

VINCENZO DI ROSA

TIME-BASED EXHIBITION.
PHILIPPE PARRENO, ANYWHERE,
ANYWHERE, OUT OF THE WORLD

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie:
“N’importe où! n’importe où! pourvu que ce soit hors de
ce monde!”

C. Baudelaire, *N’importe où hors du monde*

Per quanto tempo bisogna osservare un’opera d’arte? Dipinti, sculture e installazioni, a differenza di film, spettacoli teatrali e composizioni musicali non prescrivono una durata di fruizione: secondo diversi studi il tempo medio di osservazione di un’opera d’arte all’interno di un museo o di una mostra si aggira attorno ai dieci secondi¹.

In un testo del 1994, intitolato *Facteur Temps* e pubblicato sulla rivista *Documents sur l’art*, Philippe Parreno si interroga sul tempo di ricezione dell’opere d’arte riportando una riflessione personale scaturita a seguito di una visita alla mostra di Piet Mondrian al Musée d’Art moderne de la ville de Paris. L’artista francese nota che i visitatori dedicano più tempo all’osservazione dei video documentativi sul lavoro di Mondrian che agli stessi dipinti esposti in mostra e si domanda il perché di tale atteggiamento. Secondo Parreno, i visitatori si allontanano dalle opere di Mondrian e focalizzano la loro attenzione sui monitor “per evita-

1 Cfr. L. F. Smith, J. F. Smith, P. P. L. Tinio, *Time spent viewing art and reading labels*, in “Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts”, n. 11, 2017, pp. 77-85; C.C. Carbon, *Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions*, in “Iperception”, gennaio-febbraio 2017, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5347319/>, ultima consultazione 10/11/2018.

re di sembrare stupidi”². I video, infatti, gli indicano un tempo di visione che le opere d’arte non suggeriscono.

La pratica artistica di Parreno, sin dagli inizi degli anni Novanta, è incentrata su una radicale ridefinizione del concetto di esposizione e su una conseguente riformulazione delle coordinate percettive che regolano il rapporto con l’opera d’arte. Per Parreno la mostra non è una disposizione di oggetti più o meno coerente o la manifestazione di un lavoro curatoriale che mira a evidenziare determinate tematiche in maniera convincente. Piuttosto, è un atto creativo. Un momento in cui rinegoziare la modalità d’apparizione di lavori prodotti in precedenza, testarne le possibilità narrative e rimetterli in gioco all’interno di scenari differenti. “Bisogna sempre stabilire una relazione fra la produzione della forma e l’esposizione della forma”, afferma l’artista, “[...] per me sono momenti totalmente interdipendenti. Non c’è un oggetto d’arte senza la sua esposizione”³.

Lo studio di caso presentato in quest’intervento rappresenta l’approdo maturo di una pratica volta al superamento dell’opera d’arte intesa come “oggetto finito” e alla considerazione della mostra in quanto medium. L’analisi verterà sull’esposizione *Anywhere, Anywhere, Out of the World* allestita al Palais de Tokyo nell’ottobre del 2013. Non saranno analizzate nel dettaglio le opere esposte, quanto l’architettura complessiva che le lega. La tesi che si intende sostenere è che la “temporalizzazione” dell’esperienza espositiva perseguita dall’artista sia legata a doppio filo alle pratiche dell’installazione e a quelle degli ambienti mediali immersivi⁴.

2 P. Parreno, *Facteur temps*, in “Document sur l’art contemporain”, n. 6, 1994, p. 21.

3 P. Parreno, *The Exhibition as Act of Creation*, 2013, in <https://www.palaisdetokyo.com/en/exhibitions/exhibition-act-creation>, ultima consultazione 28/06/2018, T. d. A. (tutte le traduzioni, laddove non diversamente segnalato, sono a cura di chi scrive).

4 La tematizzazione delle stratificazioni temporali dell’evento espositivo è stata messa a tema anche da altri artisti attivi agli inizi degli anni Novanta. Si segnala soprattutto il lavoro di Pierre Huyghe e, in particolar modo, il progetto *L’Association des Temps Libérés* (1995), realizzato per la mostra *Moral Maze* a Le Consortium di Digione. Per

Le *large scale* progettate da Parreno a partire dal 2002 – quando organizza la mostra *Alien Season* per gli spazi del Musée d'art Moderne de la Ville de Paris – sono accomunate dall'elaborazione di una “drammaturgia” di oggetti, luci, suoni, proiezioni, che si sviluppa automaticamente, sia spazialmente che temporalmente.

La complessa esperienza spazio-temporale che l'artista articola per *Anywhere, Anywhere, Out of the World* si dispiega sui 22.000 metri quadrati del Palais de Tokyo e coinvolge circa cinquanta opere, tra le quali alcune di altri artisti o realizzate in collaborazione con terzi. Parreno riscrive l'architettura del centro d'arte parigino attraverso interventi che alterano la struttura preesistente e concorrono alla creazione di uno spazio “altro”: modifica l'ingresso dell'edificio rimuovendo alcuni elementi architettonici dalla facciata e installando, al di sopra della porta d'entrata, l'opera *Marquee* (2013); isola lo spazio mostra attraverso una pellicola adesiva che applica sulle ampie vetrate del museo impedendo l'osservazione dell'interno dall'esterno e viceversa; illumina gli ambienti con neon a intermittenza che ricordano le luci della metropoli francese. “Mentre di solito l'architettura preesiste alle mostre”, dichiara l'artista, “volevo che in questo caso fosse la mostra a costituire l'architettura”⁵.

La “sceneggiatura” complessiva dell'esposizione è elaborata da Parreno attraverso la definizione di una sequenza temporale – della durata di un'ora e trentadue minuti – programmata da una serie di algoritmi che, tramite uno *show controller*, regolano l'attivazione delle opere, delle proiezioni e dell'illuminazione degli ambienti. L'artista, inoltre, sincronizza quasi tutti gli eventi che si susseguono all'interno del Palais de Tokyo alle differenti aree di *Petrushka*, il balletto in quattro scene musicato da Igor Stravinskij tra il 1910 e il 1911⁶. Le note del brano – che

un approfondimento si rimanda a A. Barikin, *Parallel Presents*, MIT Press, Cambridge 2012, pp. 40-69.

5 P. Parreno, *Un fantôme est un livre oublié qu'on réinvente*, intervista di A. Pigeat, in “Art Press”, n. 405, novembre 2013, p. 35.

6 Il film *Marlyn* (2012), ad esempio, è programmato per essere proiettato durante l'area della “Danza della ballerina”, l'installazione *Danny*

si ripetono tre volte nell'arco dell'intera sequenza temporale – sono diffuse nello spazio espositivo grazie a quattro pianoforti programmati per riprodurre automaticamente lo spartito musicale precedentemente registrato dal musicista Mikhail Rudy. Al centro del percorso espositivo, in una stanza denominata *Control Room*, l'artista riunisce e svela tutti i dispositivi che automatizzano *Anywhere, Anywhere, Out of the World*.

La serie di algoritmi che orchestra la mostra definisce quindi il tempo di visione degli elementi che costituiscono l'esposizione. L'opera *Fade to Black* (2013), ad esempio, è soggetta al cambiamento di illuminazione degli ambienti regolato dagli algoritmi. Si tratta infatti di una serie di poster fluorescenti serigrafati, realizzati con inchiostro *glow-in-the-dark*, che deve essere esposta alla luce per poter essere successivamente visibile nell'oscurità. O ancora il lavoro *Automated Doors* (2013), una porta-finestra che si apre e si chiude a intervalli regolari programmati nella sequenza temporale e che, quando è aperta, permette di ascoltare i rumori della città registrati in tempo reale da alcuni microfoni posizionati all'esterno del museo.

Gli algoritmi della mostra controllano anche l'illuminazione delle didascalie. Queste ultime si presentano come piccoli schermi incastonati alle pareti che, oltre alle informazioni sulle opere in mostra, trasmettono passaggi dal libro *Snow Dancing*, scritto dall'artista nel 1995 in collaborazione con Liam Gillick e Jack Wendler. Seguendo il percorso delle didascalie è possibile seguire la storia raccontata nel libro⁷.

the Street (2013), invece, si attiva in concomitanza della “Danza delle balie”. Cfr. P. Parreno, *Philippe Parreno: My Influences*, intervista di J. Higgie, in “Frieze”, n. 158, ottobre 2013, pp. 194-198 e P. Parreno, *Anywhere, Anywhere Out of the World: A Conversation*, intervista di C. Basualdo, in Marta K. (a cura di) *Anywhere, Anywhere Out of the World*, catalogo della mostra (Parigi, Palais de Tokyo, 22 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Palais de Tokyo e Walther König, Parigi e Colonia 2014.

7 *Snow Dancing* racconta la storia di un immaginario party promozionale. Il tempo di lettura del libro corrisponde alla durata degli avvenimenti narrati. Nel gennaio del 1995, negli spazi del centro d'arte

Gli oggetti e le immagini in movimento che danno forma all'articolata esperienza spazio-temporale si "innervano" nel tessuto espositivo configurando *mediascape* non solo da osservare, ma da percorrere⁸.

Zidane: a 21st Century Portrait (2006), il celebre film realizzato in collaborazione con Douglas Gordon riprendendo per novanta minuti una partita del calciatore Zinédine Zidane, è proiettato per la prima volta su diciassette schermi di grandi dimensioni sospesi ad altezza uomo, ognuno dei quali mostra le immagini delle diciassette macchine da presa che hanno seguito i movimenti del calciatore durante le riprese. Parreno decostruisce il montaggio dell'edizione presentata al festival di Cannes nel 2006 e presenta contemporaneamente le inquadrature delle diciassette cineprese. Inoltre, se nella prima versione, durante l'intervallo della partita di calcio si alternavano immagini che testimoniavano ciò che stava accadendo nel mondo durante il giorno delle riprese – come la morte dell'attore britannico John Mills o gli ultimi test per l'Airbus 430 sulla pista dell'aeroporto di Tolosa –, in quella presentata al Palais de Tokyo si attiva il film *No More Reality, la manifestation* (2001), contemporaneamente proiettato all'inizio del percorso espositivo⁹.

contemporanea *Le Consortium* di Digione, Parreno organizza una festa per mettere in scena *Snow Dancing*. A questo evento segue una mostra, realizzata negli stessi ambienti, testimonianza ed esposizione dei resti della serata. Cfr. C. Macel (a cura di), *Philippe Parreno*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 3 giugno-7 settembre 2009), Centre Pompidou e JRP|Ringier, Parigi e Zurigo 2009, pp. 88-91; C. Macel, *Time Taken. The Work of Time in the Work of Art*, Centre Pompidou, Parigi 2009, pp. 43-44 e I. Blom, *On Snow Dancing and Ubiquitous Design*, in "E-flux Journal", 2016, <https://www.eflux.com/architecture/superhumanity/66881/on-snow-dancing/>, ultima consultazione 1/06/2018.

- 8 Sul concetto di *mediascape* si veda F. Casetti, *Mediascape: un decalogo*, in D. Cecchi, M. Feyles, P. Montani (a cura di), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, pp. 111-138.
- 9 Cfr. F. Ostende, *One brain cannot take it all*, in "The Exhibitionist", n. 10, ottobre 2014, p. 35. *No More Reality, la manifestation* documenta una manifestazione organizzata da Parreno con dei bambini

Le zone di contatto tra film e scenario della mostra diventano palesi e spiazzanti nell'opera *Marilyn* (2012), dedicata all'attrice statunitense e installata immediatamente prima di *Zidane*. Parreno ricostruisce in maniera minuziosa la suite dell'hotel Astoria di New York, dove la diva soggiornò negli anni Cinquanta, e ambienta l'intero film in questa stanza¹⁰. Sebbene l'immagine di Marilyn Monroe non appaia mai, la sua presenza è rievocata grazie a un algoritmo che ne riproduce la prosodia e a un robot che ne imita la scrittura. Mentre la camera da presa esplora la stanza simulando lo sguardo e la prospettiva di Marilyn, la voce fuori campo dell'attrice descrive dettagliatamente l'arredo dell'ambiente accompagnata da una colonna sonora composta da Arto Lindsay e dall'incessante squillo di un telefono. Sul finire del film l'inquadratura mostra le quinte, i fondali e il robot che riproduce la calligrafia della diva svelando la stanza come un set cinematografico¹¹.

Al termine della proiezione e all'accensione delle luci, gli spettatori intravedono oltre lo schermo l'installazione *Snow Drift* (2013): una distesa di neve artificiale posizionata in una stanza adiacente in cui la temperatura è inferiore rispetto a quella delle altre sale. L'artista crea un insondabile legame tra il film e questo ambiente. Recensendo la mostra sulle pagine del "Guardian", Adrian Searle si è chiesto: "Che cos'è questa distesa sotterranea

di una scuola elementare di Nizza. L'artista chiede agli studenti di scegliere uno slogan per la manifestazione e i bambini optano per la frase "no more reality", che cantano in coro e scrivono su striscioni e cartelloni mentre marciano nei pressi dell'edificio scolastico. Il film che documenta la manifestazione è esposto per la prima volta nel 1991 nell'ambito della mostra *No Man's Time* curata da Éric Troncy a Villa Arson (Nizza). Cfr. C. Macel (a cura di), *Philippe Parreno*, cit, pp. 46-54.

10 La raccolta delle note di Marilyn è stata pubblicata nel 2012: B. Comment (a cura di), *Fragments: Poems, Intimate Notes, Letters*, Farrar Straus & Giroux, New York 2012.

11 Cfr. A. Lissoni (a cura di), *Philippe Parreno: H {N}Y P N{Y} OSIS / HYPOTHESIS*, catalogo della mostra (New York, Park Avenue Armory, 11 giugno-2 agosto 2015; Milano, Pirelli HangarBicocca, 22 ottobre 2015-14 febbraio 2016), Mousse Publishing, Milano 2017 p. 342.

di neve nel *basement* del Palais de Tokyo? È ghiaccio nell'anima? Morte? Siamo nella mente di Marilyn o è lei nella nostra?"¹².

Ma Parreno amplifica ancor di più la sovrapposizione tra i piani sincronizzando tre telefoni disposti nello spazio espositivo allo squillo incessante che risuona in *Marilyn* e installando lungo il percorso di mostra – nel livello superiore a quello della proiezione – lo stesso robot che appare alla fine del film¹³.

Le immagini in movimento di Parreno non si limitano a dialogare con lo spazio mostra. L'artista considera anche "il momento di visione dell'opera come un elemento che costituisce la sua produzione"¹⁴. Dopo aver varcato la soglia del Palais de Tokyo e aver acquistato il biglietto, il pubblico riceve un DVD intitolato *Precognition* (2012), contenente i film *C. H. Z.* (2011) e *Marilyn*. Le versioni dei film contenute in questo DVD sono accompagnate da una colonna sonora diversa rispetto a quelle degli stessi film proiettati in mostra. Per Parreno si tratta di un'operazione che mira ad agire sulla memoria degli spettatori, costretti a rinegoziare il loro rapporto con le immagini viste in precedenza a causa della colonna sonora diversa e che, allo stesso tempo, allarga i confini spazio-temporali dell'esposizione¹⁵. I film inoltre, possono essere visti soltanto una volta in quanto le tracce video si cancellano dopo la prima riproduzione¹⁶. Come ha sottolineato Erika Bal-

12 A. Searle, *Philippe Parreno's Video Art: a moving spectacle full of snowdrifts and tears*, in "The Guardian", 30 ottobre 2013.

13 Cfr. F. Ostende, *op. cit.*, p. 35.

14 N. Bourriaud, *Demonstrations*, in K. Marta, K. Rattee, Z. Stillpass (a cura di), *Philippe Parreno: Films 1987 – 2010*, catalogo della mostra (Londra, Serpentine Gallery, 25 novembre 2010-13 febbraio 2011), Walther König, Colonia 2011, p. 38.

15 Cfr. P. Parreno, conversazione con H.-U. Obrist, Fondation Beyeler, Basilea, 15 giugno 2012, www.youtube.com/watch?v=xqSVIYv1QfA, ultima consultazione 29/05/2018.

16 L'artista si è probabilmente ispirato all'opera *Agrippa (A Book of the Dead)* (1992) di William Gibson. Il testo di *Agrippa* era stato codificato dall'autore statunitense su un floppy disk e poteva essere letto soltanto una volta prima della sua autodistruzione. In un'intervista apparsa su "Frieze" Parreno indica il padre della letteratura cyberpunk

som, con *Precognition* il DVD cessa di essere un formato da distribuzione di massa per divenire “il vettore di un evento destinato a essere unico e irripetibile”¹⁷.

Soggette a un regime di “post-produzione costante” le opere che entrano a far parte di *Anywhere, Anywhere, Out of the World* si riconfigurano e approdano a nuove modalità d’esistenza in base ai concatenamenti stabiliti dall’artista¹⁸. “Un tempo”, afferma Parreno, “il dipinto formava un mondo a sé, e l’accumulo di tele appese l’una accanto all’altra non rovinava la loro valutazione individuale. La sensibilità artistica moderna ha iniziato a immaginare vuoti e a lasciare spazi tra le opere. L’opera è diventata incompleta. È un quasi-oggetto; diventa un oggetto solo quando è esposta e ogni mostra la trasforma”¹⁹.

Per descrivere lo statuto degli oggetti che compongono le sue mostre, l’artista fa riferimento a un concetto introdotto da Michel Serres in *Le Parasite* (1980) e successivamente ripreso da

come uno degli scrittori che lo ha maggiormente influenzato. P. Parreno, *Philippe Parreno: My Influences*, cit. Per un approfondimento su Agrippa di Gibson si veda invece L. Swanstrom, *External Memory Drives: Deletion and Digitality in Agrippa (A Book of The Dead)*, in “Science Fiction Studies”, n. 43, 2016, pp. 14-32. Parreno aveva già utilizzato questo espediente nella mostra *The Boy From Mars* alla Friedrich Petzel Gallery di New York (2 aprile-7 maggio 2005), in quell’occasione i DVD messi a disposizione del pubblico – contenenti in questo caso il film *The Boy From Mars* (2003) – erano visibili per quarantotto ore prima che la loro superficie, trattata chimicamente, si ossidasse rendendo impossibile la lettura della traccia video. *Precognition* viene consegnato al pubblico, all’ingresso del museo, anche in occasione della mostra personale dell’artista alla Fondation Beyeler (10 giugno-30 settembre 2012).

17 E. Balsom, *After Uniqueness*, Columbia University Press, New York 2017, p. 6.

18 N. Bourriaud, *Demonstrations*, cit. p. 39. Sul concetto di post-produzione si veda anche il seminale N. Bourriaud, *Postproduction*, Sternberg Press, Berlino 2002; tr. it. G. Romano, *Postproduction*, Milano, Postmedia Books, 2004.

19 P. Parreno, *Philippe Parreno*, intervista di T. Eccles, in “Art Review”, ottobre 2015, pp. 83-84.

Bruno Latour²⁰. Secondo la definizione di Serres – che utilizza il termine relativamente alle tematiche dell’intersoggettività e della collettività – un “quasi-oggetto non è un oggetto, ma tuttavia lo è, perché non è un soggetto, perché è nel mondo; è anche un quasi-soggetto, in quanto segna o definisce un soggetto che, senza di esso, non sarebbe tale”²¹.

Il filosofo francese chiarisce la nozione riportando due esempi di quasi-oggetto: la ciabatta nel “gioco del furetto” e la palla da rugby. Nel primo esempio, Serres si riferisce a un passatempo conosciuto anche come “hunt the slipper”, in cui i partecipanti, disposti in cerchio, si passano di mano in mano una ciabatta mentre un altro giocatore cerca di toccare colui che ne è in possesso. Per Serres la ciabatta connette i giocatori e determina la costituzione di una collettività. Allo stesso modo, anche la palla da rugby è un quasi-oggetto, “perché è tale solo se afferrata da un soggetto. Giù per terra, non è niente; è stupida; non ha alcun significato, nessuna funzione e nessun valore”²². Se invece entra in relazione con gli altri soggetti, all’interno del gioco, la situazione cambia radicalmente e “le regole sono scritte per essa, definite in sua relazione”²³. Il quasi-oggetto acquista quindi significato in virtù del network in cui è iscritto, è un *oggetto di relazione*. *La sua natura è definitivamente*

20 M. Serres, *Le Parasite*, Grasset, Parigi 1980, tr. ing. di L.W. Schehr, *The Parasite*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007; B. Latour, *Nous n’avons jamais été modernes*, Editions La Découverte, Parigi, 1991; tr. it. Guido Lagomarsino, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 2009 e B. Latour, *Reassembling the social: an introduction to actor-network theory*, Oxford University Press, Oxford 2005.

21 M. Serres, *op. cit.*, p. 225.

22 *Ibidem*.

23 Ivi, p. 226. Il concetto di quasi-oggetto nasce dalla passione di Serres per il rugby: “Sono cresciuto nel Sud-Ovest della Francia e ho giocato molto a rugby. Osservando la palla, mi sono chiesto: che cos’è. Che funzione ha all’interno del gioco del rugby? E ho avuto l’idea del quasi-oggetto” M. Serres, *Michel Serres: un Toqueville per il XXI secolo*, intervista di H.-U. Obrist, <http://lettura.corriere.it/un-tocqueville-per-il-xxi-secolo/>, ultima consultazione 20/09/2018.

te inafferrabile in quanto dipendente dalle narrazioni nelle quali è coinvolto; può essere definita solo in base alla funzione che svolge.

Come quasi-oggetti, le opere di Parreno guadagnano senso grazie alle “regole del gioco” stabilite nella sequenza temporale che determina la drammaturgia complessiva dell’esposizione. Se isolate o considerate singolarmente sono “stupide”, per dirla con Serres. Vanno prese in esame come parte di un ecosistema, di un *milieu* e diventano “segnî che non smettono mai di produrre significati”²⁴. “Il lavoro di Parreno”, ha scritto Carlos Basualdo, “sembra consistere in gesti che non sono connessi a un singolo oggetto o a una singola azione, ma gesti che connettono oggetti e azioni in modo che la loro singolarità sia, allo stesso tempo, affermata e superata”²⁵.

Anywhere, Anywhere Out of the World è una mostra che nega se stessa. Ciò che l’artista rifiuta apertamente è lo stesso paradigma dell’esposizione: dal latino *expònere*, “metter fuori”, l’etimologia del termine indica una rimozione da un originario contesto²⁶. Le opere non sono sottoposte al “passaggio traumatico” studio-galleria né a un’azione curatoriale “iconoclasta” che finisce per relativizzarle²⁷. Piuttosto, la loro piena espressione giunge relativamente alla rete di correlazioni complessiva che le regola. In ultima istanza, potrebbero essere accompagnate dalla stessa etichetta che Marcel Broodthaers scelse di apporre agli oggetti che formavano il suo *Musée d’Art Moderne*: “questa non è un’opera d’arte”.

24 P. Parreno, *What If, Why Not*, intervista di B. Clouette, in “Volume”, n. 10, 2006, <http://clab.columbia.edu/0107.html>, ultima consultazione 29/08/2018.

25 C. Basualdo, *In the Absence of a Name*, in Marta K. (a cura di) *Anywhere, Anywhere Out of the World*, Palais de Tokyo e Walther König, Parigi e Colonia 2014, p. 19.

26 Cfr. O. Pianigiani (a cura di), *Il Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1907.

27 Sulla curatela come azione iconoclasta si veda B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge 2008; tr. it. A. Simone, *Art Power*, Postmedia Books, Milano 2012, pp. 51-61.

Parreno, inoltre, mette anche in crisi “l’indeterminatezza temporale del format mostra”, problematizzando il tradizionale rapporto tra soggetti e oggetti all’interno dello spazio espositivo²⁸. Come ha sostenuto Dorothea von Hantelmann, la mostra è il primo “spazio rituale pubblico” che ha preso in considerazione lo spettatore in quanto individuo e non come parte di un’audience collettiva offrendo “forme individualizzate di percezione” che si differenziano dalle modalità spettatoriali di cinema e teatro. È un “format flessibile” non basato sulla modalità dell’appuntamento, ma su quella degli orari d’apertura e permette allo spettatore non solo di muoversi liberamente ma anche di scegliere quanto tempo dedicare all’osservazione delle opere²⁹.

Sebbene qualsiasi tipo di mostra possenga una propria durata, che riguarda il tempo necessario per attraversare il percorso espositivo e che risulta modellata sulla base del principio organizzativo e curatoriale, le mostre basate sul tempo affermano la propria dimensione temporale in quanto “elemento strutturante esplicito”: cambiano e si sviluppano nel tempo³⁰. Von Hantelmann le definisce “spazi-eventi individualizzati”:

ibridi tra mostre e spazi-evento. Nella loro modalità temporale, e da ultimo come composizioni drammaturgiche, sono simili a un evento dal vivo basato sul tempo. Nel loro modo di rivolgersi al

28 D. von Hantelmann, *30 July 2010 – 22 October 2010*, in K. Marta, K. Rattee, Z Stillpass (a cura di), *Philippe Parreno: Films 1987 – 2010*, Walther König, Colonia 2011, p. 87.

29 Il format mostra, secondo l’autrice tedesca, non incontra le necessità delle odierne forme di coesistenza sociale. Le sue due entità pivotali, infatti, sono l’individuo e l’oggetto materiale: “I musei pubblici e le mostre”, sottolinea von Hantelmann, “si sviluppano nella transizione verso un nuovo, moderno, democratico e liberale ordine sociale in cui la figura dell’individuo occupa una posizione centrale [...] Storicamente, hanno coltivato una mentalità dualistica, antropocentrica”. D. von Hantelmann, *What is the new ritual space for the 21st century?*, <https://theshed.org/new-ritual-space-21st-century/>, ultima consultazione 4/09/2018.

30 *Ibidem*.

pubblico, comunque, questi spazi restano in sintonia con il principio liberale e individualizzato della mostra.³¹

Che tipo di esperienza spettatoriale strutturano le mostre basate sul tempo come quelle di Parreno? Se da una parte si avvicinano alle pratiche dell'installazione, dall'altra necessitano di essere confrontate con i modelli spettatoriali degli ambienti mediali immersivi.

Il termine installazione, come ha sottolineato Claire Bishop, si riferisce a un tipo di arte – comunemente descritta come teatrale, immersiva ed esperienziale – che dà vita a una “situazione” in cui lo spazio e l'insieme degli elementi che lo costituiscono sono da considerare come una singola unità la cui principale caratteristica è la presenza di uno “spettatore incarnato”³².

L'assenza di una prospettiva privilegiata da cui esperire l'opera installativa e il conseguente dispiegamento di una molteplicità di possibilità fruttive, secondo la studiosa britannica, legano la pratica dell'installazione alle teorie post-strutturaliste e alla considerazione del soggetto come frammentato e decentrato³³. L'analisi di Bishop presenta una contraddizione interna, rilevata e sostenuta dalla stessa autrice: l'insistenza sull'esperienza diretta e sulla presenza incarnata del soggetto come condizione cruciale

31 *Ibidem*.

32 “Piuttosto che immaginare lo spettatore come un paio di occhi disincarnati che osservano l'opera da lontano, l'arte dell'installazione”, scrive Bishop, “presuppone uno spettatore incarnato i cui sensi di tatto, olfatto e udito sono amplificati quanto quello della vista”. C. Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, Londra 2005, p. 6.

33 Bishop ripropone la contrapposizione avanzata da Fredric Jameson in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), ovvero quella tra un “soggetto centrato, esistito nel periodo del capitalismo classico e della famiglia nucleare [...] e la posizione poststrutturalista, più radicale, per la quale tale soggetto non è mai esistito ma ha costituito qualcosa come un miraggio ideologico”. F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, in “New Left Review”, n. 146, luglio-agosto 1984; tr. it S. Velotti, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989, p. 21.

dell'installazione si scontra con il decentramento e la frammentazione dello spettatore. L'installazione d'arte promuove un'esperienza che risulta, assieme, di individuazione e decentramento: "si concentra sulla presenza fisica dello spettatore proprio per renderlo soggetto a un'esperienza di decentramento"³⁴. D'altronde, come nota Boris Groys in un illuminante passaggio di *Going Public*, "nello spazio dell'installazione ci confrontiamo con l'ambiguità del concetto di libertà che è oggi funzionale alle nostre democrazie"³⁵.

Muovendo dalla convinzione che sia possibile categorizzare le installazioni in base al tipo di esperienza spettatoriale che queste rendono possibile, Bishop individua quattro modelli differenti: la "scena-sogno", in cui i partecipanti sono psicologicamente assorbiti dall'ambiente; le "installazioni postminimaliste" che mirano a rendere consapevole lo spettatore della propria esperienza percettiva; "gli ambienti disorientanti" che diminuiscono o annullano la possibilità di localizzarsi all'interno di uno spazio; le "installazioni politiche" che richiedono una partecipazione attiva del pubblico³⁶.

Ciò che tuttavia queste categorie non permettono di cogliere è la sovrapposizione di temporalità generata da *Anywhere, Anywhere, Out of the World*.

Sebbene la mostra di Parreno non possa essere considerata un vero e proprio ambiente virtuale la situazione che genera è simile a quella proposta dai media immersivi virtuali nella misura in cui permette "un'esperienza originale di presenza"³⁷.

34 C. Bishop, *op. cit.*, p. 133.

35 B. Groys, *Going Public*, Sternberg Press, Berlino 2010; tr. it A. Binelli, G.F. Sassone, *Going Public*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 44.

36 Per un approfondimento si rimanda a C. Bishop, *op. cit.* Per una storia critica dell'installazione si veda J. H. Reiss, *From Margin to Center: The Space of Installation Art*, MIT Press, Cambridge 2000. Sull'estetica dell'installazione si veda invece J. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno 2003; tr. ing. D. Hendrickson, G. Jackson, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlino 2012.

37 R. Eugeni, *Temporalità sovrapposte. Articolazione del tempo e costru-*

Allo stesso modo dello spettatore dei media immersivi di cui parla Ruggero Eugeni, quello del Palais de Tokyo avverte lo scorrimento di una doppia temporalità all'interno dello stesso ambiente: “quella del mondo diegetico, su cui egli non ha possibilità di intervento e che viene eterogestita” – si pensi alla sequenza temporale e gli algoritmi che determinano lo scenario dell'esposizione – “e quella del proprio corpo e delle proprie operazioni sensoriali, che egli gestisce al contrario in prima persona”³⁸. Come scrive Eugeni infatti: “I media immersivi lavorano essenzialmente moltiplicando i modelli e le forme dello spettatore-ascoltatore [...] e lo fanno manipolando principalmente la dimensione temporale della sua esperienza”³⁹.

Non è un caso, infatti, che Parreno realizzi la sua prima mostra automatizzata basata sul tempo in collaborazione con Jaron Lainer, filosofo, compositore e informatico considerato il padre della realtà virtuale⁴⁰.

Queste ultime riflessioni ci riportano al titolo della mostra: *Anywhere, Anywhere, Out of the World*. Si tratta del verso conclusivo di una poesia di Baudelaire, *N'importe où hors du monde*. Il poeta francese esprime l'impossibile desiderio di sottrarsi dal mondo, fuggire il contingente: “Non importa dove! non importa dove! purché sia fuori di questo mondo!”. “Ma per andarsene vivi da questo mondo”, come ricorda José Ortega y Gasset, “sarebbe necessario che ce ne fosse un altro [...] che quest'altro mondo non fosse reale, che fosse un mondo *irreale*

zione della presenza nei media immersivi, in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale del ventunesimo secolo*, Meltemi, Milano 2018, p. 47.

38 Ivi, p. 47.

39 Ivi, p. 34. “Mi chiedo se non si possa pensare”, scrive Eugeni, “che mentre i media astantivi (dalla pittura al cinema o al video) costruiscano i propri effetti di presenza sulla base prioritaria di un posizionamento spaziale del proprio spettatore, la caratteristica specifica dei media immersivi consista esattamente nel costituire i propri effetti di presenza agendo sulla dimensione temporale dell'esperienza dello “spettatore”. Ivi, p. 51.

40 La mostra in questione è la già citata *Alien Season*, allestita nel 2002 al Musée d'Art moderne de la ville de Paris.

V. DI ROSA
Time-based exhibition

[...] significherebbe smettere di vivere per un po', riposare dal peso dell'esistenza, sentirsi aereo, etereo, leggero, invulnerabile, irresponsabile, in-esistente"⁴¹.

Come i bambini che marciano fuori la scuola di Nizza nel documentario di Parreno, il poeta e l'artista sembrano gridare, ancora una volta, *No more reality!*



P. Parreno e D. Gordon, *Zidane: a 21st Century Portrait* (2006), veduta della mostra *Anywhere, Anywhere Out of the World* presso il Palais de Tokyo (Parigi, 2013). Fotografia di Aurélien Mole, Courtesy gli artisti.

41 J. O. y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid 1914; a cura di A. Savignano, *Meditazioni del Chisciotte*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 162.