

LANGUAGE KIT

ITALIANO

INDICE

1 - Museum Highlights: A Gallery Talk	Pag. 05
2 – Kunstvermittlung	Pag. 17
4 – May I help you?	Pag. 21
4 – Aren't they lovely?	Pag. 27
11 - Collected: The Lady Wallace's Inventory	Pag. 28
15 – Untitled	Pag. 29
20 – 2016 in Museums, Money and Politics	Pag. 34

I. MUSEUM HIGHLIGHTS: A GALLERY TALK

Museum Highlights: A Gallery Talk esiste in diverse forme, ognuna con lo stesso copione ma con cornici molto diverse. Come performance dal vivo sotto forma di visita al museo, è esistito per il pubblico al Philadelphia Museum of Art nell'inverno del 1989. In seguito, è stato registrato come una visita guidata al museo su cassetta. La forma presentata qui, con didascalie di scena, epigrafi e note estese, è stata pubblicata per la prima volta in traduzione tedesca su *Durch*, la rivista del Grazer Kunstverein, nel 1990. Il testo qui riportato si basa sul copione apparso nella rivista *October* nell'estate del 1991.

Manifesti, cartelli, segni, simboli devono essere distribuiti, affinché tutti possano imparare i loro significati. La pubblicità della punizione non deve avere l'effetto fisico del terrore; deve essere un libro aperto da leggere. Le Peletier suggerì che, una volta al mese, al popolo dovrebbe essere permesso di visitare i condannati, "nelle loro celle lugubri: leggeranno, scritto in lettere maiuscole sopra la porta, il nome del condannato, il suo crimine e la sua sentenza. ..."
Immaginiamo quindi luoghi di punizione come un Giardino delle Leggi che le famiglie visiterebbero la domenica... una lezione viva nel museo dell'ordine.

—Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, 1977

In ogni casa di Philadelphia, ai giovani verrà insegnato a riverire le cose che sono custodite qui.

—Sindaco Harry A. Mackey, all'apertura del nuovo edificio del Pennsylvania Museum, 27 marzo 1928

L'atrio d'ingresso ovest del Philadelphia Museum of Art, 5, 11, 12, 18 o 19 febbraio 1989. Due o tre dozzine di visitatori del museo stanno aspettando nell'angolo sud-est dell'area di accoglienza dei visitatori; alcuni stanno aspettando la *Contemporary Viewpoints Artist Lecture* di Andrea Fraser; alcuni stanno aspettando una delle molte visite guidate del museo; alcuni stanno solo aspettando gli amici.

Alle tre, Jane Castleton entra nell'atrio d'ingresso ovest e inizia a rivolgersi a chiunque sembri essere in ascolto. Indossa un abito doppiopetto a quadri pied-de-poule argentato e marrone con una gonna appena sotto il ginocchio in lunghezza, una camicia di seta bianca, calze bianche e scarpe nere. I suoi capelli castani sono raccolti in un piccolo chignon tenuto in posizione da un fiocco nero.

Buon pomeriggio a, uh, tutti? Buon pomeriggio. Mi chiamo Jane Castleton, e vorrei dare il benvenuto a tutti voi al Philadelphia Museum of Art. Sarò la vostra guida oggi mentre esploriamo il museo, uh, la sua storia e la sua collezione.

La nostra visita oggi è una visita alla collezione - si intitola "Museum Highlights" - e ci concentreremo su alcune delle stanze del museo oggi, uh, le famose stanze d'epoca del museo; stanze da pranzo, guardaroba, eccetera, servizi igienici, uh - riesce tutti a sentirmi? Se non

riesci a sentirmi, non sentirti timido; basta dirmi di alzare la voce. Esatto. Come stavo dicendo, parleremo anche delle aree di accoglienza dei visitatori e di vari spazi di servizio e supporto, nonché di questo edificio, uh, di questo edificio, in cui sono ospitati. E il museo stesso, il museo stesso, il "sé" stesso è così coinvolgente.

Naturalmente, durante la visita di oggi potremo visitare solo una piccola parte del Museo; le sue oltre duecento gallerie contengono centinaia di migliaia di oggetti d'arte che abbracciano tutto il mondo e tutti i secoli. Ma, solo per darvi un'idea generale, per aiutarvi a orientarvi, questa potrebbe essere la vostra prima visita, la vostra primissima visita al Museo oggi - benvenuti di nuovo.

Questa è la sala d'ingresso ovest. Ah. Di fronte, naturalmente, c'è l'ingresso est, dove ci dirigeremo tra poco. Questo è davvero il centro del Museo, che - come potete vedere in queste mappe - consiste in un lungo edificio centrale con ali che si estendono alle estremità. È alto quattro piani, compreso un seminterrato. L'ingresso ovest dà accesso al piano terra dell'ala sud, che ospita alcune delle strutture pubbliche del Museo che visiteremo più tardi.

Jane si dirige verso il banco informazioni al centro della sala d'ingresso ovest.

Qui si trova anche il nuovissimo banco informazioni, il banco ammissioni - spero che tutti voi abbiate pagato il biglietto d'ingresso - e il banco soci. Se siete soci del Museo, ovviamente, non dovete pagare il biglietto d'ingresso. I soci, come sapete, "svolgono un ruolo di vitale importanza nella vita del Museo. ... Molti membri affermano di essersi iscritti al Museo perché lo considerano un'istituzione di altissima qualità, uno dei grandi depositi di civiltà del mondo. Lo vedono come un luogo lontano dalle esigenze mondane della realtà, dove un individuo può rafforzare il proprio legame con le forze creative del mondo, vecchie e nuove". Inoltre, se siete soci del museo, potrete utilizzare la sala riservata ai soci, situata sul balcone proprio sopra la mia testa e a destra, come vedete.

Io non ho pagato l'ingresso. Non sono un membro del museo, né un suo dipendente. Sono una docente in visita, ospite della Divisione di Educazione. Sono anche, come il Consiglio di Amministrazione e le Guide del museo, un volontario. È quindi un mio privilegio, come ospite, come volontario e, se posso dire, come artista, potermi esprimere qui oggi semplicemente come un individuo unico, un individuo con qualità uniche. E spero sinceramente di esprimere le mie qualità migliori, come tutti noi, se mi è consentito dirlo. È per questo che siamo qui.

Passiamo all'ingresso est. Seguitemi, se volete. All'ascensore...

Jane guida il gruppo verso gli ascensori.

Eccoci qui. Andiamo al secondo piano.

Quando il gruppo si riunisce al secondo piano nella Sala delle Grandi Scale, Jane continua. Ci sono tutti? Bene, continuiamo.

Questa è la Sala delle Grandi Scale e, come potete vedere, siamo al secondo piano, proprio all'interno dell'Ingresso Est. Come ho detto prima, questo è davvero il centro del Museo e dà accesso alle collezioni del Museo. Alla mia destra c'è l'ala sud, dove l'arte americana è generalmente a sé al primo piano, mentre l'Asia meridionale, il Vicino ed Estremo Oriente e l'arte medievale si trovano al secondo piano. Alla mia sinistra c'è l'ala nord, dove si trova l'arte

europea e del XX secolo al primo piano e, al secondo piano, altra arte europea e le Period Rooms di cui parleremo più tardi.

Il Philadelphia Museum of Art è uno dei più antichi musei d'arte degli Stati Uniti. In origine si chiamava Pennsylvania Museum and School of Industrial Art e fu fondato nel 1877, 1877. Si trovava nella Memorial Hall, non in questo edificio.⁵ Questo edificio venne aperto al pubblico nel 1928. In origine non doveva essere la nuova sede del Pennsylvania Museum. Era stato immaginato per la prima volta intorno al 1907 come "un grande edificio [per essere] l'elemento terminale della [Benjamin Franklin] Parkway". Lo scopo dell'edificio era secondario " .

Ma un museo d'arte non è solo un edificio, non è solo una collezione di oggetti. Un museo d'arte, in particolare un museo d'arte municipale come il nostro, è un'istituzione pubblica con una missione, con un mandato. E il Philadelphia Museum of Art, come tutte le istituzioni pubbliche, era il prodotto di una politica pubblica.

Qual era questa politica?

Ebbene, scrivendo su *The New Museum and Its Service to Philadelphia* nel 1922, il Museo scrisse che, uh, scrissero: "Siamo arrivati a capire che derubare ... la gente delle cose dello spirito e fornire loro salari più alti in cambio non è una buona economia, un patriottismo corretto, o una buona politica".

Come le altre istituzioni municipali dell'epoca: il Giardino Zoologico e l'Acquario, anch'essi, ovviamente, a Fairmount Park; la nuova biblioteca gratuita sulla Parkway; il nuovo stadio municipale; Camp Happy, "per i bambini denutriti"; Brown's Farm, per i "bambini dipendenti e abbandonati"; il nuovo carcere; il nuovo Ospedale per le malattie mentali a Byberry; il nuovo Ospedale Generale a Blockly; l'Ospedale per le Malattie Contagiose a Blockly; l'Ospedale per i deboli di mente a Blockly; la Casa per gli Indigenti a Blockly;⁸ il Museo Commerciale accanto a Blockly, dove a volte venivano ospitati i senzatetto, "dedicato all'educazione economica" - oggi il Philadelphia Civic Center; gli ospizi per i poveri di Germantown, Roxborough e Lower Dublin. ...

Chiamati "tombe viventi" e "cimiteri sociali", vili recinti per tutti i bisognosi, squallidi magazzini per i falliti e i rifiuti della società¹⁰, nessuno entrava volontariamente negli ospizi. Il ricevimento dell'assistenza pubblica fu trasformato in un rituale di degradazione pubblica così ripugnante da rendere preferibile anche il lavoro più meschino per il salario più misero.

Jane si avvicina a una finestra e si appoggia al pianoforte a coda che vi si trova di fronte.¹²

La Galleria d'Arte Municipale "che realizza veramente il proprio scopo, dà l'opportunità di godere dei più alti privilegi della ricchezza e del tempo libero a tutte quelle persone che hanno gusti sofisticati ma non i mezzi per soddisfarli". E per coloro che non hanno ancora coltivato il gusto, il Museo fornirà "un'educazione al gusto".¹³ Ma, soprattutto, la Galleria d'Arte Municipale dovrebbe essere "abbastanza generosa da simboleggiare adeguatamente la funzione dell'arte come espressione di tutto ciò che c'è di più nobile nelle conquiste o nelle aspirazioni dell'umanità... 'dove non c'è visione, la gente parrocchializza'".

Jane apre le tende che coprono la finestra e rivela una vista perfetta della Benjamin Franklin Parkway.

E guardate che vista! Magnifica!

"Se non possediamo arte in una città, o luoghi belli in città, non possiamo aspettarci di attirare visitatori nella nostra città".

Jane fa un gesto verso il gruppo.

"Poiché soprattutto i giovani sono attratti dalla zona, Philadelphia attira un enorme bacino di manodopera con istruzione universitaria e tecnici qualificati. E, grazie alle sue antiche tradizioni manifatturiere, anche la manodopera specializzata abbonda".

Jane lascia la finestra e attraversa il gruppo. Mentre cammina fa dei gesti generali.

"Il clima è sano. Gli spazi di qualità sono disponibili e accessibili. ... I sistemi per il successo sono in atto e funzionano bene. Ma ancora più importante è che Philadelphia è vivibile".

"Potete scegliere tra cinque squadre sportive professionistiche, una sinfonia di livello mondiale, cento musei, il più grande sistema di parchi municipali del Paese e una rinascita della ristorazione di cui tutto il mondo parla".

Inoltre: "otto milioni di metri quadrati di nuovi uffici commerciali. ... Alta tecnologia, assistenza sanitaria, editoria medica e stampa, servizi generali alle imprese, servizi finanziari, industria pesante [e] moda".

Vorrei passare ora alle gallerie, dove parleremo di alcune delle sale d'epoca del Museo, come ho già detto, le famose sale d'epoca del Museo. Seguitemi, per favore.

Jane guida il gruppo attraverso le gallerie d'arte europea fino a una delle sale d'epoca del Museo.

Ed eccoci qui.

Questo è il Grand Salon del Castello di Draveil. È francese, del XVIII secolo. Poche epoche storiche si sono preoccupate di "vivere con stile" come la Francia del XVIII secolo.

Si noti "lo stile casto, caratteristico degli ultimi anni del regno di Luigi XVI... rivelato qui nella semplicità delle ampie superfici, nelle proporzioni slanciate delle loro cornici e nell'ornamento classico... intagliato con la più estrema nitidezza e brillantezza... di grande bellezza e raffinatezza... di insolito interesse... della massima delicatezza". Vorrei poi parlare di un'altra stanza d'epoca. È proprio dall'altra parte della galleria. Se volete seguirmi, per favore.

Jane attraversa la galleria fino a un'altra stanza d'epoca, alla quale si accede attraverso un corridoio breve e stretto che contiene anche la porta della stanza degli uomini.

Questa è una stanza a pannelli inglese, risalente al 1625. Contiene dipinti olandesi del XVII secolo e fu installata nel Museo nel 1952...

E qui, questa è la stanza degli uomini.

"Che differenza può esserci ai lati opposti di un sottile muro divisorio! Da questo lato del muro c'è una famiglia incline alla sporcizia e al disordine a causa di un'educazione sociale non perfetta. ... La pulizia delle persone o delle stanze è completamente trascurata. I pavimenti si riempiono di sporcizia, perché nessuno sente il desiderio o l'obbligo di fare diversamente. I diritti di proprietà sono ignorati o rispettati solo con la paura e la forza personale.

"Dall'altra parte del muro, a pochi centimetri di distanza, il pavimento, ben tappezzato, è immacolato. Il tavolo centrale contiene una... lampada e un vaso con erbe fresche. ... Alle pareti ci sono foto di... paesaggi [e] della famiglia. ...

Si può trovare uno scrittoio trasformato in una teca".

"È logico che agli occupanti sciatti e distruttivi non venga riservata la stessa attenzione che viene data a... coloro che sono puliti, attenti e puntuali nei pagamenti".²⁰

Jane lascia la stanza dei pannelli.

"Il pubblico, che compra vestiti e porcellane da tavola, carta da parati e gioielli a buon mercato, deve essere costretto a elevare i propri standard di gusto vedendo i capolavori di altre civiltà e di altri secoli".

Qui per esempio...

Jane fa un gesto intorno alla galleria.

"Imponenti installazioni architettoniche... forniscono nobili ambientazioni all'interno delle... gallerie del Museo".

Jane cammina verso nord nella galleria successiva. Poi indica *La nascita di Venere* di Nicolas Poussin:

"Splendidamente... incredibilmente impeccabile... sontuosa. ... Questa figura è tra le creazioni più belle e raffinate. ... Un'immagine di eccezionale ritmo e fluidità".

Jane attraversa la stanza per rivolgersi al *San Luca* di Simon Vouet.

"È l'opera più spettacolare... apprezzata per i suoi motivi chiari e audaci e per il numero relativamente basso di opere, ma forti e armoniose... delle oltre mille raccolte dal celebre avvocato di Filadelfia... monumentale, scultorea... in un ambiente austero. ...

Jane entra a nord in una galleria che contiene *Le quattro stagioni* attribuite ad Augustin Pajou. Mentre cammina: ["Ferme, parsimoniose, previdenti e domestiche nelle loro abitudini... indipendenti e autosufficienti... tranquillamente sicure di sé"].

Il sacrificio delle frecce dell'amore sull'altare dell'amicizia di Jean Pierre Antoine Tassaert:

"Una delle interpretazioni più stridenti ed emotivamente efficaci. ... Il contorcersi, l'incatenarsi, la muscolosità ... maestosa, frenetica ... [vasta e vigorosa ... si sposava perfettamente con gli sfarzosi palazzi e le chiese d'Europa ...].

[Passiamo alla prossima galleria...]

Jane cammina verso nord nella galleria successiva. Gesticola in generale:

"Una delle composizioni più complesse e allo stesso tempo aggraziate del XVII secolo...

Riferendosi a *Cabinet* attribuito ad Adam Weisweiler:

"Questo affascinante gruppo di fanciulle danzanti... grazioso, a grandezza naturale, mitologico... una creazione di uno splendore quasi visionario. L'espansione e la flessione...

esagerate, l'affondo... allo stesso tempo così splendidamente teatrali e così ovviamente caratteristiche...

Jane rientra nella galleria che contiene *Le quattro stagioni*. Si rivolge al gruppo:

["Sebbene venisse da fuori città, il suo background era simile al loro e si adattava alla routine dei pomeriggi "a casa", al palco del martedì all'Accademia di Musica, alla serata di apertura della mostra di pittura a olio..."]

Parlando in generale:

"... dove le migliori qualità del gusto si sono mantenute fino alla fine del secolo ...

Rivolgendosi a uno sgabello di guardia nell'angolo della galleria:

"In scala e complessità... l'impresa più ambiziosa... nella grande tradizione europea... abbondanza e grazia... libera dal tempo e dal cambiamento...".

Rivolgendosi a *Le quattro stagioni: L'autunno come Bacco*:

E qui...

"Americana, madre, tre fratelli distintamente nella norma, lei stessa mentalmente problematica, violenta, indisciplinata e priva di ogni qualifica di maternità, incostante, irresponsabile. ... Il suo secondo marito è uno dei più degradati, di una famiglia bassa e viziosa... estremamente arretrato e incorreggibile... essendo il padre di intelligenza inferiore alla media... generalmente... considerato da tutti coloro che hanno avuto a che fare con lei come debole... e un personaggio pericoloso a causa delle sue propensioni immorali ... condizione grossolanamente bassa ... incapace di imparare ... di nessuna utilità in casa, e costantemente incline all'autolesionismo... quasi completamente nuda ... stesa sul pavimento con una padella sporca e annerita. ... "

Rivolgendosi al gruppo:

Voglio essere aggraziato.

Rituali di famiglia, amore e ordine.

Jane torna alla galleria con *La nascita di Venere*. Parlando in generale:

"Gentile, riservata... fascino e originalità. ... Totale sobrietà... utilitaristico... rettilineo... "

Riferendosi a *La nascita di Venere*:

"Cultura di classe inferiore: esiste un segmento sostanziale dell'attuale società americana il cui stile di vita, i cui valori e i cui modelli caratteristici di comportamento sono il prodotto di un sistema culturale distintivo che può essere definito "classe inferiore" ".28

Jane rientra nella galleria tra il *Grand Salon* e la *Panelled Room*. Parla in generale mentre attraversa la galleria:

"Grazia semplice... armonia e perfezione... impressionante... severamente formale, ma tenera... vigorosa... umile... gioiosa...".

"Spregiudicato, pigro, poco ambizioso...; povero cronico...

Riferendosi al *Ratto delle Sabine* di Luca Giordano:

"incapaci di 'farcela' per carenze caratteriali o per mancanza di capacità...; [se mi seguite...] 'i nuovi poveri'; 'famiglie pluriproblematiche'; 'la cultura della povertà'; 'poveri disdicevoli', 'pauperisti', 'non ce la fanno', 'fanno rumore', creano problemi e in generale 'fanno danni'... 'inferiori'".

Rivolgendosi a un cartello di uscita sopra la porta in fondo alla galleria:

"Fermo nella pittura, delicato nel colore e nella struttura, questo quadro è un brillante esempio di una scuola brillante".

O ancora qui...

Jane esce dalla galleria, lasciando la maggior parte del gruppo a una certa distanza da sé. Prosegue nelle gallerie d'arte medievale, tornando verso la Sala della Grande Scala. Parlando in generale:

"Relazioni interpersonali instabili e superficiali... bassi livelli di partecipazione... scarso interesse o conoscenza della società più ampia... senso di impotenza e basso senso di efficienza personale... basso "bisogno di realizzazione" e bassi livelli di aspirazioni per se stessi.

Rivolgendosi al gruppo:

["L'amore per la bellezza è una delle cose più belle che rendono la vita degna di essere vissuta"].

Sempre parlando in generale:

"Lavori al livello più basso di competenze... non qualificati... e lavori umili...".

Indicando varie parti della galleria:

"negli alberghi, nelle lavanderie, nelle cucine, nelle sale forni, nelle fabbriche non sindacalizzate e negli ospedali... "

"Case sparse di mattoni... tetri magazzini... muri vuoti e depositi di spazzatura... tetro, chiuso... a volte blu... "

Jane attraversa le porte della *Grande Sala delle Scale*. Si ferma e si rivolge al gruppo:

Davvero! Voglio dire... Qui per esempio...

Jane si muove in direzione delle scale mentre parla, indicando in generale le panche, la ringhiera di pietra, gli arazzi, ecc.

"Prendete la vostra stanza ordinaria, da cortile, per così dire, la stanza familiare in cui avete vissuto, che non avete mai pensato come un'opera d'arte, e in qualche modo, insensibilmente, la spostate, mettete una sedia in un posto diverso, sistemate la mensola del camino, vi sbarazzate di metà degli impedimenti della mensola del camino - sapete come la maggior parte delle persone carichi le mensole del camino -, semplicemente spogliatela e mettete una o due cose lì e le mettete al posto giusto... un artista farà questo. ... Beh, questo è ciò che un museo fa, credo, per tutti noi ".

Vorrei proseguire ora al primo piano.

Jane scende la Grande Scala con il gruppo. Al secondo pianerottolo inizia a parlare, gesticolando in varie direzioni intorno alla Grande Scala mentre cammina. Quando raggiunge il fondo della scala, gira a sinistra.

Come ho già detto, "consiste in un edificio centrale, con ali alle estremità che si estendono all'indietro. ... È alto quattro piani, compreso il seminterrato. ...

"I detenuti sono alloggiati in stanze di circa ventidue piedi per quarantacinque (ce ne sono quarantadue), da venti a ventiquattro persone per stanza, e sono classificati in base al loro carattere generale e alle loro abitudini, separando i più meritevoli da quelli abbandonati e privi di valore, ed eliminando così l'aspetto più odioso conseguente a tali stabilimenti. Gli americani sono generalmente da soli, così come gli irlandesi, e anche i neri hanno i loro appartamenti separati.

"Vi si trovano anche un penitenziario, un ospedale per malati e pazzi, diversi grandi edifici adibiti a officine, aule scolastiche, stanze di alloggio per i bambini e i vari locali esterni di uno stabilimento grande e ben regolamentato. ... "

Si ferma davanti alla *Liberazione del peone* di Diego Rivera, appesa fuori dalla porta del guardaroba sotto le scale.

Non è forse questa una bella fontanella?

Jane entra nel guardaroba e fa un gesto verso la fontanella in fondo. Rivolgendosi alla fontanella:

Hmm, "... un'opera di sorprendente economia e monumentalità", "contrasta audacemente con le produzioni severe e altamente stilizzate di questa forma". [Uh, notare, uh...]"La corposità... la vastità... la più ambiziosa e risoluta!"

Grazioso, mitologico, a grandezza naturale...
Voglio essere aggraziato.

Jane lascia il guardaroba e fa cenno al gruppo di seguirla.

Su, venite, prego. Sapete che "ogni individuo, per quanto non istruito, [può trovare] un migliaio di oggetti (o meglio ancora, uno solo...) così evidentemente perfetti e così direttamente in linea con il [proprio] tentativo di perfezione mezzo compreso che... ".

Qui, per esempio...

Jane si avvicina a *Two Box Sculpture* di David Smith. In piedi accanto ad essa, tiene il braccio teso.

Si noti come la luce catturi il tessuto, i piccoli quadretti a dente di cane dell'abito, e lo renda un po' più luminoso, mentre cade sulle braccia, sulle gambe, appena sotto il ginocchio, e si sgualcisce leggermente in vita, a doppio petto.

Ma guardate il viso. La pelle è rotta. Gira leggermente la testa dall'altra parte.

Jane inizia a camminare verso le scale che portano alla sala d'ingresso ovest, continuando a parlare.

Sebbene il suo abbigliamento e il suo portamento possano far pensare a una signora dell'alta società, lo spettatore attento noterà che le sue mani sono sfregiate e mal curate e i suoi denti non sono stati raddrizzati.

Vorrei passare ora all'ingresso ovest.

A metà delle scale che portano alla sala d'ingresso occidentale, Jane si volta per rivolgersi al gruppo.

"Il compito del museo potrebbe essere descritto come la continua, coscienziosa e risoluta distinzione della qualità dalla mediocrità".

"La fame è il miglior condimento, e tutto ciò che è mangiabile viene gustato da persone con un sano appetito; ma una soddisfazione di questo tipo non mostra alcuna scelta orientata dal gusto. È solo quando il desiderio è placato che possiamo distinguere chi tra tanti uomini ha o non ha gusto".

Nella sala d'ingresso ovest:

"Eppure, basta davvero poco per produrre un perfetto piatto di frutta e formaggio". Qui per esempio...

Rivolgendosi a una delle *Ninfe che tengono un piatto carico di frutta* di Claude Michel (detto Clodion):

"... pezzi di cheddar bianco forte del Vermont, serviti in blocchi sbozzati, e una singola mela perfetta sono eleganti nella loro semplicità e preferibili...".

Passando a parlare della seconda delle *Ninfe*:

"... a combinazioni temibili come i medaglioni di pollo con avocado".⁴¹

Jane si allontana dalle *Ninfe*. Supera il guardaroba ed entra in un corridoio con i bagni, i telefoni, la Galleria di vendita e noleggio di opere d'arte e alcune opere d'arte contemporanea. Parla mentre cammina, voltandosi di tanto in tanto per rivolgersi al gruppo.

"Ho sentito dire a un brunch domenicale non molto tempo fa... Tutti, a quanto pare, hanno storie dell'orrore:

Un uomo con una magnifica casa a Delancey Place dice che non può tenere i fiori fuori, perché ogni mattina trova i vasi rovesciati e i marciapiedi coperti di sporcizia e rifiuti”.

“Un altro uomo racconta di aver visto un senza tetto [che sembra aver occupato ogni angolo, fessura e scala disponibile] accasciato davanti a Nan Duskin in Walnut Street, nel nostro punto vendita principale. Nessuno è riuscito a spostarlo, nemmeno la polizia.

Una donna che è sempre stata una mecenate del Museo d'Arte non può credere che il paesaggio sia diventato un disastro...”.

“... non c'è più nessun posto dove fuggire [nessuna oasi di civiltà]”.

Jane si ferma alla fine del corridoio e si volta verso il gruppo.

Questo corridoio ospita alcune delle strutture pubbliche del Museo: il guardaroba, i bagni, i telefoni... non ha un vero e proprio nome, ma... in fondo al corridoio...

Jane percorre un corridoio adiacente alle Gallerie dei disegni e delle stampe, di fronte al negozio del museo.

In fondo al corridoio ci sono le Gallerie di disegni e stampe di Muriel e Philip Berman. Portano il loro nome nell'ambito del programma di riconoscimento dei donatori del Museo. Il Museo, come sapete, offre ai potenziali donatori una vera e propria cornucopia di opportunità di spazi a loro intitolati.

Ecco un esempio...

Jane attraversa il corridoio per recarsi al negozio del museo.

... per 750.000 dollari potreste dare il nome al negozio.

Sai, mi piacerebbe dare un nome a uno spazio, perché se avessi 750.000 dollari darei un nome a questo negozio... Andrea. Andrea è un nome così bello.

Jane cammina per qualche metro lungo il corridoio e si ferma di nuovo per rivolgersi al gruppo.

Questo è il nostro negozio, Andrea, chiamato così nel 1989 dalla signora John P. Castleton, già guida del Museo ed eterna estimatrice dell'arte. Jane, come veniva chiamata, amava sempre dire che “il mecenatismo crea un senso personale di proprietà in una bella casa delle arti e unisce gli spiriti più illuminati della comunità in un'alta devozione al bene pubblico”.

“La conoscevate? Conoscerla significava amarla. Era speciale... con il suo passo lungo e il suo profilo sartoriale, una [bionda] di media altezza vestita con sobria raffinatezza, incredibilmente 'rifinita'. Spesso portava con sé una valigetta ... scusandosi. ... La sua voce sorprende... profonda e roca e risonante di emozioni... che si allungava e indugiava sulle vocali... una studentessa seria, umile, affamata, analitica. Leggeva... e guardava e ci invitava a guardare. ... C'era tempo per ... vedere più chiaramente”.

Jane rimane in silenzio per un momento e poi continua a parlare mentre passa davanti al negozio e attraversa la serie di corridoi vuoti e duramente illuminati che portano alla caffetteria del Museo.

"Il Museo vuole e ha bisogno di un pubblico informato ed entusiasta, la cui conoscenza delle collezioni e della programmazione continui a crescere " .

Il Museo dice: qui troverete "soddisfazione", troverete "appagamento", troverete "piacere", troverete "le cose più belle che rendono la vita degna di essere vissuta", sarete liberati "dalla lotta imposta dai bisogni materiali", troverete la vostra "bellezza ideale", troverete "ispirazione", troverete "un posto a parte", troverete "standard", troverete "civiltà".

Jane sosta appena fuori dalla caffetteria.

Oh, ho conosciuto la felicità; una felicità intensa, squisita, qui nel museo, accanto a queste piastrelle, o dall'altra parte della stanza, o qui, tra queste due.

È bello sentirsi vivi.

Mi piacerebbe vivere come un oggetto d'arte. Non sarebbe bello vivere come un oggetto d'arte?

"Una composizione sofisticata di austera dignità, vitalità e qualità immediata; una rigorosa formalità ammorbidita da un'atmosfera squisitamente luminosa. ... "

Come si potrebbe chiedere di più?

Grazioso, mitologico, a grandezza naturale...

Jane entra nella caffetteria.

"Questa sala rappresenta il periodo di massimo splendore dell'arte coloniale a Filadelfia alla vigilia della Rivoluzione e deve essere considerata una delle più belle sale americane " .

Jane si muove nella stanza mentre parla, indicando con un gesto i tavoli, le sedie, i cestini della spazzatura, gli avventori della mensa, ecc.

Si noti "la decorazione architettonica". ... [Combina il vocabolario classico dei frontoni spezzati e delle lesene scanalate, tipico delle case inglesi, con gli ornamenti in gesso asimmetrici e sgargianti derivati dallo stile rococò francese. Il bel divano imbottito, le sedie in stile Chippendale e il tavolo con piano in marmo mostrano la varietà di forme per cui i mobili di Filadelfia erano giustamente famosi".

E ... "Questa stanza era molto frequentata da Washington quando era comandante in capo e presidente".

Jane lascia la caffetteria e torna indietro per la strada che ha percorso.

Uomini e donne maestosi, soprattutto maestosi, misurati, ordinati, con una certa eleganza tranquilla... colori sobri, composizione dignitosa, disposizione... che è semplice, fine e

simpatica per tutti noi... [certe abitudini del buon disegno... cose che mi piace chiamare le "buone maniere della pittura"]... un po' più di misura, un po' più di calma, un po' più di serenità... dignità e una certa rettitudine tecnica... gusto, senso della misura e del decoro". ...

"Ebbene, frequentate questo vostro museo ed entrate in contatto con la tradizione. Bevete la tradizione che esiste [qui] e che è... accumulata [qui], tutte le epoche, tutte le grandi età. Sentirete con me che queste pietre di paragone, questi standard, in fondo, non sono cose pedanti [ma] standard per un istinto coltivato, governato, discriminante".

Non parliamo solo di arte. Perché alla fine lo scopo del Museo non è solo quello di sviluppare un apprezzamento dell'arte, ma di sviluppare un apprezzamento dei valori.

"Per apprezzamento dei valori intendiamo la capacità di distinguere tra il degno e l'indegno, il vero e il falso, il bello e il brutto, la raffinatezza e la rozzezza, la sincerità e la frottola, tra ciò che eleva e ciò che degrada, il decente e l'indecente nel vestire e nel comportamento, tra i valori che sono duraturi e quelli che sono temporanei ", tra...qui... qui, tra...

Jane torna rapidamente nel corridoio con i telefoni, il guardaroba, i bagni, la Galleria di vendita e il noleggio di opere d'arte, ecc. Si muove lungo il corridoio, indicando con un gesto queste cose mentre vi fa riferimento.

... qui, la capacità di distinguere tra un guardaroba e un bagno, tra un quadro e un telefono, tra una guardia e una guida; la capacità di distinguere tra voi stessi e una fontanella, tra ciò che è diverso e ciò che è migliore, tra gli oggetti che sono dentro e quelli che sono fuori; la capacità di distinguere tra i vostri diritti e i vostri desideri, tra ciò che è buono per voi e ciò che è buono per la società.

Bene, questa è la fine del nostro tour per oggi.

Grazie per avermi seguito e buona giornata.

2. KUNSTVERMITTLUNG

Una parte essenziale del concetto della Collezione Fondazione EA-Generali è che le politiche di acquisizione non sono determinate da opinioni soggettive, ma da criteri obiettivi. Ciò significa che non è il presidente, il dipartimento pubblicitario o un terzo individuo appartenente all'azienda a decidere cosa verrà acquisito per la collezione. Piuttosto, questa responsabilità è delegata a un organo esterno: il cosiddetto consiglio consultivo. Finora ci siamo sempre orientati in base alle raccomandazioni di questo consiglio, indipendentemente dal fatto che esse siano o meno gradite ai membri dell'azienda.

Un criterio come la qualità è davvero solo un vuoto che ognuno riempie per sé e poi agisce come se ci fosse un consenso al riguardo. Come consulenti artistici sosteniamo semplicemente di sapere cosa sia la qualità, e quindi è necessario credere a ciò che diciamo. Il concetto di qualità implica sempre che ci troviamo nella posizione di stabilire cosa la storia dell'arte classificherà come buono o cattivo in futuro. Non lo so. Sto cominciando a credere sempre di più che questo sia assurdo. Di fatto ciò che siamo è persone più profondamente coinvolte nel panorama artistico e più familiari con le sue regole perché ci viviamo. Fa parte della nostra vita. Se sono onesto in ciò che dico, è semplicemente l'unica cosa che so di poter fare meglio degli altri, perché la mia vita è semplicemente diversa. Queste penso siano le regole che la società del XX secolo e il capitalismo hanno stabilito: ci sono esperti che ai quali bisogna dare fiducia. Mi fido di un esperto quando si tratta di assicurare qualcosa, ma quando si tratta di arte è piuttosto...

La prima volta che opere d'arte sono state portate nella sede aziendale c'è stata una certa reazione difensiva contro di esse, ostile oserei dire. È lo stesso in parte ancora tuttora. È così. Per quanto riguarda l'arte, non possono esserci solo opinioni positive. Devono esserci anche dichiarazioni negative. Con 800 persone, è così: inizialmente, solo gruppi particolari vengono chiamati in causa. Questo è stato deciso dal consiglio di amministrazione. Ci vuole del tempo prima di raggiungere le fondamenta. Non credo sia una cosa negativa. Non ci sono così tante persone che entrano nell'ufficio del presidente e vedono delle opere d'arte.

Quindi c'è qualcuno che viene in ufficio e che ha a casa un poster di Schwarzenegger, e all'improvviso si trova davanti una custodia piena di una sorta di schiuma utilizzata per fissare le cornici delle finestre e una palla. Uumphh! Non è abituato a questo. "Che diavolo ci facciamo con questo? È solo costoso." Ora è lì davanti a lui sul muro per l'intera giornata, e non ha la minima idea di cosa l'artista avesse in mente o di cosa l'azienda stesse pensando. Così dice, "Dai, che schifezza. Sto impazzendo con questa scultura." Se è qualcosa di bello, se è colorato o se c'è qualcosa da cui trarre piacere, un po' di fantasia, e se c'è qualcuno che spiega tutto ciò, è meraviglioso. Ma qui ci si aspetta che le persone lavorino. Ci stanno colpendo con la frusta sulla testa e attenzione se non ti comporti correttamente e non archivi tutto e non accumuli arretrati perché, sai, siamo un'azienda di assicurazioni che deve difendere una certa immagine, siamo piuttosto costosi e tutto deve essere perfetto, eccetera. E oltre a tutto questo, si suppone che ci si interessi di arte? Ovviamente tu rispondi, "Per favore, lasciami stare!"

La pressione è esercitata dall'alto verso il basso ed su livelli sempre più bassi. Ognuno deve assumersi più responsabilità e cerca di delimitare il proprio ambito e di limitarlo il più possibile. Questo porta le persone a chiudersi a riccio. Da questo punto di vista, l'atmosfera si fa più aspra. Siamo ancora un esempio per tutto il settore delle assicurazioni e ci stiamo facendo abbastanza bene per quanto riguarda le questioni sociali, ma non usciamo così bene perché un direttore commerciale responsabile di 250 persone deve sempre fare i conti con i numeri. E le persone che producono quei numeri e devono vivere? Non le vede più.

La Fondazione EA-Generali è un modo per portare un certo tipo di cultura nella sede centrale. Ma non sono così sicuro che lavorare in un ufficio significhi non avere contatti con la cultura. La cultura è ovunque: è nel tuo comportamento, nel modo in cui ti vesti, nel modo in cui lavori con gli altri.

"Questo artista ha mai fatto qualcosa di decente?" - quindi in tono molto morale. Eravamo davanti a una scultura e uno dei dipendenti ha cominciato improvvisamente a urlare. Poi non si è nemmeno fermato. Mi chiedo se avessi mai fatto qualcosa di decente in tutta la mia vita. Sullo sfondo c'era qualcosa del genere, la sua vita è una vita normale, e ciò che sta vedendo qui è assolutamente folle e senza importanza. Non lo capisce ma non gli importa nulla, non ha importanza nella sua vita, e non capisce nemmeno come un artista possa costruire una vita su di esso. Era come un attacco. Per me, è stato personalmente insultante perché non potevo fargli la stessa domanda. Cosa fai nella vita? Pensi che il tuo lavoro, la tua vita, il tuo pensiero siano qualcosa di speciale o importante? Perché dovrei dirti perché mi occupo di arte?

L'arte è necessariamente provocatoria perché non è fatta per la sede aziendale e perché non ha alcuna funzione se la confronti con la funzione dell'edificio o la funzione dei dipendenti che camminano con i loro documenti o i loro pensieri sul pranzo. Sono un po' tutti come formiche in un'organizzazione come questa. Quindi vieni ogni giorno, hai la tua tessera oraria e fai la tua parte e poi, Bum! C'è un oggetto. Non sai cosa dovrebbe essere o quale sia la sua funzione. Penso che vada bene così. Non ha a che fare solo con l'arte. Elabora su ciò che è possibile pensare.

La sponsorizzazione dell'arte non sarà compresa finché non avremo così tanti soldi da poterli dare ai nostri azionisti e ai nostri dipendenti e ai poveri e così via. Non abbiamo problemi finanziari presso EA-Generali, ma abbiamo una tendenza ad abbattere i costi. Ogni anno diciamo che non abbiamo abbastanza soldi per questo e questo e questo e questo. Ma per questo dipinto i soldi li abbiamo. Questo è il problema. Ogni giorno diciamo ai dipendenti che non abbiamo abbastanza soldi per un nuovo computer e non abbiamo abbastanza soldi per assumere nuovi dipendenti quando sono così oberati di lavoro e non possiamo aumentare i salari oltre il tasso di inflazione. Ma allo stesso tempo dobbiamo confessare che abbiamo soldi per qualcosa che, secondo loro, non è nemmeno arte. Poi c'è un'equazione: questa immagine è necessaria quanto 100 monitor per computer.

Chiunque abbia una domanda, cerchiamo di rispondergli. Penso che possiamo giustificare facilmente le spese della Fondazione. Se lo metti in relazione a ciò che spendiamo per le PR in generale, è assolutamente difendibile. Tutti dovrebbero capire, ovviamente, che potremmo fare di meno, ma potremmo anche decidere di non fornire determinati servizi ai nostri dipendenti. Potremmo anche trasferirci in periferia e dare ai nostri dipendenti uffici meno confortevoli. Penso che sia una scusa per una mancanza di volontà di avere a che fare con l'arte. Hai altre priorità. Sei pigro. Dici di non capire. Non vogliamo imporre nulla. Offriamo una possibilità e, se vuoi, puoi approfittarne. Se non lo fai, beh, non possiamo farci niente.

La filosofia alla base della Fondazione EA-Generali è piuttosto semplice: vogliamo che a partire dal nostro coinvolgimento nell'arte contemporanea le persone traggano la conclusione che abbiamo iniziativa, che siamo moderni, aperti, orientati al futuro e dinamici. Tutti in Austria sanno che EA-Generali è un'azienda grande, antica e ricca di tradizione. Molte persone hanno anche creduto che EA-Generali sia un'azienda ricca, grassa, lenta, inaridita e inflessibile. Questo è il motivo per cui ci interessiamo all'arte contemporanea. Vogliamo suggerire alle persone che EA-Generali non si preoccupa del passato ma del presente e del futuro, e nel farlo vogliamo promuovere un corrispondente trasferimento di immagine. Questo è valido tanto per l'arte quanto il tennis.

Il tennis da l'idea di essere uno sport elitario, a differenza del calcio, ad esempio. Anche EA-Generali, in qualche misura, dà l'impressione di essere un'assicurazione di caratura maggiore rispetto alle assicurazioni a basso costo. Le persone credono che il tennis sia qualcosa di speciale, ma non è vero. Ci sono 700.000 persone in Austria che, almeno sporadicamente, giocano a tennis. Si tratta davvero di uno sport popolare. È solo una questione di immagine.

Con il patrocinio dell'arte - e soprattutto con la scultura contemporanea - la situazione è, ovviamente, completamente diversa. Si tratta veramente di élite in questo caso. E ci sono élite all'interno dell'azienda così come élite esterne che vogliamo coinvolgere.

Non consideriamo i dipendenti semplicemente come strumenti di lavoro ma come le risorse più preziose di un'azienda che è una società di servizi. Vogliamo dare loro l'opportunità di svilupparsi, non solo professionalmente, ma anche come esseri umani. Per questo offriamo loro seminari che vanno dalle lingue alla psicologia. Cerchiamo di ampliare i loro orizzonti. Un altro modo per farlo è offrire loro il contatto con la cultura attraverso l'arte nella nostra sede aziendale. Diamo ai nostri dipendenti la possibilità di scegliere tra le opere della collezione per i loro uffici, mentre nelle sale comuni, nelle sale riunioni e nei corridoi gli oggetti d'arte sono posizionati dalla Fondazione EA-Generali, secondo i suoi standard e i suoi criteri. Questo dovrebbe dare - e certamente dà - ai dipendenti l'impressione che non li stiamo solo spronando per risultati professionali, ma li consideriamo qualcosa di più: come esseri umani con una certa intelligenza. Cerchiamo di nutrirci in quella direzione. Offriamo anche servizi medici. Cerchiamo di incoraggiarli a fare qualcosa per il loro benessere fisico. Si comincia nella mensa, dove offriamo loro menu speciali. Vogliamo avere persone sane in ambienti confortevoli.

La cultura aziendale, come la intendiamo noi, è il modo in cui ci comportiamo all'interno dell'azienda: le regole che impostiamo, come comunichiamo, come ci comportiamo gli uni con

gli altri e con i clienti. Da un lato, questo riguarda il problema interno della presa di decisioni e della partecipazione. Per noi questo significa che vogliamo coinvolgere tutti quelli che sono... Questo è esagerare, "tutti". Vogliamo coinvolgere nel processo decisionale coloro che saranno impattati dalle decisioni. Poi c'è l'orientamento del cliente: sebbene questo implichi sicuramente considerazioni di redditività, la guida dovrebbe essere ciò che il cliente si aspetta. In terzo luogo, la leadership, che dovrebbe essere caratterizzata da un approccio collaborativo e il rispetto per l'individuo. Un'altra linea guida per il personale di gestione dovrebbe essere che ognuno contribuisca alla realizzazione del successo aziendale. Particolare attenzione dovrebbe essere dedicata alla promozione e allo sviluppo dei dipendenti. Ognuno dovrebbe avere la possibilità - ognuno secondo i propri talenti e inclinazioni - di svilupparsi all'interno dell'azienda. Sottolineiamo inoltre con forza che ogni dipendente contribuisca affinché possa rispondere adeguatamente alle sfide poste all'interno del proprio luogo di lavoro. Non vogliamo solo sottolineare la responsabilità che la dirigenza ha nei confronti degli altri, ma anche la responsabilità che i dipendenti hanno nei confronti di loro stessi. Naturalmente, si può elaborare ampiamente sulla cultura aziendale.

Una correzione, forse. Tutto con l'obiettivo di fare profitto.

Mostriamo le opere d'arte che acquistiamo all'interno della sede aziendale per creare una sorta di fermento creativo tra i membri del gruppo aziendale. Facciamo l'esempio di una pianta di gomma su un girasole e di persone che per dieci anni passano davanti ad essa senza mai accorgersene. Ora, quando questa pianta di gomma viene rimossa un giorno e, ad esempio, al suo posto viene collocata una scultura, questo può scatenare una grande controversia e il sonno delle persone viene interrotto. Questo è ciò che vogliamo: non solo scioccare i dipendenti ma piuttosto motivarli a coinvolgersi, in uno spirito critico, aperto, con interesse, con processi di sviluppo contemporanei. Nel corso del tempo, speriamo che questo incoraggi una maggiore flessibilità. Adesso, molte strutture sembrano fatte di cemento. Affrontare la vita che cambia e i tempi che cambiano renderà più facile per le persone familiarizzarsi con nuove pratiche. Con la prossima generazione ne trarremo profitto.

3. MAY I HELP YOU?

Posso aiutarla?

1. I visitatori del museo stanno osservando opere d'arte in una galleria con esposti 30 dei *Surrogati in Gesso* di Allan McCollum. Questi oggetti - che hanno centri neri e quelli che sembrano tappeti bianchi e cornici in tonalità di rosso - sono appesi in una singola fila intorno a tre delle pareti della galleria. Una donna entra nella galleria e inizia a rivolgersi a uno dei visitatori.

È una bella mostra, vero?

E questo...

Si avvicina a uno dei *Surrogati in Gesso*...è un bel pezzo.
Direi che questo lavoro è l'apoteosi dell'astrazione. È un'astrazione che implica una semplificazione e riduzione assolute all'interno di un linguaggio di puro equilibrio. Ha colori straordinari e un'intensità formale.

La prima volta che l'ho visto me ne sono innamorata. È sublime - quasi trascendente. È unico, disinteressato, ingiustificato, raffinato, contenuto, sobrio, calmo, ingenuo, buono, semplice, certo. È perfetto. Ha tanto tatto, tanta grazia, tanta tranquilla sicurezza in sé stesso. È... così lontano dalle passioni che la gente comune investe nelle loro vite ordinarie. Questa è arte. Questa è cultura.

Guarda il visitatore da capo a piedi...

Appartiene a una società più educata, a un mondo più curato e meglio posizionato di portamento e armonia: l'ambiente totale è bello di una vita finale di apprezzamento al più alto livello di risposta.

2. I modi della donna cambiano leggermente. Diventa meno formali, ammorbiditi da una familiarità estesa sia agli oggetti che al visitatore. Dico sempre ai sostenitori dell'arte che il criterio per acquistare un'opera dovrebbe essere se la vorresti nella tua casa. Amare qualcosa significa averla con te. La tua collezione esprime la texture e la qualità e persino l'odore della tua vita. Riflette tutto di te, dalla condizione dei tuoi denti al modo in cui ami. Sei marchiato dagli oggetti che ami. Ti contraddistinguono come la proprietà della tua cultura, la proprietà della tua classe.

Si rivolge a un'opera.

Ora, immagina questo quadro tatuato sulla mia spalla. È così. Immagina che i vestiti che indosso e il resto del mio ambiente siano dipinti sulla mia pelle e poi l'intero corpo sia capovolto in modo che diventi il suo contenuto - le scarpe, il divano, la sala da pranzo. Sai, queste sono le cose per cui sarai ricordato. Queste sono le cose per cui sarai amato. È sempre con te. È dentro. Ed è fuori, allo stesso tempo, per tutti da vedere. È una prigioniera.

3. I modi della donna cambiano. Inizia a coinvolgere il suo corpo nel rapporto con gli oggetti e gli spettatori. La sua sicurezza e la sua certezza di giudizio sono ora espresse come un entusiasmo enfatico, esuberante ed energico.

Lo trovo affascinante!

Si volta bruscamente per rivolgersi a un altro *Surrogato di Stucco*. È così semplice e fervido, così diretto, così reale. Robusto, felice, semplice: lascialo intatto e goditelo. È quello che dico sempre.

Mia madre era solo un'adoratrice di ciò che *tutti* sanno essere il meglio. Ha sprecato la sua vita tra lino e fiori. Era una vita vuota, vuota, senza aria, polverosa, priva di significato. Soffocante. Suntuosa e noiosa.

Eredità? Non farmi ridere.

Non sopporto proprio la gentilezza di alcune gallerie e musei. C'è così tanto lavoro in giro ora che lo trovo completamente triste. Non mi attrae. Non riesco a interessarmene. Penso sia una completa sciocchezza. E odio le persone che producono lavori ordinati e puliti. Non mi piacciono proprio le uova.

Gesticola per la galleria.

Ora questa è un artista che sta facendo esattamente ciò che vuole. È una boccata d'aria fresca!

4. I modi della donna cambiano. La sua postura si raddrizza e si irrigidisce. Il suo parlare diventa diretto e pragmatico. Accorcia le vocali e affila le consonanti, enfatizzando ogni parola in ogni frase.

I miei clienti preferiti sono sempre stati quelli che cercano di stare al limite, anche se hanno risorse illimitate - e la maggior parte di loro non le ha. È meglio comprare artisti che cercano nuove direzioni, essere in prima linea con loro. Quando arriva ai musei e alle aste, è sicuro. Non c'è scoperta.

Sai, dove sono cresciuta non c'era arte. C'erano alcune cose di famiglia, immagini tramandate. Non c'era cultura. Sono la prima della mia famiglia a frequentare l'università - o quasi. Ho dovuto lasciarli indietro. Questo non significherebbe niente per loro. Tranne che sono un successo. Questo mostra solo quanto siano strette le loro vite.

Ho sempre voluto che l'arte mettesse in discussione ciò che già sapevo, per aprirmi come essere umano in modo che la mia vita abbia un significato più profondo.

Un *Surrogato di Stucco* attira la sua attenzione. Si rifà ad esso per dimostrare la sua tesi.

Ora, questo è un pezzo che trovo estremamente stimolante, capito? Questo è un lavoro che nessuno senza il nostro preciso background storico ed educativo potrebbe mai comprendere

5. I modi della donna cambiano. La sua postura si ammorbidisce nuovamente, ma ora con un senso di stanchezza e timidezza. Parla con cura e un po' timidamente, come se stesse parlando con un ospite sconosciuto nella propria casa.

È carino, vero? È bello. È allegro. Forse è stupido che mi piaccia quest'immagine.

Mi fermo ogni giorno una o due volte e la guardo e, in qualche modo, mi sento meglio. Non chiedermi perché. Sarò stanco e sarò seduto su una sedia con la testa quasi per terra, e guardo su...

Non pretendo di essere competente.

Mi piace l'arte, ma non conosco molti nomi di artisti. Vorrei saperne di più, ma non ho tempo. È sempre la stessa storia, devi avere tempo.

Si anima.

Ho un sacco di cianfrusaglie e monili che ho trovato nelle soffitte delle zie e degli zii. Erano terribilmente ossidati e arrugginiti, ma li ho puliti. Tutte quelle cose, ora valgono qualcosa, sono state pulite.

Si guarda intorno nella galleria.

La mia casa non è un museo, ma i vasi non sono impolverati di certo. Lei fa un gesto verso un *Surrogato di Gesso* e si avvicina ad esso.

Quel vaso adesso. Avevo bisogno di un vaso per i fiori, quindi quando mi hanno chiesto cosa volevo ho detto "un vaso." E me l'hanno procurato perché so come farne buon uso. Lei tira fuori un fazzoletto dalla manica e pulisce la polvere dal *Surrogato di Stucco* mentre parla.

Sanno che è meglio non comprarmi cose che non userò. Non ho soldi da buttare. Non sono d'accordo quando dicono, "prendi qualcosa che ti piace." Spesso devi fare cose nella vita che non ti piacciono all'inizio, ma devi solo iniziare a farti piacere.

Lei ripone il fazzoletto nella manica e guarda il *Surrogato di Stucco* per un momento.

Mia madre amava tenere le cose pulite. Rivolgendosi al visitatore. Mia madre spolverava e aiutava a cucinare, anche se non era suo compito cucinare. Tornava a casa e descriveva la loro casa. Molte foto, biancheria fresca, fiori...È morta, mia madre. Una morte lenta in una stanza terribile e piccola.

Guardando per la galleria.

Sono andata nei musei per vedere come sarebbe vivere in una casa grande, pulita e tranquilla.

Guarda distrattamente le scarpe dei visitatori.

Ho imparato solo guardando.

Alza la testa e sorride.

Ho sempre voluto essere una bella persona.

Si volta per rivolgersi a un *Surrogato di Gesso*. Mentre parla dell'oggetto continua a sorridere, mostrando il piacere che prova per l'opera.

Questo pezzo? Beh... è interessante. È astratto. È una sorta di semplificazione, di riduzione in un certo senso, forse di purificazione. Mi piace. Ha una sorta di presenza. È originale.

Guarda i vestiti del visitatore.

E ovviamente è molto sofisticato. È quasi...

Si volta di nuovo verso l'oggetto e lo guarda intensamente. Cerca di guadagnare tempo per trovare le parole giuste per descriverlo. Guarda il visitatore, poi torna all'oggetto come se si stesse controllando allo specchio. Il suo sorriso svanisce in un'espressione di sconfitta e si volta di nuovo verso il surrogato di gesso.

6. I modi della donna cambiano. La sua autoconsapevolezza diventa rilassata e informale. Si rivolge al *Surrogato di Gesso* e poi torna al visitatore con un tono tranquillo e dialogico. Forse è una bella opera d'arte, ma non fa per me. Non saprei cosa farci. Questo è il tipo di cosa che ha significato solo per un tipo particolare di persona. Non è che non lo capisco. Lo capisco. Capisco che è stato prodotto per essere misterioso, che è stato prodotto per escludermi.

Stando di fronte all'oggetto, si rivolge al visitatore.

Se non sei uno di quegli individui che influenzano la storia - e la maggior parte di noi non lo è - come si suppone che tu possa goderti la ricerca di un significato personale nei ricordi di quella classe di persone che manipola la storia escludendoti? Penso che ci voglia uno stato di identificazione euforico piuttosto cieco per godere del potere altrui di escluderti.

Quando visito gallerie e musei, finisco di solito per sentirmi arrabbiata e impotente. Mi ritrovo a pensare: "Chi sono queste persone? Da dove hanno preso i soldi? Che cosa ha a che fare tutto questo con la mia esperienza?"

Non ho bisogno di venire qui per la cultura.

La cultura è ordinaria, la cultura è comune.

4. AREN'T THEY LOVELY?

Introduzione

Aren't they lovely? ha avuto inizio con l'invito da parte dell'University Art Museum ad assumere la carica di curatrice e creare un'installazione con oggetti della collezione permanente. Ho scelto di lavorare con un particolare lascito del Museo, la collezione di Thérèse Bonney, ex alunna dell'University of California a Berkeley (1916). Bonney morì nel 1978 e la sua collezione entrò a far parte del Museo nel 1984.

Il lascito testamentario di Thérèse Bonney include dipinti francesi del periodo tra le due guerre, arazzi e mobili art déco, oltre a un Renoir. Ma in aggiunta ai circa 55 oggetti effettivamente acquisiti in collezione, il Museo ricevette un altro centinaio di oggetti che erano appartenuti a Bonney – che includevano monete e medaglie, souvenir, occhiali, oggetti in vetro, fotografie di lei stessa, della sua famiglia e di amici. Sebbene questi oggetti non rientrino ufficialmente nella collezione permanente del Museo, sono conservati permanentemente nel suo seminterrato. Questi oggetti sollevano alcune domande su ciò che costituisce una collezione – la collezione permanente di un museo, la collezione d'arte di un privato – e, in senso più ampio, su cosa costituisce la cultura così come la intende un museo. *Aren't they lovely?* è diventata un'installazione di tutti questi oggetti.

Una delle principali operazioni attuata dai musei d'arte è la trasformazione di ciò che è essenzialmente cultura domestica borghese in cultura pubblica legittimata. Questa trasformazione avviene nel modo più elementare attraverso l'astrazione degli oggetti d'arte dalla propria collocazione sociale, in primo luogo con il loro spostamento da una casa a un museo, in secondo luogo tramite l'introduzione di criteri di valore e sistemi di classificazione in base ai quali alcuni oggetti di determinato interesse vengono separati da altri oggetti che costituiscono il loro contesto culturale complessivo. Nel caso della collezione di Thérèse Bonney, la presenza degli oggetti che non sono entrati a far parte della collezione del museo offre l'opportunità di esplorare i meccanismi di questa trasformazione e di lavorare contro questi stessi meccanismi, reintroducendo quegli oggetti che solitamente vengono scartati.

Il mio interesse tuttavia non è tanto nelle relazioni tra gli oggetti dentro o fuori i musei, quanto nelle gerarchie sociali che queste relazioni oggettivano. Non mi interessa tanto la definizione di cultura data da un museo, quanto gli effetti soggettivi dell'appropriazione di tale definizione da parte del pubblico del museo. Tendo a pensare che i musei seducano il loro pubblico nell'aspirare a competenze e disposizioni – modi di vedere e di essere – essenzialmente definite dall'appartenenza ad una classe sociale, richieste dalla cultura che il museo presenta.

I testi a parete e le didascalie prodotti per la mostra – alcuni dei quali sono inclusi in questo opuscolo – si concentrano su un circuito in cui certe aspirazioni vengono presentate, fatte proprie e ripresentate. Il primo punto di questo circuito è la University of California, il luogo nel quale certe aspirazioni che Thérèse Bonney aveva in relazione alla cultura avrebbero potuto essere messe in atto, espresse per lei. Il secondo è costituito dalle aspirazioni e dalle realizzazioni che Thérèse Bonney aveva espresso per se stessa attraverso la propria collezione e il proprio rapporto con oggetti culturali. Il terzo è il momento in cui la sua collezione è

entrata a far parte dello University Art Museum, e il giudizio che il Museo ha espresso sul valore degli oggetti che costituivano il suo ambiente e, di conseguenza, sulla realizzazione o meno di quelle aspirazioni. Il quarto punto, che completa il circuito, è lo scopo che lo University Art Museum esprime per se stesso in relazione alla comunità universitaria e ad altre tipologie di pubblico, in particolare per contribuire a una formazione culturale generale e all'atmosfera culturale del campus. Gli ex alunni sono rappresentati come un modello per l'attuale corpo studentesco.

Mi auguro che questa mostra introduca una rottura in questo circuito, de-idealizzando ciò che i musei pubblicizzano come cultura alta legittimata, restituendole il contesto della cultura domestica della vita quotidiana – di cui la cultura legittimata è parte per i/le collezionisti/e d'arte.

Quello che i musei istituzionalizzano nella sfera pubblica sono le cosiddette lotte simboliche per la legittimità. Si tratta di lotte che si svolgono sempre nel campo della cultura, in un modo o nell'altro, tra classi e "frazioni di classe" diverse – definendo una classe sia in termini sociologici che strettamente economici, per istruzione, posizione geografica e altri fattori determinanti.

Le lotte simboliche per la legittimità che si svolgono nel campo della cultura sono esse stesse spostamenti di lotte sociali e materiali da un lato, e di lotte soggettive dall'altro. I bisogni materiali e i desideri soggettivi sono preclusi nelle lotte simboliche; questi vengono catturati e alienati dalle istituzioni che seducono il pubblico in aspirazioni che comportano necessariamente un fallimento, in quanto la loro realizzazione dipende da condizioni altre.

Cosa c'è in gioco nelle lotte simboliche per la legittimità? Intrecciato al rapporto con gli oggetti culturali c'è il rapporto con la propria storia, la cultura familiare e domestica di ciascuno, il proprio ambiente, il proprio corpo, i modi in cui ci si identifica socialmente e le condizioni in cui ci si può ritenere accettabili all'interno di una particolare comunità. In questo senso, l'imposizione di una cultura di classe definita legittima nella sfera pubblica da parte delle istituzioni artistiche costituisce una sorta di espropriazione radicale e piuttosto intima.

Andrea Fraser

II. COLLECTED

Introduzione (un estratto):

Una delle operazioni principali dei musei d'arte è quella di trasformare oggetti privati, come quelli che in passato appartenevano alla cultura domestica dei collezionisti d'arte, in cultura pubblica. Questa operazione solitamente è realizzata attraverso la rimozione di specifici oggetti dai salotti e dagli studi per i quali sono stati spesso prodotti, a favore di spazi meno personali in cui sono visti non come elementi della vita quotidiana ma come artefatti storici. In musei come la Wallace Collection invece, dove le opere d'arte sono presentate in quella che era la residenza dei collezionisti stessi, la trasformazione degli oggetti privati in cultura pubblica si realizza con la rimozione di tutti gli altri elementi che rendono casa una casa: "gingilli ed effetti personali moderni di gioielleria", "mobili ordinari moderni", "beni mobili". Una collezione, in particolare una collezione d'arte, è normalmente definita tanto da ciò che esclude quanto da ciò che include. È soprattutto l'atto dell'esclusione che contraddistingue il gusto di un collezionista e che eleva la selezione della cultura dall'accumulo di ricchezza. La disposizione di una collezione da parte dei curatori in un museo favorisce questo processo, subordinando le preferenze individuali a una classificazione storica dell'arte.

The Lady Wallace's Inventory of Contents of Hertford House 1890 (L'Inventario del contenuto di Hertford House nel 1890) di Lady Wallace, un elenco di 511 pagine di oltre quarantamila oggetti, presenta un quadro notevole dell'attenta selezione e della semplice accumulazione, della disposizione sistematica e del raggruppamento casuale di oggetti che coesistono nel processo di collezionismo. Determinando quali di questi oggetti sono stati lasciati in eredità allo Stato, si nota come sono stati tracciati i confini tra ciò che è pubblico e privato, funzionale ed estetico, ordinario e unico, comune e distintivo.

15. UNTITLED

La Friedrich Petzel Gallery è lieta di annunciare *Untitled*, una mostra personale dell'artista newyorkese Andrea Fraser. La mostra sarà composta da due opere, *Untitled*, 2003, e *Don't Postpone Joy, or Collecting Can Be Fun*, 1993.

Untitled, 2003, ha avuto inizio nel 2002 quando Andrea Fraser si è rivolta alla Friedrich Petzel Gallery per organizzare per suo conto una commissione con un collezionista privato. I requisiti per la commissione dovevano includere un incontro sessuale tra Fraser e il collezionista, che sarebbe stato registrato su videocassetta, con il primo esemplare dell'edizione dato al collezionista partecipante. La videocassetta risultante è un documento silenzioso, senza montaggio, di sessanta minuti, girato in una stanza d'albergo con una telecamera fissa e l'illuminazione esistente.

Untitled rappresenta un'estensione dell'analisi ventennale di Fraser sui rapporti tra gli artisti e i loro mecenati. Conosciuta per le sue performance sotto forma di visite guidate e per le analisi del collezionismo da parte di musei, istituzioni artistiche aziendali e collezionisti privati, *Untitled* sposta il focus di questa indagine dalle condizioni sociali ed economiche dell'arte a un ambito molto più personale. Il lavoro solleva questioni riguardanti i termini etici e consensuali delle relazioni interpersonali, nonché i termini contrattuali dello scambio economico.

Questa mostra è l'anteprima americana di *Untitled*, che è stato presentato per la prima volta al pubblico in occasione di *Andrea Fraser, Works: 1984-2003*, una retrospettiva di metà carriera organizzata dal Kunstverein di Amburgo nell'autunno del 2003. Attualmente è in esposizione nella seconda sede della retrospettiva di Fraser, il Dunkers Kulturhus di Helsingborg in Svezia.

Don't Postpone Joy, or Collecting Can Be Fun, 1993, è un ritratto testuale realizzato su commissione, e basato su un'intervista con un collezionista privato. L'opera consiste in una trascrizione editata di 27 pagine dell'intervista, nella quale sono state cancellate tutte le parole tranne alcune, a formare un testo di parole e frasi isolate che funge da interpretazione della trascrizione principale.

La mostra aprirà il 10 giugno, con inaugurazione dalle 18.00 alle 20.00, e rimarrà aperta fino al 9 luglio. Una mostra personale concomitante di nuovi progetti di Fraser sarà esposta all'American Fine Arts. Co, 530 West 22nd Street. Per ulteriori informazioni, contattare la Galleria Friedrich Petzel al numero 212.680.9467 o info@petzel.com.

Come guadagnano i principali collezionisti del mondo? Che rapporto c'è tra le loro attività filantropiche e le loro iniziative economiche? Cosa significa per loro collezionare arte e in che modo ciò influenza il mondo dell'arte? Se guardiamo ai redditi di questa classe, è evidente che i loro profitti si basano sulla crescita dell'ineguaglianza di reddito in tutto il mondo. Questa redistribuzione del capitale ha a sua volta un'influenza diretta sul mercato dell'arte: maggiore è la discrepanza tra ricchi e poveri, più aumentano i prezzi in questo mercato. La situazione, sembrerebbe richiedere urgentemente lo sviluppo di alternative al sistema esistente.

Chi sono i collezionisti di arte contemporanea oggi? La lista dei Top Collectors di ARTnews è un ovvio punto di partenza. In cima dell'elenco in ordine alfabetico c'è Roman Abramovich, il cui patrimonio è stimato da Forbes intorno ai 13,5 miliardi di dollari, il quale ha ammesso di aver pagato miliardi di tangenti per il controllo degli asset petroliferi e di alluminio russi. Bernard Arnault, indicato da Forbes come il quarto uomo più ricco del mondo con 148 miliardi di dollari, è a capo di LVMH, che, nonostante la crisi del debito, ha riportato una crescita delle vendite del 12% nella prima metà del 2022. Il gestore di fondi hedge John Arnold, che ha esordito alla Enron - dove ha ricevuto un bonus di 8 milioni di dollari poco prima del suo crollo - ha recentemente donato 50 milioni di dollari a un'organizzazione che cerca di limitare le pensioni pubbliche. Eli Broad, membro del consiglio di amministrazione e azionista di maggioranza di AIG, è quotato a 6,9 miliardi di dollari. Steven A. Cohen, fondatore di SAC Capital Advisors, detiene un patrimonio di 17 miliardi di dollari ed è sotto inchiesta per insider trading. Dimitris Daskalopoulos, membro del consiglio di amministrazione della Guggenheim e presidente della Federazione delle Imprese Elleniche, ha recentemente chiesto una "moderna iniziativa privata" per salvare l'indebitata economia greca da uno Stato "clientelistico", "gonfiato e parassitario".

Frank J. and Lorenzo Fertitta sono stati il terzo e il quarto uomo più pagato negli Stati Uniti secondo Forbes. David Ganek, trustee del Guggenheim, ha recentemente chiuso il suo fondo hedge Level Global da 4 miliardi di dollari dopo una perquisizione dell'F.B.I. Noam Gottesman e l'ex socio Pierre Lagrange, guadagnando 36 milioni di sterline ciascuno dalla vendita del loro fondo hedge GLG nel 2010, diventando "tra i più grandi vincitori al mondo dalla crisi del credito", secondo il Sunday Times. Il gestore di fondi hedge Kenneth C. Griffin ha sostenuto Obama nel 2008 ma ha recentemente donato 2,5 milioni di dollari a un comitato d'azione politica creato dall'ex consigliere di Bush, Karl Rove, ed è stato anche visto in una riunione della rete populista di destra Koch Network. Andrew Hill ha guadagnato 40 milioni di dollari in compensi nel 2009, portando la Citigroup a vendere la sua divisione Philbro, dove era il trader principale, dopo le pressioni dei regolatori per ridurre i suoi compensi in seguito alla ricezione da parte della Citigroup di 45 miliardi di dollari di fondi federali di salvataggio (successivamente la società si è trasferita all'estero). J. Thomson Hill è una figura chiave della società di investimenti Blackstone Group che è stato elencato tra gli otto uomini più pagati negli Stati Uniti nel 2009, con 50 milioni di dollari di compensi quell'anno. C'è anche Damien Hirst, il cui patrimonio è stimato dal Sunday Times 215 milioni di sterline. Peter Kraus ha raccolto 50 milioni di dollari per soli tre mesi di lavoro quando il suo pacchetto di uscita è stato attivato dalla vendita di Merrill Lynch a Bank of America con l'aiuto di 45 miliardi di dollari di fondi federali. Il reddito di Henry Kravis nel 2009 è stato riferito essere di 171 milioni di dollari al giorno. Sua moglie, l'economista Marie-Josée Kravis, che è presidente del

MoMA e fellow presso il neoconservatore Hudson Institute, ha recentemente difeso il "capitalismo anglosassone" contro "la politica del capitalismo sociale dell'Europa" su Forbes.com. Daniel S. Loeb, trustee del MoCA e fondatore del fondo hedge Third Point da 6,5 miliardi di dollari, ha inviato una lettera agli investitori in mezzo alle recenti negoziazioni sul bilancio federale che hanno portato gli Stati Uniti sull'orlo del default, attaccando Obama per "insistere sul fatto che l'unica soluzione ai problemi della nazione... sia nella redistribuzione della ricchezza" (le negoziazioni si sono concluse con tagli drastici e nessun aumento delle tasse). Dimitri Mavrommatis, il "gestore di asset svizzero", ha pagato 7,8 milioni di sterline per un Picasso da Christie's il 28 giugno 2011, mentre i greci protestavano contro le misure di austerità. E naturalmente c'è Charles Saatchi, che ha contribuito a eleggere Margaret Thatcher. Peter Simon, fondatore di una delle più grandi catene al dettaglio del Regno Unito, ha ricevuto un dividendo di 37,5 milioni di sterline quest'anno dalla sua azienda, che ha sede nelle Isole Vergini britanniche, dove non ci sono imposte sulle plusvalenze o sulle società e l'imposta sul reddito è zero. La società del presidente del MoMA, Jerry Speyer, ha fatto default su un importante investimento immobiliare nel 2010, perdendo 56 milioni di dollari per il California State Pension Fund e fino a 1 miliardo di dollari in debiti garantiti da agenzie federali statunitensi. Reinhold Würth, valutato 4,6 miliardi di dollari, è stato multato per evasione fiscale in Germania e ha paragonato la tassazione alla tortura. Ha recentemente acquisito "Vergine di Misericordia" di Hans Holbein il Giovane, pagando il prezzo più alto mai pagato per un'opera d'arte in Germania e superando l'Istituto d'arte Städelsche a Francoforte, dove il dipinto era stato esposto dal 1958.

Fino a circa dieci anni fa, uno dei testi più citati da un economista sul mercato dell'arte era un documento intitolato "Valore innaturale: o investimento artistico come gioco d'azzardo galleggiante", scritto nel 1989 da William J. Baumol. Baumol analizzò "diversi secoli di dati sui prezzi" e giunse alla conclusione che il tasso reale di rendimento degli investimenti nell'arte fosse praticamente zero, difficilmente un incentivo per i collezionisti d'arte. Nel 2001, due economisti della New York University, Jiangping Mei e Michael Moses, affermarono di dimostrare il contrario e iniziarono a pubblicare un'analisi dei risultati delle aste d'arte che mostrava come l'arte superasse molti altri investimenti. Questo segnò l'inizio dell'Indice Mei Moses sull'Arte (nonché della loro attività di consulenza artistica, Beautiful Asset Advisors), che iniziò rapidamente ad apparire sui siti web di investimento nell'arte e su pubblicazioni come Forbes, svolgendo un ruolo significativo nello sviluppo dell'industria degli investimenti artistici. Infine, un paio di anni fa, un gruppo di economisti cominciò a esaminare questi indici comparativi non solo come prova del valore degli investimenti nell'arte, ma per spiegare la struttura dei prezzi. William N. Goetzmann, Luc Renneboog e Christophe Spaenjers sospettarono che i rendimenti del mercato azionario avessero effettivamente un impatto diretto sui prezzi dell'arte aumentando il potere d'acquisto dei ricchi. Così compararono i prezzi dell'arte con misure di reddito. Come riportano nel loro documento "Arte e Denaro", la loro analisi non trovò una relazione tra i rendimenti artistici e le "variabili di reddito complessivo (come il PIL o il reddito personale totale)", ma solo con l'ineguaglianza di reddito: i prezzi dell'arte non aumentano mentre la società nel suo complesso diventa più ricca, ma solo quando aumenta l'ineguaglianza di reddito. La loro analisi suggerisce che "un aumento di un punto percentuale della quota di reddito totale guadagnata dal top dello 0,1 per cento provoca un aumento dei prezzi dell'arte di circa l'1,2%". Concludono: "È davvero il denaro dei ricchi che stabilisce i prezzi dell'arte".

Questo implica che possiamo aspettarci dei boom dell'arte quando l'ineguaglianza di reddito aumenta rapidamente. Questo sembra esattamente ciò che abbiamo osservato durante l'ultimo

periodo di forte apprezzamento dei prezzi dell'arte, dal 2000 al 2010. Un rapido sguardo all'indice Gini che monitora la disparità di reddito in tutto il mondo, mostra che i paesi con i maggiori boom artistici degli ultimi due decenni hanno anche sperimentato il più grande aumento dell'ineguaglianza sociale: Stati Uniti, Regno Unito, Cina e, sede del più recente boom, l'India. Negli Stati Uniti, almeno, l'accentuato aumento dell'ineguaglianza è stato ampiamente segnalato negli ultimi anni, con economisti come Paul Krugman e il collega Premio Nobel Joseph Stiglitz che lanciano l'allarme nella stampa mainstream. Anche *The Economist* ha manifestato preoccupazione. Gli articoli recenti si sono concentrati su nuovi dati che mostrano che il 1% più ricco ora guadagna il 25% del reddito e controlla il 35% della ricchezza negli Stati Uniti, rispetto al 20% e al 30% di vent'anni fa, mentre il reddito dell'1% più basso non è aumentato dal 1980. Questo porta l'ineguaglianza negli Stati Uniti ai livelli degli anni '20 e vicino al livello attuale del Messico.

Per quanto riguarda il mercato dell'arte, tuttavia, concentrarsi sul 1% è fuorviante. La soglia per lo status del 1% negli Stati Uniti nel 2005 era un reddito lordo annuo di \$ 380,000 - difficilmente la base di partenza di un collezionista rilevante. È solo alla soglia dello 0.1% di \$ 1,700,000 che si approda alla nostra classe di mecenati. Come nota Goetzmann et. al., i prezzi dell'arte, come i prezzi immobiliari nelle città desiderabili, aumentano con l'ineguaglianza di reddito poiché i ricchi si sovrappongono a vicenda per proprietà rarefatte. Aumenti pronunciati dei redditi più elevati provocano un'uguale inflazione nei beni e servizi associati all'agiatazza, risultando in un crollo dei livelli di reddito precedentemente agiati. Nel mondo dell'arte, ciò ha effettivamente escluso dal mercato professionisti e altri gruppi tradizionalmente sostenitori dell'arte. In senso lato, questo produce una distorsione nella percezione della ricchezza poiché i membri del 1%, del 5% e persino del 10% potrebbero non considerarsi più agiati.

Il boom del mercato dell'arte dell'ultimo decennio è stato ampiamente associato alla crescita dei "HNWI" (persone ad alto patrimonio netto) o "ultra-HNWI" (persone con un patrimonio superiore a \$1 milione o \$30 milioni rispettivamente), termini resi popolari dai rapporti sulla ricchezza mondiale che Merrill Lynch e Capgemini hanno iniziato a rilasciare nel 1997. Questi rapporti mostrano che la ricchezza totale degli HNWI è passata da \$ 17.7 miliardi nel 1997 a \$ 46.2 miliardi nel 2010. Art+Auction ha recentemente celebrato le tendenze documentate nel rapporto del 2012: il numero di HNWI nel mondo, che è quasi raddoppiato tra il 1997 e il 2010 da 6.2 a oltre 10 milioni, si è ripreso dal crollo del 2009 ai livelli pre-crisi; e, ancora meglio, la domanda degli HNWI per "investimenti di passione" - inclusi auto, barche, jet (11%), gioielli, gemme, orologi (10%) e arte (10%) - è anche aumentata! Ma non è solo il settore del mercato dell'arte a beneficiare della crescita degli HNWI. Dato che il finanziamento pubblico delle arti è in gran parte diminuito in Europa e in America del Nord dagli anni '70, si deve presumere che, direttamente e indirettamente, questa ricchezza privata sempre più concentrata abbia alimentato anche l'enorme espansione negli ultimi decenni di musei, mostre biennali, studi d'arte e programmi di laurea in arte, pubblicazioni artistiche, residenze e premi artistici, ecc.

Nel mondo occidentale almeno, le cause dell'aumento dell'ineguaglianza sono relativamente chiare: politiche anti-tasse e anti-governo che hanno invertito la tassazione progressiva e hanno portato alla deregolamentazione delle imprese e del settore finanziario; attacchi politici e legali ai sindacati che hanno portato a salari in diminuzione e, insieme alla deregolamentazione, hanno rimosso ogni controllo sulle retribuzioni dei dirigenti in rapida ascesa. Queste politiche sono state sostenute da una cultura della guerra culturale estremamente riuscita che ha identificato efficacemente la gerarchia di classe e il privilegio

con il capitale educativo e culturale, piuttosto che con il capitale economico, per gran parte della popolazione al di fuori dei centri urbani.

È anche chiaro che la deregolamentazione finanziaria ha giocato un ruolo importante nella crisi dei subprime, così come il credito facile che ha sostenuto la spesa dei consumatori e il mercato immobiliare mentre i salari reali diminuivano. Ed è anche chiaro che la crisi del debito sovrano che è seguita alla crisi dei subprime aumenterà ulteriormente l'ineguaglianza mentre vengono attuate misure di austerità per proteggere banche e detentori di obbligazioni. Il dolore dei tagli ai bilanci culturali è difficile da confrontare con l'impovertimento inflitto a milioni di persone dalle esecuzioni ipotecarie di massa e dalla perdita di lavoro; il fallimento dei piani pensionistici; tagli ai salari del settore pubblico, all'assistenza sanitaria, al sostegno per disoccupati, studenti; con un forte aumento dei costi dell'istruzione, ecc. Comunque, possiamo sempre rivolgerci agli HNWI, che continuano a privatizzare i profitti ai tassi pre-crisi. E come mostra il nostro sondaggio sui Top Collectors, molti dei nostri mecenati stanno lavorando attivamente per preservare il sistema politico e finanziario che manterrà la loro ricchezza, e l'ineguaglianza, in crescita per decenni a venire. Eccetto per gli aderenti ferventi della teoria del "trickle-down", deve essere ormai chiaro che ciò che è stato buono per il mondo dell'arte è stato disastroso per il resto del mondo.

Come possiamo continuare a razionalizzare la nostra partecipazione a questa economia? Negli Stati Uniti, è difficile immaginare qualsiasi organizzazione o pratica artistica che possa evitarla. Il modello privato non profit - all'interno del quale esistono quasi tutti i musei occidentali e le organizzazioni d'arte alternative - dipende da donatori facoltosi e ha le sue origini nel diciannovesimo secolo nella stessa ideologia antitasse e anti-governo che ha portato alla situazione attuale: il principio che le iniziative private siano più adatte a soddisfare i bisogni sociali rispetto al settore pubblico e che la ricchezza sia amministrata in modo più produttivo dai ricchi. Anche al di fuori delle istituzioni, gli artisti impegnati in pratiche basate sulla comunità e sociali che mirano a fornire benefici pubblici nel contesto dei tagli di bilancio potrebbero essere esattamente ciò che George H. W. Bush chiamava quando immaginava volontari e organizzazioni comunitarie diffondersi come "mille punti di luce" dopo la riduzione della spesa pubblica.

Se la nostra unica scelta è quella di partecipare a quest'economia o abbandonare completamente il campo dell'arte, almeno possiamo smettere di razionalizzare quella partecipazione in nome delle pratiche artistiche critiche o politiche o - aggiungendo insulto al danno - della giustizia sociale. Qualsiasi affermazione secondo cui rappresentiamo una forza sociale progressista mentre le nostre attività sono direttamente sovvenzionate dai motori dell'ineguaglianza può solo contribuire alla giustificazione di tale disuguaglianza - la funzione di legittimazione (non così) nuova dei musei d'arte. L'unica "alternativa" oggi è riconoscere la nostra partecipazione a quell'economia e affrontarla in modo diretto e immediato in tutte le nostre istituzioni, compresi musei, gallerie e pubblicazioni. Nonostante la retorica politica radicale che abbonda nel mondo dell'arte, la censura e l'autocensura regnano quando si tratta di confrontarsi con le sue condizioni economiche, eccetto in contesti marginalizzati (spesso auto-marginalizzati) dove non c'è nulla da perdere - e poco da guadagnare - nel dire la verità al potere.

Negli Stati Uniti, la duplicità delle rivendicazioni progressiste nell'arte può anche contribuire al successo dei guerrieri culturali e dei populistici di destra nel convincere le popolazioni economicamente e culturalmente marginali al di fuori dei centri urbani che la politica progressista è solo uno stratagemma delle élite culturali ed educative per preservare i loro

privilegi. Nel nostro caso, potrebbero avere ragione. Mi sembra sempre più che la politica nel mondo dell'arte sia in gran parte una politica dell'invidia e del senso di colpa, o dell'interesse personale generalizzato in nome di una forma di autonomia concepita in modo ristretto e privilegiato, e che la critica sia spesso negata in senso freudiano piuttosto che marxiano, allontanando soprattutto queste condizioni economiche e il nostro investimento in esse. In quanto tale, è una politica che funziona per difendere dalle contraddizioni che potrebbero altrimenti rendere insopportabile la nostra partecipazione al campo dell'arte e l'accesso alle sue considerevoli ricompense, che hanno consentito a molti di noi di rientrare comodamente nel 10%, se non nell'1% o addirittura nello 0,1%.

La crisi del debito sta spingendo sempre più il settore artistico europeo verso il modello statunitense. Il ministro britannico della Cultura, Jeremy Hunt, ha recentemente invocato una "cultura filantropica all'americana" per salvare le arti in Gran Bretagna da un taglio del 30% dell'Arts Council e del 15% dei finanziamenti ai musei. Non fatelo! Che questa storia di qualità e crisi negli Stati Uniti sia un monito. Piuttosto che rivolgersi ai collezionisti per sovvenzionare l'acquisto di opere d'arte a prezzi grottescamente gonfiati, i musei europei dovrebbero allontanarsi dal mercato dell'arte e dall'arte e dagli artisti in esso valorizzati. Se questo significa che i musei pubblici si contraggono e i collezionisti creano le loro istituzioni private, ben venga. Lasciamo che queste istituzioni private siano i caveau dei tesori, gli spettacoli dei parchi a tema e i baracconi dell'economia che molti già sono. Lasciamo che i curatori, i critici, gli storici dell'arte e gli artisti ritirino il loro capitale culturale da questo mercato. Come minimo, dobbiamo iniziare a valutare se le opere d'arte soddisfano, o non soddisfano, rivendicazioni politiche o critiche a livello delle loro condizioni sociali ed economiche.

Dobbiamo insistere sul fatto che ciò che le opere d'arte rappresentano economicamente determina in modo centrale il loro significato sociale e artistico. Credo che un cambiamento di ampio respiro nel discorso sull'arte possa aiutare a separare il sottogruppo delle gallerie, delle case d'asta e delle fiere d'arte, dominato dal mercato. Lasciamo che questo sottogruppo diventi il business dei beni di lusso che in fondo è, con ciò che vi circola che ha poco a che fare con l'arte come gli yacht, i jet e gli orologi. I musei europei hanno il potenziale per essere il luogo di nascita di un nuovo campo dell'arte che potrebbe emergere da questa scissione, dove possono svilupparsi nuove forme di autonomia: non come "alternative" secessioniste che esistono solo nelle grandiose promesse e nei pensieri magici di artisti e teorici, ma come strutture pienamente istituzionalizzate che, con la "magia propriamente sociale delle istituzioni", saranno in grado di produrre, riprodurre e ricompensare forme di capitale specifiche e, speriamo, più equamente derivate e distribuite.

Grazie a Sven Lütticken per i suoi preziosi commenti alle bozze di questo testo, pubblicato per la prima volta in: *Texte zur Kunst*, settembre 2022, pp. 123–130.

20. 2016 IN MUSEUMS, MONEY AND POLITICS

Questo grafico rappresenta i finanziamenti politici dei consigli di amministrazione di 128 musei d'arte negli Stati Uniti durante le elezioni in cui Donald Trump è stato eletto presidente. I dati sui finanziamenti politici si basano sui finanziamenti registrati dalla Commissione elettorale federale degli Stati Uniti (FEC) tra gennaio 2015 e settembre 2017. L'affiliazione partitica o l'orientamento ideologico dei probabili finanziamenti individuati si basano sui destinatari di tali finanziamenti, come identificati da Opensecrets.org, il database online del Center for Responsive Politics (CRP). Tutti i finanziamenti sono da considerarsi "probabili" in quanto non è stato possibile identificarli con assoluta certezza in tutti i casi.

I membri dei Consigli di amministrazione sono identificati come democratici/liberali (in blu) quando oltre il 66% dei probabili finanziamenti individuati sono andati al Partito democratico, a candidati del Partito democratico, a candidati indipendenti che aderiscono al Partito democratico, a comitati d'azione politica (PAC) o super PAC che sostengono il Partito democratico o i candidati affiliati, o a PAC e super PAC identificati come liberali dal CRP o che hanno indirizzato oltre il 66% dei loro contributi per i candidati federali ai candidati del Partito democratico nel ciclo elettorale 2016, come riportato dal CRP.

I membri dei Consigli di amministrazione sono identificati come repubblicani/conservatori (in rosso) quando oltre il 66% dei probabili finanziamenti individuati è andato al Partito Repubblicano, a candidati del Partito Repubblicano, a PAC o super PAC che sostengono il Partito Repubblicano o i candidati del Partito Repubblicano, o a PAC e super PAC identificati come conservatori dal CRP o che hanno indirizzato oltre il 66% dei loro contributi per i candidati federali ai candidati del Partito Repubblicano nel ciclo elettorale 2016, come riportato dal CRP.

I membri dei Consigli di amministrazione sono identificati come donatori di entrambi i partiti (viola) quando meno del 66% dei probabili finanziamenti individuati è andato a partiti, candidati, PAC e Super PAC democratici/liberali o repubblicani/conservatori, o quando più del 66% dei contributi probabili è andato a PAC o Super PAC che hanno indirizzato meno del 66% del loro sostegno ai candidati federali nel ciclo elettorale 2016 a un solo partito o ai suoi candidati.

Il restante (grigio) indica che più di due terzi dei probabili finanziamenti individuati sono andati a organizzazioni e candidati di terzi, organizzazioni elencate come apartitiche dalla CRP o organizzazioni per le quali non è stato possibile reperire informazioni sull'orientamento partitico o ideologico.

Se non diversamente specificato, l'importo in dollari che indica la scala finanziaria di ciascuna organizzazione rappresenta il totale delle entrate per l'anno solare 2014 o 2015, o per l'anno fiscale 2014-15, come indicato nel modulo fiscale 990.