

... che cosa c'entrano le uova?
Andrea Fraser su
collezionisti, collezionismo, collezioni

«*I just don't like eggs!*» è la prima mostra personale dedicata da un'istituzione italiana alla ricerca dell'artista, scrittrice e pensatrice Andrea Fraser, e si concentra sull'indagine della figura del collezionista, il collezionismo, il mercato dell'arte e le intersezioni tra collezioni private e pubbliche. La retrospettiva comprende progetti che attraversano temporalmente l'intera ricerca dell'artista, dalla fine degli anni '80 alle produzioni più recenti, tra cui un'opera inedita concepita appositamente per la mostra. Tratto dal testo della performance *May I Help You?*, già il titolo «*I just don't like eggs!*», una citazione di una collezionista d'arte, evoca il linguaggio e la mentalità del collezionismo quali espressione di gusto, desiderio, distinzione, possesso, categorizzazione, negazione, esclusività, ed esercizio della scelta come una forma di potere.

Artista tra le più radicali e influenti della sua generazione, l'impegno pionieristico di Fraser nel campo dell'*Institutional Critique** indaga le economie sociali, finanziarie e affettive delle organizzazioni, dei settori, dei gruppi e degli individui del mondo della cultura. Incarnando performativamente i dati che genera attraverso la sua ricerca, la sua pratica risulta tanto fisica e affettiva quanto critica e intellettuale, avvalendosi degli strumenti dell'umorismo, del pathos e dell'analisi e ricorrendo alla messa in scena discorsiva di dibattiti, azioni performative, copioni, dati e incursioni nei musei che spostano gli standard, i modelli, le regole del sistema dell'arte e ridefiniscono criticamente le nostre relazioni con esso. L'approccio sociologico e psicoanalitico dell'artista diventa così la lente per interrogare il mondo stesso dell'arte e metterne in luce le contraddizioni, le proiezioni, le volontà e i desideri.

Il contesto della Fondazione Antonio Dalle Nogare – un'istituzione no-profit originata da una collezione privata con un focus sulle linee di ricerca, prevalentemente occidentali, di Arte Povera, Arte Concettuale e Minimal Art – rappresenta il punto di partenza di una mostra che analizza quindi il concetto stesso di arte come merce e le dinamiche stratificate (e spesso contraddittorie) tra artiste/i e collezioniste/i. Rivelando al tempo stesso le connessioni strutturali tra il mercato

dell'arte e la concentrazione di ricchezza e potere, così come tra arte e politica, la mostra di Fraser rappresenta un'opportunità di riposizionare le categorie di cultura, classe, privilegio, la loro istituzionalizzazione sistemica e internalizzazione psicologica, e di ripensare le nostre posizioni nel campo dell'arte, re-immaginando le strutture e le relazioni al suo interno.

Prendendo avvio nell'area d'ingresso della Fondazione, destinata all'accoglienza dei visitatori, la mostra si concentra principalmente nella Sala *Commission* al piano terra, per poi disseminarsi e infiltrarsi in altre aree dell'istituzione – a volte come un iper-testo, a volte come una meta-mostra – fra cui le gallerie della collezione, la biblioteca, attraverso le sale e i corridoi di passaggio, e nel cortile esterno. «*I just don't like eggs!*» si sviluppa così, nella sua dimensione spaziale, analogamente alle opere che presenta, e cioè come un'analisi critica e uno svelamento narrativo dei meccanismi del sistema dell'arte – che definiscono anche l'istituzione stessa che la contiene, la sua collezione, i suoi spazi architettonici, i suoi tempi espositivi e delle sue funzioni pratiche.

Andrea Viliani con Vittoria Pavesi

* Associata con l'ambito artistico a partire dalla fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 del XX secolo, l'*Institutional Critique* (critica istituzionale) è un insieme di ricerche e pratiche artistiche fondata sulla critica alle istituzioni artistiche (musei, gallerie, fiere, mostre periodiche), la cui metodologia consiste nel rivelare e mettere in discussione a livello teorico, politico ed estetico i meccanismi di pensiero, le strategie di funzionamento, la mancanza di neutralità e, anzi, le ambivalenze e contraddizioni strutturali del sistema dell'arte. Convenzionalmente la sua «prima generazione» è rappresentata da artiste e artisti quali Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Christopher D'Arcangelo, Dan Graham, Hans Haacke, Mierle Laderman Ukeles, John Knight, Adrian Piper e Martha Rosler. Contemporanea ai movimenti femministi e alla genesi degli studi di genere, strettamente correlata all'Arte Concettuale, con la sua sistematica decostruzione del linguaggio, e prodromica alla riflessione sui criteri di autorialità e originalità dell'*Appropriation Art*, l'*Institutional Critique* de-mistifica le modalità con cui il soggetto artistico – così come l'opera d'arte che esso produce – vengono esposti, comunicati e, in ultima analisi, reificati e strumentalizzati dalle istituzioni artistiche. Operando quindi in reazione alla crescente oggettificazione e mercificazione dell'opera nel contesto contemporaneo delle economie neoliberali e del capitalismo cognitivo, rispetto agli ideali modernisti occidentali di autonomia e universalità dell'arte. La ricerca di Fraser si differenzia e si caratterizza nell'affrontare l'istituzione non solo come un luogo fisico, in cui il

potere è chiaramente situato e facilmente individuabile, ma come un insieme fluido di posizioni e relazioni sociali che vengono internalizzate e istituzionalizzate, rappresentando i meccanismi di dominio nelle loro profonde implicazioni all'interno dei contesti macro-economici e delle economie affettive di aspirazione e desiderio. Fraser è anche una delle prime artiste a operare, nell'ambito dell'*Institutional Critique*, attraverso la performance, introducendo il proprio corpo e le proprie esperienze biografiche come strumento per ridiscutere e ricontestualizzare l'istituzione artistica e, con lei, tutto il sistema dell'arte – non solo interpretando, ma anche incorporando la molteplicità dei ruoli che sono il soggetto della sua analisi istituzionale. Da questo punto di vista, Fraser è stata non solo fra le prime artiste a utilizzare il termine *Institution of Critique* per indicare sia gli artisti della generazione precedente che sé stessa, ma anche a riconoscere che le pratiche che descrive non intendono eludere o distruggere quelle stesse istituzioni che criticano, come proponevano le avanguardie storiche, ma mirano invece a definire l'*Institutional Critique* come una pratica di critica riflessiva. È da questa posizione, infatti, che Fraser procede «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique» (Da una Critica delle Istituzioni a un'Istituzione della Critica, *Artforum*, New York, settembre 2005, vol. 44, n. 1, p. 278), che «permette di giudicare l'istituzione artistica contro le pretese critiche dei suoi discorsi legittimanti, contro la sua auto-rappresentazione come luogo di resistenza e contestazione, e contro le sue mitologie di radicalità e rivoluzione simbolica».

ACCOGLIENZA PIANO TERRA

1.

Museum Highlights: A Gallery Talk (I capolavori del museo: conversazione nelle gallerie), 1989

Video SD trasferito in digitale, con suono, 29'28"

Courtesy l'artista e

Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Museum Highlights: A Gallery Talk

rappresenta il vertice delle ricerche iniziali di Fraser nell'ambito dei musei e nello sviluppo della sua strategia di messa in scena performativa dell'*Institutional Critique* attraverso l'appropriazione di meccanismi istituzionali all'apparenza innocui, come pannelli didattici e visite guidate. Focalizzandosi sull'atto di incorporamento, Fraser rivela come l'istituzione culturale definisca i criteri estetici ed etici dei suoi visitatori e di un'intera società. Vestendo i panni di una guida di nome Jane Castleton, l'artista conduce i visitatori in un tour al Philadelphia Museum of Art; nel corso della sua visita, Castleton/Fraser non si sofferma sulle opere, ma mette in evidenza i sistemi sociali e politici in azione all'interno del museo, come la relazione tra filantropia privata e benessere pubblico, o l'affiliazione dei visitatori ai criteri dominanti di cultura attraverso i programmi di *membership*. Soffermandosi an-

che negli spazi-tempi di servizio e di accoglienza del pubblico, e impersonando con il suo corpo il discorso del museo, che viene citato con ironia e pathos, la visita/performance mette in scena le gerarchie selettive perpetuate dalle istituzioni culturali, e le modalità con cui queste vengono internalizzate dai loro pubblici in termini di gusto, valori e sistemi di pensiero.

2.

Kunstvermittlung

(Mediazione d'arte), 1995

13 testi a parete.

Ed. di 1 + 1 AP

Courtesy l'artista e

Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Ideati come un'opera site-specific per la Generali Foundation, i 13 testi a muro che compongono *Kunstvermittlung* riportano le citazioni dalle interviste che Fraser ha condotto in occasione di *A Project in Two Phases* (numero 12), raccogliendo le diverse prospettive sull'arte, sulla cultura corporativa e sulle sponsorizzazioni condotte dall'azienda in ambito culturale. Concepiti per essere allestiti tra le opere della collezione della Generali Foundation, questi testi servono sia come commenti su altre opere in mostra che come resoconti didascalici dell'istituzione stessa, e permettono di ricostruire le intenzioni che si celano dietro gli investimenti aziendali in opere

d'arte, che vanno dal restituire un'immagine colta e progressista della compagnia assicurativa – nella quale l'élite dei propri clienti si possa identificare – fino a un controllo biopolitico dei suoi dipendenti, indotti non solo a rispondere a determinati target di performatività professionale, ma anche ad aderire ai canoni di benessere psico-fisico suggeriti dalla società. Ne risulta un ritratto del mondo corporativo come campo di potere, dove gli impiegati rappresentano gli ingranaggi di un meccanismo finanziario e sociale che ne disciplina le abitudini e le necessità percepite.

SALA COMMISSION PIANO TERRA

3.

Andrea Fraser and Jeff Preiss

ORCHARD Document: May I Help You? (Documento ORCHARD: posso aiutarla?), 1991/2005/2006

Film, 16mm, trasferito in video SD, loop

Courtesy l'artista e

Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Ideata nella sua prima versione nel 1991 e poi rielaborata e tradotta per le rappresentazioni successive, *May I Help You?* presenta sei diverse posizioni nei confronti della cultura, ciascuna paradigmatica di una diversa classe sociale: da un

esperto conoscitore delle arti visive a una persona che non si sente per niente rappresentata, ma anzi esclusa, dal sistema dei musei e delle gallerie. Modulando tono di voce, postura e linguaggio nell'interpretare ciascuna posizione, il/la performer ne presenta simultaneamente i diversi punti di vista, anche in conflitto fra di loro, e mette in luce la funzione dell'arte e del consumo culturale come espressione delle gerarchie sociali di classe e status. Ne risulta una rappresentazione spiazzante quanto rivelatoria delle dinamiche indotte di accettazione, immedesimazione e negazione all'interno dei criteri artistici e culturali collettivi, e del loro impatto psicologico incarnato.

Dal 2005 al 2008 Andrea Fraser e il regista Jeff Preiss, assieme ad altri 10 partner, sono stati i fondatori e gli amministratori della cooperativa d'arte a scopo di lucro Orchard, a New York. Dopo aver performato *May I Help You?* dal vivo durante la mostra di inaugurazione della galleria, Fraser e Preiss hanno collaborato alla realizzazione di *ORCHARD Document: May I Help You?*. Oltre alla performance di Fraser, il film racconta la mostra inaugurale e i membri della comunità di Orchard, molti dei quali compaiono nel film come visitatori della galleria.

Fraser ha registrato altre tre versioni di *May I Help You?* (numeri 8, 18 e 19) che vengono qui presentate insieme per la prima volta.

4. *Aren't they lovely?*
(Non sono adorabili?), 1992
Installazione con testi a parete, opere d'arte e altri oggetti, brochure della mostra, fotografie dell'allestimento. Dipinti, disegni e oggetti in vetrina: Courtesy University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; lascito di Thérèse Bonney, classe del 1916
Materiali di archivio: courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Invitata a realizzare una sua installazione con le opere dalla collezione dell'University Art Museum presso l'Università di California Berkeley (oggi Berkley Art Museum & Pacific Film Archive, o BAMPEFA), Fraser assume il ruolo di curatrice, concentrando la sua attenzione su Thérèse Bonney, ex alunna di Berkeley la cui collezione fu interamente donata all'università come lascito testamentario. In aggiunta a 55 opere e oggetti che erano entrati a far parte della collezione del museo universitario (inclusi alcuni dipinti di Dufy, Rouault e Delauney, vari mobili Art Deco e un dipinto di Renoir), Fraser ha trovato oltre un centinaio di oggetti di Bonney nei magazzini del museo.

Questi oggetti – monete e medaglie, occhiali, fotografie e souvenir – esistevano in una sorta di purgatorio istituzionale, non inventariati e privati dello statuto di

opere. Fraser ha esposto tutti questi oggetti dimenticati, accompagnati da oltre 300 testi a parete provenienti dagli archivi museali che testimoniavano la transizione di questi oggetti culturali dalla sfera privata a quella pubblica, rivelando la complessità delle relazioni di potere tra musei e donatori, e la conflittualità dei criteri che questi ultimi applicano all'arte. Reintroducendo la cultura domestica e gli oggetti di valore personale insieme alla rarefatta cultura legittimata dai musei nel contesto pubblico che l'aveva inizialmente negata, Fraser aziona un cortocircuito nel sistema valoriale proposto dall'istituzione. All'interno di una mostra che solleva domande sulle gerarchie nella storia dell'arte e che identifica l'atto stesso del collezionare come un bisogno di legittimazione sociale, il museo si presenta come il contesto in cui le aspirazioni culturali dei singoli e dell'intera collettività non vengono solo presentate e condivise come tali, ma plasmate e giudicate. Una porzione di questa mostra è qui ricreata, per la prima volta dal 1992, con prestiti dal BAMPEFA.

5. *Eine Gesellschaft des Geschmacks*
(Una società del gusto), 1993
Installazione audio: 5 tracce, 91'33"; poster, fotografie, catalogo
Courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

6

A Society of Taste analizza una *Kunstverein* (o associazione artistica) tedesca come un campo sociale in cui hanno luogo conflitti e competizioni riguardo alle diverse forme di status e capitale, mettendo in dubbio l'auto-rappresentazione di queste stesse istituzioni come spazi comunitari egualitari. Rispondendo all'invito di Helmut Draxler di realizzare una mostra alla *Kunstverein* di Monaco, Fraser ha registrato delle interviste individuali con i nove membri del Consiglio di Amministrazione, che ha poi editato in sei script che suggerivano una serie di conversazioni tra di loro.

Gli script sono stati successivamente recitati dagli intervistati stessi, e presentati sotto forma di installazione sonora in dialogo con 18 opere provenienti dalle loro collezioni private – che spaziavano da dipinti di Gerhard Richter e della Scuola di Watteau a ritratti di famiglia Biedermeier, fino a una fotografia firmata di Joseph Beuys. Invece di essere allestite seguendo criteri storiografici, artistici o formali, Fraser ha allestito le opere secondo gli arbitrari interessi di cui i loro proprietari le avevano investite, che erano emersi nel corso delle interviste. Ispirata dal pensiero del sociologo Pierre Bourdieu, Fraser porta allo scoperto le dinamiche strutturali dell'istituzione, analizzandole attraverso cinque categorie: centralità contemporanea e geografica, capitale sociale, capitale educativo, capita-

7

le economico oggettificato nella collezione, manifestazione delle risultanti lotte nel contesto dei rapporti di classe.

6. *Dirty Data: Sammlung Schürmann*
(Dati sporchi: la collezione Schürmann), 1992
Installazione audio, 40'45"; catalogo della mostra e testo, stampa laser, 88 pagine
Ed. di I + IAP
Courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Invitata nel 1992 dal collezionista Wilhelm Schürmann a realizzare un progetto per la presentazione della sua collezione al Ludwig Forum di Aachen, Fraser sviluppa un audio-tour della mostra traendo la traccia sonora da un'intervista della durata di nove ore con il collezionista.

Registrata sia nell'abitazione privata di Schürmann che al museo, l'intervista (assieme ai suoni ambientali di entrambi i contesti) cattura il movimento delle opere d'arte da una collezione privata a quella di un'istituzione museale. In aggiunta all'audio, l'opera comprende la trascrizione integrale e non editata delle interviste registrate, la quale, combinata con la traccia sonora, restituisce un ritratto intimo e non stereotipato di tutte le articolazioni della figura del collezionista.

7. *Another Kind of Pragmatism* (Un altro tipo di pragmatismo), 1992
Opera testuale *interview-based*.
Pubblicata per la prima volta in *Forum International*, Vol. III, N. 11 (Gennaio – Febbraio 1992): 64 –67
Courtesy l'artista

Pubblicata nel 1992 sulla rivista *Forum International*, *Another Kind of Pragmatism* è un'intervista in forma narrativa a Colin de Land, mercante d'arte di Fraser e figura centrale dell'underground newyorchese negli anni '80 e '90, condotta all'interno della sua galleria American Fine Arts, Co. a Soho, New York. Ispirato dalle interviste sociologiche incluse nel volume *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979) di Pierre Bourdieu, il testo di Fraser non ha lo scopo di restituire un ritratto dell'intervistato, quanto piuttosto di cogliere i principi e le modalità con le quali si forma e viene orientato il gusto nel mondo dell'arte contemporaneo. Il titolo rimanda al «gusto necessario» che il sociologo francese identifica come prerogativa delle classi operaie, che non concepiscono gli oggetti culturali in quanto espressione di un gusto ma si aspettano che questi adempiano a una funzione pragmatica, contrariamente alla «disposizione estetica» delle classi dominanti, che se ne distanziano e negano la necessità. Sotto la lente quasi sociologica di Fraser, la galleria sperimentale di de Land appare non

solo una sfida al mercato dell'arte, ma anche a quelle stesse dinamiche di classe che lo strutturano. *Another Kind of Pragmatism* è la prima opera di Fraser *interview-based*.

8.
May I Help You? (Posso aiutarla?), 1991
Video a colori con suono; 20'7"
Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

May I Help You? è stata performata per la prima volta nel 1991 all'American Fine Arts Co. di New York, all'interno di una mostra organizzata in collaborazione con Allan McCollum, che aveva realizzato appositamente per la performance una serie di *Plaster Surrogates* con cornici rosse. Fraser selezionò e diresse tre attori/attrici che interpretavano lo staff a tempo pieno della galleria, e che recitavano un monologo di 20 minuti a chiunque entrasse in sala: questo video restituisce la performance di una di loro, Ledlie Borgerthoff. Successivamente, Fraser registrò tre versioni aggiuntive dell'opera (numero 3, 18 e 19), che vengono qui presentate insieme per la prima volta.

9.
Preliminary Prospectuses
(Prospetti preliminari), 1993
In 4 parti; brochure di 4 pagine

Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

All'inizio degli anni '90, Fraser tentò di teorizzare un modello di pratica artistica che si identificava con la fornitura di un servizio, in opposizione a una pratica che prevedeva invece la produzione di opere, e quindi di beni. I *Preliminary Prospectuses* rappresentano il suo sforzo di mettere questo modello in pratica, e costituiscono la base teorica e formale su cui Fraser realizzerà negli anni '90 una serie di progetti successivi, in particolare *Don't Postpone Joy, or, Collecting Can Be Fun* e *A Project in Two Phases*, presentati entrambi nell'ambito di questa mostra. Declinati sotto forma di quattro versioni – *For Individuals, For Corporations, For Cultural Consistency Organizations* e *For General Audience Institutions* – i *Prospectuses* condividono uno statuto ibrido che li classifica come materiale promozionale, moduli contrattuali, opere concettuali e partiture di performance. I *Prospectuses* svolgono una funzione contrattuale ma adottano una logica pubblicitaria, appropriandosi del lessico e della modulistica tipici delle società di consulenza, e trasformano sia le organizzazioni che gli individui del mondo dell'arte in «clienti» – così come la galleria American Fine Arts, Co., dove il progetto viene presentato per la prima volta, è tramutata temporaneamente in un ufficio

per consulenze artistiche. Confrontandosi con l'economia dei servizi terziari che si era affermata a partire dal secondo dopoguerra, Fraser si concentra sulle relazioni sociali che sottendono alla produzione di opere d'arte e offre dei servizi che trasformano la sua posizione di artista – e quindi, con lei, il «capitale culturale» che l'artista incarna – in oggetto di contrattazione.

10.
Don't Postpone Joy or Collecting Can Be Fun (Non rimandare la felicità o Collezionare può essere divertente), 1993
Testo, 54 pagine, stampa laser su carta da archivio, raccoglitore in metallo. Ed. di 1 + 1 AP
Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Prima applicazione dei *Preliminary Prospectuses: For Individuals*, l'opera *text-based Don't Postpone Joy* include due versioni dell'intervista condotta da Fraser all'artista e collezionista Rudi Molacek, che ha originariamente commissionato il progetto. In un raccoglitore metallico, troviamo la trascrizione testuale delle risposte date da Molacek durante l'intervista, senza alcun editing né punteggiatura. La trascrizione compare anche sulle 27 pagine montate a parete, questa volta in una forma che rimanda alla poesia concettuale, con solo

poche parole che fluttuano tra le pagine. Create rimuovendo gran parte della conversazione, queste pagine forniscono un'interpretazione attraverso la messa in evidenza dei momenti di memoria e desiderio, che vengono sospesi nello spazio della pagina materializzandovi la dialettica dell'aver e della mancanza che definisce la psicologia stessa del collezionismo. Il metodo standardizzato e impersonale suggerito dai *Prospectus* si configura quindi come l'analogo di una seduta psicoterapeutica in cui è soprattutto l'inespresso a tracciare un ritratto della personalità del collezionista, per il quale posporre la gioia del possesso comporterebbe il rischio di scomparire nel vuoto dell'essere.

11.

Collected: The Lady Wallace's Inventory (Collezionato: l'inventario di Lady Wallace), 1997
25 testi a parete su carta
Ed. di 3 + 1 AP
Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Presentata in origine alla Wallace Collection di Londra nell'ambito della mostra diffusa *Collected*, a cura di Neil Cummings, *The Lady Wallace's Inventory* è basata sull'inventario ottocentesco della dimora privata di Sir Richard e Lady Wallace, che venne trasformata in museo statale nel 1900.

Dopo aver scoperto l'inventario manoscritto degli oltre 45.000 oggetti inseriti nell'archivio museale e averlo fatto trascrivere per la prima volta, Fraser ha composto dei testi che, allestiti in ogni stanza del museo aperta al pubblico (incluso il bookshop), riportavano gli elenchi di tutte le funzioni precedenti di ogni ambiente e il rispettivo contenuto – dalle opere d'arte alla gioielleria, dalla biancheria da letto ai cavalli e ai secchi per la biada – indicando con un asterisco gli oggetti che erano stati acquisiti nella collezione pubblica del museo. Questi inventari, che misurano dai 18 centimetri agli oltre 4 metri, innescano una riflessione sui criteri di inclusione ed esclusione tra gli oggetti di un ambiente domestico adottati nel processo di formazione di una collezione pubblica, analogamente al progetto *Aren't they lovely?* del 1992 (numero 4 sopra). La lunghezza variabile dei testi porta inoltre alla luce le modalità con le quali le gerarchie del gusto e dello status sociale articolano gli oggetti all'interno dello spazio domestico.

12.

A Project in Two Phases (Un progetto in due fasi), 1994 – 1995
Materiale d'archivio, poster, cataloghi
Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Nel 1994, Fraser intraprese un'indagine durata due anni sui temi del collezionismo e delle sponsorizzazioni d'arte nel mondo corporativo alla EA-Generali Foundation a Vienna (oggi Generali Foundation). Fondata nel 1988 dal ramo d'azienda austriaco della compagnia internazionale di assicurazioni Generali, basata a Trieste, la Generali Foundation iniziò a collezionare opere con lo scopo di «confrontare gli impiegati con l'arte contemporanea», e aumentare il prestigio pubblico della corporazione. Utilizzando come metodologia *Preliminary Prospectus: For Corporations*, la prima fase «investigativa» del progetto incluse interviste estensive con lo staff della Fondazione, il Consiglio di Amministrazione e il Consiglio dei Dirigenti, i rappresentanti degli impiegati e i consulenti artistici. Questa ricerca approfondita culminò nella pubblicazione di un report. Assumendo una posizione critica nei confronti delle modalità con cui l'azienda utilizzava l'arte per dotarsi di un volto umano, Fraser ridusse il design del report e di tutto il materiale promozionale del progetto al bianco e nero, disegnando un poster che conteneva solo il logo Generali e poche righe di testo, e un report che non presentava immagini delle opere d'arte ma solo gli annunci pubblicitari dell'azienda. Il report mappa le diverse posizioni esistenti internamente e trasversalmente al campo aziendale dei dipendenti e

della dirigenza da una parte, e al campo artistico del personale e dei consulenti della Fondazione dall'altra – rivelando un generale sentimento di ostilità all'interno della corporazione verso l'atto di collezionare arte contemporanea, e un diffuso disprezzo per gli impiegati da parte degli esperti d'arte. La seconda fase del progetto, «interventiva», fu concepita seguendo le analisi elaborate all'interno del report, e risultò comprensiva di due installazioni: Fraser creò una prima installazione «negativa» o «senz'arte», rimuovendo tutte le opere della collezione dalla sede centrale dell'azienda; una seconda «installazione artistica» fu realizzata presentando queste opere nel nuovo spazio espositivo della Fondazione, dove furono allestite seguendo lo stesso ordine della sede centrale, riflettendo così le estetiche e le gerarchie degli uffici corporativi. Attraverso queste due installazioni, Fraser ha operato un'esposizione e al contempo un'inversione delle logiche sottese alle collezioni corporative.

13.

Um Monumento às Fantasias Descartadas (Un monumento alle fantasie abbandonate), 2003
Materiali vari (Costumi del carnevale brasiliano)
In due versioni
Courtesy l'artista e
Galerie Nagel Draxler, Berlin–Cologne–Munich

Una delle rare sculture realizzate da Fraser, *Um Monumento* è composto da costumi di carnevale che l'artista ha raccolto durante e alla fine del carnevale di Rio de Janeiro nel 2003, inclusi molti indumenti che, dopo essere stati indossati per sfilare in parata attraverso la città, sono stati abbandonati dai proprietari agli angoli delle strade. In questo contesto, il ruolo ricoperto dall'artista è simile alla figura di un collezionista, ma la sua collezione va in opposizione al significato convenzionale del termine, e anziché essere formata da prodotti rari e di valore risulta composta dagli oggetti di scarto di una moltitudine differente di persone. L'opera richiama solo apparentemente *La Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto (1968), in quanto nel contesto della cultura «antropofagica» brasiliana i simboli e i riferimenti oggettificati dai costumi rappresentano piuttosto le eredità culturali accumulate del colonialismo e della schiavitù. Il termine usato nel titolo, *fantasias*, riveste in portoghese un doppio significato, indicando sia i costumi di carnevale che – come nel lessico italiano – l'immaginazione; oppure, nel contesto psicoanalitico di Fraser, gli scenari del desiderio e i contenuti dell'inconscio. Il cumulo di questi vestiti smessi e sgualciti dai colori sgargianti assurge così al sentimento duplice e contraddittorio di un monumento precario di sogni abbandonati, di una malinconica

seppur vivida festa che è ormai finita.

14.

Form (Modulo), 1997
Stampa serigrafica su carta, con scatola. Ed. di 30 + 1 AP
Courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Invitata a presentare un contributo per un portfolio delle edizioni prodotte dalla Generali Foundation, Fraser realizza *Form*, un foglio della misura di 60x42 cm su cui otto copie dello stesso modulo sono stampate a pagina singola, e in realtà costituiscono i contratti d'acquisto dell'opera stessa. *Form* viene compilato nel corso del tempo dai collezionisti che di volta in volta l'acquisiscono, diventando una testimonianza empirica e procedurale della storia della sua stessa proprietà, un atto di svelamento dei processi invisibilizzati del mercato dell'arte, un'opera al contempo concettuale e contrattuale.

15.

Untitled (Senza titolo), 2003/2004
Installazione audio, loop, 10'
Ed. di 5 + 2 AP
Courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Untitled (Senza titolo), 2003/2006
Progetto e documentazione. Co-

municato stampa originale, video stills e fotografia d'allestimento
Ed. of 7 + 3 AP
Courtesy l'artista e Galerie Nagel Draxler, Berlin–Cologne–Munich

Tra le opere più celebri *pièce de scandale* di Fraser, *Untitled* esiste sotto forma di installazione video, installazione sonora e opera documentale, ed è qui esposta nelle ultime due versioni. Il progetto ha origine nel 2002, quando l'artista chiese al gallerista Friedrich Petzel di trovare un collezionista che prendesse parte a un'opera che prevedeva di fare sesso con lei, acquistando uno dell'edizione di cinque video che avrebbero documentato l'incontro. Organizzata la vendita, Fraser e il collezionista si incontrarono in un hotel nei primi mesi del 2003. Il video che ne risulta, registrato nello stile delle telecamere di sorveglianza, non viene sottoposto a montaggio (se non per la cancellazione dell'audio), mentre la traccia audio viene editata per includere tutti i suoni udibili – a esclusione di quelli prodotti dal collezionista partecipante. Il risultato è un sonoro emozionalmente saturo che proietta l'ascoltatore in una posizione voyeuristica, ma anche di imbarazzante immedesimazione nella figura del collezionista e nel suo desiderio di possesso dell'oggetto artistico. Con un gesto femminista di riappropriazione e autodeterminazione del proprio

corpo, Fraser incorpora i processi di mercificazione della figura dell'artista così come dell'opera d'arte, e le fantasie di appagamento esibizionistico e di liberazione libidica che hanno plasmato i rapporti tra artisti e collezionisti nel corso dei secoli. Allo stesso tempo, l'artista riduce questa relazione a una forma economica di scambio di beni e servizi.

16.

L'1% C'est Moi (L'1% sono io), 2011
Testo pubblicato originariamente in *Texte zur Kunst*, volume n. 83 (settembre 2011): 114–126
Ingrandimenti su vinile
Courtesy l'artista

Publicato originariamente sul numero della rivista tedesca *Texte zur Kunst* dedicato al collezionismo d'arte, *L'1% C'est Moi* sviluppa la ricerca avviata l'anno precedente per un articolo su *Artforum International*, che la rivista rifiutò di pubblicare, in cui Fraser descriveva dettagliatamente il coinvolgimento di alcuni consiglieri del Museum of Modern Art di New York nella crisi bancaria e immobiliare del 2007–08. In *L'1% C'est Moi* l'artista re-indirizza il focus della ricerca sull'elenco annuale dei 200 migliori collezionisti di ARTnews, ampliando l'analisi per esaminare anche le relazioni tra collezionisti di arte contemporanea, gli andamenti del mercato dell'arte e la massiccia concentra-

zione internazionale di ricchezza che è alla base dell'improvvisa espansione globale del mondo dell'arte negli anni '90 e 2000. Il saggio considera il mondo dell'arte come il primo beneficiario delle politiche neoliberali che hanno esacerbato sistemi di sfruttamento e disuguaglianza, contribuendo in maniera determinante a ridurre le opere d'arte a strumenti finanziari e beni di lusso. Il titolo del testo cita la frase simbolo del potere monarchico «l'État, c'est moi» – attribuita al sovrano francese Luigi XIV, il cosiddetto *Roi Soleil* – e, insieme, l'ammissione di Gustave Flaubert «Madame Bovary, c'est moi», con cui l'autore si identifica con il suo personaggio e la sua ribellione all'ipocrisia borghese. La versione di Fraser rileva inoltre che ogni analisi critica della relazione tra artista e concentrazione della ricchezza debba essere autoriflessiva, poiché sono gli stessi artisti a beneficiare da questa relazione, annoverando tra di loro l'1% di maggior successo.

17.
Index (Indice), 2011
Grafico pubblicato per la prima volta su *Artforum International*, vol. 49, n. 10 (Estate 2011): 431
Courtesy l'artista

Invitata dal curatore Jacob Fabricius a partecipare a *24 Advertisements* con un progetto che sarebbe stato pubblicato sotto forma di

pubblicità anonima su una rivista a sua scelta, Fraser selezionò *Artforum International*. Posizionato tra le pubblicità dei corsi di master in belle arti, il grafico dell'artista mette in relazione la crescente distribuzione di ricchezza economica sul territorio statunitense e l'andamento dei prezzi nel mercato dell'arte, mostrando come l'aumento del divario tra ricchezza e povertà sia guidato dal mercato dell'arte.

Servendosi dell'incontrovertibilità e dell'immediatezza di lettura consentita da banche dati e diagrammi, l'artista suggerisce la básica economia delle modalità con cui i collezionisti utilizzano l'arte per esercitare il proprio potere ed esprimere la propria condizione di privilegio rispetto ad altri gruppi e individui, e come questo potere sia esso stesso la base del valore monetario dell'arte.

18.
May I Help You? (Kann ich helfen?) (Posso aiutarla?), 1991/2013
Video HD, a colori, con suono; in loop, 16'46"
Ed. di 5 + 1 AP
Courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Nel 2013 Fraser ha rimesso in scena *May I Help You?* al Museo Ludwig di Colonia. Presentata in concomitanza con la retrospettiva che il museo ha dedicato all'artista, la

performance si tenne in una delle gallerie della collezione permanente, all'interno della quale erano allestiti alcuni dei *Plaster Surrogates* di McCollum provenienti dalla mostra originale del 1991. Oltre a performare l'opera lei stessa, Fraser selezionò e diresse due attrici per interpretare *May I Help You?* in tedesco. Il video qui esposto cattura la performance di una di queste attrici, Suzan Erentok. Fraser ha registrato altre tre versioni di *May I Help You?* (numeri 3, 8 e 19) che vengono qui presentate insieme per la prima volta.

19.
It's a beautiful house, isn't it? (*May I Help You?*)
[È una bella casa, vero? (Posso aiutarla?)], 1991/2011
Video HD, a colori, con suono, 17'45"
Ed. di 5 + 1 AP
Courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Nel 2011 Fraser ha creato il terzo video basato sullo script del 1991 di *May I Help You?*, in occasione della mostra *91 92 93 Part Two: Simon Leung, Andrea Fraser and Lincoln Tobier*. In questa circostanza Fraser ha adattato la sceneggiatura per confrontarsi con l'architettura domestica modernista della Schindler House di Los Angeles, un edificio del 1922 utilizzato come spazio per l'arte contemporanea

sotto la direzione del MAK Center for Art and Architecture. Nel contesto dell'abitazione disegnata da Rudolph Schindler come sua residenza privata, *It's a beautiful house, isn't it?* trasla lievemente i riferimenti relativi all'arte contemporanea al campo dell'architettura, del design d'interni e del mercato immobiliare, estendendo la sua ricerca verso le dinamiche interne allo spazio domestico e alla cultura dell'abitare. Nello script che segue ancora lo schema del monologo a sei voci, le relazioni dei personaggi con gli ambienti privati si rivelano indicative dei rispettivi status sociali, e la performance diventa l'occasione per re-immaginare uno spazio dell'abitare che possa trascendere le divisioni di classe.

Fraser ha registrato altre tre versioni di *May I Help You?* (numeri 3, 8 e 18) che vengono qui presentate insieme per la prima volta.

20.
2016 in Museums, Money, and Politics (Il 2016 in musei, soldi e politica), 2018
Installazione, stampa su vinile.
Libro, 944 pagine, The MIT Press
Courtesy l'artista e Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

2016 in Museums, Money, and Politics è un'opera di *Institutional Critique* e allo stesso tempo uno strumento fondamentale per approfondire le

relazioni tra la politica e le istituzioni artistiche negli Stati Uniti d'America. All'interno di un volume di 943 pagine, Fraser documenta i contributi a partiti o gruppi politici versati dai consiglieri di amministrazione di 128 musei d'arte, scelti tra i principali in rappresentanza di ogni Stato federato, durante il 2016 – anno elettorale che ha portato alla vittoria di Donald Trump. Il libro inizia con una ricerca estensiva introduttiva nella quale Fraser traccia le interconnessioni esistenti tra i musei statunitensi, le amministrazioni fiduciarie no-profit e le leggi sul finanziamento delle campagne politiche, delineando lo sfondo di una società civile plutocratica, piuttosto che democratica. Seguono poi le informazioni su ciascun museo rappresentato, affiancati da grafici a torta che illustrano, per ogni istituzione, la percentuale del suo consiglio di amministrazione che fornisce contributi politici e il loro orientamento politico.

Successivamente alla pubblicazione del volume, Fraser ha creato un diagramma di larga scala che rappresenta ciascun museo con due grafici a torta: quello incluso nel libro, che illustra l'orientamento politico dei membri del consiglio, e un secondo grafico che illustra la percentuale del denaro donato che è andato ai politici e ai gruppi democratici (blu) o ai repubblicani (rosso). I diagrammi, che mostrano un aumento significativo del colore rosso (sia nei grafici che raffigura-

no i singoli donatori, sia in quelli che illustrano gli importi donati dai consiglieri di ciascun museo), mettono in relazione ancora una volta l'arte e la concentrazione della ricchezza, in questo caso in rapporto alla politica conservatrice.

21.

Index (Stack)

[Indice (Pila)], 2011/2014

Pila di poster, stampa su carta

Ed. di 10

Courtesy l'artista e

Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Prendendo ispirazione dalle opere dell'artista cubano Felix González-Torres, e re-immaginando il grafico del 2011 (numero 17) sotto forma di poster da portare via, Fraser realizza *Index (Stack)* con lo scopo di supportare l'organizzazione Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) – di cui l'artista era all'epoca presidente del consiglio. Fondata a New York nel 2008 con lo scopo di stabilire standard minimi di compenso e fornire assistenza agli artisti nell'ambito dell'economia non-profit, W.A.G.E. si batte tutt'oggi per una più equa distribuzione delle risorse all'interno del mondo dell'arte.

La pila di poster installati a terra riporta la stampa di *Index*, progettato del 2011 pubblicato sotto forma di pubblicità anonima su *Arforum International*, nel quale l'artista

connette la distribuzione di ricchezza economica sul territorio statunitense e l'andamento dei prezzi nel mercato dell'arte. Come per le analoghe opere di González-Torres, anche in questo caso il visitatore è invitato a prendere con sé un poster, disseminando ulteriormente l'opera al di fuori dei limiti dell'istituzione artistica.

22.

Index II (Indice II), 2014

Grafico, stampa su vinile

Courtesy l'artista e

Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Creato in dialogo con l'installazione sonora *Tehachapi at Kings Road* (vedi 26 sotto), *Index II* aggiunge tre ulteriori dati al precedente accostamento dei trend del mercato dell'arte e della concentrazione della ricchezza: la costruzione di musei, la costruzione di prigioni e i tassi di incarcerazione. Tra il 1970 e il 2010, negli Stati Uniti il numero dei musei e delle carceri è triplicato, mentre il tasso di incarcerazione è esploso del 700%. *Index II* illustra la correlazione tra l'impennata dell'edilizia museale e del mercato dell'arte da una parte, e la diffusione endemica di prigioni e di incarcerazioni di massa dall'altra, mettendo in relazione entrambi i fenomeni alla crescente concentrazione della ricchezza. Musei e carceri non potrebbero essere più

diversi: i musei celebrano l'espressione libera e spesso trasgressiva, mentre le carceri puniscono la trasgressione revocando la libertà. I musei sono edifici-vetrina, mentre le prigioni sono situate al di fuori della vista. Eppure le due istituzioni sono connesse come due facce della stessa medaglia della polarizzazione sociale e del contenimento.

Mentre i musei sono finanziati dai più benestanti per accogliere la maggiore quantità di arte che loro stessi acquistano, le carceri gestiscono l'aumento sempre maggiore del numero di persone condannate per crimini connessi a situazioni di povertà e marginalizzazione. I musei ospitano il surplus di benessere sotto forma di opere d'arte non più economicamente produttive, mentre le prigioni immagazzinano il surplus di forza lavoro di individui esclusi dal mercato del lavoro. Frequentati da classi sociali che tendono a non incontrarsi mai, musei e prigioni rappresentano gli estremi di una disuguaglianza simmetrica. Il grafico di Fraser – in realtà quattro grafici diversi realizzati per collidere – mira a colmare le lacune della polarizzazione sfidando al contempo l'innocenza e l'immunità sociale degli artisti, ma anche dei visitatori dell'istituzione museale e di chi la gestisce.

23.

Modello – studio della Fondazione

Antonio Dalle Nogare, 2008/2009
Progetto di Walter Angonese e
Andrea Marastoni
Realizzato a Berlino

Il museo può ancora essere un soggetto autonomo, in grado di compiere un esercizio critico (e auto-critico) e di coinvolgere il proprio pubblico in questa analisi?

Esposta in mostra in accordo con l'artista e i curatori, la presenza di questa maquette della Fondazione Antonio Dalle Nogare non fornisce risposte, limitandosi a porre la domanda, come fa questo testo, anche attraverso l'accenno al fatto che i fondi per la realizzazione di questa mostra derivano principalmente dall'attività di costruttore immobiliare del fondatore dell'istituzione. Che è, anche, un collezionista d'arte contemporanea, e la cui residenza privata è situata direttamente sopra la Fondazione.

BLACK BOX PIANO TERRA

24.
Hello! Welcome to the Tate Modern
(Salve! Benvenuti alla Tate Modern), 2007
Installazione con proiezione di dati
Sequenze di 3' - 5'
Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New

York-Paris-Los Angeles

Presentata originariamente all'interno della collezione permanente della Tate Modern di Londra, *Hello! Welcome to the Tate Modern* restituisce l'esperienza di visita di un grande museo globale dal punto di vista di un visitatore esposto agli stimoli continui e stratificati provenienti dall'istituzione.

I materiali di partenza campionati da Fraser, redatti per le guide audiovisive portatili del museo, spaziano dalle riproduzioni delle opere d'arte in mostra ai supporti sonori, video e testuali. Create dal museo per essere fruite una alla volta, queste molteplici voci si sovrappongono nell'opera le une alle altre in sequenze casuali e sempre più rapide di suoni e immagini - in cui l'arte del XX secolo si mescola alla cultura popolare, le mappe di infografica direzionale alle attività dei laboratori pedagogici - mentre artisti, curatori, educatori, comunicatori e promotori si contendono l'attenzione. La cacofonia dissonante di queste sequenze uniche e auto-generate restituisce il ritratto dell'istituzione museale come una macchina che iper-stimola l'attenzione ed è volta al consenso fisico e digitale attraverso il condizionamento sistematico dei propri visitatori: dall'orientamento dei loro corpi alla formazione e profilazione del loro pensiero, fino alla trasmissione di criteri e gusti suggestionabili e replicabili.

SECONDO PIANO

25.
Dinner Party (La cena), 1992
Installazione audio, 31'
Ed. di 5 + 1 AP
Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New
York-Paris-Los Angeles

Questa installazione sonora restituisce i frammenti di conversazione e i suoni ambientali registrati di nascosto dall'artista durante una cena dei consiglieri di amministrazione di un museo d'arte americano. Concepita per essere presentata tra altre opere d'arte all'interno di istituzioni pubbliche, l'opera di Fraser è qui allestita al secondo piano della Fondazione di fianco a un'opera della collezione privata di Antonio Dalle Nogare, fondatore dell'omonima Fondazione nella quale è presentata. Le chiacchiere degli invitati sul mondo dell'arte si mescolano al tintinnio dei bicchieri e delle posate, intervallandosi alle conversazioni su cibo, famiglia, conoscenti e arredamento. L'opera della collezione privata diventa la testimone muta dell'alternanza tra sfera personale e ruolo sociale, del mix di cultura specialistica e mondanità, dello spazio polifonico fra consapevolezza e inconsapevolezza. Fra il lato pubblico e quello nascosto del sistema dell'arte si rivelano con buñueliana leggerezza le cir-

costanze finanziarie, le condizioni politiche, gli interessi personali e le strategie corporative su cui si fondano le istituzioni culturali contemporanee.

CORTILE

26.
CCI Tehachapi at Kings Road
(Tehachapi in Kings Road),
2014
Installazione audio
Courtesy l'artista e
Marian Goodman Gallery, New
York-Paris-Los Angeles

In questa installazione sonora ambientale Fraser mette in scena la giustapposizione, già affrontata graficamente nel coevo *Index II* (numero 22), tra musei d'arte e prigioni. Traslando i suoni da lei registrati all'interno dell'Istituto Correttivo della California Tehachapi (un carcere di massima sicurezza) all'interno di uno spazio museale, l'artista mira a ridurre la distanza sociale e spaziale tra i musei, ossia quei luoghi che celebrano gli ideali virtuosi e le aspirazioni progressiste della società, a partire dalla libertà di pensiero e di movimento dei corpi; e le prigioni, in quanto luoghi che denigrano e puniscono la trasgressione di quelle idee con la privazione di libertà. Concepita originariamente per essere installata alla Schindler House di Los Angeles,

uno spazio di arte contemporanea gestito dal MAK Center for Art and Architecture, l'opera rifletteva anche sugli ironici parallelismi architettonici tra lo storico edificio residenziale modernista – progettato da Rudolph Schindler come sua abitazione nel 1922 – e le prigioni del dopoguerra in California, che erano accomunate da pareti in lastre di cemento gettate e rialzate, pavimenti in cemento e finestre a fessura.

L'ulteriore trasferimento del suono all'interno del cortile dell'edificio eco-brutalista della Fondazione Antonio Dalle Nogare presenta una nuova serie di confronti e contraddizioni: tra l'apertura e la sicurezza di una roccaforte, tra la privacy e il servizio pubblico alla comunità di riferimento, tra l'ascetismo come estetica di lusso e l'ascetismo come privazione e punizione. L'opera attiva un cortocircuito che evidenzia come le relazioni strutturali tra musei e prigioni, ovvero fra il privilegio e la sua negazione, siano sintomatiche dello spazio-tempo delle società neoliberali, sempre più polarizzate e refrattarie a condividere quella stessa libertà che, invece, invocano come propria.

BIOGRAFIA

Andrea Fraser è nata a Billings, Montana (USA, 1965), e vive e lavora a Los Angeles, California, dove ricopre il ruolo di docente presso il Dipartimento di Arte della Scuola di Arti e Architettura della University of California Los Angeles (UCLA).

Le sue opere sono state esposte in mostre personali all'Hammer Museum, Los Angeles, CA (2022); al Philadelphia Museum of Modern Art, PA; alla Künstlerhaus Stuttgart, Germania (entrambe 2021); all'Art Institute of Chicago, IL; al Whitney Museum of American Art, NY (entrambe 2016); al Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Austria (2012); e all'Università di Harvard, Cambridge, MA (2010). Esposizioni retrospettive dedicate alla sua ricerca sono state presentate al Museum of Contemporary Art, Barcellona, Spagna, e al MUAC UNAM, Città del Messico, Messico (2016); al Museum der Moderne, Salisburgo, Austria (2015); al Museum Ludwig, Colonia, Germania (2013) e al Kunstverein, Amburgo, Germania (2003). Nel 1993 ha rappresentato l'Austria alla 45ma Biennale di Venezia insieme a Christian Philipp Müller e Gerwald Rockenschaub. Ha partecipato inoltre alla Whitney Biennial del 1993 e del 2012, alle edizioni 1998 e 2021 della Bienal de São Paulo, a Prospect 3 New Orleans nel 2014 e alla 12ma Biennale di Shanghai nel 2018. Il suo progetto *2016 in Museums, Money, and Politics* (2018) è stato nominato da *ARTnews* miglior libro d'arte del decennio. Fraser ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui la *Foundation for Contemporary Arts Fellowship*, New York, NY (2017); *Oscar Kokoschka Prize*, Vienna, Austria (2015); *Wolfgang Hahn Prize*, Colonia, Germania (2013); *Anonymous was a Woman Fellowship*, New York, NY (2012); *Art Matters Inc. Fellowship*, New York, NY (1996 – 1997, 1990 – 1991 e 1987 – 1988); *National Endowment for the Arts Visual Arts Fellowship* (1991 – 1992) e *Franklin Furnace Fund for Performance Art Award*, New York, NY (1990 – 1991).

«I just don't like eggs!»

Andrea Fraser on collectors, collecting, collections.

13.4.2024 – 22.2.2025

A cura di Andrea Viliani

con Vittoria Pavesi

Autori

Andrea Fraser, Vittoria Pavesi, Andrea Viliani

Traduzioni

Allegra Baggio Corradi, Silvia Di Giorgio,

Katharina Kolakowski

Edito da

Erica Bartesaghi

Identity design

Studio Mut, studiomut.com

In collaborazione con

Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

e Galerie Nagel Draxler, Berlin–Cologne–Munich

Un ringraziamento a

John Alexander, Berkeley Art Museum and Pacific Film

Archive (BAMPFA)

Sabine Breitwieser

Louise Lawler

Doris Leutgeb & Tina Teufel, Museum der Moderne Salzburg

Main sponsors Provincia Autonoma di Bolzano – Alto Adige

e Volksbank

Un ringraziamento a Marx GmbH

Sponsor tecnico

Barth e Baustudio35

@2024 *Autori*,

Fondazione Antonio Dalle Nogare

fondazioneantoniodallenogare.com