spiegazione, una frase dell'artista, qualsiasi cosa può in un certo senso tradurre il messaggio codificato nascosto dietro l'opera d'arte. L'artista impara ad avvalersi di strumenti esterni per spiegare il contenuto della sua creazione al pubblico così da renderla accessibile e fruibile.

Da qui in poi assistiamo all'importante crescita della curatela d'esposizione museale, della critica d'arte, dell'intervista all'artista, strumenti che diventano mediazioni fondamentali nell'arte contemporanea attuale. Questo è il ruolo dei critici d'arte, ma anche dei curatori, figure professionali esperte che mediano l'artista e l'opera per il pubblico (cfr: Ercoli 1992). Se guardiamo al curatore, vediamo che è una figura che è emersa in maniera preponderante negli ultimi trent'anni: sebbene le sue origini risalgano all'antica Roma, dove il curatore era un amministratore di opere pubbliche e d'oggetti d'arte,⁶ oggi il ruolo dei curatori contemporanei si colloca tra due interpretazioni. La prima lo vuole come colui che si prende cura delle opere

.....
3 Rose Séavy è un personaggio femminile immaginario creato dall'artista francese Marcel Duchamp nel 1920, che può essere visto come un eteronimo e un'opera d'arte in sé. Il nome scelto evoca più frasi "Rosa è la vita", "Eros è vita". La doppia r nel nome evoca l'identità di doppio del personaggio stesso. Cfr: Gagno 2006.

4 Rose Selavy, *Fresh Widow*, finestra con vetri oscurati, 1920.

5 Rose Selavy, *Belle Haleine*, eau de toilette, 1921.

6 Deriva dalla parola latina curare, che significa prendersi cura. In epoca romana, significava prendersi cura dei bagni. In epoca medievale, designava il sacerdote che curava le anime. Più tardi, nel XVIII secolo, significava prendersi cura delle collezioni d'arte e dei manufatti.

in senso ampio (cfr: Zuliani 2012), la seconda esige che il suo ruolo comprenda anche il contesto storico e sociologico, quindi intellettualmente più esteso. Per questa ragione, si definisce un buon curatore colui che, al di là della scelta delle opere, fornisce informazioni, connessioni, ma anche contrasti, facendo riflettere sul significato e contribuendo a dibattiti e nuove comprensioni (cfr: Bortolotti 2003). Prendendo in considerazione la storia dell'arte come la storia delle esposizioni che la compongono, si arriva a una rilettura e si aprono nuove comprensioni della configurazione dell'arte contemporanea, del ruolo mutevole delle sue istituzioni centrali, e delle figure professionali che vi lavorano, come ad esempio il curatore. Le mansioni che il suo ruolo attende sono difficili da riassumere: egli è organizzatore di mostre, presentatore di opere e mediatore d'artista. Se le prime due funzioni sono chiare, ci soffermiamo sull'ultima. Essere mediatore di un artista significa più cose: intrattenere uno stretto rapporto con l'artista, conoscere il suo *processus* creativo e saperlo raccontare e spiegare a terzi. È un po' come essere quindi un traduttore che una volta compreso un significato, lo rielabora sotto un altro linguaggio per altri per renderlo più accessibile. Più strategie si attuano in questo processo di mediazione culturale ma quella che ci interessa è l'intervista d'artista che consolida un rapporto privilegiato con la curatela.

Con l'espressione "intervista d'artista" definisco l'intervista all'artista ma anche l'intervista fatta da un artista, dal momento che il curatore è un creatore dell'emozione artistica, è il filo conduttore tra artista, opera e pubblico.

In effetti, tutto è collegato. Il mestiere di curatore è un lavoro di relazione, basato sul dialogo, sulle domande, sia concettuali che pragmatiche. Un curatore deve conoscere l'artista con cui lavora e l'intervista è un modello di dialogo che registra il presente. Egli diventa quindi archivio attivo che permette la sperimentazione della conversazione spontanea in cui si mescolano insieme idee, progetti, e riflessioni. Il curatore si deve occupare di tutti gli aspetti relativi all'organizzazione di un'esposizione, dal contenuto all'allestimento, ed è per questa ragione che l'intervista d'artista rivela non solo la figura dell'artista ma alcune sue esigenze personali che si possono

rivelare fondamentali in questo lavoro.

Se l'esposizione cerca di valorizzare l'opera d'arte, la critica cerca di contestualizzarla e l'intervista ha il ruolo di raccontare l'artista. Infatti nel panorama dell'arte contemporanea, specialmente negli ultimi trent'anni, non solo interessa l'opera come prodotto di mercato, quindi di vendita, ma anche l'artista interessa come attore del processo creativo, come personaggio da scoprire.

Ecco quindi che negli ultimi dieci anni abbiamo assistito al moltiplicarsi delle interviste all'artista, spesso chiamate, *portraits* (ritratti), capaci di descrivere efficacemente l'autore grazie a una serie di domande che vanno dalla biografia al percorso professionale fino a temi più vasti quali il momento storico e socio-antropologico e il mercato dell'arte.

L'esempio perfetto che combina l'intervista d'artista e la curatela è Hans Ulrich Obrist⁷ dal momento che egli è curatore, storico e critico d'arte e direttore della Serpentine Gallery a Londra. Obrist è l'autore di *The Interview Project*, un ampio progetto di interviste in corso d'opera, ispirate dalle conversazioni tra Pierre Cabane e Marcel Duchamp (Duchamp, Cabane 2014) e tra David Sylvester e Francis Bacon (Sylvester, Bacon 2013) Obrist stesso sostiene:

They were like oxygen, and were the first time that the idea of an interview with an artist as a medium became of interest to me. They also sparked my interest in the idea of sustained conversations – of interviews recorded over a period of time, perhaps over the course of many years; the Bacon/Sylvester interviews took place over three long sessions, for example.⁸

In un'intervista intitolata *Hans Ulrich Obrist: the art of curation* pubblicata sul quotidiano *The Guardian* (Jeffdries, Groves 2014), Obrist dà

7 Hans Ulrich Obrist (1968) è un curatore, critico e storico dell'arte svizzero.

8 Traduzione di chi scrive: "Erano come l'ossigeno e fu la prima volta che l'idea di un'intervista con un artista come mezzo di comunicazione divenne interessante per me. Hanno anche acceso il mio interesse nell'idea di conversazioni sostenute - interviste registrate per un periodo di tempo, forse nel corso di molti anni; le interviste Bacon/Sylvester hanno avuto luogo in tre lunghe sessioni, per esempio", (Obrist 2008).

la propria definizione di curatela:

Today, curating as a profession means at least four things. It means to preserve, in the sense of safeguarding the heritage of art. It means to be the selector of new work. It means to connect to art history. And it means displaying or arranging the work. But it's more than that. Before 1800, few people went to exhibitions. Now hundreds of millions of people visit them every year. It's a mass medium and a ritual. The curator sets it up so that it becomes an extraordinary experience and not just illustrations or spatialized books.⁹

Ma non termina qui il discorso. Infatti, come abbiamo già detto, il curatore è mediatore del messaggio dell'artista e dell'opera verso il pubblico e il suo compito è rendere accessibile il contenuto dell'opera e di facilitarne la comprensione. L'intervista d'artista è quindi una chiave interpretativa importante che completa il lavoro della curatela.

In un'intervista sul quotidiano *La Repubblica*, Hans Ulrich Obrist ironizza sulla definizione che lo descrive come il "Vasari del nostro secolo" (Pappalardo 2017), comparando il suo lavoro di archivio vocale di più di 2500 ore di registrazione di interviste ad artisti, a quello realizzato da Giorgio Vasari nel suo *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, serie di biografie di artisti pubblicato nel 1550. Il curatore racconta come il lavoro di Vasari gli ha insegnato che alcuni "contemporanei sono personaggi storici e come tali vanno raccontati" e nell'introduzione del suo libro che raccoglie dialoghi con artisti e ed architetti del XX e XXI secolo (Obrist 2016), pubblicata nel 2015, Obrist stesso racconta di essersi ispirato alle *Vite* vasariane, non solo per quel che riguarda l'aspetto

9 Traduzione di chi scrive "Oggi, curare come professione significa almeno quattro cose. Significa conservare, nel senso di salvaguardare il patrimonio dell'arte. Significa essere il selezionatore di nuove opere. Significa collegarsi alla storia dell'arte. E significa esporre o sistemare l'opera. Ma è più di questo. Prima del 1800, poche persone andavano alle mostre. Ora centinaia di milioni di persone le visitano ogni anno. È un mezzo di comunicazione di massa e un rituale. Il curatore fa in modo che diventi un'esperienza straordinaria e non solo illustrazioni o libri spazializzati", (ibidem).

biografico dell'opera, ma soprattutto per quel concetto di *arte globale*, che vede le sue origini proprio nel Rinascimento italiano, in tedesco, *Gesamtkunstwerk*, concetto tardo romantico proposto da Richard Wagner¹⁰. Obrist vede quindi "le vite d'artista" come una grande opera d'arte totale e questo diviene esplicito nel saggio *Ways of Curating* (Obrist 2015). Qui Obrist, attingendo alle proprie esperienze personali e professionali, cerca di ispirare tutti coloro che sono impegnati nella promozione della cultura. Un capitolo di questo libro, intitolato *Curating, Exhibitions and the Gesamtkunstwerk* (Obrist 2016), è dedicato all'esposizione *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800 (L'inclinazione verso un'arte totale. Utopie europee dal 1800)* presentata a Zurigo nel 1983 e curata da Harald Szeemann. In questa mostra collettiva sono investigati i parametri dell'estetica modernista dell'arte totale, soprattutto le componenti dello spettacolo, quali l'azione drammatica, la musica, il suono, il colore e le parole. Ed è proprio la "parola" che cattura la nostra attenzione.

Analizziamo per un momento l'intervista come genere letterario. Innanzitutto, la parola intervista è un calco dalla lingua francese *entrevue* che deriva dal verbo *s'entrevoir* che significa vedersi brevemente. Si tratta quindi di un colloquio solitamente breve tra due persone, un intervistatore (nel nostro caso, giornalista, critico, curatore) e un personaggio famoso (artista). L'intervista è quindi un dialogo che può essere registrato, e infine trascritto. Generalmente prevede una traccia, una scaletta di domande alle quali si può unire dell'improvvisazione, ma molto dipende dall'intervistatore e dalla sua conoscenza dell'argomento.

Il grande archivio di interviste di Obrist è un progetto che risale all'inizio della sua carriera: l'obiettivo è intervistare un *corpus* di grandi figure culturali, soprattutto artisti, che si sono distinti tra il XX e il XXI secolo. *The Interview Project* è conosciuto al pubblico grazie al

¹⁰ L'opera d'arte totale (dal tedesco *Gesamtkunstwerk*) è un concetto estetico che ha avuto origine nel Romanticismo tedesco ed è apparso in Europa nel XIX secolo. Particolarmente discussa e variabile, riguarda l'idea di combinare diverse tecniche, diverse discipline o diversi media, oltre a inglobare lo spettatore e i suoi sensi, in un progetto utopico di fusione tra vita e arte.

fatto che le interviste sono diventate libri ma anche un modello di intervista d'artista proposta da un curatore che codificato questo genere letterario legato all'arte, all'artista e alla curatela (Fastelli 2020).

Questi libri sono sempre preceduti da una prefazione che inquadra il soggetto, e pochi sono i cenni storico-biografici relativi all'artista che sarà presentato. Le interviste iniziano in *medias res*, con domande semplici e dirette che lasciano avvicinare il lettore e lo fanno entrare piano piano nella stanza dove si tiene questo dialogo. Nonostante l'approccio spontaneo che potrebbe rivelare una certa facilità nell'attuare questo progetto, le interviste di Obrist sono dei veri e propri dialoghi orali registrati e trascritti poi su carta, come a testimoniare l'attimo del discorso che diventa parametro narrativo. La metodologia del curatore unisce ciò che è spontaneo con ciò che è metodo, unisce l'arte alla curatela.

La prerogativa sociologica più efficace di queste interviste è quella di mettere allo stesso livello artista, intervistatore (critico o curatore) e lettore. L'abbattimento della distanza e delle frontiere professionali elimina il distacco tra queste figure e avviene grazie al ruolo dell'intervistatore che media le relazioni tra artista e opera, tra estetica e contenuto.

Il rapporto tra intervistatore e interlocutore è una discussione che tratta prevalentemente di soggetti inediti, di tematiche mai affrontate prima, ma si pone anche come momento di *brainstorming*, un laboratorio volto ad esempio alla creazione di una mostra o di un libro. I dialoghi sono momenti che assumono la forma di una cartografia mentale ed immaginaria in cui si scrivono e descrivono progetti presenti e futuri, si fanno collegamenti rizomatici tra i diversi campi del sapere, dall'arte alla scienza, dalla filosofia all'ecologia. Creare interconnessioni tra universi differenti porta ad una ricchezza di stimoli nella conversazione.

La conversazione, o il dialogo, sono molto diversi strutturalmente dall'intervista. Quest'ultima si differenzia dalla conversazione non solo per la struttura narrativa-dialogica che presenta ma soprattutto per la finalità: infatti, l'intervista mira a valorizzare un interlocutore in particolare. Se prendiamo ad esempio il dialogo tra Demetrio

Paparoni e Arthur Coleman Danto riportato nel libro *Arte e Post Storia. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro* (Paparoni, Danto 2020) ritroviamo al suo interno una conversazione in cui entrambi gli interlocutori si pongono domande e discutono in un dialogo in cui non prevale nessuno dei due. In questo caso, sia per la forma che per il contenuto, ci troviamo di fronte ad un dialogo, filosofico, in cui i due critici d'arte ripropongono le registrazioni delle loro conversazioni.¹¹ Non è investigazione su una persona sola, ma sui concetti, sulla filosofia, sulla problematica della ricezione dell'opera d'arte in epoca post-moderna. Le due figure discorrono, si interrogano reciprocamente e il loro dialogo fluido sembra essere un *continuum*, dove la coerenza di contenuto rimane il centro di questa grande armonia discorsiva.

Obrist, invece, nelle sue interviste si pone come la persona che pone le domande e aspetta le risposte. L'attenzione è focalizzata sull'artista. Trattandosi di interviste orali, trascritte in un secondo momento, il linguaggio è parlato ed immediato, e questo aiuta il lettore ad avvicinarsi meglio ai contenuti e a quegli aspetti più nodosi dell'arte contemporanea. La produzione letteraria di Obrist ruota intorno all'intervista che è la chiave di volta della sua riflessione estetica.

Il metodo dell'intervista di Obrist si presenta come un *happening* o una performance del Black Mountain Collage:¹² il curatore svizzero si compara a *Music of Changes* di John Cage¹³ che presenta una struttura accurata, un canovaccio preparato, ma in cui l'imprevisto, l'*hasard*, è essenziale per uscire da uno schema rigido e impostato. A

11 Dialoghi che, secondo le intenzioni degli autori, avrebbero dovuto costituire il punto di partenza per un libro, ma si sono interrotti un anno prima che Danto venisse a mancare, all'età di 89 anni.

12 Il Black Mountain College (1933-1957) era un college sperimentale libero vicino ad Asheville, nella Carolina del Nord, negli Stati Uniti. Come piattaforma per le pratiche artistiche d'avanguardia, ebbe un impatto considerevole sulla storia dell'arte del XX secolo. Tra gli artisti che vi hanno studiato, cito John Cage, Merce Cunningham, Willem De Kooning e Walter Gropius.

13 *Music of Changes* è un'opera del 1951 per pianoforte solo di John Cage. È il primo grande lavoro di John Cage composto con l'aiuto dell'*hasard* e dello *Yi Jing* o *Libro dei Mutamenti*, che divenne uno dei ricorsi abituali del compositore.

proposito della struttura delle sue interviste, Obrist stesso dichiara:

Si, tutto è ben preparato, ma nello stesso tempo non lo è: dobbiamo lasciare spazio all'improvvisazione. Leggo molto, prima di ogni conversazione, ma non ho uno script che dice "domanda 1, domanda 2, perché si reagisce al contesto e molto spesso al flusso della conversazione. È un po' come *l'organized change* di John Cage; il caso, *l'hazard organisé* è una specie di paradosso con un gioco di carte che propone diverse domande, come nel famoso gioco di Brian Eno [*Oblique Strategies*]. Comincio da una parte, ma spesso la seconda domanda deriva dalla prima risposta; il mio è un sistema flessibile, aperto. Leggo molto, soprattutto altre interviste per evitare le ripetizioni: non voglio chiedere la stessa cosa che già hanno chiesto centinaia di persone (Marucci).

Porto come esempio tre interviste di Hans Ulrich Obrist di cui analizzo l'approccio metodologico e narrativo, sociologico e antropologico. Le interviste scelte sono quella all'artista Ai Weiwei,¹⁴ a Matthew Barney,¹⁵ a Olafur Eliasson.¹⁶

Nel 2011 esce *Ai Weiwei speaks with Hans Ulrich Obrist* pubblicato dalla A Penguin Special di Londra, libro che raccoglie interviste tra il 2006-2011 e che, come afferma Obrist nella prefazione, è pubblicato per dare supporto alla causa dell'artista cinese che in quel momento era imprigionato a causa della sua arte politica.¹⁷

14 Ai Weiwei (Pechino, 1957) è uno scultore, performer, fotografo, architetto, curatore e blogger cinese. È uno dei principali artisti della scena artistica indipendente cinese conosciuto a livello internazionale per la sua arte, che è sia provocatoria che politica.

15 Matthew Barney (San Francisco, 1967) è un artista che lavora con il disegno, la fotografia, il film, le installazioni video e la scultura. La sua arte è incentrata sul corpo umano e il superamento dei suoi limiti. La sua poetica è influenzata dallo sport, dalla chirurgia e dalle trasformazioni antropomorfe e mitologiche.

16 Ólafur Eliasson (Copenaghen, 1967) è un artista concettuale interessato alla percezione e all'esperienza sensoriale. Attraverso installazioni, progetti pubblici, fotografie e dipinti, Eliasson mira a innescare i sensi dei suoi spettatori in opere immersive che indagano le questioni ambientali e spaziali.

17 Vittima dell'ingiustizia dittatoriale della Cina, l'artista la spiega e la espone come attraverso un diario in cui racconta gli 81 giorni di prigionia, sorvegliato 24h/24h da due agenti sempre presenti con lui in ogni momento. Come sappiamo, il lavoro

Il libro presenta quattro interviste realizzate in diversi momenti, che sono raccolte in un lungo discorso dove è l'artista *in primis* che ha la parola. Lo si evince dal titolo, *Ai Weiwei speaks*, che manifesta l'intenzione di Obrist di dare voce ad un artista complesso il cui messaggio dissidente è limitato nell'esprimersi liberamente. Le quattro interviste ripercorrono la carriera di Ai Weiwei che viene presentato in sezioni macrotematiche intitolate *Digital Architecture: Analogue Architecture*,¹⁸ *Sustainability – A post-olympic interview*,¹⁹ *Many dimension of Ai Weiwei*, e *The Retrospective*.²⁰ Questi momenti presentano al lettore un quadro che riprende i parametri della poetica militante dell'artista e illustrano il lavoro dal generale al particolare, in un climax intellettuale che punta al futuro.

Prendiamo in analisi la prima parte dell'intervista *Digital Architecture: Analogue Architecture* (Obrist 2011) che risale al 2006. L'incipit è una frase di Obrist molto semplice che coinvolge subito il lettore "This is a digital camera". L'artista risponde "Yes". La semplicità assoluta di queste prime parole cela in sé un discorso estremamente ricco di significati, che probabilmente il lettore ancora non conosce. La macchina fotografica, digitale in questo caso, è per Ai Weiwei un potentissimo mezzo di denuncia sociale e politica al governo cinese che l'artista utilizza nel suo famoso blog. E infatti, la discussione proposta segue quest'argomento, soffermandosi sulla tematica della fotografia, della memoria e dell'archivio. L'intervista attraversa le modalità di conservazione e divulgazione dell'opera politica dell'artista, soffermandosi sull'importanza del blog: Obrist pone questioni semplici ma mirate e lascia la parola all'artista dissidente che racconta come grazie alla fotografia (ivi: 3-4), alla tecnologia divulgativa (blog) (ivi: 7-13) e all'archivio digitale (ivi: 14-16), ha potuto realizzare un'opera

di denuncia di Ai Weiwei comincia però ben prima e tutti rimaniamo ancora oggi colpiti di fronte alla poetica silenziosa immortalata nella celebre foto di sua moglie Lu Qing in piazza Tiananmen il giorno del quinto anniversario del massacro. Nel libro a lui dedicato *100 photos de Ai Weiwei pour la liberté de la presse (Reporters sans Frontières, 2013)*, l'artista stesso dichiara "Everything is art. Everthing is politics".

18 Pechino, 2006 nello studio dell'artista e pubblicata su *Domus Magazine*.

19 Londra, 2005.

20 Dubai, 2009.

sociale di grande importanza.

È risaputo che la pratica dell'archiviazione è importante nel lavoro di un artista perché permette di storicizzare passo passo i lavori, di avere un ordine e racchiude in sé il processo di creazione artistica, dai bozzetti alle fotografie (Baldacci 2016). Considerato il suo lavoro politico, l'archivio di Ai Weiwei rappresenta non solo un'opera artistica ma anche storico-politica.

Sappiamo infatti che nel 2011, le autorità cinesi avevano demolito lo studio dell'artista a Shanghai confiscando i suoi archivi digitali, come computer, macchine fotografiche e chiavette USB. Questi "resti" che gli sono stati restituiti come contenitori vuoti di libertà ridotte in frammenti, furono esposti nel 2014 al Gropius Bau di Berlino nella mostra intitolata *Evidence*.²¹ In questa retrospettiva, erano esposti molteplici lavori, come le installazioni monumentali *Sunflowers Seeds*²² e *Stools*,²³ ma anche i video documentari sul terremoto del Sichuan del 2008. Ma la cosa più interessante in mostra erano proprio gli archivi confiscati all'artista e che gli furono restituiti distrutti. La frase di Obrist "This is a digital camera" racchiude in sé la premura del curatore che mira a far capire il ruolo della fotografia digitale e sottolinea l'importanza dell'archivio per un artista politico.

Semplice, diretta ed efficace, questa intervista è un piccolo capolavoro di metodologia di ricerca e di creatività di un artista contemporaneo. *The Conversation Series 27. Matthew Barney* di Obrist (Obrist 2013) riunisce sette interviste all'artista statunitense Matthew Barney, realizzate nell'arco di dieci anni, dal 2001 al 2011, un tempo denso di momenti creativi per l'artista. Il libro presenta delle interviste di

21 Titolo che riprende una parola tratta dalla terminologia giudiziaria delle serie televisive anglofone e denota il tono politico della mostra

22 *Sunflower Seeds* è un'installazione che consiste in 100 milioni di semi di girasole in porcellana dipinti a mano, impilati a 10 cm di altezza su una superficie di 3.400 m2. Circa 1.600 persone hanno lavorato per più di due anni al progetto, che è stato completato nel 2010 ed esposto dal 12 ottobre 2010 al 2 maggio 2011 nella Turbine Hall, il più grande spazio espositivo della Tate Modern.

23 *Stools* (2014) è un'installazione di 6.000 sgabelli simili a quelli utilizzati nelle campagne cinesi per centinaia di anni, fin dalla dinastia Ming. Secondo Ai Weiwei, gli sgabelli sono un'espressione dell'estetica secolare della Cina rurale.

carattere generale (*Beginnings and endings with Jonathan Bepler*) realizzata nel 2001 (ibidem) in cui il discorso verte sugli albori della carriera di Barney per arrivare al particolare. È un procedimento diverso da quello che il curatore ha messo in pratica nelle interviste con Ai Weiwei: questo perché egli si è adattato ai due artisti, ai due stili, a due poetiche differenti. Troviamo addirittura delle frasi esclamative ("Let's talk about Cremaster!") (ibidem) che manifestano un vivo interesse da parte dell'intervistatore nei confronti dell'artista,²⁴ oppure, presenta interviste più specifiche incentrate solo su un'opera, come la chiamata telefonica del 2005 intitolata *Looking at Drawing Restraint Vol. 1*²⁵ o ancora *Discussing Drawig Restraint Vol.5*.²⁶ Vorrei soffermarmi sulla quarta intervista, *Bull 2007 with Jonathan Bepler* (ibidem): si tratta di un'intervista tra Obrist, Barney e Bepler, un testo chiave per l'interpretazione dell'evoluzione creativa dell'artista e dei suoi ultimi progetti, in questo caso il nuovo lavoro firmato insieme a Jonathan Bepler.

Estremamente ricca, quest'intervista attraversa in maniera davvero completa l'opera di Barney creando ponti logici tra le varie creazioni artistiche. Il curatore magistralmente introduce il lettore in una situazione *décontractée*: curatore (Obrist), artista (Barney) e compositore (Bepler) stanno guardando un video, bevono caffè, ridono e scherzano.

24 In seguito, l'intervista passa dalle tematiche delle performance filmiche di Barney alla musica e viene chiamato in causa Jonathan Bepler: Il rapporto tra arte e musica viene indagato profondamente in quelli che sono i rapporti artistico-professionali che legano l'artista statunitense al compositore di origine tedesca, la cui collaborazione è iniziata nel 1995 durante le riprese di *Cremaster 1*. Questa prima intervista indaga nei dettagli i meandri reconditi della realizzazione del *Cremaster Cycle* (1994-2002), come il ruolo di Richard Serra, interprete di se stesso in *The Order* di *Cremaster 3*.

25 Realizzata nel febbraio 2005. Cfr. Obrist 2013: 37-44. L'intervista si concentra sul ruolo del muscolo e dell'acido lattico in ambito sportivo che diviene per Barney metafora della creazione artistica. Il dialogo analizza quindi la triade barneiana (*Situation, Condition, Production*) del processo che porta alla realizzazione dei *DRAWING RESTRAINT* (disegni sotto sforzo) e altre opere.

26 Realizzata nel 2006 (ivi: 47-52), l'intervista analizza una precisa opera filmica, il *DRAWING RESTRAINT 9* (2006), un lungometraggio di tre ore realizzato in collaborazione con il museo di Kanazawa e la musica composta dalla cantante Björk.

Le tematiche affrontano il nuovo progetto in corso di realizzazione che si ispira ad *Ancient Evenings* di Norman Mailer (Mailer 1983), romanzo che reinterpreta liberamente il mito di Iside e Osiride nel *Libro dei Morti* dell'antico Egitto (Neri 2019). Quest'opera si preannuncia maestosa e il curatore indaga i nessi con altre opere, riprendendo anche mitologie, simbolismi e riferimenti più lontani, come l'indiscusso legame con Joseph Beuys, ad esempio per l'uso della materia plastica (Spector 2007).

Suddivisa in più parti (*Watching a video of a bull in a field, In the car, In car post-coffee, In Hans Ulrich Obrist Appartement in London*), questa intervista è sicuramente tra le più politematiche e complesse del libro e al tempo stesso è quella dall'approccio più umano e leggero, in cui gli intervistati sono colti in situazioni normali. Questo è affascinante perché Barney e Bepler sono due artisti inavvicinabili per il pubblico e questo umanizzarli, descrivendoli inseriti in un contesto quotidiano serve ad abbattere il muro auratico che separa artista e pubblico.

Questa intervista è un preambolo generale alle altre ultime tre interviste che seguono – *Il tempo del Postino*,²⁷ *In the Studio*,²⁸ *After the storm* –²⁹ che riguardano l'ultima grande creazione di Barney e Bepler, il film-opera *River of Fundament* (Barney, Bepler 2014).

Nel volume *Hans Ulrich Obrist & Olafur Eliasson: The Conversation Series by Obrist* uscito nel 2008, il curatore e l'artista islandese Olafur Eliasson discorrono del loro vissuto in quanto si conoscono da molti anni e hanno lavorato insieme in mostre, progetti di libri, performance e altro. Le loro leggendarie conversazioni, qui raccolte, sono rivelatrici, stimolanti, filosofiche ed essenziali per entrambe le opere. Prendiamo in considerazione l'intervista del 2002, *Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist* pubblicata in *Olafur Eliasson: Chaque matin je me sens différent. Chaque soir je me sens le même*.³⁰

27 *Il Tempo del postino*, Manchester Internation Festival, with Molly Nesbit (2007: 91-103).

28 *In the Studio*, Long Island City, with Julia Peyton-Jones (2010: 105-121).

29 *After the Storm*, Mint Hotel, Manchester, July (2011: 123-155).

30 Edita da Joseph Jacquet nel catalogo dell'esposizione al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2002: 17-37).

Tra le interviste analizzate, questa è la sola che non comincia *in medias res*. Al contrario Obrist vuole “iniziare” da qualche parte (“We could start by talking about your Green River series...”)³¹ e Eliasson infatti comincia poi una digressione narrativa (“At the time I was working on a smaller project, but very quickly the idea of colouring downtown Stockholm became something I just had to do. I bought the pigment in Germany and came back through customs with a real feeling of suspense and excitement; after all, I had enough colorant with me to dye the whole center of the city”).³² Questo approccio impone al lettore una nuova e terza dimensione, quella del racconto. Precedentemente, le altre interviste analizzate non contemplavano una dimensione narrativa così ampia: infatti erano più delle spiegazioni, ricche di aneddoti, e restavano comunque meno didascaliche. Qui il racconto ha una grande importanza ma il dialogo è comunque presente, in un continuo scambio di domande e risposte che cercano di chiarire alcuni dettagli.

La poetica dell'artista viene messa in luce attraverso questa dimensione narrativa, in cui il rapporto tra reale e rappresentazione diventa labile confine, rivelando dei tratti quasi irreali. Eliasson si sofferma a dare contesto alla sua ricerca creativa, indagando lo spazio urbano come un organismo di interconnessioni umane non trascurabili. Obrist dialoga con l'artista precisando alcuni riferimenti e lasciando ampio spazio alla digressione.

L'intervista allarga il discorso anche alle operazioni organizzate fuori dal contesto istituzionale dell'arte contemporanea: Eliasson spiega come la sua arte, che mira al coinvolgimento del pubblico, spesso si scontra con un modo standardizzato di guardare l'opera, tipico dei contesti istituzionali. Ecco perché l'artista evidenzia l'importanza del lavoro *in situ*, che offre la possibilità di avere un nuovo impulso, più spontaneo, diretto e non filtrato (Obrist 2008). Lavorare “sul

31 Traduzione di chi scrive: “Potremmo iniziare parlando della tua serie Green River”, (Obrist 2008).

32 Traduzione di chi scrive: “All'epoca stavo lavorando a un progetto più piccolo, ma molto rapidamente l'idea di colorare il centro di Stoccolma è diventata qualcosa che dovevo fare. Ho comprato il pigmento in Germania e sono tornato attraverso la dogana con una vera sensazione di suspense ed eccitazione; dopo tutto, avevo abbastanza colorante con me per tingere l'intero centro della città”, (ibidem).

posto”, attraverso operazioni improvvisate, riflette un impulso a dissolvere formalmente il lavoro in questione e a esporre la capacità “neutralizzante” delle istituzioni per raggiungere un pubblico diverso. Eliasson racconta la prima volta in cui ha avuto l'opportunità di fare questo tipo di progetto, in occasione della Biennale di Johannesburg. Il progetto prevedeva l'esposizione di una serie di foto, ma l'artista ha voluto sfidare il contesto istituzionale facendo un gesto artistico che consisteva nello svuotare un serbatoio di acqua piovana (*Erosion*, 1997). Nessuno degli organizzatori era al corrente, almeno non fino a quando l'acqua ha iniziato a scorrere per la città. È in questo momento che Obrist racconta un simile episodio alla Biennale di San Paolo quando molti visitatori sono andati a pattinare sulla sua installazione ghiacciata *The Very Large Dance Floor* (1998), mentre l'area circostante era piena di *skateboarder*.

Questi tre esempi di interviste sono stati scelti perché mostrano come il rapporto tra gli interlocutori riveli molti dettagli caratteriali degli artisti: dall'analisi narrativa di Ai Weiwei, alla spontaneità immediata di Olafur, passando per la riflessione metodologica di Barney. Volendo andare oltre la mera strutturazione dell'intervista, si può affermare che Obrist riesce a dare spazio ai caratteri personali propri di ciascun artista. Grazie alle domande precise e studiate, egli riesce a far emergere le loro personalità. I dialoghi non sono mai uguali e il sopraccitato *hasard* sta proprio nel sapersi adattare all'interlocutore per far trasparire al lettore le cose invisibili, come il carattere o le modalità creative. Credo si possa affermare che il valore dell'intervista d'artista risieda proprio in questa capacità di diventare curatore di un dialogo e di riuscire a far emergere l'opera ma soprattutto l'artista, creatore spesso mistificato e visto su un piedistallo, lontano ed inaccessibile. Hans Ulrich Obrist si dimostra essere un abile costruttore di dialoghi, di collegamenti, di passaggi e di aperture e grazie al suo lavoro, gli artisti contemporanei diventano accessibili al pubblico. Mentre le loro opere sono esposte nei musei e nelle gallerie, Obrist contribuisce a rendere accessibile l'artista, rivelandosi il tramite tra arte e spettatore.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (2009), *Teoria estetica*, Einaudi, Milano.
- DUCHAMP M., CABANE P. (2014), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Allia, Paris.
- ERCOLI G. (1992), *Storia della critica d'arte: i concetti di imitazione e di espressione nella teoria e nella storia delle arti figurative*, Jaka book, Milano.
- FASTELLI F. (2020), *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Carocci, Roma.
- GAGNO E. (2006), *Marcel Duchamp: Le Teinturier e la Vergine Gravidia*, Unipress, Padova.
- HEINICH N., (2014), *Le paradigme de l'art contemporaine*, Gallimard, Paris.
- JEFFDRIES S., GROVES N. (23 marzo 2014), *Hans Ulrich Obrist: the art of curation*, The Guardian.
- KOSUTH J. (2000), *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova.
- MAILER N. (1983), *Ancient Evenings*, Little, Brown & Co, New York.
- NERI S. (2019), *River of Fundament de Matthew Barney et Jonathan Beppler*, catalogo della mostra *Opéra Monde, La quête d'un art total*, sotto la direzione di Stéphane Ghislain Roussel, Centre Pompidou, RMN.
- OBRIST H. U. (2008), *A brief history of Curating*, Penguin, London.
- Id. (2011), *Ai Weiwei speaks with Hans Ulrich Obrist, A Penguin Special*, Londra.
- Id. (2013), *The Conversation Series 27. Matthew Barney*, Verlag der Buchhandlung Walter, Köln.
- Id. (2015), *Ways of Curating*, Penguin, London.
- Id. (2016), *Lives of the Artists, Lives of the Architects*, Penguin, London.
- PAPARONI D., DANTO A. C. (2020), *Arte e Post Storia. Conversazioni sulla fine dell'estetica e altro*, Neri Pozza, Vicenza.
- SPECTOR, N. (2007), *All in the Present Must Be Transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, Guggenheim Museum.

- SYLVESTER D., BACON F. (2013), *Entretiens*, Flammarion, Paris.
- ZULIANI S. (2012), *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano.

SITOGRAFIA

- MARUCCI L. "Il ruolo attuale dell'intervista Conversazione con Hans Ulrich Obrist", <http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/Incontri2017ObristRuoloIntervistaJuliet185>, ultima consultazione: 1 giugno 2021.
- OBRIST H. U. (2008), "Hans Ulrich Obrist & Olafur Eliasson: The Conversation Series by Obrist", <https://olafureliasson.net/archive/publication/MDA110663/olafur-eliasson-and-hans-ulrich-obrist-the-conversation-series-vol-13>, ultima consultazione: 1 giugno 2021.
- PAPPALARDO D. (31 ottobre 2017), "Hans Ulrich Obrist: 'Sono il Vasari del nostro secolo'", La Repubblica, https://www.repubblica.it/cultura/2017/10/31/news/hans_ulrich_obrist_sono_il_vasari_del_nostro_secolo_-179863118/, ultima consultazione: 1 giugno 2021.
- ROBERT A. (22 ottobre 2009), "Hans Ulrich Obrist - The God of Planet Art", The London Evening Standard", <https://www.standard.co.uk/culture/hans-ulrich-obrist-the-god-of-planet-art-6741077.html>, ultima consultazione: 1 giugno 2021.