

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. 31-36.

Storie di una collezione

Frédéric Paul

Creato alla fine del 1982, il F.R.A.C. del Limousin ha effettuato le prime acquisizioni a partire dall'anno successivo, privilegiando, sino al 1985, la ceramica, l'arazzo e la creazione tessile, che vanta una solida tradizione regionale nel "paese" di Limoges e Aubusson. Sin dall'inizio ha inoltre proceduto a qualche acquisto nel campo della fotografia (Batho, Descamps, Faucon), senza dimenticare i pittori più o meno giovani, e più o meno noti, la cui avventura è stata o è in qualche modo legata al Limousin (Cueco, Mazeaufroid, Rebeyrolle, Ramon, Sanfourche).

Il 1984 è stato l'anno dell'invenzione del Museotreno, con le fiancate delle carrozze tappezzate da lavori fotografici di Tom Drahos. In un'epoca in cui i FRAC sono ritenuti "collezioni senza muro", il Limousin si dota di un veicolo di esposizione e comunicazione, progetto originale di mostra itinerante della collezione che viaggia di stazione in stazione attraverso il Limousin.

Nel 1985, il FRAC Limousin commissiona al fotogiornalista Xavier Lambours una serie di ritratti di personalità, poi raccolti in volume sotto il titolo *Figures du Limousin* e pubblicati presso Herscher. In questo anno decisivo, nel quale gli orientamenti della collezione non sono ancora del tutto definiti, vengono acquisiti: *Calvin Street* (1982) di Gilbert & George, *Catamuron* (1964) di Simon Hantaï, un dipinto di grandi dimensioni di Claude Viallat risalente al 1970, un certo numero di opere di altri artisti più o meno strettamente legati a Support-Surface come Dezeuze, Dolla, Isnard. L'eclettismo è ancora all'ordine del giorno ma comincia a organizzarsi e nel 1986 si consolidano le basi di un fondo storico di Support-Surface con l'acquisizione di opere di Devade, Jaccard, Pincemin e Rouan. Questo insieme coerente di pittura francese del periodo a cavallo tra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta verrà completato con gli acquisti, sino al 1990, dei lavori d'esordio di Buraglio, *Recouvrement* (1965), di Cane (1972) e di un eccezionale *Tissages* (1969) di Valensi.

Il fondo fotografico cresce parallelamente intorno al tema del ritratto: Hujar, Mapplethorpe, Seidner, cui s'aggiungono in seguito Faigenbaum e Lafont. Dapprima ancorato a quella che è stata chiamata "fotografia d'arte", "fotografia pura" o, ancora, "fotografia di creatore", il fondo s'allarga a quella che si definisce in maniera altrettanto infelice "fotografia d'artista visivo", "immagine fabbricata"; evoluzione di rilievo che evidenzia il primato della creazione sulla tecnica e si manifesta come scivolamento dalla "fotografia di fotografi" verso quella praticata dagli "artisti che utilizzano la fotografia", categoria necessariamente votata all'obsolescenza e, a sua volta, al deprezzamento, dacché la fotografia vi è considerata in maniera esclusiva rispetto agli altri mezzi di espressione.

All'inizio degli anni Ottanta, la pittura figurativa connotata in senso espressionistico gode di rinnovato favore sulla scena internazionale. Rilancio che si rivelerà effimero ma non privo di conseguenze in Francia, dove trionfano momentaneamente la "Figuration Libre" e le sue alternative

pittoriche; tendenze rappresentate nella collezione del FRAC tramite i quadri di Antonucci, Blais, Garouste, Lacalmontie, Le Groumellec, Traquandi, perlopiù acquisiti nel 1987, ossia nello stesso anno in cui, più rappresentativi della scena internazionale, entrarono nella collezione le opere di Carl Andre, Alan Charlton, Barbara Kruger, Barbara & Michael Leisgen, Cindy Sherman, artisti peraltro già ampiamente presenti nelle collezioni pubbliche.

La creazione dei FRAC ha avuto una certa influenza sul mercato dell'arte in Francia e, viste retrospettivamente, queste giovani istituzioni sembrano spesso non aver saputo assumere una posizione critica. I FRAC erano consumatori di arte contemporanea, con modalità di intervento spesso limitate all'acquisizione, che avevano intrattenuto relazioni troppo saltuarie con gli artisti e gli altri attori della scena professionale. Una notevole frattura separava in ciascuna regione creazione locale e creazione internazionale, ovvero creazione francese e creazione straniera, che risultavano puntualmente atipiche e poco curiose l'una dell'altra.

L'evoluzione dei FRAC doveva passare per l'autocritica e una profonda ridefinizione dei loro obiettivi. La stessa procedura dell'acquisizione doveva essere ripensata in forma diversa, e collocarsi in un progetto artistico rigoroso ma in divenire, quindi comprensivo della propria autocritica. Un discreto numero di FRAC non si riconoscono più in ciò che erano meno di dieci anni fa. Non si può tuttavia ignorare il dovere di continuità del servizio pubblico e bisogna sperare che, avanzando nell'età, acquisteranno o si doteranno di solida memoria; memoria senza la quale non possono fondarsi leggibilità e visibilità delle loro collezioni. Ciò che distingue l'acquisizione destinata ad alimentare un fondo da quella destinata ad arricchire una collezione è la preoccupazione di mantenere questa visibilità d'insieme. Una collezione è un fondo che conserva le proprie opere unitamente alla propria memoria.

Un nuovo progetto artistico viene elaborato dal FRAC del Limousin alla fine del 1988. Progetto che prevede tre orientamenti principali: la collezione, in quanto rompe con l'idea di "fondo", artisticamente insoddisfacente, le mostre personali e la redazione di monografie. Questi tre campi sono comunicanti ma vengono considerati come entità separate. I problemi della collezione non sono quelli di una mostra, che a loro volta non sono quelli del libro, ma questi tre campi possono contribuire a rafforzarsi reciprocamente, perciò, in particolare, le mostre sono dedicate prevalentemente ad artisti presenti nella collezione o destinati a essere oggetto di prossime acquisizioni.

Il FRAC del Limousin ha pubblicato nel 1989 *Première Époque*, primo volume del catalogo delle sue acquisizioni. Il termine "collezione" vi compare suddiviso in sette sezioni e separa, come occhiello, i sette gruppi di opere riprodotte nel volume. (Il termine risulta leggibile solo a patto di ricomporre queste briciole tipografiche.) Sulla copertina figura una visione priva di didascalia dei futuri locali del FRAC prima del restauro. Questa immagine ufficiale e misteriosa è altamente simbolica nella misura in cui la sistemazione di questi locali è, in quella fase, al livello di pura congettura. Si può dire, oggi, che il termine "collezione" così composto e la visione dei futuri locali del FRAC abbiano esercitato congiuntamente un effetto subliminale sui lettori del volume, che si presenta, in primo luogo, come un libro di immagini.

Nel 1989 il FRAC del Limousin beneficia di un ristorno di crediti per acquisizioni che gli consente di anticipare, seppure in misura limitata, quella che sarebbe stata l'epoca successiva ... Un certo numero di opere acquisite nel corso di quell'anno figurano pertanto come precorritrici in questo primo catalogo-inventario, come le Polaroid del 1988 e 1989 di William Wegman, la scultura *Sans titre* di Toni Grand del 1986, il trittico di Joachim Mogarra, *Les montagnes, les mers, les fleuves, les arbres, les bêtes, les hommes* (*Le montagne, i mari, i fiumi, gli alberi, gli animali, gli uomini*, 1988).

I lavori di questi tre artisti così diversi saranno oggetto, poco tempo dopo, di mostre personali organizzate dal FRAC. A quell'epoca, la collezione contava all'incirca quattrocento opere, tra le quali alcuni cicli di una certa consistenza.

Nel nuovo progetto artistico si colloca un'idea di collezione attualizzata e orientata su tre grandi direttrici: Support-Surface, di cui è opportuno completare l'insieme esistente; gli usi della fotografia; la giovane scultura in Europa.

Salvo Support-Surface, il cui preciso contorno è peraltro difficile da tracciare, queste linee di ricerca non corrispondono a movimenti artistici definiti bensì a tendenze profonde della creazione contemporanea. La parola d'ordine "giovane scultura europea" si contrappone, in questa prospettiva, alla politica di acquisti tardivi di arte minimale largamente praticata dalle istituzioni europee nel corso degli anni Ottanta; non esprime alcun desiderio di recupero nei confronti dell'arte povera storica; non si mette sulle tracce della nuova scultura inglese degli anni Ottanta, peraltro assai ambita. La fotografia, poi, non la si può ignorare, stante la molteplicità delle sue applicazioni a partire dall'arte concettuale. In quanto dematerializza l'oggetto artistico, la fotografia è oggi particolarmente presente nella collezione, sulla base di una scelta in controtendenza rispetto ai pittoricismi in voga alla fine degli anni Ottanta dopo l'esaurimento del ritorno collettivo alla pittura. Nel 1990, il FRAC del Limousin ha pubblicato una monografia dedicata a Martine Aballéa, ben rappresentata nella collezione, e un'altra su Boyd Webb, del quale il FRAC possiede due opere, tra cui *Prehensile Torpor* (*Torpore prensile*), del 1977, una delle prime ricerche compiute dell'artista.

Nel 1991 si inaugurano i locali coi quali verrà d'ora in poi identificato il FRAC del Limousin. La prima mostra raccoglie oltre un centinaio di opere fotografiche di William Wegman del periodo 1969-1976. Un libro che serve da opera di consultazione viene pubblicato per l'occasione. Esaurito nel giro di pochi mesi, è possibile acquistare nuove opere con i diritti d'autore della seconda edizione. Il FRAC del Limousin perviene a possedere uno degli insiemi più completi e coerenti dell'artista esistenti in Europa.

Nel 1992 si hanno le mostre di Richard Monnier e Lynne Cohen, nel 1993, di Douglas Huebler e di Joachim Mogarra, nel 1994 di Robert Cumming e nel 1995 di Steven Pippin, John Currin e Joël Bartoloméo. (Mi limito qui a citare gli artisti di cui la collezione possiede insiemi rilevanti, tra i quali Steven Pippin e Richard Monnier sono indubbiamente i più favoriti.)

Evidentemente non tutto è "programmabile" in materia d'arte, tanto più se contemporanea. Operare scelte pertinenti nell'ambito di quanto di meno "prevedibile" può offrire l'attualità artistica è spesso questione delicata, perché non c'è metodologia univoca che consenta di scoprire a colpo sicuro un buon artista. La mancanza di distanziamento insita necessariamente nella percezione in tempo reale delle opere è un problema, ma è anche una componente ineliminabile della missione di qualsiasi istituzione rivolta all'arte contemporanea. Sono pertanto inevitabilmente emerse delle piccole "diversioni" rispetto alla ridefinizione del progetto di collezione avvenuta nel 1989; ma, parallelamente, emergono a posteriori scelte di collezione più specifiche.

La fotografia

In questo settore, la collezione s'è arricchita di opere di artisti soprattutto interessati a:

- problemi di documentazione (Acconci, Burden, Cohen, Huebler, Hutchinson, Matta-Clark, Pippin) e alla questione dell'identità (Bas Jan Ader, Journiac, Lüthi, Ruppertsberg, Wegman);
- relazioni tra testo e immagine (Aballéa, Calle, Mogarra, Rabascall);
- funzione di "sostituto" rispetto alla scultura e all'oggetto (Culbert, Cumming, Dimitrijevic,

Fridfinnsson, Raetz, Webb).

L'ancoraggio di questa riflessione, che ha riformato in maniera assai profonda percezione e uso della fotografia, si situa storicamente a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. È questo lasso (o distanza minima) di vent'anni che consente di definire oggi il campo dell'arte "contemporanea" e, di conseguenza, il campo patrimoniale del FRAC.

La fotografia è prima di tutto un procedimento di registrazione e non è a priori uno strumento artistico. Il suo uso non è riducibile al solo campo dell'arte. È un fatto sociale prima di essere un fatto artistico e date queste condizioni non stupisce che il campo dell'arte si trovi, per sua natura, aperto ad altre prospettive non ancora esplorate e spesso disdegnate (è un fatto artistico *perché* è un fatto sociale).

Dal punto di vista tecnico, la fotografia è alla portata di tutti e tutto è alla sua portata (tutto è fotografabile e tutti sono fotografi).

La sua flessibilità (l'universalità delle sue applicazioni), la sua adattabilità all'uso, ossia l'attitudine propria della fotografia a importare nell'ambito dell'arte cose esterne al suo campo "canonico", ne fanno uno strumento privilegiato per gli artisti. Poiché questi non possono evitare di prendere in considerazione la foto, ne deriva che un'istituzione specificamente rivolta all'arte contemporanea è di necessità interessata da questo fenomeno. (Il fatto che siano stati molto spesso artisti americani ad aderire, negli anni Settanta, a questa forma di diletterantismo poetico consentito dalla fotografia, si spiega col pesante tributo pagato negli Stati Uniti, prima di loro, alla "fotografia artistica" o modernista, alla "fotografia pura" e ai suoi "mostri sacri", da Stieglitz a Steichen, da Weston ad Ansel Adams, ecc., per cui occorre aprire nuove vie.)

Support-Surface

Notiamo, di passaggio, che Support-Surface costituisce un punto di riferimento storico della situazione francese della stessa epoca.

Si possono registrare poche lacune; penso a Saytour, Bioulès, e anche a Dolla e Pincemin, perché di questi due artisti sarebbero necessarie opere più rappresentative..., ma occorre qui maneggiare con precauzione l'idea di esaustività, in quanto molti autori o "vicini" dell'era Support-Surface respingono oggi l'atteggiamento storicista che tende a considerare quello che forse non fu che un *momento*, momento peraltro di estrema attività, come un movimento costituito da artisti uniti da obiettivi comuni. L'atteggiamento che conviene qui assumere è piuttosto quello di affermare che il progetto della collezione, che, in certa misura, si confonde con quello di dar conto del paesaggio artistico contemporaneo (insomma d'un'epoca), non può, specialmente in Francia, non prendere in considerazione Support-Surface, quali che siano le conseguenze, o assenza di conseguenze, direttamente esercitate, sino a oggi, sulle generazioni successive.

La scultura

Probabilmente è in questo campo che si possono reperire le tendenze più disparate e si manifesta in maniera particolare l'eclettismo del comitato tecnico incaricato di avanzare proposte di acquisizione: da Michel Aubry a Rachel Whiteread, passando per Elizabeth Ballet, Guillaume Bijl, Sylvie Blocher, Etienne Bossut, François Bouillon, Jordi Colomer, Hubert Duprat, Michel François, Bernd Lohaus, Richard Monnier, Juan Muñoz, Steven Pippin, Thomas Schütte, Vladimir Skoda, Alain Séchas, Jean Stern, Jacques Vieille, ecc. Se "gli artisti che utilizzano la fotografia" recalcitrano spesso a essere considerati fotografi, ogni sorta d'artisti, scultori e no, si richiamano, in compenso, alla scultura.

La passerella fotografia/scultura è naturale, e le osservazioni fatte in precedenza risultano qui valide in non pochi casi. Ma sovente è l'oggetto stesso, estrapolato dal contesto funzionale di provenienza, a costituire un sostituto della "scultura" e a offrire, quindi, un'apertura senza precedenti agli artisti. La scultura così ridefinita deborda dal campo elettivo dello scultore, quale viene presentato dalla tradizione sulla scorta della figura demiurgica di Rodin, e si riorganizza, sulla falsariga della fotografia, sul versante della sperimentazione personale: sostegno e strumento della sperimentazione, come in Richard Monnier. (La scultura, ancora una volta, come documento.) Dal punto di vista della collezione, la scultura è, e deve restare, il luogo della mobilità; si tratta pertanto di un settore nel quale debbono esercitarsi vigilanza e curiosità estreme. Per fare un esempio: l'opera di Toni Grand, *Sans titre*, 1986, non è stata acquisita nell'intento di completare il fondo Support-Surface, e peraltro l'artista non rivendica alcuna appartenenza a un qualsiasi gruppo storico, bensì sulla base di una constatazione evidente per cui l'opera in questione diventa indispensabile (indispensabile nella misura in cui la sua stessa singolarità le conferisce una forma d'esemplarità nel contesto della fine degli anni Ottanta).

Le diversioni

La "delimitazione" prevista in sede di riattualizzazione del progetto nel 1989 risponde alla preoccupazione di evitare eccessivi doppioni con altre collezioni pubbliche francesi. (I dati forniti da Vidéomuseum offrono al riguardo un aiuto insostituibile.) In proposito il FRAC segue due vie parallele: quella dell'investigazione pura, che riguarda la giovanissima creazione, e quella dell'investigazione storica che privilegia la rivalutazione, la rilettura (e, pertanto, la reinscrizione) di artisti che hanno avuto, negli ultimi vent'anni, e in certi casi continuano ad avere, un ruolo determinante sulla scena artistica occidentale. Così, su mia proposta, sono state acquisite un'opera di Vito Acconci del 1969, opere di Douglas Huebler del 1973 e del 1974, alcune fotografie di William Wegman del 1970, 1971, 1973, una serie di lavori di Michel Journiac del 1974, un insieme di Richard Hamilton del 1975 e, ancor recentemente, tre opere di Bas Jan Ader del 1970, 1971, 1972 e un manoscritto di Marcel Mariën del 1971. Queste opere, di interesse artistico eccezionale, al momento della loro acquisizione non avevano per la maggior parte alcun equivalente nelle collezioni pubbliche francesi. (A quanto ne so, Ader, Acconci e Hamilton non erano mai stati oggetto di acquisizione da parte di un'istituzione francese.)

Una collezione pubblica non deve però costruirsi con sguardo ristretto, posizionandosi esclusivamente in rapporto al suo terreno istituzionale. Sono opere e non "trofei" a essere oggetto di acquisizione, e bisogna sottrarsi alla tentazione di "esibire" gli artisti come si fa sui biglietti d'invito o sulle pagine pubblicitarie dei rotocalchi. A partire dal 1989, gli orientamenti delle acquisizioni del FRAC sono stati naturalmente rapportati agli orientamenti conferiti dagli artisti alle loro opere col passare degli anni, donde questa "diversione" resasi necessaria rispetto a qualche progetto di collezione annunciato in precedenza. In tal modo, pur non rientrando apparentemente in alcuna categoria precedentemente enunciata, sono stati acquisiti un abito di Ana-Laura Aláez, un disegno di Patrick van Caeckenberg, alcuni libri e disegni di Claude Closky, quadri di John Currin, testi di Joseph Grigely, oggetti di François Righi, installazioni di Jean-Jacques Rullier, un'opera di Jessica Stockholder, i video di Joël Bartoloméo, Claude Closky, Michel François e Steven Pippin.

Difficile dire di più per quanto riguarda il futuro. L'esigenza di rigore, indispensabile alla costituzione d'una collezione pubblica, comprende anche la consapevolezza della mobilità del terreno contemporaneo. Ciò è particolarmente importante quando si deve, presumibilmente, intrattenere un rapporto privilegiato con la giovane creazione.