

Da: *Collezioni di Francia. Le opere dei Fondi regionali d'arte contemporanea*, a cura di G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 febbraio – 21 aprile 1996), Edizioni Charta, Milano 1996, pp. 43-48.

## ***L'eredità***

**Yannick Miloux**

Avendo assunto da poco tempo la direzione del F.R.A.C. Rhône-Alpes avverto una sensazione persistente simile a quella di chi si trovi nei panni dell'erede. Come se un parente lontano - uno "zio d'America" per citare il titolo del film di Alain Resnais -, del quale conoscevo in modo superficiale imprese e tribolazioni, dopo avermi inviato di tanto in tanto delle cartoline e qualche libro, mi avesse affidato da un giorno all'altro l'amministrazione dei propri beni. Questi beni si compongono di una vasta collezione di oltre milleduecento opere e di una biblioteca ben fornita, delle quali, come mi ha chiesto prima della sua scomparsa, debbo farmi interamente carico. Mi ha anche lasciato delle consegne precise: continuare ad arricchire la collezione, conservarla, dotarla di ulteriore documentazione, farla fruttare al meglio presso il più vasto pubblico. Dimenticavo: prima di affidarmi questi compiti aveva preso alcuni impegni, tra cui quello di esporre alcune opere, tra le più preziose del patrimonio accumulato in circa quindici anni, nel prestigioso Museo d'arte contemporanea del Castello di Rivoli, dove la storia si ricollega in forma permanente al presente attraverso fantastiche scorciatoie.

### **La questione dell'inventario**

Nel gennaio 1973, Christian Boltanski invia a sessantadue conservatori di musei d'arte, di storia e di etnologia una lettera manoscritta, redatta in stile volutamente trascurato, nella quale propone di esporre l'intero corredo di oggetti appartenuti a un abitante della città nella quale sorgono i loro musei. Fu probabilmente il tono tra il proustiano e il kafkiano della missiva a urtare i destinatari, tanto che solo sei accolsero con favore la proposta e il progetto dell'artista trovò la sua prima realizzazione presso la Staatliche Kunsthalle di Baden-Baden, quindi al Museum of Modern Art di Oxford, all'Israel Museum di Gerusalemme, alla Galleria Sonnabend di New York, al Louisiana Museum di Humleback e, alla fine dell'anno seguente, al Centre National d'Art Contemporain di Parigi.

Nella lettera, che sembra scritta da un bambino, l'artista precisa le proprie intenzioni: "Vorrei che, in una sala del suo Museo, siano presentati gli elementi che una persona ha avuto intorno a sé durante la vita e che dopo la sua morte restano la testimonianza della sua esistenza. Potrebbero essere, per esempio, i fazzoletti da naso di cui si servì o l'armadio che stava nella sua camera, tutti questi elementi dovrebbero essere presentati sotto vetro e accuratamente etichettati. Desidererei occuparmi personalmente della classificazione e della presentazione, come delle ricerche da effettuarsi. Dal punto di vista pratico, penso che la maggior parte se non la totalità di questi oggetti potranno essere facilmente raccolti per acquisizione totale di una vendita in seguito a decesso [... ]".<sup>1</sup>

A ogni mostra corrisposero particolari modalità di raccolta degli oggetti – vendita in seguito a decesso a Baden-Baden, acquisto di mobili e oggetti vari in occasione di un trasferimento nel caso di Oxford, Gerusalemme e Parigi, colletta di vecchi oggetti non più utilizzati nel caso di New York –, talvolta esposti come un insieme omogeneo, talaltra accompagnati dalla presentazione di ulteriori

opere (fu così che venne presentata a New York, nell'ottobre 1973, parte dell'"album della famiglia D.", uno dei pezzi pregiati del FRAC Rhône-Alpes). I diversi elementi furono talvolta fotografati, come per esempio il famoso "inventario degli oggetti appartenenti a un abitante di Oxford", diventando in questo modo delle opere, mentre la sequenza cronologica delle mostre s'accompagnò o meno all'edizione di un catalogo: il museo di Oxford pubblicò l'Inventario di Baden-Baden; Gerusalemme e Parigi preferirono redigere un loro catalogo.

Nelle puntuali note illustrative delle opere<sup>2</sup> si sottolineano sia certe differenze tra il contenuto di una mostra e il relativo catalogo, sia l'atteggiamento intenzionalmente privo di rigore di Boltanski: "Il numero degli oggetti e delle fotografie di ciascun inventario resta indeterminato, conformemente al desiderio dell'artista, poiché si tratta di simulare l'atto dell'inventario più che costituire un catalogo reale degli oggetti". In seguito si precisa che "gli inventari sono stati realizzati sui modelli etnografici dei musei d'arte e di tradizioni popolari - i cui oggetti, riuniti, denunciano la perdita della memoria delle persone che li possedettero - e dei musei commemorativi o religiosi i cui oggetti diventano reliquie, non avendo altro valore di quello che gli deriva dalla passata appartenenza a una personalità o a un santo".<sup>3</sup>

Insistendo sulla dimensione insieme parodistica e drammatica di tale procedura, il commento mette l'accento sulla riflessione critica intorno all'oggetto museografico che attraversa gran parte dell'opera di Boltanski.

Infine, dopo aver accennato alla realizzazione di un film, nel 1971, relativo alla donazione dell'Atelier di Brancusi al Musée National d'Art Moderne, l'artista fa osservare che i quaderni dell'inventario menzionavano, mettendoli sullo stesso piano, oggetti d'uso quotidiano e opere, e pone la domanda fatidica: "Dove finisce l'arte e dove inizia la vita?". Dopo di che precisa: "Questo atelier museografico incarna un atto di preservazione che non preserva nulla. Come ho detto a più riprese, non appena si cerca di preservare qualcosa la si uccide. Le vetrine, per esempio, preservano gli oggetti uccidendoli. Un senso analogo è contenuto nelle mie fotografie. La foto sarà una preservazione dell'oggetto ma non è in nessun caso l'oggetto. Ho sempre pensato che il mettere in vetrina e la fotografia abbiano lo stesso senso".<sup>4</sup>

Date queste riflessioni, quale posizione adottare per salvare da morte certa e annunciata le diverse opere d'arte allorché le norme museografiche ci raccomandano di inventariare per bene, di immagazzinare, conservare, fotografare, proteggere e, quando se ne presenti l'occasione come in questo caso, di mostrarle in una situazione che è lecito immaginare paradossale, in quanto sottoposta sia al desiderio di visione dello spettatore - la famosa pulsione scopica -, sia alle implacabili condizioni di sicurezza?

### **Fondi o collezione(i), slanci e digressioni**

Nella terminologia utilizzata al momento della costituzione dei Fonds Régionaux d'Art Contemporain aleggiava un'idea generale, per non dire generica, di raccolta relativamente ampia di un certo numero di opere d'arte concernenti alla rinfusa tutte le discipline: dalla pittura, alla scultura, alle arti grafiche e/o applicate, alla fotografia, ai video... e, più recentemente, le installazioni, le opere virtuali, i film, ecc., sino a certe opere ancora in attesa di categorizzazione. Nelle diverse regioni, a seconda dei contesti e delle personalità che hanno partecipato a titolo diverso alla sua costituzione - dal direttore al comitato di esperti, passando per gli esponenti politici e i protagonisti della scena artistica locale e non - ciascun Fondo ha avuto una propria evoluzione, cercando di organizzarsi sul piano delle acquisizioni, delle condizioni di conservazione delle opere, della loro diffusione (sotto forma di mostra, pubblicazione, conferenze, ecc.).

L'evoluzione del FRAC Rhône-Alpes può riassumersi in cinque periodi corrispondenti in modo più o meno aderente alle diverse personalità che si sono succedute o non succedute (visto che il FRAC

è rimasto privo di direzione per circa due anni, 1990 al 1992) e che, di concerto coi comitati di esperti susseguitisi e in rapporto all'evoluzione dei contesti artistici, politici e culturali regionali, nazionali e persino internazionali, ne hanno plasmato la storia. I primi tre capitoli di questa storia sono del resto documentati nel catalogo *Collection Rhône-Alpes* edito nel 1992, che, oltre a selezione di riproduzioni fotografiche a colori di alcune opere e relative informazioni, presenta in forma esaustiva le acquisizioni riprodotte in bianco e nero – e ci si può chiedere se già non si tratti di una specie di distinzione tra fondo e collezione –, unitamente a una serie di elenchi: alfabetico degli artisti, geografico dei depositi nei diversi musei della regione, dei comitati di esperti e amministratori che si sono avvicendati determinandone di volta in volta gli orientamenti.

Non vanno poi dimenticati alcuni testi introduttivi d'uso e, soprattutto, il florilegio dei contributi scritti che analizzano nei particolari le "turbolenze"<sup>5</sup> e altre vicissitudini trascorse. Nello scritto intitolato *Pour mémoire*, Christian Bernard precisa con grande chiarezza i primi quattro assi di costituzione del fondo: "I primi due testimoniano due tratti caratteristici dell'attività artistica dell'inizio degli anni Ottanta. Da una parte il ritorno all'immagine in pittura tramite le figurazioni "libere", i neoespressionisti e altre iconografie "colte". Dall'altra parte, lo straordinario sviluppo della scultura e delle proposte plastiche tridimensionali (installazioni, ecc.), delle quali la nuova scultura inglese poté far figura di grande istigatrice, e che, a partire dagli anni Ottanta, fornirono la nozione generica che consentì di elaborare le altre due linee d'acquisto, ovvero: l'uso della fotografia da parte degli artisti a partire dagli anni Settanta, le figurazioni narrative e critiche che, nel corso degli anni Sessanta, costituirono la variante europea della Pop art americana."<sup>6</sup>

A questi quattro assi costitutivi fondamentali, Bernard apporta alcuni aggiustamenti parlando di sottoinsiemi significativi o coerenti organizzati attorno a una tematica (il paesaggio, ad esempio) e intesi a "favorire la circolazione delle opere e la loro mediatizzazione didattica... senza dimenticare l'impegno continuativo per fornire alla creazione regionale gli strumenti per un confronto onorevole".<sup>7</sup>

Questa prima epoca fondatrice fu parimenti dedicata alla costituzione di altri raggruppamenti artistici degli anni Sessanta e Settanta quali l'Arte Povera, l'Arte Minimal e Concettuale; mentre s'affidava uno specifico incarico a Jean-François Chevrier, specialista eminente della fotografia, affinché radunasse un fondo fotografico, oggi depositato presso il Musée d'Art Moderne di Saint-Etienne e destinato a essere oggetto, nel giro di qualche mese, di una mostra e di una pubblicazione scientifica. Il secondo periodo corrisponde all'insediamento del FRAC nella Villa Gillet, già dimora borghese, posta al centro d'un parco, dov'è destinato a rimanere ancora per alcuni mesi.<sup>8</sup> Il secondo direttore realizza una serie di mostre di rilievo - tra cui *L'inventaire*, altrettanto impreciso degli "inventari" di Boltanski, nei locali già appartenuti alla Manufrance a Saint-Etienne -, organizza un insieme di conferenze interdisciplinari, consolida la politica degli acquisti del FRAC, in particolare con un'ambiziosa campagna di produzione. Il *Children's Pavillion (Padiglione dei bambini)* di Jeff Wall e Dan Graham, qui presentato, rappresenta certamente un fiore all'occhiello di questo periodo movimentato.

A queste giornate di gloria seguì un "tempo di sonno nei confronti dell'esterno",<sup>9</sup> onde rimettere in condizione di navigare una nave che rischiava di colare a picco a motivo di una gestione tanto inconsistente quanto deficitaria. Questo momento di ripiegamento venne utilizzato per redigere il catalogo *Collection Rhône-Alpes*.

Negli anni 1992-1995, sotto l'egida di una nuova direttrice, Marie Lapalus, il FRAC modificò ampiamente i propri orientamenti. La politica degli acquisti si rivolse alla creazione giovane, soprattutto francese, di cui si espongono qui alcuni esempi, e in questo modo ripristinò un intento originario, ossia la costituzione di un fondo nel senso lato del termine. Contemporaneamente, per quanto riguarda l'opera di diffusione, il FRAC moltiplicò il numero delle mostre nella regione

Rhône-Alpes, ma si spinse anche all'estero, sino a "dilagare" oltre i confini di otto dipartimenti. Una volta ancora, l'ampiezza dell'azione "missionaria" portò alle dimissioni di Marie Lapalus e a quella riorganizzazione della cui responsabilità sono stato recentemente investito.

Va attribuita a chi mi ha preceduto, la mostra itinerante in America latina intitolata *Répétition Générale*, che sta concludendosi, con un'ultima tappa a Buenos Aires, contemporaneamente a questa mostra al Castello di Rivoli. Nel catalogo pubblicato per l'occasione si sottolinea l'intento di costituire un fondo nel senso ampio del termine, per non dire eclettico e, per qualificarne le opere, Marie Lapalus parla di "mosaico" e di "pluralità delle espressioni artistiche".<sup>10</sup> A distanza di poche righe, però, ipotizza "una serie di punti di riferimento stabili nel dialogo con le opere scelte";<sup>11</sup> parole che lasciano trasparire una certa decantazione rispetto alle intenzioni precedenti. Tali punti di riferimento si configurano nel modo seguente: assemblaggio (Long, Pistoletto, Raetz), costruzione (Mach, Vieille, Convert, Bourget, Vilmouth), semantica (Guillaume, Merz, Kosuth, Neddham), appropriazione e sviamento (Lüthi, Keller, Lavier, Trénet, Sarkis), gioco (Meynier, Quardon), memoria (Boltanski, Pane, Challe, Yvonnet, Poitevin), serialità (Becher, Manche, Abakanowicz, Agofroy, Ben), tassonomia (Limone, Rullier, Gette).

Evitando di giocare troppo su parole e categorie, sembra qui di aver a che fare con quei "sottoinsiemi significativi", di cui come abbiamo visto parlava Christian Bernard nel 1982, "per favorire la circolazione delle opere e la loro mediatizzazione didattica",<sup>12</sup> nel cui ambito il problema della classificazione permane in tutta la sua interezza, visto che una categoria concerne appunto la tassonomia.

### **Paradigmi e congruenze**

Per quanto riguarda le opere oggetto della presente mostra, la scelta dipende in gran parte da Ida Gianelli, direttrice del Castello di Rivoli, e vengono esposte insieme a una selezione di opere del FRAC Limousin. Desidererei in primo luogo sottolineare il valore del dialogo, avviato dopo la recente assunzione da parte mia della direzione del FRAC Rhône-Alpes e protrattosi per circa un anno, al fine di organizzare questo progetto. Abbiamo tentato di stabilire, sulla base delle opere disponibili e in extremis per quanto mi concerne, delle relazioni viventi tra le opere nell'ambito della configurazione già estremamente stratificata del Castello di Rivoli. Alcune si orientano così verso proposte artistiche che si inscrivono in un rapporto globale con la natura in quanto luogo di contemplazione (il paesaggio), con opere significative di Hamish Fulton, Jean Le Gac, Sigmar Polke, Joachim Mogarra; di risorse formali e materiali (il mondo minerale e vegetale, per esempio) all'origine delle opere di Anish Kapoor, Toni Grand, o agricole, come nel caso di Bill Woodrow e Richard Deacon.

Altri insiemi enunciano per frammenti determinate pratiche artistiche che riflettono gli anni Settanta e che ci si è accordati di qualificare "concettuali". Sono pertanto qui riunite alla rinfusa opere di Carl Andre, Sol Le Witt, Daniel Buren, Hans Haacke, Gerhard Richter...

Una sala ospita alcune proposte fotografiche più recenti che interrogano le qualità specifiche di questo medium.

Infine, alcune sculture e opere tridimensionali punteggiano il deambulare del visitatore in queste magnifiche sale parzialmente restaurate, e tentano, malgrado o proprio a motivo della loro gioventù, di attirare l'attenzione. Sono l'onda lancinante di Ange Leccia; il calendario gigante di Franck Scurti; le scatole da paleontologo di Mark Dion; le due vetrine sonore che compongono *In the Middle of Nowhere (Nel bel mezzo del nulla)* di Sylvia Bossu; il baule di quadri dal quale fuoriescono alcune pitture "senza valore" del misterioso Ernest T.; le proiezioni di immagini e i testi derivati dalle osservazioni regolari e minuziose di Alain Bernardini, *4 jeudis de l'année 1993 (Quattro giovedì dell'anno 1993)*, e relative al parco municipale di Bellevue de Livry Gargan a

Seine Saint-Denis; la concretizzazione in scala 1/87 di un dato statistico, derrata di cui la nostra epoca è particolarmente ghiotta, opera di Guy Limone intitolata *24% des français refusent de se classer à droite ou à gauche (Il 24% dei francesi rifiuta di dichiararsi di destra o di sinistra)*; due kilim realizzati da Alighiero e Boetti sulla scorta di una duplice delega (gli allievi del Magasin e il gruppo di questo stesso Magasin che ha riempito la griglia proposta dall'artista poi realizzata da tessitori afgani), che col titolo *En alternant de 1 à 100 et vice et versa (Alternando da 1 a 100 e viceversa)* costituisce l'ultima opera nel percorso troppo presto interrotto dell'artista.

Si rileverà che ciascuna di queste opere notifica un particolare rapporto col mondo e la sua osservazione. Si potrà affermare che la scommessa contenuta in ciascuna di esse ne travalica le qualità formali e tenta di condizionare la nostra relazione col quotidiano, il paesaggio (ancora...), il sapere e la conoscenza, l'ambiente sociale e umano nel quale ci troviamo, con investigazioni relativamente aperte e, comunque, libere dai dogmi stabiliti dalle generazioni precedenti.

Risulterà inoltre chiaro che pressoché tutte queste proposte scultoree s'appoggiano al muro e circoscrivono quasi spontaneamente, senza eccessiva costrizione né ostacoli, lo spazio circostante, sulla base di un rapporto spaziale variabile, adattabile, più o meno precisamente delimitato. Ciascuna opera sviluppa così un territorio aperto, mediante la materia sonora, il rapporto di scala e altri stratagemmi, per sollecitare il visitatore curioso, che regolerà autonomamente, secondo le sue attitudini uditive, visive, fisiche, ecc. e, beninteso, secondo il suo umore e il suo stato d'animo, le modalità di relazione che desidera realizzare con essa.

In questo modo, l'impossibilità di classificazione in base a categorie tradizionali di genere (paesaggio, nudo, ritratto, ecc.), di tecnica (le famose tecniche miste sono particolarmente vaghe), di generazione, di scuola, di movimento, di confronto formale o formalistico - peraltro caratteristiche della nostra postmodernità - obbliga a rinnovare attivamente e con immaginazione quella scienza classificatoria che è la tassonomia.

### **Fare immagine, costruire senso**

Alcune settimane fa ha avuto luogo in Francia una vasta operazione promozionale dei Fonds Régionaux d'Art Contemporain intitolata *Collections en mouvement (Collezioni in movimento)*. In questo ambito furono presentate sette collezioni in alcuni musei e centri d'arte secondo diverse articolazioni: *L'homme photographié (L'uomo fotografato)*, *L'effet cinéma (L'effetto cinema)*, *Artistes/Architectes (Artisti/Architetti)*, *Soyons sérieux, l'art des années 80/90 (Siamo seri, l'arte degli anni 80/90)*, *Peintures françaises (Pitture francesi)*, unitamente ad altre due dal titolo più esoterico, *Le domaine du diaphane (Il campo del diafano)*, che metteva in questione le relazioni dell'opera col contesto in cui si iscrive e *70+911+* che presentava artisti a loro volta collezionisti. In proposito rinvio alla lettura del libro edito per l'occasione, nel quale ciascuna tematica viene esplicitata.<sup>13</sup>

All'epoca in cui assunsi la funzione di direttore del FRAC Rhône-Alpes, un colloquio sulla questione delle collezioni pubbliche - e private - di arte contemporanea riunì un gran numero di addetti ai lavori presso il Consiglio d'Europa a Strasburgo. Tra le diverse comunicazioni, quella di due artisti, Yoon Ja e Pani Devautour, che indossarono per l'occasione i panni di collezionista, mi ha sommamente interessato, oltre a riempirmi di grande speranza in rapporto alle incombenze da poco affidatemi. Vorrei pertanto citarne due passi: "la collezione resta un momento decisivo nel quale le proposte artistiche entrano in un'interazione che ne produce il vero senso".<sup>14</sup>

"Il collezionista deve assumere il ruolo di autore, in quanto operatore privilegiato dell'implementazione delle opere (sulla scorta del termine proposto da Nelson Goodman onde distinguere la fabbricazione dell'opera dalla sua messa in funzione sociale)"<sup>15</sup>

Mi permetto infine di far mia la seguente affermazione di Jacques de la Villeglé citata da Yoon Ja e Paul Devautour come epigrafe del loro intervento: "Una sua pretesa è realizzare un'opera pittorica

completa semplicemente realizzando una collezione".<sup>16</sup>

---

- <sup>1</sup> Facsimile di una lettera di Christian Boltanski riprodotto, con relativi errori d'ortografia e di grammatica, nel catalogo *Collection: Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1990, p. 39.
- <sup>2</sup> Note illustrative redatte da Sylvie Couderc in occasione della presentazione dell'inventario di oggetti appartenuti alla ragazza di Bordeaux (1973-1990) nell'ambito della mostra *Collection* al cape Musée d'Art Contemporain di Bordeaux nel 1990, p. 39. Nel caso specifico una sorta di commessa del Museo consentì di riattualizzare questa procedura dell'inventario.
- <sup>3</sup> *Ibid.*
- <sup>4</sup> *Ibid.*
- <sup>5</sup> *Turbulences* è appunto il titolo del contributo di Marie-Claude Jeune.
- <sup>6</sup> Christian Bernard, *Pour mémoire*, in catalogo *Collection Rhône-Alpes*, FRAC Rhône-Alpes, p. 17.
- <sup>7</sup> *Ibid.*
- <sup>8</sup> Nell'estate 1966 è previsto il trasferimento della sede del FRAC nei locali del Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, dove si riunirà alle riserve depositate in loco sin dall'estate 1993.
- <sup>9</sup> Marie-Claude Jeune, *Turbulences*, in catalogo *Collection Rhône-Alpes* cit., p. 23.
- <sup>10</sup> Marie Lapalus, *Le FRAC Rhône-Alpes*, in catalogo *Répétition Générale*, FRAC Rhône-Alpes-AFAA-Bibliothèque Luis-Angel Arango, Santiago del Cile 1995, p. 4.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> Cfr. nota 7.
- <sup>13</sup> *Collection en mouvement*, Flammarion-DAP, Paris 1995.
- <sup>14</sup> Facsimile del testo letto da Yoon Ja e Paul Devautour venerdì 24 novembre 1995 alle ore 16 nell'ambito del colloquio "Collectionner l'art contemporain", tenutosi presso il Consiglio d'Europa di Strasburgo.
- <sup>15</sup> *Ibid.*
- <sup>16</sup> *Ibid.*