

Da: *Ouverture II. Sul museo*, a cura di R. Fuchs e J. Gachnang, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 maggio 1987 - 12 dicembre 1987), Allemandi, Torino 1987, pp. 14-46.

Sul Museo

Interviste di Francesco Poli a Giovanni Anselmo, Georg Baselitz, Luciano Fabro, Donald Judd, Per Kirkeby.

Francesco Poli

Giovanni Anselmo

FRANCESCO POLI: Lo studio è per l'artista il 'laboratorio della creazione', il luogo dove con maggiore concentrazione è possibile ideare, sperimentare e riflettere sulla qualità e l'efficacia estetica del proprio lavoro, ma solo attraverso la verifica esterna l'opera può esistere davvero come fatto artistico concreto. Questo avviene attraverso diverse condizioni di esistenza spaziali, precarie o stabili: le gallerie d'arte, le esposizioni pubbliche, le fiere dell'arte, le collezioni private, i musei. Per molti artisti, e in particolare nel tuo caso, il lavoro si realizza in stretto rapporto con lo spazio, che è elemento essenziale dell'installazione. In generale, come ti comporti rispetto a questo genere di problemi? In che misura i limiti e i condizionamenti eventuali legati a una particolare situazione espositiva interferiscono con l'idea ottimale del lavoro che intendi installare?

GIOVANNI ANSELMO: Da qualche tempo, per la particolare concezione delle opere e dei loro pesi e misure, vivo il più delle volte l'avventura di un lavoro, nel suo concreto realizzarsi, direttamente nello spazio destinato alla mostra al momento dell'installazione.

La qualità e l'efficacia estetica dell'opera prescindono dal fatto che le condizioni spaziali siano precarie o stabili, private o pubbliche. I limiti e i condizionamenti eventuali legati a una particolare situazione espositiva non possono che interferire in modo positivo oppure non interferire affatto con gli elementi che costituiscono fisicamente l'opera. Infatti, o l'opera viene realizzata nello stesso momento dell'installazione e, se utilizza i dati dello spazio espositivo, utilizza solo i dati opportuni, o l'opera prescinde dall'ambiente in cui deve essere esposta, preesiste al momento dell'installazione e può essere installata anche da altri.

F.P.: Normalmente anche per gli artisti il museo rappresenta il luogo di maggior prestigio per la collocazione delle proprie opere. Dovrebbe essere una garanzia di stabilità e di massima risonanza culturale. Ma i musei non sono tutti uguali; a parte l'importanza, molte sono le differenze per quello che riguarda le scelte e i criteri d'allestimento. Non ti chiedo di descrivermi il tuo museo ideale. Più concretamente, tenendo conto della tua esperienza, quali sono gli aspetti che consideri essenziali in un museo per una giusta valorizzazione del lavoro degli artisti?

G.A.: Certamente il momento della scelta di un artista o di un lavoro da parte del museo rimane fondamentale poiché da ciò dipende la qualità dell'operare del museo stesso ed è determinante che tale scelta possa avvalersi della competenza e delle capacità di chi è preposto a tali compiti. Circa gli aspetti essenziali per valorizzare il lavoro degli artisti è importante che il museo debba poter organizzare delle mostre personali, debba poter acquisire opere almeno degli artisti che espongono in tali mostre e debba poter proporre e realizzare 'mostre scambio' con altri musei anche di altri

paesi.

F.P.: Rispetto al contesto più ampio della realtà sociale e culturale l'istituzione museale è una struttura adeguata per l'arte o è una prigione dorata che, in cambio della legittimazione e 'sacralizzazione', per molti versi neutralizza il potenziale di rottura delle migliori opere d'arte, rendendole, per così dire, impotenti verso l'esterno? Mi rendo conto che è una domanda datata '68, tuttavia qualche motivo per farla anche oggi c'è ancora.

G.A.: Se il museo di arte contemporanea risponde con sollecitudine e puntualità alla sua funzione rispetto all'arte contemporanea, il potere di 'rottura' delle opere non solo non risulta neutralizzato, bensì assume la possibilità di essere ampliato di molto poiché tali opere acquistano l'opportunità di essere viste da un pubblico molto vasto.

Nell'utilizzare il termine 'rottura' che tu mi proponi nella domanda, forse è opportuno precisare, a scanso di equivoci, che ho sempre realizzato un'opera unicamente per rispondere ad un impulso interiore di fare o dire qualcosa e non con lo scopo di farle assumere un potere di rottura.

La funzione del museo di arte contemporanea deve essere innanzitutto quella di mostrare 'oggi' le opere d'arte di 'oggi' e deve scegliere quelle con i momenti più profondi che vanno raccolti come valori permanenti a disposizione di tutti.

In questo senso è difficile immaginare un altro spazio che possa e che debba essere più del pubblico o più aperto al pubblico, che è costituito da persone che vengono non solo dall'esterno ma spesso da lontano, specie se il museo possiede opere di grande qualità.

F.P.: Una domanda in un certo senso legata alle due precedenti: l'opportunità o la necessità di realizzare dei lavori destinati a vivere nei musei ha stimolato negli artisti nuove soluzioni creative, nuovi criteri per l'adeguamento dell'opera alle specifiche esigenze di questi spazi espositivi? Quali sono gli eventuali dati qualitativi che ti sembra emergano in questo senso?

G.A.: La bellezza o la qualità di un'opera non è tale in quanto l'opera è stata ideata per un museo. Un tempo gli artisti operavano nelle grotte o nel palazzo del principe o del re o nella Cappella Sistina o dove c'era comunque la possibilità. Ora si opera anche nel museo se è il museo ad avere la disponibilità di offrire uno spazio.

F.P.: Il museo d'arte contemporanea può avere prevalentemente un carattere di documentazione storica, con una sequenza di sale che più o meno cronologicamente propongono al pubblico i momenti considerati più significativi dei periodi artistici presi in considerazione. Il rischio in questi casi è quello di privilegiare l'informazione didattica (compito più adeguato ai libri di storia dell'arte) rispetto alla ricerca delle condizioni di miglior lettura possibile di ogni singolo lavoro degli artisti. A questa concezione si contrappone, per molti aspetti, l'idea del museo come collezione d'arte contemporanea intesa ad esaltare la qualità rispetto alla quantità, attraverso una selezione rigorosa e una messa in scena accurata delle opere. Cosa mi puoi dire a questo riguardo?

G.A.: L'opera è indispensabile e determinante perché costituisce la fonte anche come riferimento per qualsivoglia discorso sull'arte. Le opere migliori diffondono i segnali, le informazioni, le sensazioni, i dati di più alta e più grande intensità.

Il museo è un servizio la cui esigenza primaria deve consentire e garantire la presenza delle opere e deve rispondere all'idea di un'attività tesa ad esaltare la qualità rispetto alla quantità. Con opere di grande qualità concretamente presenti è pure possibile svolgere un'attività didattica migliore.

F.P.: Come valuti la situazione dei musei d'arte contemporanea in Italia? Quali sono le differenze rispetto all'estero?

G.A.: La situazione dei musei d'arte contemporanea in Italia è talmente insufficiente da risultare in pratica inesistente. All'estero non solo ci sono delle situazioni ma ci sono delle situazioni con musei che 'funzionano'.

F.P.: Attraverso le grandi mostre pubbliche e la collocazione nei musei la distanza fra le opere di artisti di ricerca come te (una volta si diceva d'avanguardia) e il grande pubblico si è ridotta moltissimo. Pensi che da parte di questo pubblico ci sia in ogni caso un consumo affrettato e superficiale dell'arte in termini di moda, curiosità, passatempo, oppure ti aspetti qualcosa di più culturalmente positivo?

G.A.: In Italia la distanza fra le opere ed il grande pubblico non si è ridotta di molto proprio perché non c'è stata da parte di musei ed enti pubblici un'attività espositiva che offrisse opportunità esaurienti e continuative, a differenza di quanto è successo all'estero dove sono state date in misura maggiore le possibilità non solo di grandi mostre di gruppo ma anche di grandi mostre personali.

Una parte di questo pubblico ha forse con le opere un rapporto superficiale ed affrettato, perché la possibilità frammentaria di vedere le opere ed il contemporaneo sorgere di molte riviste d'arte hanno determinato e consentito con l'arte per lo più un rapporto teorico ed astratto.

F.P.: Quando ti trovi tu ad essere visitatore in un museo, come reagisci nel caso in cui ti trovi davanti a un tuo lavoro esposto?

G.A.: Davanti ad un mio lavoro, esposto in un museo o da qualche altra parte, mi coglie talora uno strano senso di ansia per il lavoro ancora da fare. Un sottile senso di ansia e di sconcerto per il fatto di trovarmi a mettere in relazione il dato determinato e definito del lavoro fatto con il dato non noto di una nuova opera in quel momento ancora inesistente e sconosciuta.

Georg Baselitz

FRANCESCO POLI: Vorrei iniziare con una domanda di ordine generale relativa al significato dei musei d'arte contemporanea in rapporto al processo di legittimazione storica delle opere d'arte. In passato i musei erano gli spazi che accoglievano e celebravano l'opera di quegli artisti il cui valore era stato 'consacrato' dalla storia. Molto raramente si trattava di artisti ancora viventi. Sempre di più, invece, dal dopoguerra ad oggi i musei d'arte contemporanea sono cresciuti di numero e d'importanza, con opere di artisti molto spesso in piena attività creativa. È cambiata in questo caso la funzione dei musei da istituzioni per la conservazione a istituzioni che contribuiscono attivamente alla produzione della storia dell'arte? Oppure è uno dei modi con cui la civiltà contemporanea celebra se stessa, 'monumentalizzando' la dimensione del presente, senza lasciare che sia il tempo a produrre la selezione dei valori storici?

GEORG BASELITZ: La differenza non sta nella cosa, ma nella domanda. Ci sono sempre stati artisti, gallerie d'arte e musei naturalmente solo nel contesto di situazioni culturali nelle quali questa domanda ha un senso.

F.P.: C'è un collegamento fra quanto ho accennato nella prima domanda e la situazione attuale del mercato dell'arte contemporanea? Qual è la sua valutazione a questo riguardo?

G.B.: Nel XX secolo quel che è cambiato è il fatto che la committenza pubblica o privata verso gli artisti è scomparsa ed il ruolo del committente non è stato assunto né dai musei né dalle gallerie, cosicché oggi viene commercializzato quello che gli artisti provocano o meglio creano. Ciò rende le manifestazioni artistiche più libere e la valutazione qualitativa possibile solo retrospettivamente.

F.P.: È un fatto sicuramente positivo che, attraverso le grandi mostre pubbliche e i musei, l'arte contemporanea di ricerca, riservata in precedenza all'attenzione e alla fruizione di pochi, sia potuta entrare in rapporto con il grande pubblico in forma diretta e non solo mediata da libri e riviste. Non c'è il rischio che il consumo dell'arte si caratterizzi eccessivamente in termini superficiali di moda, di curiosità, di passatempo? E non c'è anche il rischio che la domanda di arte da parte di un grande pubblico condizioni, in direzione meno rigorosa, le scelte dei curatori e anche la produzione stessa degli artisti?

G.B.: Penso che il pubblico non sia più numeroso di prima. Al contrario penso che la valutazione qualitativa sia più incerta di prima, che i responsabili (i curatori) siano ora più conservatori, che la tendenza verso l'arte applicata e verso il cosiddetto classico è più grande e qui il pubblico è più vasto e che la maggior parte degli esperimenti contemporanei sono trattati poco intelligentemente. I media per il grande pubblico suonano più Mozart che Stockhausen, diffondono più Rubens che Warhol. Il moderno inizia sempre con Cézanne.

F.P.: Il museo ha una funzione essenziale nella formazione della cultura figurativa contemporanea a livello nazionale e internazionale. Di musei nel mondo ce ne sono tanti, di diverso livello, di diversa qualità e con impostazioni differenti. Quali sono, dal suo punto di vista, le principali caratteristiche che un museo d'arte contemporanea deve avere per creare le condizioni di migliore lettura possibile delle opere degli artisti?

G.B.: La migliore condizione per il museo - apparentemente - è l'indipendenza economica.

F.P.: Lei è presente, con suoi lavori, in molti dei più importanti musei in Europa e negli Stati Uniti. Ha riscontrato delle differenze significative nella collocazione delle sue opere per quello che riguarda gli spazi, la vicinanza con altri artisti, le modalità di inserimento nella collezione museale? Mi può fare qualche esempio relativo alla sua esperienza, citando i casi per lei più soddisfacenti?

G.B.: Sono particolarmente felice della collezione di Torino al Castello di Rivoli messa insieme da un uomo impegnato con grande competenza e la più ampia informazione.

F.P.: In un suo articolo sul 'New York Times' John Russel ha accusato in generale i curatori dei musei d'arte contemporanea di scelte troppo conformiste, tanto che troppi musei nel mondo risultano eccessivamente simili fra loro. Facendo un esempio, afferma che artisti come lei e Frank Stella 'sono ovunque consacrati, obbligatori e inevitabili'. Tutto ciò sarebbe d'impedimento alla caratterizzazione in senso originale dei singoli musei, a detrimento della valorizzazione di altri artisti di qualità ma noti solo a livello nazionale. Come risponde a questo genere di obiezioni?

G.B.: Finché in Africa, in Asia ed ugualmente altrove non ci sono musei, penso che ciò che oggi è prodotto è da vedere ovunque e questo rivela che perfino la cultura nazionale in America è europea.

F.P.: In che misura la possibilità e la necessità di lavorare per i musei hanno stimolato o condizionato la sua ricerca? In altri termini l'installazione non effimera ma stabile in uno spazio pubblico ufficiale è un dato che incide sull'elaborazione e sull'identità del lavoro artistico?

G.B.: Sono vivo e lavoro anche con quadri fatti da altri. La mia identità sono io stesso. I miei quadri non sono una dottrina sul cammino della scoperta della verità per i quadri. Il quadro di domani è diverso rispetto al quadro di oggi ed adesso non mi è ancora noto.

F.P.: Al Castello di Rivoli si sta lavorando per la costituzione di una collezione stabile di arte contemporanea di carattere internazionale, tenendo conto in particolare del difficile ma affascinante

rapporto con i bellissimi spazi dell'architettura barocca dello Juvarra. L'intenzione è quella di realizzare un museo senza pesantezze storico-documentarie o didattiche per esaltare la qualità piuttosto che la quantità delle opere esposte, attraverso una selezione rigorosa e un'attenzione prioritaria ai problemi dell'installazione dei lavori (tenendo conto dell'identità particolare di ciascuno di essi). Come valuta questo modo di operare del curatore in confronto ad altre possibili soluzioni di allestimento?

G.B.: L'edificio è bello. Se fosse stato meno bello tutti ne soffrirebbero.

Il mio interesse nei confronti della presentazione è minore di quella del curatore. Posso solo congedare i miei quadri dall'atelier e poi non posso avere alcuna influenza e cambiare la loro qualità. Tuttavia un cattivo curatore può mettere i miei lavori in una corrispondenza sfavorevole e di ciò soffrono, di nuovo, tutti. Soprattutto a Rivoli mi aspetto di trovare gli artisti che lavorano in Italia e che non si vedono altrove, perché penso che più in Italia che in Germania la tradizione troppo potente e integra porta ad una mentalità molto conservatrice e restrittiva. L'aggressività degli artisti in Italia viene smorzata dal felice ambiente di questo paese.

F.P.: Come giudica la situazione dei musei d'arte contemporanea (e in generale le strutture private e pubbliche per l'arte contemporanea) in Italia?

G.B.: Il giudizio è pressoché impossibile perché mancano gli esempi. Forse, solamente, non sono noti, ma, comunque, contraddice questa sua domanda ciò che Lei ha in precedenza chiesto e dichiarato.

Luciano Fabro

FRANCESCO POLI: Cosa significa per te un rapporto produttivo, di interscambio di esperienze, di sinergia, se così si può dire, tra l'attività dell'artista e l'attività di un museo? È importante per la qualità e per il miglioramento delle collezioni pubbliche?

LUCIANO FABRO: Per un artista il lavoro con un museo non è solo una questione di qualità degli spazi; è un problema di ordine più generale. Perché quando lavori con un museo, lavori in rapporto con una città, con una struttura che ha caratteristiche sue proprie, con una specifica politica culturale. Dietro ogni azione culturale c'è una politica, che può essere in un senso o in un altro. In un certo senso il momento più facilmente risolvibile, il più semplice, è il momento espositivo. È la parte meno problematica, una volta che uno ha esperienza ed è sufficientemente sicuro dei suoi mezzi e delle sue qualità. È quasi tautologico dire che se uno viene invitato a lavorare in un museo significa che è stimato, almeno in quel particolare contesto (posso essere stimato in certi posti ed essere visto come il fumo negli occhi altrove).

C'è un'azione sinergica lavorando in un museo, quando un direttore sceglie non tanto un artista quanto un certo contesto, per avere intorno a sé una situazione attiva, culturalmente viva.

Ci sono anche dei musei, delle strutture espositive che chiamerei, come dire, dei musei 'Rinascite', di livello più o meno alto dove passa tutto, dove si fa l'inventario di tutto ciò che succede, senza alcun giudizio. Ma raramente, in casi del genere, c'è un impegno dell'artista. Tuttalpiù l'artista, se la mostra è decorosa, manda un lavoro, con eventualmente qualche problema di installazione.

F.P.: Cosa ne pensi dei direttori di musei?

L.F.: Normalmente in Europa c'è un dialogo, anche un'amicizia, fra artisti e direttori di musei, uno scambio non solo di informazioni, ma anche di tensioni, sollecitazioni. Amicizia nel senso di lavoro, di collaborazione. Tutte le persone con cui ho lavorato nei musei sono persone con cui ho

continuato ad avere dei rapporti, a volte di approvazione, a volte critici e di discussione. Questo pare sia una cosa più europea che americana. In America una cosa del genere pare sia considerata un aspetto peggiore del rapporto, in quanto potrebbe influenzare l'indipendenza delle scelte. Io devo ammettere che le poche volte che ho lavorato negli Stati Uniti ho avuto anche lì rapporti costruttivi: basta provarli, non mostrare timidezza di giudizio o partigianerie di tendenza. Uno scambio attivo è allora apprezzato.

F.P.: Un problema di interrelazione con gli altri artisti c'è anche quando ti trovi a lavorare in quello che tu hai definito un contesto favorevole, una situazione per te culturalmente positiva, coerente in generale con le tue posizioni. In questi casi preferisci situazioni in cui c'è un rapporto di affinità o di opposizione? Che cosa si può imparare attraverso esperienze comuni di mostre e installazioni con altri artisti?

L.F.: Ci sono tante di quelle posizioni all'interno della coerenza che privilegiare a priori una posizione sarebbe un disastro. Ti posso fare due esempi relativi alla mia esperienza: uno positivo e l'altro un po' meno. Di recente a Napoli, con Kounellis e Paolini abbiamo fatto una mostra, con tre installazioni fra loro molto diverse. Conoscendoci reciprocamente bene, ciascuno di noi era ben conscio che la condizione perché il proprio lavoro fosse rispettato era che il lavoro degli altri due funzionasse bene; è un circuito. Ma lì si tratta di esperienza.

A Kassel invece, in uno spazio da dividere con Baselitz, è successo che lui si è trovato un po' nei pasticci perché non c'era al momento dell'installazione delle opere. Non aveva preso in considerazione il tasso di luce e il filtro spaziale del mio lavoro e, di conseguenza, i suoi quadri sono rimasti incastrati ai muri. Purtroppo è una cosa antipatica.

Mi chiedi che cosa si impara attraverso esperienze comuni. Si impara, lavorando, sia sugli errori degli altri, sia sui propri errori. In un certo senso è molto più facile sugli errori degli altri, perché i propri errori non si vedono mai. Anche perché un errore proprio può essere un errore che può diventare una possibilità per un'apertura successiva. La cosa essenziale non è tanto fare un errore, ma non sbagliare direzione. Comunque non è facile capire quando gli altri sbagliano, perché anche loro hanno questa doppia valenza.

F.P.: Qual è, per te, la differenza tra gli spazi delle gallerie, precari e effimeri per quello che riguarda l'installazione delle opere, e quelli dei musei che, istituzionalmente, dovrebbero essere luoghi di presenza stabile del lavoro degli artisti, in quanto testimonianze della storia dell'arte?

L.F.: In pratica non esiste più questa differenza perché non esiste quasi museo al mondo che possa permettersi di esporre stabilmente tutto quello che ha acquisito. Da questo punto di vista la situazione del Castello di Rivoli è invidiabile, perché, non avendo una raccolta accumulata negli anni precedenti, dà la possibilità ai curatori di proporre e enunciare il loro modello di collezione ideale. Cosa che non è permessa ad altri musei anche molto importanti.

In sostanza l'installazione spaziale delle opere d'arte risulta precaria nel museo tanto quanto nelle gallerie.

F.P.: L'altra faccia della medaglia, però, è la difficoltà di trovare fondi per le acquisizioni stabili di opere; una situazione che in Italia è particolarmente grave. Secondo te quali sono i motivi delle condizioni così poco felici dei musei d'arte contemporanea in Italia, delle loro lentezze burocratiche e della loro inefficienza?

L.F.: Perché attualmente i musei accumulano delle opere? La ragione è che solo accumulando delle opere d'arte possono permettersi di fare grandi mostre. Perché se io non sono in grado di imprestare a te delle opere importanti, tu non le impresti a me quando le devo fare io. In Italia si possono fare

delle bellissime mostre di arte antica, facendo arrivare anche materiali da tutto il mondo, perché a nostra volta possiamo fare dei prestiti all'estero. Tutto ciò non è possibile per l'arte contemporanea, a causa di una caduta culturale della classe politica. Ad esempio nel 1970 a Roma era stata organizzata 'Contemporanea', una grande mostra internazionale con opere di altissimo livello, che andavano dalla Pop Art alla contemporaneità più stretta. Nessun altro paese avrebbe perso l'opportunità, in quell'occasione, di acquistare per un museo pubblico almeno una parte delle opere esposte. A questo punto noi potremmo avere in Italia dei Rauschenberg, dei Jasper Johns, dei Beuys e molti altri nomi di grande rilievo.

In Italia abbiamo smesso di acquistare quando gli altri cominciavano a farlo. Un paese che è in grado di fare ogni tipo di mostra è la Svizzera: può fare con l'arte contemporanea esattamente quello che noi possiamo fare con l'arte del Quattrocento.

F.P.: Una giustificazione che si sente a questo proposito è che in Italia sono talmente grandi i problemi relativi alla tutela e alla conservazione dell'arte antica, che non è possibile occuparsi di quella contemporanea in modo soddisfacente, per mancanza di mezzi.

L.F.: Mi pare sia una giustificazione insostenibile. Una cosa non esclude l'altra, in particolare in Italia che ha sempre avuto in tutta la sua storia, anche in questo secolo, una produzione artistica importante anche per la valorizzazione della propria immagine. Per l'Italia in quanto paese dell'arte anche l'arte contemporanea è un fatto essenziale, una dimostrazione della sua continua vitalità creativa. E per dimostrare questo sono necessari anche musei d'arte contemporanea all'altezza della situazione. I soldi non mancano: basta spenderli bene e con giusta tempestività.

F.P.: Qual è la tua idea sul ruolo del museo d'arte contemporanea?

L.F.: Al di là della funzione del museo come 'magazzino', deposito di accumulazione e conservazione di opere d'arte, che pure è necessaria, penso che ci siano due concetti principali di museo. Il primo è il concetto pragmatico, economico, diciamo così, protestante: 'il museo è un investimento', 'il museo è una banca di opere d'arte', ecc.

D'altro canto la parola 'museo' significa 'il posto delle Muse', dove in definitiva le belle fanciulle allietano la vita. E questo è più il nostro concetto, quello mediterraneo: il museo come luogo dove si possono fare delle belle cose, dove si può star bene.

Noi, anche come artisti, tendiamo a dare a questo spazio un ruolo più umanistico, più variato e meno rigido. Penso che il museo possa oggi svolgere il ruolo che una volta aveva il mecenate, il quale faceva vivere gli artisti facendo loro realizzare delle opere per arricchire, nel senso di arricchire di bellezza, la realtà sociale.

F.P.: In che misura si può valutare la funzione di legittimazione e valorizzazione culturale del museo rispetto al lavoro degli artisti? Sono i musei più ricchi quelli più importanti in questo senso?

L.F.: I musei che fanno più notizia, da un punto di vista culturale serio, non sono necessariamente quelli più ricchi. I musei migliori sono quelli dei paesi dove c'è una tradizione maggiore, come per esempio la Germania, l'Olanda e in parte gli USA. Ma tra questi musei i più prestigiosi, per quello che riguarda la legittimazione della qualità di un artista, non sono di per sé quelli più grossi. Per esempio, nei primi anni Sessanta era molto importante il museo di Leverkusen, un museo che mi ha stupito, quando l'ho visto, per la modestia del suo spazio espositivo. Ma perché era diventato famoso? Perché lì erano state fatte delle mostre in anticipo su tutto il resto del mondo, come quelle di Klein, Manzoni, Castellani ecc. Quindi molto se non tutto dipende dalla capacità e dalla qualità delle scelte di chi è responsabile dell'attività artistica. In ogni periodo della ricerca artistica c'è, in un certo senso, un gruppo trainante, un certo numero di artisti che sono punti di riferimento per quella

che è la direzione migliore.

F.P.: Il museo per un artista come te è un punto di arrivo o un punto di partenza? In altri termini, si può dire che oggi l'identità storico-culturale dell'artista si costruisce soprattutto a partire dai musei, a differenza del passato quando invece gli artisti arrivavano ai musei molto raramente in vita?

L.F.: Tra i cultori dell'arte ci sono due categorie: quelli a cui piace lavorare con gli artisti vivi e quelli che intervengono solo sulle opere degli artisti morti. Lavorando con gli artisti morti, si può dire quello che si vuole su di loro. Invece lavorare con gli artisti vivi significa avere sempre molte incertezze, significa essere immersi in un continuo conflitto. È anche vero che la funzione dei musei dal dopoguerra è molto cambiata, ma questo non significa che dipenda esclusivamente da loro l'emergenza culturale di un artista di qualità.

F.P.: In molti casi di allestimento di mostre e anche di realizzazione architettonica di nuovi musei, la presenza progettuale dell'architetto è molto caratterizzata. C'è in sostanza un protagonismo degli architetti nella definizione e nell'articolazione degli spazi espositivi, che risultano fortemente connotati. Questo fatto non rischia di interferire con il lavoro degli artisti?

L.F.: Sono battaglie... L'architetto vuole tenersi un suo spazio: dice 'io sono un costruttore di spazi'. Solo che anche molti artisti sono costruttori di spazi, per cui sono in due sulla stessa salsiccia. È chiaro che avvengono dei conflitti e dei compromessi. La struttura museale moderna nasce nell'Ottocento. Per cui si vedono dei musei costruiti con un'ottima attenzione per la luce, con lo zoccolo per l'equilibrio ambientale giusto per l'esposizione dei quadri, e con spazi adatti per l'esposizione delle sculture. C'era una logica dello spazio decorato che nasceva da una certa idea che l'architetto aveva dell'arte. Poi abbiamo il museo costruito negli anni Trenta, che comincia ad essere più agile. Per esempio l'edificio della Triennale di Milano di Muzio, liberato da tutti gli elementi aggiunti, è uno spazio espositivo meraviglioso, con una luce meravigliosa, uno spazio continuo che può essere costantemente variato. Il Guggenheim è un errore museale totale, perché tutti i quadri risultano storti. Ma Wright ce l'aveva con gli artisti. Nelle ultime realizzazioni di architetti si sono raggiunti dei limiti tali che, faccio per dire, se tu fai un quadro blu ti mettono la luce rossa. Ma credo che sia finita la moda dei musei di questo genere; si ritornerà a spazi puliti funzionali alla resa migliore per gli artisti dal punto di vista espositivo.

Donald Judd

FRANCESCO POLI: Intorno ai musei e in particolare, per quanto ci riguarda, intorno ai musei d'arte contemporanea, da vari anni il dibattito è molto vivo. Storici e critici dell'arte, sociologi e semiologi, politici, giornalisti, architetti, specialisti di istituzioni espositive, sponsor, mercanti d'arte, si occupano del problema spesso in modo serio e produttivo. Ma tuttavia è abbastanza raro sentir parlare delle questioni specificamente estetiche relative al rapporto fra le opere d'arte e lo spazio espositivo. In altre parole si tende a parlare soprattutto del contenente, delle sue finalità e funzioni, dando per scontato il contenuto. A questo proposito mi sembra importante il punto di vista degli artisti. Lei che ne pensa?

DONALD JUDD: Il museo, il 'contenitore', si è sviluppato separatamente dai suoi contenuti e nel caso migliore ha con essi il rapporto che intercorre tra la lattina e la zuppa. Solitamente il 'contenitore' è antitetico al 'contenuto'. Il problema principale è che l'architettura dei musei contemporanei è artificiosa o, alla peggio, terribile, ed è così nociva per l'arte, che deve essere onesta.

Noi abbiamo ancora una nuova società industriale ai suoi inizi. Chiaramente ha bisogno di istituzioni pubbliche che abbiano una qualche pretesa di interessi spirituali e i musei stanno, casualmente, acquistando questo ruolo. Questo è il primo periodo storico in cui sia stato fatto un tentativo per isolare l'arte. Questa è una tremenda deformazione. Si sta chiedendo troppo all'arte di essere una religione, il che ora consiste essenzialmente nell'informazione scientifica, e troppo poco di non essere sempre e comunque interessante. Molte cose succedono per caso e continuano ad esistere per abitudine. Il museo d'arte contemporanea è tra questo tipo di sviluppi in questo secolo uno dei più insoliti, dei più improbabili e uno dei più rapidi. Ogni città deve averne uno, come un tempo dovevano avere le cattedrali. Naturalmente sono simbolo di cultura. Costituiscono seri sforzi finanziari. Ma nessuno ha seriamente riflettuto su di essi. La loro funzione non è chiara, forse è educativa, forse è di raccolta, principalmente solo simbolica. I soldi se ne sono già andati nella cattiva architettura che umilia ciò che la giustifica; i musei rappresentano un debole sostegno per l'arte che li giustifica. I musei si sono sviluppati dalle collezioni della nobiltà europea e se questa attività sia al giorno d'oggi utile o anche solo piacevole, è da discutere. Inoltre i musei sono cronicamente in ritardo, rallentati dalla storia dell'arte e incerti se essi rappresentino il passato o il presente, così che sono raramente adatti all'arte contemporanea e quasi mai la rappresentano bene. I musei e i centri d'arte sono grandi sfruttatori di artisti; costruiscono lussuosi edifici e poi piangono miseria per le mostre e le acquisizioni. Non gli interessa sostenere l'arte. I soldi che ricevono non vanno agli artisti. Ciò che l'artista ha già da sé compiuto tra le difficoltà verrà solo sfruttato per l'educazione. Le istituzioni confidano nelle istituzioni.

I musei sono istituzioni di carità che sono monumenti alla ricchezza. L'incremento del numero dei musei evidentemente non rappresenta tanto un incremento nell'interesse verso l'arte contemporanea quanto un incremento nell'idea di monumenti. Come un monumento, ciò che è fondamentale è l'edificio, e non i suoi contenuti. Sia privato, semipubblico o pubblico, un museo è diretto dai suoi benefattori e tutto discende da ciò. Per i musei è sempre un favore fatto agli artisti l'espone le loro opere. È un onore venir chiamato a far parte del gruppo e che non si chieda un aumento. I musei vogliono che si diano loro le opere, e pagano assai poco perché, in fondo, sei tu che chiedi. Non ci sono praticamente segni di sostegno o di interesse verso il portare avanti il proprio lavoro. Se uno scopo viene citato, è quello che il museo deve educare il pubblico. I musei sono un'industria dello spettacolo il cui costo viene pagato dagli artisti e dai mercanti.

F.P.: Nel catalogo di Documenta 7 di Kassel lei ha pubblicato un interessante testo: *On Installation*. Scrive che ci sono quattro situazioni in cui l'arte può essere vista: le case dei collezionisti, le gallerie d'arte, gli spazi espositivi pubblici e i musei. Può chiarire qui le differenze che caratterizzano queste quattro situazioni di esistenza dell'opera d'arte, precisando in particolare gli aspetti relativi alla collocazione museale?

D.J.: Queste quattro situazioni dovrebbero costituire quattro lunghi capitoli di un libro che sto cercando di scrivere. L'articolo *On Installation* ne tratta brevemente.

La collocazione e l'ambientazione delle opere d'arte quale viene fatta ora è carente e poco adatta. Il rimedio è costituito dalla collocazione permanente di un'ampia parte delle opere di ciascuno dei maggiori artisti. A parte il lavoro stesso, il mio sforzo per quasi diciott'anni, iniziando in un loft della Diciannovesima Strada di New York, è stato quello di collocare in modo permanente quanti più lavori possibile, così come quello di collocarne alcuni di altri artisti. Il motivo principale di ciò è l'essere in grado di vivere in mezzo alle proprie opere e di pensare ad esse, ed anche di vederle sistemate come dovrebbero essere. Queste sistemazioni forniscono un metro di misura pensato, non frettoloso con il quale giudicare le frettolose sistemazioni delle mie e di altre opere in ambienti non familiari e spesso poco adatti.

La casa del collezionista dovrebbe essere abbastanza innocua, ma quasi sempre l'architettura è tremenda e le opere d'arte molto stipate. Ci sono pochi collezionisti e ancor meno persone che possiedono solo due o tre pezzi. In genere la galleria d'arte non ha un così brutto aspetto, sebbene convenzionale, ma non è altro che un'esposizione per affari. L'opera piccola e maneggevole si vende meglio, non la grande opera praticamente fatta sul posto. E le mostre sono temporanee. In ogni caso, gli affari non dovrebbero determinare il modo in cui viene vista l'arte, sebbene la maggior parte dei miei lavori sia stata esposta la prima volta in gallerie - ricordo come migliore allestimento quello realizzato nei tre spazi della galleria di Leo Castelli. L'arte in uno spazio pubblico è il risultato recente del pubblico denaro. A questo punto, l'arte è arte, e non è né pubblica né privata, quindi 'arte pubblica' è un termine improprio. In pratica 'pubblica' significa investire l'arte di molte preoccupazioni a lei estranee, il che favorisce la volonterosa mediocrità. Alcune buone opere di ampie dimensioni sono state fatte da artisti non commerciabili e sono tra il pubblico, il che è una cosa desiderabile, ma le collocazioni sono spesso terrificanti. Queste tre categorie, escludendo ovviamente l'importante attività economica delle gallerie e le poche grandi opere in spazi pubblici, non riescono a produrre seri risultati. Se vi fossero da qualche parte sistemazioni serie e permanenti, le effimere mostre delle gallerie e la terribile ambientazione delle opere negli spazi pubblici potrebbero essere criticate e tollerate.

Ho comperato un fabbricato a New York nel 1968, che contiene le mie opere e quelle di altri, e due edifici nel Texas nel 1973, che contengono il mio lavoro. Un edificio nel Texas ha due larghe stanze e l'altro ne ha una. Ciascuna delle due stanze mi è costata due anni di studi e di spostamenti delle opere. L'altra stanza mi ha preso circa un anno. Una delle due stanze ha costituito la base per le sistemazioni alla mostra di mie opere alla National Gallery of Canada nel 1975, che occupa una parte di un edificio di uffici e così dispone di uno spazio soddisfacente e abbastanza semplice. Nessuna delle mie opere installate viene prestata, né lo sono quelle degli altri artisti. Sistemazioni permanenti e un'attenta cura sono fondamentali per l'autonomia e l'integrità dell'arte e la sua difesa, specialmente ora che così tante persone vogliono usarla per qualche cosa d'altro. Sistemazioni permanenti sono anche importanti per lo sviluppo di lavori più complessi e di più ampio respiro.

F.P.: Una cattiva collocazione (sono ancora parole sue) non rovina un buon lavoro ma tende a ridurre le possibilità di una giusta lettura estetica. Si può intuire che l'opera è di qualità, ma è difficile capire bene perché. In che misura allora l'interrelazione fra opera e spazio fisico d'esistenza condiziona la qualità del lavoro dell'artista?

D.J.: Nulla può condizionare la qualità dell'opera dell'artista, In fin dei conti l'installazione viene dopo il lavoro dell'artista. Il resto è trattato nell'articolo, Una cattiva sistemazione non altera la 'correttezza della lettura estetica', Riduce la comprensione dell'opera d'arte quasi a sola informazione, corretta ma insufficiente. La mancanza di tempo, connaturata ai musei, fa lo stesso.

F.P.: Per tutti gli artisti è importante vedere ben esposti i propri lavori. Ma per gli artisti degli anni Sessanta-Settanta che come lei realizzano le proprie idee artistiche attraverso installazioni anche di notevoli dimensioni i problemi diventano molto più complessi, Nel suo caso specifico, quali sono i modi con cui opera?

D.J.: Qui di nuovo sarebbe troppo lungo rispondere, Io lavoro in un arco che va dai piccoli pezzi sulla parete o il pavimento, che possono o no essere seriamente interessati da ciò che li circonda, a opere più larghe all'interno o all'esterno moderatamente collegate al posto in cui sono, fino a grandi opere interne o esterne in compensato, metallo o calcestruzzo che sono strettamente legate a ciò che le circonda.

F.P.: Il museo può essere uno spazio neutro, un 'contenitore puro', oppure fortemente caratterizzato dal punto di vista architettonico. Per esempio, il Castello di Rivoli in senso storico, per la sua architettura barocca, o dall'altro lato un nuovo museo come quello di Stoccarda progettato da Stirling, dove il 'protagonismo' dell'architetto è molto evidente. Il suo lavoro minimalista, elaborato attraverso strutture primarie fredde razionali e seriali, sembra più affine ad una dimensione funzionalista dell'architettura. Nel suo testo, già citato, lei polemizza con il Beaubourg di Parigi definendolo un costoso, sproporzionato mostro, una specie di romanticizzazione di una raffineria di petrolio ad uso spettacolare. Qual è il suo giudizio sull'architettura dei musei d'arte contemporanea; quali sono secondo lei i criteri giusti a cui si dovrebbero attenere i progettisti per rispettare e valorizzare il contenuto formato dalle opere d'arte?

D.J.: Un esempio di due buoni musei sono quelli di Kahn: il Kimbell e il British Art Centre di Yale. I criteri per un buon edificio non sono molto differenti da quelli per una buona opera d'arte - non che le due cose siano simili - un errore che gli architetti fanno nella loro assoluta incapacità di essere 'creativi'. Per prima cosa è necessario pensare o, come ha detto Evgenij Baratynsky: 'Il pensiero è il test dell'immaginazione'. Questo comprende ogni cosa: la funzione, i materiali, l'aspetto, il costo, l'adeguatezza al luogo ecc. Per esempio, il luogo del nuovo Wallraff Richartz Museum così come del Romisch-Germanisches Museum di Colonia rappresentano una violenza alla Cattedrale. Materiali appariscenti sono un insulto per l'arte che circondano, la quale è in genere fatta con materiali poveri, e anche per il pubblico non così ricco. La confusione, come nel museo Hollein di Mönchengladbach, è un insulto per l'intelligenza. Una stupida ostentazione è un insulto per il mondo. Normalmente gli edifici dovrebbero essere naturali, semplici e chiari nel progetto. Nessun'altra cosa più di questa dovrebbe essere umana e non aggressiva, come quasi tutti i musei sono.

Non esiste uno spazio neutrale; questo è un mito. Uno spazio mal costruito e mal proporzionato non è neppure più spazio; è solo brutto. È una buona idea quella di usare il Castello di Rivoli; il lasciarlo integro per la maggior parte è una buona idea. Il grosso errore sono l'ascensore e la scala che si spinge nella corte, un cliché comune, appariscente, 'creativo', e ricercato in rapporto alla vecchia architettura, come sono le innovazioni di Carlo Scarpa. Ho più volte detto che il termine 'minimalista' non significa nulla per me. Il mio lavoro è arte. Nessuna arte è 'fredda' e 'razionale'. In realtà io sono contrario alla divisione tra razionale e irrazionale. Che cos'è 'primario'? L'arte non ha una funzione, come invece l'architettura; questa è la principale differenza.

F.P.: Il museo deve essere un luogo di pace o di battaglia per le opere che custodisce e propone al pubblico? In altri termini deve prevalere il criterio della conservazione o quello più dinamico di un attivo e continuo stimolo culturale (o, se si vuole, provocazione culturale)? La legittimazione e sacralizzazione dell'opera d'arte attuata dal museo, in quanto luogo ufficiale dell'ideologia culturale, non rischia di imbalsamare la funzione vitale del lavoro artistico?

D.J.: Non ha senso che il museo e le opere in esso contenute debbano essere in guerra. Questa è una sciocchezza. Noi siamo pieni di guerre; abbiamo bisogno di pace. È la pace che richiede il pensiero e che è costruttiva. La guerra non è altro che la solita confusione e stupidità innalzate a violenza. 'Provocazione culturale' è un luogo comune. La frase pone una falsa scelta. Io penso che i musei o chiunque altro debba prendersi cura di un'opera se l'acquista. Non dobbiamo preoccuparci dell'"ideologia culturale". Nessun governo è al momento in grado di produrre abbastanza pensiero da crearne una. In realtà le ideologie nascono per caso, scarso gusto e interesse economico.

F.P.: Operando scelte precise e attuando una personale strategia nell'allestimento complessivo degli spazi espositivi il direttore di un museo svolge sicuramente un'attività critica e creativa. In che

posizione si deve collocare l'artista nei suoi confronti? Ci sono dei rischi di sudditanza passiva?
D.J.: Chi fa questo è un buon direttore. Lui dovrebbe giovare all'arte, e cercare di capire questa attività, della quale dopo tutto vive. Tutte le istituzioni vogliono che l'artista sia passivo; l'artista non deve mai esserlo. Il costo di ciò è grande.

F.P.: Rispetto alle opere degli altri artisti presenti negli stessi spazi del museo, qual è il modo più corretto per garantire l'autonomia del proprio lavoro e per contribuire allo stesso tempo con questo a dare al pubblico la migliore immagine complessiva della ricerca artistica contemporanea?

D.J.: Le opere di artisti differenti dovrebbero stare bene insieme. Questo richiede molta riflessione e buon senso. Normalmente le opere di genere diverso, pitture e sculture, non stanno bene insieme. Pitture, rilievi e opere tridimensionali sono in genere spiacevoli se posti sulla stessa parete. Nel complesso la collocazione dovrebbe essere sparsa, ed ogni opera disporre di molto spazio. Educare il pubblico non è un granché come scopo. Uno sguardo storico complessivo potrebbe essere affidato a un buon libro.

F.P.: In che misura la possibilità di lavorare per dei musei ha contribuito allo sviluppo qualitativo del suo lavoro? E cioè si tratta solo di occasioni per far conoscere di più le proprie opere oppure si può parlare anche di un vero contributo per un'arte migliore?

D.J.: I musei non sono un contributo. Sono uno svantaggio. Sono lontani dal vero lavoro, che viene fatto altrove. L'ipotesi che potrei lavorare per un museo è scioccante. Come ho scritto, molto poco di ciò che è stato fatto è visibile nei musei. Sono inadeguati anche da un punto di vista semplicemente fisico. I modi di pensare dell'architettura appartengono a un altro mondo rispetto a quelli dell'arte. Anche molti dei musei personali appartengono a un altro mondo.

Per Kirkeby

FRANCESCO POLI: Il museo è un luogo caratterizzato da un'identità del tutto particolare rispetto a qualsiasi altra istituzione culturale. La sua importanza e il suo fascino sono strettamente connessi alla funzione di raccogliere, conservare ed esporre oggetti e documenti di importanza storica e culturale. Tutte le cose che con la loro presenza fisica concreta abitano nelle sale dei musei vivono in una dimensione spaziale e temporale autonoma, sospesa e, in un certo senso, assoluta rispetto al mondo esterno. Anche se siamo coscienti che lo 'spettacolo' del museo, come quello del teatro, deve essere frutto di un'accorta messa in scena, questo non intacca (anzi esalta, nei casi migliori) l'eccezionalità del sistema di attese che regola la nostra attenzione di visitatori. Sono considerazioni di ordine generale, ma credo valgano specialmente per i musei d'arte figurativa. In questo senso mi pare interessante sapere qual è la percezione che un artista ha del museo, con quali occhi guarda questi spazi (che per lui non sono solo da visitare ma anche possibilmente da occupare con il proprio lavoro).

PER KIRKEBY: Per rispondere alla tua domanda, devo innanzitutto pensare alle abitudini di casa, quando ero ragazzino. Devo pensare alle prime volte in cui sono andato in un museo: si trattava del museo etnografico di Copenaghen. Non era un museo ben allestito, era decisamente di vecchio stampo; era pieno di cose strane e questo mi piaceva molto, mi incantava. Ho incominciato presto a frequentare anche i musei d'arte figurativa come il museo nazionale, sempre nella mia città. Adesso è completamente ristrutturato, ma allora era tutto vecchio stile. Io ero molto contento, quelle visite mi appassionavano. Ricordo un'esperienza in particolare, all'età di undici o dodici anni: camminando da solo attraverso le varie sale del museo rimasi fortemente impressionato dalla

presenza delle opere in quell'atmosfera spaziale. Questa esperienza mi è rimasta impressa nella memoria, tanto da risultare per certi versi fondamentale nella mia idea di museo.

Io penso che il museo sia un posto dove la gente qualche volta può arrivare ad avere esperienze importanti, esperienze di profondo significato esistenziale. Non voglio dire che tutti devono diventare artisti, sarebbe troppo bello, ma penso che anche cose come queste possano cambiare in meglio le abitudini della gente. Ecco una ragione per avere dei musei.

F.P.: Ma oggi che il pubblico dei musei sta continuamente crescendo è ancora possibile questo genere di esperienze individuali?

P.K.: In passato la situazione dei musei era diversa da quella attuale. Anche allora c'era l'idea che dovessero servire a educare la gente, ma a partire dagli anni Sessanta si è cercato di portare quanta più gente possibile nei musei, in nome di una concezione democratica della cultura, troppo spesso intesa in modo superficiale e travisante. Un'eccessiva affluenza indiscriminata di pubblico rischia di impedire alla singola persona esperienze importanti e intense, riducendo il piacere di vedere le opere con la necessaria calma e concentrazione. Io penso che un museo, soprattutto un museo d'arte, debba essere qualcosa in un certo senso esclusivo. La società deve essere in grado di affrontare anche il fatto che ci sia un pubblico relativamente ridotto nei musei; un pubblico che va al museo per propria scelta e non solo per vedere qualcosa che si è già visto alla televisione o di cui tutti i giornali hanno parlato.

F.P.: Che differenza c'è, dal punto di vista architettonico, fra i musei contemporanei e quelli del secolo scorso come (per fare ancora un esempio a Copenaghen) il museo Thorvaldsen, costruito per un solo artista, mentre era ancora in vita?

P.K.: È un museo, quello delle opere di Thorvaldsen, che si presenta con molte pretese. Normalmente non mi piacciono i musei dedicati a un solo artista, ma questo è unico nella sua architettura. Il lavoro di Thorvaldsen mi ha sempre interessato, anche se i calchi in gesso e le repliche in marmo sono opere molto fredde, con cui è difficile entrare in contatto. Il museo mi piaceva anche prima di diventare artista per la sua unicità. In particolare mi piace la collezione di dipinti raccolti dallo scultore, che è collocata in una serie di piccole stanze. È una collezione molto tipica di quei tempi; è interessante anche se non tutti i quadri sono buoni. Ogni stanza è decorata, ma queste decorazioni non distraggono l'attenzione dai quadri. Questo genere di stanze, bellissime, sono un modello che potrebbe essere ripreso dagli architetti moderni. Il tipo di museo che amo deve conservare qualcosa dei modelli del secolo scorso: camere normali, pareti solide, luce naturale che entra dalle finestre, come nel museo Thorvaldsen. Quando io ero giovane non c'era la luce elettrica, era molto scuro, era difficile vedere i quadri, che spesso apparivano molto misteriosi. In altri giorni splendeva il sole e tutto sembrava completamente nuovo. Quando, oggi, discutono con gli artisti gli architetti diventano matti e dicono 'voi non avete bisogno di un architetto'. Perché quando tu chiedi di una stanza normale, con luce naturale, secondo loro non hai bisogno di un architetto. Ma musei come quello di cui abbiamo parlato dimostrano che l'architetto può intervenire sui pavimenti, sui soffitti, dove vuole, purché abbia una buona sensibilità per i lavori degli artisti. Molto spesso invece gli architetti non si preoccupano eccessivamente delle opere, delle loro caratteristiche particolari. In un certo senso sono molto moderni, perché l'interesse moderno per l'arte non è rivolto tanto ai singoli lavori quanto piuttosto alle tendenze complessive, alle mode, ai movimenti. Ma io sono molto old fashion: secondo me, c'è attualmente un modo sbagliato di fruire l'arte perché l'interesse per l'insieme prevale troppo rispetto all'attenzione per la singola opera.

F.P.: In sostanza pensi che gli architetti contemporanei di musei vogliono essere troppo protagonisti

loro, non preoccupandosi di rispettare il lavoro degli artisti?

P.K.: Sì, questo è un po' il problema. Voglio dire che oggi progettando spazi museali si possono fare le cose più folli e fantastiche. Anche nel caso della parte nuova del museo di Stoccarda, progettata da Stirling, che appare nel complesso sobria, i problemi non mancano. Ci sono degli spazi molto semplici, ma c'è sempre qualcosa sui muri ed è molto difficile concentrarsi: le stanze ti sembrano abbastanza normali; sembra tutto facile, ma nel momento in cui tu guardi le cose da vicino ti accorgi che non è affatto una situazione facile. Ci sono cose come il senso delle proporzioni e altri piccoli aspetti che condizionano l'installazione.

F.P.: Ci sono nel mondo musei d'arte contemporanea di diverso genere, per livello di importanza e per criteri di impostazione, ma spesso ci si trova davanti a scelte troppo conformiste, troppo legate a percorsi standardizzati dell'arte contemporanea. Questo fatto condiziona molto l'identità specifica che ogni singolo museo dovrebbe avere. Qual è il tuo punto di vista a questo riguardo?

P.K.: Per quanto ne so io, l'attuale concezione dei musei d'arte non è molto vecchia. Prima c'erano le collezioni che appartenevano ai re, al papa, alle famiglie dei potenti ecc. Queste collezioni sono state la base da cui sono nati i musei; in passato non si trattava di musei come li intendiamo oggi, erano solo raccolte aperte anche al pubblico. Soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, la situazione è completamente cambiata: sono nate istituzioni completamente nuove che raccolgono le opere di quegli artisti che si pensa debbano rappresentare la storia dell'arte. Quello dei musei è un problema molto difficile; per la verità non ho una vera risposta da dare. Personalmente, come ho già detto, penso che i musei dovrebbero continuare a essere un po' vecchio stile. Questo vuol dire anche che in qualche modo si deve tornare indietro all'idea di collezione. La collezione era fatta soprattutto da una persona singola o da istituzioni, ma l'idea di fondo, il gusto era unico, coerente. Adesso invece se tu parli con un direttore di un museo moderno non ti dirà quasi mai che cosa preferisce in particolare, ma difenderà la politica delle scelte pluralistiche, per poter offrire al pubblico un po' di tutto.

F.P.: Che cosa ne pensi del rapporto fra tempo e arte per quello che riguarda le scelte dei musei d'arte contemporanea?

P.K.: Capisco il problema, è una buona domanda. È una questione che bisognerebbe prendere maggiormente in considerazione. Il museo non può essere una testimonianza di tutto ciò che è stato fatto nell'ambito della ricerca artistica. Il museo può darti solo un quadro parziale di quello che è successo e sta succedendo. Per esempio, trovo che sia molto sbagliato cercare di esporre il lavoro del gruppo Fluxus o quello di artisti degli happening, perché ciò che hanno fatto è strettamente connesso al tempo della loro realizzazione. E a quel tempo sono state cose estremamente importanti, forse più importanti della maggioranza dei quadri e delle sculture realizzate negli stessi anni. Tuttavia mi sembra giusto documentare queste esperienze nei libri, non nei musei. Si cerca di fissare attraverso una documentazione il senso dell'happening, ma il risultato è un po' cimiteriale. Riguardo a queste manifestazioni artistiche devi sapere già tutto prima, mentre nel caso di dipinti, sculture, installazioni si tratta di qualcosa di fondamentalmente visivo, che puoi guardare anche senza sapere molto riguardo al processo di realizzazione. So che non è proprio del tutto così, ma in linea di massima è sufficiente una buona disposizione alla percezione estetica.

F.P.: Dal problema del tempo a quello dello spazio. Molti artisti della Minimal, della Land Art, dell'Arte Povera hanno lavorato con installazioni e interventi sul territorio naturale e in spazi urbani. Il fatto che tutto ciò si trovi ora nel museo rappresenta un fatto contraddittorio oppure rientra comunque, per contrapposizione, nella logica di queste ricerche?

P.K.: Per la maggioranza di questi artisti, forse per tutti, c'è un modo particolare di pensare il lavoro per il museo. È un modo di rispondere alle domande facendo il lavoro. Ci sono poi differenze specifiche. Per esempio un artista come Paolini ha sempre lavorato in accordo con il museo (anzi il museo è, per così dire, materiale peculiare del suo lavoro). Per altri artisti, come per esempio Serra, si tratta per certi versi di un paradosso: molti di questi artisti avevano cominciato come reazione al museo, ma paradossalmente l'unico vero posto per loro sono i musei. Negli anni Sessanta fare semplicemente il pittore, come facevo io, sembrava vecchia maniera. Ma ho sempre pensato che il pittore può lavorare in modo estremamente libero, anche contro il museo. Il quadro lo puoi appendere dove vuoi.

F.P.: Come giudichi la funzione del mercato in rapporto allo sviluppo dell'arte? È un condizionamento o uno stimolo alla ricerca artistica? C'è una connessione fra mercato e musei d'arte contemporanea?

P.K.: Fin da quando c'è l'arte, nel mondo occidentale esiste il mercato dell'arte, in forme diverse; adesso non ci sono più i mecenati del passato ma ci sono i mercanti. In Danimarca non ci sono mercanti importanti; ci sono gruppi di artisti che una volta all'anno espongono e vendono i loro quadri. Questo è ritenuto un sistema molto democratico, ma per l'arte è molto noioso e non produce risultati interessanti. Io sono seriamente convinto che l'arte abbia bisogno di un sistema che stimoli la competizione e la selezione. Questo costringe gli artisti a fare delle scelte innovative, precise per cercare di affermare il loro lavoro attraverso un confronto serrato.

La struttura del museo ha dei rapporti con il mercato dell'arte, ma in termini indiretti. Non nel modo in cui lo afferma chi ha questa opinione. Il mercato serve a sperimentare le cose nuove. Il museo è come un teatro dove sono messe in scena le opere migliori, quelle che il tempo non consuma, ma esalta.

F.P.: Che effetto ti fa vedere i tuoi quadri nei musei? È una cosa differente rispetto alla collocazione in gallerie o in collezioni private?

P.K.: Dipende. Ci sono alcune gallerie che hanno una reputazione migliore di molti musei; ci sono collezioni private in cui è importante esserci. Quando ero ragazzino, essere presente in un museo voleva dire essere un grande artista. Per me è stato importante vedere esposte le mie opere nel museo della mia città, anche se non è un museo molto significativo per l'arte contemporanea. Quando sono in un museo i tuoi quadri acquistano in un certo senso un peso storico. Non sono proprio sicuro che sia così, ma in ogni caso sono già contento che siano lì.

F.P.: Qual è la tua opinione sul Castello di Rivoli e sull'impostazione complessiva della collezione?

P.K.: Il Castello di Rivoli è molto bello, per l'architettura, le decorazioni, le stanze che hanno spazi perfetti per grandi lavori e installazioni, anche se io preferisco realizzare quadri di dimensioni limitate: quadri piccoli possono avere maggiore intensità e qualità rispetto a opere di larga estensione.

Quello che mi piace in particolare in vecchi edifici come il Castello, sono le mura potenti, solide, che hanno una funzione nella struttura dell'edificio: sono l'ideale per appenderci i quadri, a differenza dei muri e dei pannelli divisorii provvisori che si ritrovano nei musei di costruzione recente. La questione è che una parete deve 'reggere' un quadro; non è, s'intende, un problema di peso fisico ma un problema di percezione e di rapporto non precario fra spazio e opera.

Per quello che riguarda l'impostazione della collezione del museo, penso che sia un modello valido, senza dare giudizi specifici di valore perché non sono un critico. Non bisogna aver paura di dare a un solo responsabile l'incarico di realizzare una collezione pubblica, perché questo non significa

affatto privilegiare una sola tendenza. A Rivoli infatti ci sono diversi tipi di arte che in qualche modo sono interconnessi. Si va dai minimalisti ad artisti con forte carica espressiva, ma ciò nonostante si percepisce un'idea sottesa al tutto, una *underline*. Nel guardare non bisogna seguire idee stilistiche preconcepite, ma cercare qualcosa che può essere difficile da definire e che si deve piuttosto percepire emozionalmente.

F.P.: Un'ultima domanda. Come vedi la situazione dei musei in Italia?

P.K.: Sono sempre chiusi. Ma a parte le battute, mi pare che non ci siano molti buoni musei d'arte contemporanea. E questo è strano perché invece ci sono molti buoni artisti delle ultime generazioni e sarebbe bello poter vedere delle raccolte ben allestite sull'arte italiana contemporanea.