

## La mostra “AnsichtsSachen / Viewing Matters” di Hans Haacke

Il mimetismo nelle *Wunderkammern* negli artisti negli anni Novanta

**Valentina Rossi**

“Entering the storage vault of a museum is like going into a Wunderkammer. Artifacts of all sizes and value, produced by individuals (some nameless) of diverse historical periods and reputations, hang indiscriminately next to each other and sit together intimately on shelves or on floor. Close packing is the governing principle. This is the collection.”

(Hans Haacke, *Ansichtssachen / Viewing Matters*, 1999, p. 7)

La mostra curata da Hans Haacke “AnsichtsSachen / Viewing Matters”, realizzata nel 1996 al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, è assunta come caso studio in questo testo e ascritta ad alcuni progetti curatoriali considerati sintomo dell’era postmoderna per il loro particolare approccio a-storico.

Viste le parole dell’artista, si può considerare la raccolta museale progettata da Haacke come una *Wunderkammer*. Intesa come una sala espositiva in cui si creava un disorientamento percettivo dettato dall’accumulo indiscriminato di oggetti di diversa natura disposti senza un principio di ordinamento e non organizzati secondo delle tassonomie artistiche<sup>1</sup> nate, secondo Yve Alain Bois, solo con l’avvento dello studio della storia dell’arte, ipotizzabile quindi con la nascita della Scuola di Vienna. Lo storico pertanto scrive: “il museo bric-à-brac non poté sopravvivere all’emancipazione della storia dell’arte in quanto disciplina” (Bois, 2001, p. 119), enunciando in questi termini la “conclusione delle confuse gallerie miste dei secoli scorsi”<sup>2</sup>.

L’ipotesi di associare questa mostra a un prodotto dell’epoca postmoderna nasce da alcune considerazioni sorte in relazione alla natura stessa della *Wunderkammer*, quindi al principio di ordinamento totalmente irregolare che richiama le poetiche citazioniste e di mescolamento adottate nel clima postmoderno. Nel corso degli anni Ottanta e Novanta infatti alcune esposizioni sono state progettate abbandonando la sequenza storica per preferire una simultaneità di contenuti, generi e datazioni. Paul O’Neill nel suo volume *Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* assume come modello alcune mostre, quali “Magiciens de la terre” proposta al Centre Pompidou nel 1989 e curata da Jean-Hubert Martin, l’esposizione di Harald Szeemann al Boijmans Museum nel 1988 e il riallestimento della collezione di Rudi Fuchs al museo di

Eindhoven nel 1983. O’Neill afferma che in queste mostre il sistema di classificazione, collegato all’esposizione museale, è stato sostituito con una forma soggettiva di “essenzialismo” tassonomico, principalmente legato al gusto, allo stile e alle affinità stabilite tra curatore e opera. Appare chiara in questa lettura l’importanza della prospettiva autoreferenziale del curatore, “Arbiter of the taste” (O’Neill, 2012, p. 30), per la quale alcune tassonomie tradizionali vengono sostituite da classificazioni personali dipendenti dal giudizio del curatore stesso.

### L’idea di *Wunderkammer*

Per quanto riguarda la costruzione della mostra dell’artista tedesco, è utilizzato il processo di selezione tematico anche per “AnsichtsSachen / Viewing Matters”, mostra che viene suddivisa in cinque temi definiti dall’artista: *Artists - Reception - Power/Work - Alone, Together, Against Each Other - Seeing*.

Queste temi sono analizzati da John Alan Farm<sup>3</sup> in un saggio dal titolo *Mr. Haacke’s Cabinet of Curiosities*, in cui lo storico determina alcuni campi di indagine delle argomentazioni dell’artista: per la sezione *Artists* parla di “self-portraits and portraits of artists’ colleagues”, per *Power/Work* dice trattarsi di “portraits of art historians, dealers, collectors, merchants, leaders, and other powerful people, along with images of labor”, per *Alone, Together, Against Each Other* scrive essere “images of men, women, and couples”, e *Seeing* viene definita come “works about the process of seeing” (Farm, 1999, p. 114). Infine anche Farm utilizza il termine *Wunderkammer* per definire l’esposizione: “Even though the installation of the works may look random at first sight, on close inspection it becomes apparent that all of Haacke’s groupings are strategic, a realization that produces the thrill of discovery that one might have experienced on entering an actual Wunderkammer” (Farm, 1999, p. 113-114).

La sezione *Artists* è composta da molteplici autoritratti di artisti e ritratti di artisti, tra i quali *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo*, 1924-1938, di Marcel Duchamp, un tardo autoritratto di Picasso del 1968 posizionato vicino alla celebre fotografia di Joseph Beuys *La rivoluzione siamo noi* del 1971, *I’m to sad to tell you* di Bas Jan Ader del 1970 e alcuni celebri dipinti del Seicento, Settecento e Ot-

tocento. Centrale in questa prima selezione sembrerebbe essere un ritratto di Hieronymus Bosch del 1572 di Hendrik Hondius, che apre anche la sezione nel catalogo.

In *Reception* sono esposte due opere che definiscono uno dei motivi ispiratori di questo progetto espositivo, in due foto di Louise Lawler appare *Little Dancer* di Degas, di cui parlerò in seguito, e viene creato un parallelo molto interessante tra la fotografia del 1989 di Thomas Struth di una sala del Louvre piena di visitatori e un disegno del 1787 di Pietro Antonio Mancini che ritrae una *Wunderkammer* con il pubblico all'interno dello stesso museo.

Le opere di *Power/Work* sono esposte su grate e appese a parete. Oltre alle opere a parete situate ad altezza d'occhio, sulla fascia superiore, proprio presso il soffitto, è esposta una serie di cornici vuote che percorre tutta la lunghezza della stanza. Sotto questa fila sono appesi vari lavori: il manifesto pubblicitario del 1974 di Egidio Bonfante della Lettera 25 della Olivetti, un grande olio di Adam Willaerts del 1633, *Museum Museum* del 1972 di Marcel Broodthaers, le cui opere sono presenti anche in altre sezioni, e un cassetto rinascimentale di manifattura italiana. Non mancano i ritratti di uomini illustri come Napoleone I e altri personaggi legati alla storia del paese, come il principe Frederick Henry, Maerten Nieupoort e Johan de Witt, non mancano inoltre dipinti di scene popolari e lotte sindacali, quale *Leaving the factory* del 1910 di Bart van der Leek, e scorci di scene di lavoro come *Interior of a Weaver's Cottage* di Vincent van Gogh del 1884.

Il tema *Alone, Together, Against Each Other* presenta una potente giustapposizione tra *Little Dancer* di Degas del 1880-81 e *Man Walking* di Roden del 1900-1905. Le due sculture sono poste una di fronte all'altra, mentre sullo sfondo è collocata l'opera di Andy Warhol *The Kiss (Bela Lugosi)* del 1953. La sezione accoglie numerose altre opere, come *L.H.O.O.Q.* di Marcel Duchamp del 1951-52, una fotografia di Richard Price e una di Inez van Lamsweerde, entrambe del 1993, allestite sullo stesso muro del dipinto *The Bath of Diana* del 1635-40 di Peter Paul Rubens. Inoltre, alcune incisioni di Goya della celebre serie *I disastri della guerra* del 1810-20 sono accostate ai disegni di Marcel Duchamp della serie *Lovers* del 1968.

Infine nella sezione *Seeing* è esposto un manichino con il volto coperto di Martin Margiela *Dress Made of plastic bag; Face Hood* del 1992-93, posto in contrapposizione alla scultura di George Segal *Girl looking through the window* del 1972. Il padre dell'arte concettuale Marcel Duchamp sembra essere il *leitmotiv* di tutte le stanze; anche in questa è presente con *Rotoreliefs* del 1935-53 e *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy* del 1952. Inoltre completano la sala *Blindefolded Catching Piece* di Vito Acconci del 1970, *Blind Man's Buff* di Cornelis Troost del 1735,

*The Port of Rotterdam* di Paul Signac del 1907 e alcuni studi sulla camera oscura di Johannes Kepler<sup>4</sup>.

Senza ripercorrere il dibattito critico inerente al tema della *Wunderkammer*, farò riferimento alla ricerca di Adalgisa Lugli sulla natura delle stanze delle meraviglie sia nel volume *Naturalia et Mirabilia* pubblicato nel 1983, sia nella mostra intitolata "Wunderkammer" realizzata in occasione della Biennale di Venezia del 1986. Il testo nel catalogo dell'esposizione è stato ristampato in un volume postumo ampliato da una raccolta di altri testi. Lo scopo della mostra della Lugli fu quello di estendere il concetto di *Wunderkammer* al Novecento, individuando quindi alcuni modelli artistici: i surrealisti che riprendono la tematica della meraviglia e gli artisti poveristi che fanno riemergere il tema di arte e natura (esattamente come arte e scienza erano strettamente connessi nelle camere delle meraviglie). Per Lugli la *Wunderkammer* "rappresenta molto spesso il luogo di accumulo di reperti usciti da questo approccio conoscitivo nei confronti della realtà, perciò osservatorio privilegiato per coglierne i meccanismi più usuali [...]. Vi si raccoglie con criterio molto particolare, apparentemente asistemico, basato sull'idea di accumulo più che sul rigore della scelta" (Lugli, 1997, p. 18). La *Wunderkammer* potrebbe quindi essere definita un luogo dove si presenta un'esposizione in cui, grazie alla mancanza di categorizzazione e di una struttura storico-lineare, si crea una sorta di mimetismo dei beni esposti, l'occultamento dell'oggetto in una percezione confusa e spesso affollata e la dissimulazione tra i soggetti esposti.

### Il progetto espositivo

Il progetto espositivo di Haacke, che si caratterizza per mimetismo, disordine, occultamento e dissimulazione, si potrebbe considerare un tentativo di travestimento del museo contemporaneo in una camera delle meraviglie dei secoli scorsi, in cui le sale del museo perdono la connotazione ordinata, mascherate in ambienti seicenteschi non tanto per le decorazioni e gli arredi opulenti, ma per la peculiare esposizione mista, confusa e totalmente libera da qualsiasi forma di classificazione accademica. Nel catalogo della mostra Haacke approfondisce ulteriormente il legame con le camere delle meraviglie in questi termini: "There I found, suspense from the ceiling, close to each other, dozen of pull-out steel dire races totally covered with pairing, photo, and object of all possible dimensions, periods, theme and art historical reputations: a Wunderkammer par excellence!" (Haacke, 1999, p. 13).

L'idea di base dell'artista è quindi quella della galleria mista definita da sistemi di giustapposizione che creano sovrapposizioni di natura a-storica, lontana quindi dalla lettura lineare dettata da un modello storicistico. Il concetto

di giustapposizione viene citato dallo stesso Haacke in una intervista con Molly Nesbit, nel quale l'artista afferma: "[...] For the walls, around the central complex of the strange racks with the indiscriminate display of unrelated works. I selected specific painting, sculptures, photographs and objects of all sort, according to five themes: Artists, Reception, Power/Work, Alone/Together/Against Each Other, and Seeing. Throughout the show I provided no explanations. Had I done so, I would have undermined the technique of causing creative friction that has been attributed to the Comte de Lautréamont: juxtaposing normally unrelated objects, such as an umbrella and a sewing machine on an operating table. This was his prescription for producing new and unexpected meaning, adopted by the Surrealist with a similar intent in the parlour game 'the exquisite corpse'" (Hans Haacke, in: Grasskamp, Nesbit, Bird, 2004, p. 16). Questi sistemi di giustapposizione favoriscono quindi la sovrapposizione di contenuti e soggetti frutto dei moti artistici sincronici e non diacronici<sup>5</sup>.

Nel catalogo pubblicato a tre anni di distanza dalla mostra, Hans Haacke svela l'aneddoto che sta alla base del progetto espositivo. L'artista racconta che nell'inverno del 1994 si trovava al Metropolitan Museum con Michael Kimmelman e soffermandosi sulla peculiarità della *Ballerina* di Degas ebbe a dire: "The bronze figure pretends to be a real human while the tutu and ribbon are, in fact, the real stuff. I don't know how to express it perfectly, but the relationship between reality and representation becomes complicated. The real world and the fictive world mingle. It's the precursors of the collages of Picasso and the Dadaist ready-made. There is a tendency to sequester, to ghettoize art, to separate it from the world that we actually inhabit. But Degas is breaking down barriers" (Haacke, 1999, p. 7). Questa considerazione voleva sottolineare il carattere aleatorio della relazione tra reale e rappresentazione e suggerire un parallelo con la composizione delle stanze delle meraviglie seicentesche<sup>6</sup>.

Centrale in questo racconto è proprio la *Ballerina* di Degas che consentì a Hans Haacke di essere invitato al Boijmans Museum. Difatti un paio di anni prima Karel Schamper, ex curatore, aveva condotto uno studio sulla danza seguito dal restauro della scultura, e Chris Dercon, direttore del museo nel 1996, dopo la lettura dell'articolo di Kimmelman sul *New York Times* (Kimmelman, 1994) decide di invitare l'artista tedesco per un progetto speciale sulla collezione del museo.

Questa prassi di invitare curatori per riallestire la collezione era già stata praticata dal Boijmans Museum e Haacke, nel catalogo, evidenzia come tutti i curatori ospiti prima di lui abbiano progettato le esposizioni dando un ruolo fondamentale a *Little dancer*, come "a-Historische

Klanken" del 1988 di Harald Szeemann, "The Physical Self" curata da Peter Greenaway nel 1991, la mostra del drammaturgo Robert Wilson nel 1993 e quella del filosofo e critico d'arte Hubert Damisch nel 1997 "Moves: schaken en kaarten met het museum".

### La contestualizzazione storica e teorica

"AnsichtsSachen / Viewing Matters" si inserisce in un dibattito molto articolato che chiama in causa determinati soggetti di studio quali la natura del museo, le funzioni museali, la pratica curatoriale, le mostre a-storiche, la collezione e il ruolo dell'artista come curatore.

In questa sede cercheremo di trattare sinteticamente i nodi critici sollevati da Haacke per contestualizzare la sua stessa esposizione.

Nel corso del Novecento il rapporto tra artisti e museo si rafforza e si problematizza dapprima con le Avanguardie storiche<sup>7</sup> e in una seconda fase, dopo un momento negli anni Cinquanta<sup>8</sup> di recupero dei valori custoditi proprio nel museo<sup>9</sup>, con le sperimentazioni artistiche degli anni Settanta. In questo decennio di contestazione gli strumenti per la rilettura dell'istituzione museale non sono difatti utilizzati solo dalla critica accademica o militante, ma anche dagli stessi artisti che elaborano una personale interpretazione dell'istituzione museale lontana da quella tradizionale: essi vedono nel museo un luogo da rinnovare attraverso delle azioni concettuali che presentano spesso dentro le stesse istituzioni. Gli autori inaugurano quindi un sistema complesso di operazioni capaci di svelare i lati più nascosti delle dinamiche museali<sup>10</sup>. In questo panorama nasce l'Institutional Critique con Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke.

Dopo il momento di opposizione e polemica degli anni Settanta, nel corso degli anni Novanta l'istituzione museale viene messa in discussione attraverso il ripensamento generale sulla sua natura, funzione, e più in generale sul sistema espositivo e gli spazi museali, favorendo quindi la nascita di nuove strutture e l'ampliamento dei musei preesistenti. In questo clima alcune istituzioni sentono la necessità di ridefinire la pratica espositiva partendo dall'artista e invitandolo ad adottare il ruolo del curatore, progettando quindi esposizioni spesso ragionate sulla raccolta museale<sup>11</sup>.

Si rinnova così una strada già tracciata dalle Avanguardie di inizio secolo e che nel corso degli anni Novanta acquisisce un nuovo livello di indagine strettamente legata all'istituzione museale e al clima postmoderno di rilettura generale della storia.

Oltre alle già citate mostre al Boijmans Museum è possibile menzionare altri due progetti artistici che si pongono come dei modelli espositivi per determinate peculiarità:

il primo è il riallestimento di Joseph Kosuth al Brooklyn Museum del 1990 dal titolo “The Play of the Unmentionable”<sup>12</sup> e il secondo è “Mining the Museum” di Fred Wilson del 1993 al Maryland Historical Society di Baltimora<sup>13</sup>.

Queste mostre aprono a un primo dibattito critico da cui emerge il volume *Art and Artifact. The Museum as Medium*<sup>14</sup> curato da James Putnam. Lo storico tenta di definirne alcune peculiarità espositive ed evidenzia come questa tipologia abbia tentato di decostruire i principi classici di categorizzazione espressi dall’istituzione museale e dalla storia dell’arte, permettendo anche una circolazione, esposizione e quindi valorizzazione delle opere meno note del museo – come nel caso di Haacke – e un display libero dalle strette maglie cronologiche (Putnam, 2009, p. 132). La caratteristica comune di queste pratiche risiede spesso nell’abbandono del dato strettamente storico e nell’adozione di sistemi di giustapposizione fra lavori di diversi periodi e tecniche artistiche, suggerendo quindi con questa logica di mescolamento una stretta parentela – dichiarata nel caso di Hans Haacke – con il mimetismo creato nelle camere delle meraviglie seicentesche.

In questo particolare contesto storico-artistico possiamo assumere come modelli altre due esposizioni<sup>15</sup>: Harald Szeemann con la già citata “a-Historische Klanken” del 1988 e i riallestimenti della raccolta museale del Castello di Rivoli a opera di Rudi Fuchs, “Ouverture” del 1984 e “Ouverture II” del 1987<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda questa tipologia di mostre una delle prime posizioni che possiamo riportare è quella di Debora J. Meijers. Quello che emerge dallo studio è una prima ricognizione sulla genesi di queste esposizioni riconducibile per la storia agli anni Venti del Novecento in cui si paragonava arte moderna e primitiva<sup>17</sup>, inoltre Meijers definisce questa tipologia di mostre come esposizioni in cui si abbandonano i vincoli cronologici e le categorie stilistiche della storia dell’arte con lo scopo di creare delle corrispondenze tra le varie epoche (Meijers, 2005, p. 217). Un’altra posizione è quella di Paul O’Neill che nel suo volume sulle pratiche curatoriali propone una lettura sulle mostre non cronologiche strettamente connesse al concetto wagneriano di opera d’arte totale, la ricerca quindi di una unione di pratiche artistiche quali poesia, danza e musica (O’Neill, 2012, p. 28).

Oltre alle prime mostre dell’inizio del Novecento dove erano messe a confronto maschere africane e scultura cubista, all’inizio degli anni Ottanta questa progettualità espositiva torna protagonista, con l’intenzione però non certo di paragonare stili e forme ma con un intento dettato piuttosto dalle poetiche citazioniste adottate nel clima postmoderno che favoriscono un genere di percezione in cui gli elementi si mascherano in un sistema espositivo misto.

In questa prospettiva è possibile affermare che il progetto di Hans Haacke non vuole certo ricercare un paragone o una dipendenza stilistica o concettuale tra le varie opere come le mostre d’inizio secolo, ma lo scopo è piuttosto quello di riconsiderare i canoni di inclusione ed esclusione delle scelte curatoriali.

Questi tentativi di smantellamento di un percorso storico possono essere quindi considerati un sintomo del clima postmoderno, situazione dettata dalla fine di un processo storico unitario e occidentale. Negli scritti di Gianni Vattimo riscontriamo l’idea che nella nostra epoca è venuto a mancare il senso progressivo della storia e che i cambiamenti non sono solo legati alla fine dei metaracconti e delle ideologie, come per Lyotard, ma si sono verificate numerose trasformazioni storico-politiche che hanno messo in dubbio il corso unitario della storia stessa, forse quest’ultima una “invenzione dell’Occidente” (O’Neill, 2012, p. 28). Allo stesso modo Nicolas Bourriaud nel suo volume dedicato a temi quali multiculturalismo, postmoderno e globalizzazione culturale afferma che con la fine del bipolarismo Usa-Urss la storia non è più stata il valore supremo facendo trionfare il pensiero postmoderno (Bourriaud, 2014, pp. 11-12).

La *Wunderkammer* si potrebbe forse considerare come il risultato di una ridefinizione della storia, in quanto rappresenta un genere di allestimento lontano da qualsiasi approccio storicistico. Lo scenario tracciato in queste prime pagine mette in rilievo alcune pratiche espositive necessarie per contestualizzare il lavoro di Hans Haacke, quello che emerge da questa breve ricostruzione del dibattito critico è una nuova attenzione alla storia, non più una lettura lineare caratteristica del museo enciclopedico e universale, ma una visione sincronica che permette quindi la simultaneità percettiva delle opere esposte<sup>18</sup>. Questo nuovo approccio permette un cambiamento di prospettiva nell’esperienza del fruitore che sposta la propria attenzione al dato spaziale ed estetico e non solo a quello lineare della storia dell’arte.

### La struttura della mostra “AnsichtsSachen / Viewing Matters”

Dopo una sintesi del dibattito è necessario passare alla genesi e allo studio della mostra assunta come caso studio. Dopo vari sopralluoghi Hans Haacke decide di lavorare sul concetto di *Wunderkammer*, trasformando quindi gli spazi museali nel deposito del museo ed esponendo le opere sulla falsariga di una contemporanea stanza delle meraviglie. L’allestimento architettonico della mostra viene progettato per restituire l’ambiente in cui erano conservate le opere d’arte: costeggiano quindi i muri del museo delle strutture in ferro che richiamano le griglie dove è prassi depositare le opere ai fini della conservazione. Un

successivo elemento che inserisce il progetto espositivo di Haacke in questa prospettiva di studio si legge nelle parole dell'artista nel catalogo della mostra: "The visit to the Wunderkammer in the basement i.e. the substructure, turned out to have been key event. This kind of hodgepodge is the foundation of all museums. Exposure to the indiscriminate accumulation of exhibition materials on gray steel grids, subject only to the rationale of efficient use space, provides a sensory experience for what sociologists and expert in cultural studies talk about when they refer to the ideological power that transforms painted wood planks and rectangular pieces of textile into works of art. The puzzle serves as organizational model for their seamless interlocking on the steel grids. Different from the puzzle, however, the elements of the arrangement do not join to produce an intelligible image. What is left in the depot to serve as criteria for classification and meaning are only their inventory numbers and their physical dimension" (Haacke, 1999, p. 15). Haacke fa quindi riferimento alle opere d'arte come pezzi di puzzle, incomprensibili, simili ma diversi, mimetici e camuffati, ma che – a differenza del gioco da tavolo – non acquistano significato nella loro visione corale ma mantengono la loro autonomia. Questo concetto di autonomia dell'opera d'arte potrebbe essere ricollegato alla posizione di Harald Szeemann.

La sezione *Power/Work* suggerisce una riflessione inerente al lavoro generale dell'artista che nel catalogo afferma: "Power – something in conjunction with wealth – is one of the factor influencing art production. As a consequence, museum of Western art are filled with portrait and images of ostentatious display of affluence" (Haacke, 1999, p. 17). Il concetto di potere potrebbe essere letto attraverso l'adozione dell'idea di dispositivo<sup>19</sup> espositivo nell'accezione che ne fa Giorgio Agamben dalla rilettura di Michel Foucault, quindi: "qualunque cosa abbia in qualunque modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi" (Agamben, 2006, pp. 21-22). In questa prospettiva il dispositivo espositivo è in grado di articolare delle proposte che hanno lo scopo di porsi come possibili modelli, attraverso quindi una progettazione espositiva che concorre nella definizione dello scenario artistico contemporaneo. Allo stesso modo potremmo riprendere la definizione di dispositivo che viene data da Gilles Deleuze: "Che cos'è un dispositivo? È innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio" (Deleuze, 2007, pp. 11-13). La definizione di Agam-

ben deriva quindi chiaramente dall'idea dei dispositivi di potere di Foucault, e quella precedente di Deleuze (espressa in un convegno del 1988) potrebbe essere ricondotta – anche se non dichiarato apertamente – a una struttura espositiva disordinata e disequilibrata che non segue nessun ordine, quindi sfuggente alla vista e all'osservazione. Trattare del concetto di potere nelle opere di Hans Haacke – così come nella storia del museo e delle esposizioni – potrebbe aprire un dibattito molto ampio che in questa sede si è cercato di riportare in relazione al solo progetto curatoriale dell'artista, un dispositivo espositivo che, come abbiamo già evidenziato, scardina la consueta disposizione dettata da un principio di inclusione ed esclusione che identifica il canone contemporaneo. Il canone che negli anni Settanta veniva letto da Cameron legato a una *élite* accademica (Cameron, 2005, p. 55), negli anni Ottanta veniva considerato da Ragghianti poco comprensibile e dipendente da una concezione borghese (Ragghianti, 1982-1983, p. 119), e alla fine degli anni Novanta viene nuovamente messo in discussione in relazione alle nuove presenze artistiche<sup>20</sup>. Anche sulla questione del canone potremmo utilizzare quanto espresso da Foucault nella prefazione del 1966 di *Le parole e le cose*, in cui il filosofo tratta appunto dei sistemi di classificazione estranei alla nostra cultura elencati da Luis Borges<sup>21</sup>, una classificazione – o una non classificazione secondo la nostra concezione storica – che porta al mimetismo della rappresentazione. La stessa tassonomia (o sempre non tassonomia) utilizzata dall'artista tedesco. Con questa operazione curatoriale Haacke lavora su alcuni livelli di indagine, non solo l'occultamento percettivo restituito dalla *Wunderkammer*, ma anche su una lettura fortemente critica sulla concezione di potere delle istituzioni (museo e accademia) in grado di definire un canone di inclusione ed esclusione delle opere d'arte, andando per questo a recuperare e a esporre molte opere conservate nei depositi del museo olandese, escluse da una prima selezione storico-artistica.

Valentina Rossi è dottore di ricerca in storia dell'arte e dello spettacolo, storica dell'arte e curatrice indipendente.

1. Se non il criterio di *naturalia et mirabilia*.

2. Adalgisa Lugli, a differenza di Bois, pone la fine delle *Wunderkammern* con la nascita dell'*Encyclopédie*, quindi a metà del XVIII secolo. Queste due posizioni rivelano due approcci differenti; mentre Bois prende in considerazione solo i beni di natura storico-artistica, ipotizzando quindi l'inizio delle classificazioni accademiche con la nascita dello studio della storia dell'arte, l'analisi della Lugli parte dalla connotazione naturale e artistica delle camere delle meraviglie e adotta come primo principio di ordinamento la pubblicazione dell'*Encyclopédie* (Lugli, Mazzotta, 1983).

3. Nel suo articolo John Alan Farm omette la sezione *Reception* e tratta della mostra dell'artista tedesco usando il termine *Wunderkammer*: "Even though the installation of the works may look random at first sight, on close inspection it becomes apparent that all of Haacke's groupings are strategic-a realization that produces the thrill of discovery that. One might have experienced on entering an actual Wunderkammer" (Farm, 1999, pp. 113-114).
4. L'intero progetto curatoriale è restituito dall'apparato fotografico del catalogo e dalle appendici a fine pubblicazione dove è possibile risalire alle specifiche delle opere per ogni tematica.
5. Con il termine allestimento sincronico si intende un display che mostra più realtà lontane cronologicamente, il termine diacronico invece si riferisce a un percorso di mostra che viene costruito sulla linea del tempo, secondo una prospettiva dinamica ed evolutiva.
6. Nell'articolo di Michael Kimmelman l'artista esprime altre considerazioni inerenti all'opera di Degas e alla relazione con il mercato: "He wants to find a room of Degas sculptures back in the 19th-century galleries. On the way there he can't avoid the objects in the show's gift shop, like a locket modeled after one in a Manet. "I don't mind catalogues, books, postcards", he says. "I don't even mind calendars. But when the images are extracted and turned into merchandise, that's an insult to the artist" (Kimmelman, 1994).
7. Un esempio il Manifesto Futurista e il testo del 1919 di Kazimir Malevič dal titolo *Il museo* in cui l'artista auspicava la distruzione delle collezioni d'arte.
8. Se da un lato gli anni del dopoguerra, dettati dall'ideale di ricostruzione e mantenimento conservativo del bene storico, segnano un ritorno ai valori museali, dall'altro sono anche gli anni dell'attacco di Adorno al museo, considerato un luogo chiuso e polveroso come un mausoleo.
9. Secondo la Lugli la ripresa di questi valori favorisce la centralità dell'istituzione nel mondo occidentale (Lugli, 1992).
10. In particolare è opportuno citare l'opera di Marcel Broodthaer, *Musée d'art Moderne. Département des Aigles* del 1968, Hans Haacke con *MOMA Poll* del 1970 e Daniel Buren con *Photo-souvenir* del 1971.
11. Secondo Teresa Gleadowe queste pratiche nascono dalle metodologie espositive delle Avanguardie di inizio secolo (Gleadowe, 2011).
12. Stefania Zuliani parla del lavoro di Hans Haacke e di quello di Kosuth definendoli come un dispositivo critico in grado di mostrare il non detto dell'istituzione (Zuliani, 2012).
13. Per una contestualizzazione generale di queste mostre si rimanda a James Putnam, 2009, e Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, 1996.
14. In questa sua ricognizione James Putnam prende in analisi le seguenti mostre, alcune già citate: "The Museum: Mixed Metaphors" del 1993 e "Mining the Museum" del 1992 di Fred Wilson, "The Play of the Unmentionable" del 1990 di Joseph Kosuth, "Lost magic Kingdoms" del 1987 di Eduardo Paolozzi, "Rolywholyover A Circus" del 1993 di John Cage, "The Physical Self" del 1991 di Peter Greenaway, "Thinking Aloud" del 1998 di Richard Wentworth, "The Maybe" del 1995 di Cornelia Parker e Tilda Swinton, "Americana" del 1985 del Group Material (Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres) e il caso studio assunto in questo saggio "Viewing Matters: Upstairs" di Hans Haacke.
15. Queste esposizioni anticipano le mostre temporanee con le opere della raccolta museale quale "Modern starts", curata da John Elderfield e Kirk Varnedoe, del 1999 al MoMA, e quelle del 2005 e 2006 al Centre Pompidou, "Big Ben exhibition" curata da Catherine Grenier e "Le Mouvement des Images" curata da Philippe-Alain Michaud.
16. Di Rudi Fuchs è necessario citare anche Documenta 7 del 1982 –

approfondita nel saggio di Debora J. Meijers – dove il curatore propone una lettura lontana da un modello cronologico accostando statue classiche e opere contemporanee.

17. Risulta pertanto opportuno citare l'esposizione del 1912 al Folkwang Museum in cui Karl Ernst Osthaus, fondatore del museo, giustapponeva arte occidentale e non, indagando l'influenza del primitivismo sulle Avanguardie europee.

18. Anche Rosalind Krauss nel suo celebre testo del 1990 *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* parla di museo enciclopedico in questi termini: "The encyclopedic museum is intent on telling a story, by arraying before its visitor a particular version of the history of The synchronic museum – if we can call it that – would forego history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is not so much temporal (historical) as it is now radically spatial, the model for which, in Krens's own account, was, in fact, Minimalism" (Krauss, 1990, p. 7).

19. Anche Cristina Baldacci nel suo recente libro utilizza il termine "dispositivo" – inteso sempre in senso foucaultiano – per trattare dei progetti come Real-Time Social System in cui Hans Haacke ha usato l'archivio come fonte reale dei suoi lavori (Baldacci, 2016).

20. Per un approfondimento legato al concetto di canone si rimanda a: Carlos Basualdo, *The Encyclopedia of Babel*, nel catalogo *Documenta 11\_Platform 5*, a cura di Okwui Enwezor, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2002; Roberto Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia books, Milano; Nicolas Bourriaud, *Il radicale. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia books, Milano, 2014, p. 13 (ed. or. *Radical: Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris, 2009); Boris Groys, *Sul museo di arte contemporanea*, [https://www.academia.edu/4507066/Boris\\_Groys\\_-\\_Sul\\_museo\\_di\\_arte\\_contemporanea](https://www.academia.edu/4507066/Boris_Groys_-_Sul_museo_di_arte_contemporanea), consultato il 20 dicembre 2014 (ed. or. *Über das Museum der Gegenwartskunst*, in: Götz Adriani (ed.), *Kunst Sammeln, Werke aus den Sammlungen FER, Froehlich, Grässlin, Weisbaup*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1999).

21. "Questo libro nasce da un testo di Borges: "dal riso che la sua lettura provoca, scombussolando le familiarità del pensiero – del nostro, cioè: di quello che la nostra età e la nostra geografia – sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri, facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro. Questo testo menziona "una certa enciclopedia cinese" in cui sta scritto che "gli animali si dividono in: a) appartenenti all'imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con pennello finissimo di pelo di cammello, l) et cetera, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche". Nello stupore di questa tassonomia, ciò che balza subito alla mente, ciò che a favore dell'apologo, ci viene indicato come il fascino esotico d'un altro pensiero, è il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare a tutto questo" (Foucault, 2009, p. 5).

## Bibliografia

- Adorno T., 1972 - *Valéry Proust e il museo*. In: *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Einaudi, Torino (ed. or. 1953, *Valéry, Proust, Museum*, Die Neue Rundschau, LXIV, n. 4).
- Agamben G., 2006 - *Che cos'è un dispositivo?* I sassi-nottetempo, Roma.
- Alberro A., Stimson B., 2009 - *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. MIT Press, Cambridge - London.

- Altshuler B., 2012 - *Exhibitions that Made Art History*. Vol. 1: 1863-1959, Phaidon, London.
- Aymonino A., Tolic I., 2007 - *La vita delle mostre*. Bruno Mondadori, Milano.
- Baldacci C., 2016 - *Archivi Impossibili, Un'ossessione dell'arte contemporanea*. Johan & Levi, Monza.
- Bois Y.A., 2001 - *Esposizione: estetica della distrazione, spazio della dimostrazione*. Rivista di Estetica, n. 16, p. 119 (ed. or. *Exposition; esthétique de la distraction, espace de démonstration*. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 29).
- Bourriaud N., 2014 - *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*. Postmedia books, Milano (ed. or. 2009, *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*. Denoël, Paris)
- Cameron D., 2005 - *Il museo: tempio e forum*. In: Ribaldi C. (a cura di), *Il nuovo museo: Origine e percorsi*. Il Saggiatore, Milano, p. 55 (ed. or. 1971, *The Museum, a temple or the forum*. Curator: The Museum Journal, New York).
- Chiodi S. (a cura di), 2009 - *Le funzioni del museo: arte, museo, pubblico nella contemporaneità*. Le Lettere, Firenze.
- Damisch H., 1997 - *Moves. Schaken en kaarten met het museum: playing chess and cards with the museum / Moves. Playing chess and cards with the museum*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
- Deleuze G., 2007 - *Che cos'è un dispositivo*. Cronopio, Napoli.
- Farm J.A., 1999 - *Mr. Haacke's Cabinet of Curiosities*. Art Journal, vol. 58, n. 3, pp. 113-114.
- Ferguson B.W., Greenberg R., Nairne S., 1996 - *Thinking about the exhibition*. Routledge, London - New York.
- Foucault M., 2009 - *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. BUR, Milano (ed. or. 1966, *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*. Éditions Gallimard, Paris).
- Gleadowe T., 2011 - *Inhabiting Exhibition History*. La Critique. The Exhibitionist, n. 4, Journal on Exhibition making, June, pp. 29-34.
- Globus D., Wilson F., 2011 - *A Critical Reader*. Ridinghouse, London.
- Grasskamp W., Nesbit M., Bird J., 2004 - *Hans Haacke*. Phaidon, London - New York.
- Grazioli E., 2012 - *La collezione come forma d'arte*. Johan & Levi, Monza.
- Greenaway P., 1991 - *The physical self*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
- Groys B., 2012 - *Art Power*. Postmedia books, Milano (ed. or. 2008, *Art Power*. The MIT Press, Cambridge - London).
- Haacke H., 1999 - *Ansichtssachen / Viewing Matters (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen 1996)*. Richeter Verlag, Düsseldorf.
- Kimmelman M., 1994 - *At the Met with Hans Haacke: Peering at a Wide World Beyond Works on a Wall*. The New York Times, 12 September, 1994, C1, 32, ill. (<http://www.nytimes.com/1994/12/09/arts/at-the-met-with-hans-haacke-peeking-at-a-wide-world-beyond-works-on-a-wall.html>, consultato il 10 maggio 2017).
- Krauss R., 1990 - *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. October, n. 54, The MIT press, London - Cambridge.
- Lugli A. (a cura di), 1986 - *Wunderkammer, artisti di oggi e camere delle meraviglie*. XLII Biennale di Venezia, Edizioni La Biennale - Electa, Venezia - Milano.
- Lugli A., 1992 - *Museologia*. Jaca Book, Milano.
- Lugli A., 1997 - *Le stanze delle Meraviglie «Wunderkammern»*. Umberto Allemandi & C., Torino.
- Lugli A., Mazzotta M., 1983 - *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Mazzotta, Milano.
- Meijers D.J., 2005 - *Il museo e la mostra "a-storica"*. In: Ribaldi C. (a cura di), *Il nuovo museo. Origine e percorsi*. Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1996, *The Museum and the "ahistorical" Exhibition*. In: Ferguson B.W., Greenberg R., Nairne S., *Thinking about the exhibition*. Routledge, London - New York).
- Negri A., 2011 - *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*. Bruno Mondadori, Milano.
- O'Neill P., 2012 - *Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT press, London - Cambridge.
- Pomian K., 1989 - *Collezionisti, amatori e curiosi*. Il Saggiatore, Milano.
- Putnam J., 2009 - *Art and Artifact. The Museum as Medium*. Thames & Hudson, London (ed. or. 2001).
- Ragghianti C.L., 1982-1983. *Per il nuovo museo*. Museologia, 11-14, Numero speciale "Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte". Atti del Secondo Convegno Internazionale di Museologia, Firenze, 26-30 maggio 1982, p. 119.
- Szeemann H., 1988 - *A-Historische Klanken/A-historical soundings*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1988.
- von Schlosser J., 1974 - *Raccolte d'arte e meraviglie del tardo Rinascimento*. Sansoni, Firenze 1974 (ed. or. 1908, *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Lipsia).
- Wilson R., de Jonge P., de Groot E., 1993 - *Robert Wilson: portrait, still life, landscape*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1993.
- Zuliani S., 2012 - *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*. Bruno Mondadori, Milano.