



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in
Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio artistico

Tesi di Laurea

Seth Siegelau: analisi critica dei suoi progetti artistico-culturali 1964-2013

Relatore: Professoressa Paola Valenti

Correlatore: Professor Leo Lecci

Candidato: Silvia Carosio

Anno Accademico 2021/2022

Seth Siegelaub:
analisi critica dei suoi progetti artistico-culturali
1964-2013

Indice

| | |
|--|----|
| INTRODUZIONE..... | 4 |
| PARTE 1 L'arte 1964-1971 | 7 |
| 1.1 Lo stato dell'arte alla fine degli anni Sessanta | 8 |
| 1.2 La situazione sociopolitica negli Stati Uniti | 15 |
| 1.3 Un'arte globale..... | 18 |
| 1.4 Le mostre..... | 21 |
| 1.5 La pubblicità..... | 26 |
| 1.6 La diffusione dell'arte | 29 |
| 1.7 Il contesto | 31 |
| 1.8 Arte ed economia | 33 |
| 1.9 Il Contratto degli artisti | 36 |
| 1.10 Il ritiro dal mondo artistico..... | 39 |
| PARTE 2 Gli studi sulla comunicazione di sinistra 1972-1986..... | 42 |
| 2.1 L'influenza della Guerra in Vietnam | 43 |
| 2.2 I progetti sulla comunicazione | 47 |
| 2.3 Comunicazione e cultura: il caso di "How to read Donald Duck"..... | 51 |
| PARTE 3 | 54 |
| Gli studi sulla storia dei tessuti 1986-2013 | 54 |
| 3.1 Gli studi sulla storia dei tessuti | 55 |
| PARTE 4 Gli ultimi progetti artistici 1992-2011..... | 59 |
| 4.1 The Art of Context /The Context of Art..... | 60 |
| 4.2 How is Art History Made? | 64 |
| CONCLUSIONE..... | 67 |
| CRONOLOGIA | 70 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 83 |
| SITOGRAFIA | 87 |

INTRODUZIONE

“Non mi considero un intellettuale. Vedo un problema, una questione o una situazione e cerco di renderla il più interessante possibile, di svilupparla il più possibile con un occhio critico verso ciò che accade intorno a me. La mia 'tesi' è quella di essere con i piedi per terra, di essere il più vario possibile, di affrontare molti campi”¹.

In questo modo Seth Siegelau, in un'intervista del 2008 con il curatore Jo Melvin, ha provato a chiarire quale fosse il motore che diede vita ai suoi numerosi progetti lungo tutto l'arco della sua vita. Egli è conosciuto soprattutto per il suo lavoro di promotore dell'arte concettuale, ma l'interesse per questa corrente coprì un periodo relativamente breve all'inizio della sua carriera quando, trasferitosi in Europa, cambiò attività dedicandosi a ricerche sulla stampa di sinistra. Per il resto della vita portò avanti numerosi altri progetti, prima sulla storia dei tessuti e poi sulla metodologia con cui viene studiata e scritta la storia dell'arte. Entrambi sono stati finora poco analizzati, nascosti dalla sua fama per il coinvolgimento con gli artisti della fine degli anni Sessanta.

Siegelau svolse molte attività diverse ed è difficile trovare un'unica parola per descriverle, è più facile dire cosa non fu, nominando i ruoli con cui egli stesso non voleva essere identificato: curatore, intellettuale, scrittore, editore, collezionista. Il suo lavoro è stato quello di “facilitatore”, creando delle cornici in cui altri potessero lavorare: supportò gli artisti concettuali ad esporre; li aiutò a vendere le opere in modo che fossero rispettati i loro diritti; riunì collezioni di libri sui media e sulla storia dei tessuti per incrementare gli studi in questi settori; in un periodo più tardo realizzò progetti per facilitare le ricerche sull'arte degli anni Sessanta con una nuova ottica politica ed economica. Egli si posizionò quasi sempre *super partes*, riuscendo a passare da un ambito all'altro lasciando dietro di sé domande aperte che potessero incentivare nuove riflessioni su molti argomenti.

Possiamo identificare Siegelau con quello che Giorgio Agamben chiamò “uomo contemporaneo”². Il filosofo disse che “Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese [...] proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo”³ e ancora “contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. [...] Contemporaneo è, appunto, colui che sa vedere questa oscurità”⁴. Siegelau fu contemporaneo perché seppe riconoscere il “buio” della sua epoca, ovvero le contraddizioni, i conflitti sociali, le sovrastrutture economiche, le prevaricazioni culturali in tanti

¹ Jo Melvin, *Seth Siegelau in conversation with Jo Melvin*, in Cornelia Butler e al., *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's numbers shows 1969-1974*, Afterall Books, Londra 2012, p. 255.

² Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, nottetempo, Milano 2019 [2008].

³ Ivi, p. 9.

⁴ Ivi, p. 13.

ambiti della realtà. Egli non si adeguò ad esse accettando di viverci all'interno ma cercò nuovamente la "luce" della sua epoca attraverso i suoi numerosi progetti.

Questo elaborato nasce dall'esigenza di prendere in considerazione tutti gli ambiti in cui Siegelaub agì per avere una visione d'insieme del suo lavoro. Studiando l'intero corpus di lavori è stato possibile individuare tematiche ricorrenti nei diversi progetti nonostante alcuni fossero distanti tra loro molti anni. Quest'analisi complessiva può accrescere la comprensione del lavoro di Siegelaub perché ancora oggi ci sono poche ricerche su di lui che mettano a confronto le sue diverse fasi di vita. La prima mostra su di lui fu "The stuff that matters" organizzata dalla galleria Raven Row di Londra nel 2012⁵; vennero esposti i tessuti da lui collezionati iniziando a sondare anche questo aspetto della sua vita. Allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 2016 fu invece allestita "Seth Siegelaub: beyond conceptual art" mostra in cui, per la prima volta, si è cercato di affrontare tutti i suoi interessi. Furono esposti molti oggetti parte della collezione di Siegelaub, come alcune opere d'arte concettuale e documenti che sono tenuti in prestito dal Museum of Modern Art di New York; l'International Institute of Social History (IISH) di Amsterdam, che possiede i volumi della collezione di Siegelaub riguardo alla comunicazione e i media, ha prestato un'altra parte degli oggetti esposti⁶. Alla fine della mostra fu pubblicato il catalogo con alcuni interventi critici sui diversi aspetti della vita di Siegelaub che è probabilmente una delle fonti più esaustive esistenti per avviare una riflessione sulla vita di Siegelaub. La più recente pubblicazione che ha permesso questo elaborato è stato il volume "Seth Siegelaub: Better Read than Dead – Writings and Interviews. 1964-2013" a cura di Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti e Jo Melvin e pubblicato nel 2020. Questo volume è stato fondamentale perché contiene un compendio di quasi tutte le interviste e documenti inediti prodotti da Siegelaub che hanno permesso di costruire una nuova analisi critica su di lui e i suoi progetti. Per questo motivo gli anni presi in considerazione sono gli stessi del volume.

Si è scelto di dividere la tesi in quattro sezioni, ogni sezione corrisponde ad un settore di interesse di cui Siegelaub si occupò in un determinato periodo. Le parti sono inserite in intervalli temporali delimitati da anni che hanno svolto un ruolo di cesura netta e corrispondenti ai momenti in cui Siegelaub ha consciamente deciso di lasciare quel settore. Le ultime due sezioni invece presentano un periodo di sovrapposizione perché Siegelaub continuò a occuparsi dei tessuti fino al termine della sua vita e durante questo periodo ha sentito la necessità di dare nuovamente il proprio contributo al mondo artistico. La prima parte tratta i primi anni in cui si occupò di realizzare mostre con artisti concettuali, potendo così raggiungere una comprensione più ampia di quel settore, notando le sovrastrutture economiche che spesso determinano l'affermazione o meno degli artisti; alla fine di questo periodo realizzò il contratto degli artisti, un documento che permetteva la vendita di opere d'arte tutelando gli interessi economici e di proprietà intellettuale degli autori e che fu utilizzato da molti negli anni successivi. La seconda parte mostra la nascita del suo impegno politico attraverso lo studio e la collezione di libri sui media e la comunicazione di sinistra; in questo periodo analizzò il ruolo che questi hanno nel determinare la prevaricazione di una società su un'altra grazie al monopolio dell'informazione. La terza sezione racconta degli studi sulla storia dei tessuti; attraverso questo suo interesse, che era strettamente personale, ampliò le ricerche individuando dei confronti tra la produzione artistica tessile e quella delle belle arti, comprendendo che la prima poteva mantenere la cultura creativa di un popolo senza essere sopraffatta da logiche di mercato come invece spesso capita alla seconda. Infine, la quarta parte narra dei suoi ultimi due progetti che tornano a riflettere sul mondo artistico, partendo dalle sue esperienze passate ma poi ampliandosi in uno studio più ampio sul modo in cui si crei la storia dell'arte. In sostegno a queste ultime tesi si Siegelaub è stato riportato un recente articolo pubblicato sulla rivista Science, che ha

⁵ Raven Row, <http://www.ravenrow.org/texts/70/> (Ultima consultazione 16 febbraio 2023).

⁶ Stedelijk Museum, <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelaub-beyond-conceptual-art-2> (Ultima consultazione 16 febbraio 2023).

fornito interessanti dati quantitativi per dimostrare in che modo il successo di determinati artisti sia relazionato a fattori come il luogo in cui vivono ed espongono; studi come questo potrebbero anche in futuro dare maggior comprensione delle dinamiche di competenza della storia dell'arte.

PARTE 1
L'arte 1964-1971

1.1 Lo stato dell'arte alla fine degli anni Sessanta

Gli anni Sessanta furono per il mondo artistico un periodo di grandi svolte e contraddizioni, l'arte arrivò a un punto di rottura con il passato ponendo importanti domande sul suo rapporto con la realtà e con molte altre discipline. Seth Siegelau si formò in quel periodo e decise di lavorare nel mondo artistico proprio per questo fermento culturale. Si scontrò tuttavia con diverse problematiche che ostacolavano l'operato degli artisti, così con intuito e creatività tentò di risolverle diventando una delle figure più importanti per l'affermazione dell'arte concettuale.

L'attività di Seth Siegelau nel mondo artistico iniziò nel 1964 quando aprì una galleria a New York sulla cinquantaseiesima strada dove organizzava mostre con artisti già affermati⁷ e chiamata *Seth Siegelau Contemporary Art Gallery*. La galleria venne chiusa nel 1966, ma Siegelau aveva già stretto rapporti personali con artisti che sarebbero stati i maggiori esponenti dell'arte concettuale⁸: quando ancora dirigeva la galleria esponeva opere di Lawrence Weiner (1942–2021) che successivamente gli presentò Robert Barry⁹ (1936) e poi conobbe Douglas Huebler (1925–1997) e Joseph Kosuth (1945), che furono gli artisti con cui lavorò maggiormente e con cui rivoluzionò il modo di esporre le opere d'arte. Non lavorò esclusivamente con questi artisti, ma la loro produzione lo interessava maggiormente rispetto a quella di altri¹⁰.

A quel tempo un artista doveva essere affiliato a un *dealer* o a una galleria altrimenti non avrebbe avuto i mezzi, le conoscenze e i modi per far conoscere le proprie opere. Siegelau però non si riteneva tale: negò persino di essere un gallerista o un mercante d'arte e si definì un pessimo venditore¹¹. Non voleva essere una figura esterna che rappresentasse gli artisti ma decise di lavorare con loro senza intermediari¹². Anni dopo il suo lavoro nel mondo dell'arte, riflettendo in retrospettiva, sottolineò quali caratteristiche avevano gli artisti a cui era interessato: rispetto all'arte precedente essi avevano “un modo molto specifico di trattare le parole e le relazioni, quello che si vede, quello che si fa, il ruolo dell'artista”¹³. Siegelau non fu un teorico e non scrisse mai riflessioni o analisi delle opere che questi artisti realizzavano; per capire in che modo il suo lavoro fu innovativo, bisogna comprendere come gli artisti si sono differenziati da quelli che li avevano preceduti e quali furono le novità che ne permisero il successo e di conseguenza determinarono l'agire di Siegelau.

Fin da subito Siegelau si oppose al termine “arte concettuale” perché vi venivano incluse molte esperienze artistiche, raggruppandole sotto la comune caratteristica di essere un'arte soprattutto mentale, banalizzando così il vasto panorama di artisti e opere degli anni Sessanta e il diverso

⁷ Sara Martinetti, *Chronology*, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelau for the CSROT*, catalogo della mostra: Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL Id: halshs-00847312 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00847312>.

⁸ Ibidem.

⁹ Alexander Alberro, Robert Barry, Christophe Cherix, Seth Siegelau, Lawrence Weiner, *From the specific to the general: the publication of Seth Siegelau*, Panel discussion, Museum of Modern Art, 26 novembre 2007.

¹⁰ Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, University of California Press, Los Angeles 2001, p. 31.

¹¹ John Slyce, *The Playmaker: Seth Siegelau Interviewed by John Slyce. Part 1*, “Art Monthly”, n. 327, giugno 2009, p. 2.

¹² Elayne Varian, *Interview with Seth Siegelau*, giugno 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution: https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=AAA.fincoll_ref410, p. 5.

¹³ Vivian Rehberg Sky, *The Real World*, “Frieze”, n. 154, 16 aprile 2013, <https://web.archive.org/web/20130622111404/http://www.frieze.com/issue/article/the-real-world/>. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

rapporto che questi cercavano con la realtà¹⁴. Tra gli artisti con cui lavorava, solo Kosuth era d'accordo e anzi promuoveva l'uso di questo vocabolo per definire la propria arte¹⁵, gli altri e lo stesso Siegelau lo ritenevano un termine troppo restrittivo. Negli stessi anni dei fenomeni citati, la critica Lucy Lippard (1937) contribuì alla comprensione dell'arte concettuale scrivendo *The Dematerialization of the Art Object* (1968) per la rivista "Art International" il cui tema era questa nuova arte in cui l'oggetto artistico non serviva più per determinare l'identificazione in quanto "opera d'arte". Nel saggio l'autrice sosteneva che la caratteristica principale del nuovo tipo di produzione fosse la dematerializzazione¹⁶, termine che riteneva fosse l'unico ad accomunare le diverse forme d'arte¹⁷. Anche Siegelau condivideva quest'idea sostenendo che la dematerializzazione fosse un modo per liberarsi dallo spazio in cui venivano comunemente collocate le opere d'arte¹⁸. Al contrario gli artisti a lui affiliati, Barry, Huebler e Weiner, nel panel di discussione *Art without space* del 1969, sostennero che le loro opere erano relazionate con lo spazio. Barry sottolineava inoltre che i loro lavori non avevano attorno lo spazio ma che erano comunque rapportati con esso. La dematerializzazione, quindi, non era l'unica caratteristica che permetteva di comprendere la natura di queste opere. Non era nemmeno un'arte fatta solo di concetti come quella di Kosuth, il quale definiva "concettuali" le proprie proposizioni linguistiche¹⁹; al contrario Weiner, uno degli artisti considerati tra i maggiori esponenti dell'arte concettuale, disse che la sua produzione era "tutta riguardante i materiali e [...] al mondo in cui essi vivono"²⁰. Anche il critico d'arte Michel Claura, durante un'intervista con Siegelau nel 1973, contestò l'identificazione dell'arte concettuale con la sparizione dell'oggetto, dichiarando che non produrre oggetti non significava essere estranei alla relazione tra l'opera e un oggetto artistico. Affermò infatti che anche i pezzi di carta su cui erano riprodotte alcune opere concettuali fossero effettivamente oggetti²¹. Quindi la dematerializzazione e il concettualismo non erano le uniche caratteristiche che differenziavano quest'arte da quella prodotta i decenni precedenti strettamente legate all'oggetto.

Negli anni successivi la sua realizzazione, l'arte concettuale è stata spesso considerata solo critica istituzionale, ritenendo un insuccesso il suo adeguamento alle regole del mondo artistico²² dopo averne messo in crisi i presupposti di produzione e diffusione. Essa tuttavia, non può essere ritenuta solo un'opposizione al sistema, ne sono esempio alcune citazioni di artisti che hanno lavorato all'epoca: l'artista Daniel Buren (1938) affermò nel 1989 che la situazione politica era

¹⁴ Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT Press, Massachusetts 1999, p. 286.

¹⁵ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelau "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 147.

¹⁶ Julia Bryan-Wilson, *Seth Siegelau's material conditions*, in Coelewij Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelau: beyond conceptual art*, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 36.

¹⁷ Lucy, Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles 1973, p.5.

¹⁸ Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Seth Siegelau, Lawrence Weiner, *Art without space*, Panel di discussione, WBAI-FM, New York, 2 novembre 1969, trascritto in Lucy R. Lippard Papers 1930-2007, cartella 1960-1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Pubblicato per la prima volta in Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelau "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 83.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, p. 84.

²¹ Alexander Alberro - Blake Stimson 1999, p. 286.

²² Douglas Huebler *Sabotage or Trophy? Advance or Retreat?*, "Artforum", maggio 1982,

<https://www.artforum.com/print/198205/sabotage-or-trophy-advance-or-retreat-35598> (Ultima consultazione 9 gennaio 2023).

stata importante ma non unico fattore determinante la sua produzione artistica²³ e Douglas Huebler similmente affermò che l'arte concettuale non aveva un aspetto di contrapposizione (politica o sociale) ma dialettico nei confronti del mondo²⁴. Perciò esistevano altri fattori interni all'arte che, come conseguenza, avevano portato rivoluzioni nell'ambito economico e politico e, senza nulla togliere a queste concause per comprendere la nascita di una certa arte concettuale, bisogna anche capire le motivazioni insite all'interno del mondo artistico oltre a quelle politico-sociali. È interessante altresì notare che nessuno degli artisti con cui Siegelaub lavorò più a stretto contatto realizzava opere in aperto contrasto con il sistema economico o politico del mondo dell'arte, come invece fece, ad esempio, Hans Haacke (1936). L'innovazione di questa nuova arte, quindi, trova nei cambiamenti strettamente artistici che si sono susseguiti negli anni la sua genesi.

Negli anni in cui veniva realizzata, i contemporanei avevano difficoltà a dare un nome a questo nuovo tipo di arte²⁵ perché era difficile accomunare sotto la stessa etichetta numerose esperienze diverse. Siegelaub scrisse in un articolo di qualche anno posteriore al suo impegno in questo settore che, per comprendere quest'esperienza artistica, era necessario collocarla nel periodo in cui era nata e conoscere la portata rivoluzionaria che ebbe rispetto a quello che l'aveva preceduta e capire le specificità di ogni protagonista²⁶. In un'intervista del 1969, contemporanea alla sua attività nel mondo artistico, Siegelaub affermò "questo modo di usare le cose, tirarle fuori da una condizione di vita e metterle in una condizione artistica, cambiare il contesto, cambiare la tensione è diventata una parte molto [...] importante dell'arte a diversi livelli"²⁷. Negli anni Sessanta si era giunti a una situazione in cui il panorama di ciò che poteva essere definito *arte* era diventato molto più ampio di quello che era stato in precedenza. A partire dalle avanguardie di inizio Novecento si iniziano a sondare i limiti dell'arte, cercando di comprendere quali forme espressive potessero essere riconducibili a questa categoria e quali invece le fossero estranee. Indagare questi confini era un lavoro che non avevano cominciato a fare soltanto gli artisti concettuali americani seguiti da Seth Siegelaub, ma che era iniziato già in precedenza non solo in America ma anche in Europa. Eppure, i movimenti precedenti al Concettuale non avevano messo in crisi il sistema artistico come quest'ultimo. Il lavoro dell'artista Marcel Duchamp (1887-1968) risulta un imprescindibile punto di confronto per tutta l'arte successiva al grande maestro, infatti l'artista Joseph Kosuth nel suo trattato *Art after Philosophy* del 1969 dichiarò: "Tutta l'arte (dopo Duchamp) è concettuale (in natura), perché l'arte esiste solo concettualmente"²⁸. Tuttavia, questo confronto fu in certi casi l'unico utilizzato per valutare il valore di alcuni artisti concettuali: essi erano considerati migliori quanto maggiore era la loro attinenza alle opere di Duchamp. Siegelaub la definì proprio "fissazione Duchamp" nell'articolo di risposta a quello che il critico Benjamin Buchloh scrisse per la prima e maggior retrospettiva dell'arte concettuale del 1989²⁹. Questo indica che, per Siegelaub e Kosuth, Duchamp non è l'unico paragone da utilizzare per analizzare le opere della seconda metà degli anni Sessanta. L'apporto di Duchamp è da ricercare soprattutto nei suoi *readymades* realizzati dal secondo decennio del secolo, in cui egli vedeva un nuovo rapporto con la realtà. L'artista racconta ancora dopo molti anni, nel 1961, che la sua precoce scelta di realizzare questi lavori si basava su "un'indifferenza visiva" cioè ribadendo che i suoi *readymades* non erano

²³ Daniel Buren, Michel Claura, Deke Dusinberre, Seth Siegelaub, *Working with shadows, working with words*, "Art Monthly", n. 122, dicembre/gennaio 1988/1989, in Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT Press, Massachusetts 1999, p. 433.

²⁴ Huebler 1982.

²⁵ Peter Osborne (a cura di), *Arte Concettuale*, Phaidon Press Limited, Milano 2006, p. 17.

²⁶ Joseph Kosuth, Seth Siegelaub, *Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art*, "October", n. 57, Summer, 1991, pp. 157.

²⁷ Alberro - Norvell 2001, p. 42.

²⁸ Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, s.l. 1991, p. 18.

²⁹ Kosuth - Siegelaub 1991, p. 156.

relazionati con l'estetica³⁰; infatti dimostrare l'insostenibilità di questo legame è proprio quello che tenta di fare Kosuth nel suo scritto del 1969³¹. In questo particolare aspetto si può vedere la più precoce origine dell'arte concettuale.

Già a partire dalle avanguardie di inizio secolo si può notare che il modo di rappresentare la realtà stava cambiando. Inizialmente l'immagine è stata decostruita, gli elementi rappresentati avevano perso il loro aspetto che li rendeva riconoscibili divenendo sempre più astratti; scomponendo l'immagine in forme più semplici si tentava di capire l'essenza dell'oggetto, e così della realtà, oltre la fenomenologia delle cose (Cubismo, Suprematismo, Costruttivismo). Poi altri movimenti artistici hanno indagato i rapporti tra uomo e realtà (Neoplasticismo, Dadaismo, Surrealismo). Infine, successivamente alla Seconda Guerra Mondiale, l'evoluzione delle tecniche, l'industrializzazione, la produzione in serie, hanno fatto sorgere nuove domande non solo sui soggetti della rappresentazione ma anche sui mezzi e metodi che si utilizzavano per rappresentare e che permettevano di fruire l'opera d'arte. Alla fine degli anni Cinquanta la corrente del *New Dada* americano aveva ripreso le idee del Dada d'avanguardia europeo per unire arte e vita introducendo oggetti quotidiani nel fare artistico. In contemporanea il teorico del *Nouveau Réalisme* europeo, Pierre Restany (1930-2003), sottolineò la somiglianza tra queste correnti di fine anni Cinquanta nella negazione dell'opera d'arte come oggetto commerciabile³². Negli anni Cinquanta gli Stati Uniti erano una potenza economica mondiale affermata, in questo decennio avevano potuto vantare artisti all'avanguardia nati e cresciuti sul suolo americano e New York era divenuto il centro assoluto dell'arte contemporanea, sostituendo il ruolo che per secoli aveva detenuto Parigi³³. Forse proprio per questo decentramento in Europa si riesce a guardare con più distacco alla situazione del sistema sia economico che artistico; di conseguenza nel continente si fa sentire più forte lo spirito critico verso il consumismo sfrenato in cui venivano incluse anche le opere d'arte, le quali avevano attirato intorno a loro un immenso giro di denaro ed erano considerate oggetti di lusso. Infatti, proprio in Europa, alcuni artisti del *Nouveau Réalisme* come Yves Klein (1928–1962) o Piero Manzoni (1933–1963), criticano la commerciabilità dell'opera d'arte cominciando dalla sua apparenza fisica: in modo leggero come *Le Vide* di Yves Klein (1958) oppure con ironia, come le opere di Piero Manzoni *Merda d'artista* (1961. N. 01, Milano, Museo San Fedele). Manzoni estremizzò quest'idea ritenendo che qualunque cosa l'artista toccasse potesse diventare un'opera d'arte, anche gli esseri umani: realizzò dei certificati che dichiaravano alcune persone opere d'arte e li vendette come tali; in questo caso la sua firma era la garanzia di autenticità dell'opera. In questo modo si usavano opere effimere, sovrastimate per quello che effettivamente erano e sicuramente lontane da come apparivano quelle tradizionali, per mettere in luce questo sistema economico che si era sviluppato nel mondo artistico ed era incentrato sull'oggettualità. Prima delle dichiarazioni di Lucy Lippard si stava già riflettendo sulla necessità o meno di usare la materia per realizzare opere d'arte, tuttavia, questi artisti si affiliarono sempre a gallerie dove i loro lavori venivano esposti per diventare oggetto di scambi commerciali come gli oggetti artistici più classiche.

Nel 1962 a New York, accanto alle correnti citate viene introdotta la Pop Art con la mostra "New Realists" alla Galleria di Sidney Janis. Partendo dalle idee delle correnti precedenti (*New Dada* e *Nouveau Réalisme*) che la vita può essere portata nell'arte, gli artisti pop iniziarono a portare la cultura popolare dei nuovi media statunitensi nelle loro opere senza l'aspetto critico precedente, considerando questa società dei consumi come la vera identità americana. L'artista Andy Warhol (1928-1987), primo e più celebre esponente della Pop Art, iniziò la propria carriera progettando

³⁰ Marcel Duchamp, *Apropos of "Readymades"*, in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, Londra 1975, p. 142.

³¹ Kosuth 1991, p. 16.

³² Pierre Restany cit. in Carlo Bertelli (a cura di), *La storia dell'arte*, vol. V, Pearson, Milano-Torino 2010, p. 1623.

³³ Clement Greenberg, *Arte e cultura: saggi critici*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1991, p. 199.

vetrine di allestimento per famose marche di abbigliamento, dove arte e pubblicità si confondevano. In questo periodo l'arte si avvicina alle masse e l'importanza dell'idea creativa che sta dietro l'opera acquista sempre maggiore importanza a discapito della forma come, ad esempio, l'opera *Brillo Box* (1964) di Warhol. L'aspetto che queste opere avevano non era nulla di nuovo rispetto a quello che lo spettatore poteva vedere quotidianamente, la novità era che l'artista considerava quella forma *arte*. In questo movimento matura l'idea che tutto può essere presentato come arte, perciò iniziò ad essere complesso determinare il valore economico e culturale di un'opera. Tuttavia, anche le opere Pop vengono sempre messe sul mercato come si era fatto alla citata mostra "New Realists", ad indicare che si era disposti a riconoscere quelle forme nuove come arte.

Con l'*Action Painting* e il *Color Field Painting* in America è il processo che diventa soggetto delle opere, e gli oggetti fisici erano "solo" il risultato di un modo di lavorare, non più una rappresentazione fine a sé stessa. Su questa linea di intervento i movimenti Body Art e Happening iniziano in modo radicale a spostare l'importanza creativa al di fuori dell'oggetto d'arte e ad essere rilevante in questo caso è l'azione dell'artista. Tuttavia, diretto predecessore dell'Arte Concettuale è il Minimalismo³⁴, soprattutto quello più tardo, in cui l'oggetto diventa totalmente impersonale, rimuovendo la figura e la personalità dell'artista dalla sua realizzazione e spostando l'importanza verso il processo creativo implicito alla creazione dell'oggetto (Arte Processuale). In questo caso si trova nella serialità e nella possibilità di delegare ad altri la realizzazione materiale, l'idea che il valore non stia più nell'oggetto e in come appaia.

Quindi già prima della fine degli anni Sessanta era presente una tendenza a mettere in discussione l'opera d'arte come oggetto fisico, mettendo in dubbio l'estetica dell'oggetto. La fruizione visiva delle opere accomunava i movimenti artistici prima della nuova arte di fine anni Sessanta e l'unica cosa che permetteva di conoscerle era la loro intrinseca visualità (anche *Le Vide* di Manzoni si poteva "vedere" andando fisicamente alla galleria che lo "esponeva"). L'artista Lorraine Sciarra in un'intervista con Siegelaub nel 1972 sottolineò quest'idea, affermando che i concettuali rifiutavano di appartenere alla "storia dell'arte visuale" come era stato per secoli³⁵. Riprendendo infatti l'eredità precedente di un modo di fare arte che utilizzava il quotidiano, il linguaggio, le azioni, e qualunque cosa anche immateriale o *readymade*, gli artisti concettuali si spinsero più avanti rivendicando una volontà di liberarsi dal giogo della fruizione visiva e dalla visualità che invece accomunava i pur innovativi movimenti dalla prima metà del Novecento in poi.

Il filosofo Peter Osborne ha recentemente sottolineato che l'arte di fine anni Sessanta si opponeva alla visualità perché "si contrapponeva al modernismo formalista" sostenuto dal critico Clement Greenberg, il quale sosteneva che un'opera d'arte, per essere definita tale, doveva avere materialità, specificità del mezzo, visualità e autonomia³⁶. L'arte concettuale, continua Osborne riprendendo il testo di Kosuth³⁷, cercava una contrapposizione all'estetica³⁸ e alla pura visualità del modernismo³⁹. Quest'arte non negò la materia, che era solo una tra le specificità secondo Greenberg, ma cercava una nuova estetica nel non visibile. Ogni artista interpretò quest'idea in modo diverso in base alla propria personalità artistica. L'aggettivo "concettuale" che si è usato

³⁴ Lorraine Sciarra, Seth Siegelaub, *Interview with Lorraine Sciarra*, marzo 1972. Trascrizione inedita, Pomona College Museum of Art Archives. Pubblicata per la prima volta in Marja Bloem, Lauren Van Haaften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 146.

³⁵ Ivi, p. 144.

³⁶ Osborne (a cura di) 2006, p. 18.

³⁷ Vedi p. 4 del presente saggio.

³⁸ Daniel Buren, Michel Claura, Deke Dusinberre, Seth Siegelaub, *Working with shadows, working with words*, "Art Monthly", n. 122, dicembre/gennaio 1988/1989, in Alexander Alberro - Blake Stimson 1999, p. 435.

³⁹ Osborne (a cura di) 2006, p. 30.

come etichetta e non condiviso all'epoca, era cercare in altro che non fosse visibile (idee, linguaggio, azioni, interpretazione del tempo, fisica, chimica) la vera natura dell'"arte"⁴⁰. Le idee di Osborne trovano un precedente nelle parole che il critico Buchloh aveva pronunciato per la prima retrospettiva dell'arte concettuale, definendola come "la più rigorosa eliminazione della visualità e della tradizionale definizione di rappresentazione"⁴¹.

Gli artisti con cui Siegelaub decise di lavorare realizzavano lavori seguendo poetiche differenti e alcune prevedevano opere che avevano la caratteristica di poter essere stampate su carta e riprodotte in un numero di esemplari senza limite, infatti non importava la tecnica e il mezzo su cui fossero rappresentate perché non dipendevano da una fruizione visiva. Lippard aveva trovato il generale termine "dematerializzazione", ma solo a volte non avevano fisicità, altre volte invece avevano comunque un aspetto materico. La dematerializzazione non era un fattore determinante a priori per l'esistenza di queste opere, la novità era che non era in alcun modo importante la presenza o meno di materialità. Come disse l'artista Lawrence Weiner nel 1968: "L'artista può concepire l'opera. L'opera 'può' essere fabbricata. L'opera 'non deve necessariamente' essere costruita"⁴². La domanda essenziale che si pongono questi artisti era quale caratteristica dovesse avere un'opera per essere identificata come "opera d'arte". Essa non vuole, a prescindere, essere totalmente invisibile, né impossibile come la definì un articolo del 1969⁴³, o nemmeno completamente concettuale, ma semplicemente contestava quello che la tradizione artistica precedente considerava come elemento imprescindibile di un'opera d'arte, cioè il suo aspetto estetico. Si criticava un'estetica da "White Cube" per riprendere il saggio di Brian O'Doherty del 1976: esso racconta di un ormai affermato metodo espositivo che prevedeva le opere dovessero venire esposte in uno spazio bianco, asettico, dove potessero essere viste e quasi venerate come nuove icone contemporanee per la loro bellezza imperitura⁴⁴. Come si è visto, non sono i primi a essere opporsi all'estetica: Duchamp realizzò i *readymades* parlando di "indifferenza visiva" ma non li definì "opere d'arte", solo successivamente furono resi tali dal sistema artistico che li innalzò allo status di "arte" per esporli nei musei. Al contrario, i concettuali affermano che le loro opere "sono" arte, pur non essendo legate a una fruizione visiva, a un oggetto materiale e valutate secondo canoni formali.

Se la principale caratteristica dell'arte concettuale era l'opposizione a un'estetica modernista e a una visualità e a una fruizione strettamente percettiva delle opere, allora è proprio qui che si inserisce il lavoro di Siegelaub. Tuttavia, egli non si ritiene un teorico, ma il suo scopo principale era far conoscere gli artisti che producevano il tipo di arte a cui era interessato, quindi di lavorare per trovare un modo per esporre e far conoscere le opere concettuali. Quest'arte infatti afferma chiaramente il suo tentativo di liberarsi da ogni legame con posizioni percettive e personali dell'artista, in modo che quello che veniva prodotto non contasse assolutamente nulla, in cui la forma fosse irrilevante, e l'unica cosa che valesse fosse esclusivamente l'idea creativa a discapito della sua apparenza fisica⁴⁵. La problematica che si presentò e a cui Siegelaub decise di trovare una soluzione, era quindi quella di presentare e diffondere dei lavori che non fossero legati al

⁴⁰ Alexander Alberro - Blake Stimson 1999, p. 289.

⁴¹ Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962-196: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, "October", n. 55, 1990, p. 107.

⁴² Seth Siegelaub (a cura di), *January 5-31, 1969*, catalogo della mostra, New York, 1100 Madison Avenue, 5 gennaio-31 gennaio 1969, s.e., New York 1969.

⁴³ Thomas Messer, *Impossible Art - Why It Is?*, "Art in America 57", n. 3, Maggio/Giugno 1969.

⁴⁴ Brian O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi editore, Milano 2012, p. 22.

⁴⁵ Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles 1973, p. VII.

visivo e solo in certi casi non legati nemmeno ad una oggettualità di fatto. Per la natura non visuale di queste opere Siegelauha ha voluto svolgere il ruolo di intermediario “tra artista e la comunità”⁴⁶.

⁴⁶ Alberro - Norvell 2001 p. 32.

1.2 La situazione sociopolitica negli Stati Uniti

La situazione storica ed economica statunitense del tempo fu un altro fattore che influì sull'agire di SiegelauB in quel periodo⁴⁷ e, allo stesso modo, influenzò l'affermarsi dell'arte concettuale americana. Anche l'artista Daniel Buren, che lavorò con SiegelauB, in un'intervista, sottolineò che l'ambiente in cui questo tipo di arte si formò era stato fondamentale, anche se gli artisti non rappresentarono direttamente nelle proprie opere le problematiche contemporanee⁴⁸. Il contesto storico e politico fu uno sfondo imprescindibile in cui si mossero le maggiori personalità artistiche della fine degli anni Sessanta di ambito concettuale⁴⁹ e sebbene quest'arte non fosse strettamente americana ma un fenomeno globale⁵⁰, come lo stesso SiegelauB affermò nel 1973, tuttavia proprio a New York egli la incontrò e lavorò.

Negli anni Sessanta gli Stati Uniti stavano vivendo un periodo di sviluppo economico e il mercato cominciava a determinare cambiamenti anche in ambito culturale. Inoltre, a cominciare dagli anni del dopoguerra, i *mass media* permettevano una diffusione delle informazioni sempre più rapida raggiungendo una porzione più ampia di popolazione attraverso la pubblicità, le riviste e le tecnologie della radio e della recente televisione, determinando un nuovo immaginario collettivo come testimoniano gli studi sui media di Marshall McLuhan (1911-1979), a cui SiegelauB era interessato⁵¹. Allo stesso tempo i movimenti per i diritti delle minoranze etniche e quelli pacifisti erano all'apice delle loro proteste e le ideologie si diffondevano più facilmente grazie alla nuova globalizzazione delle informazioni. Proprio la propagazione delle informazioni fu un elemento fondamentale che permise la conoscenza globale della guerra in Vietnam che colpì profondamente le coscienze di molti contemporanei, compresi molti artisti e lo stesso SiegelauB. I cambiamenti citati hanno investito molti ambiti, da quello sociale a quello tecnologico e si sono influenzati reciprocamente formando la mentalità culturale dell'epoca che ha avuto una declinazione rivoluzionaria in ambito artistico. Queste trasformazioni all'interno del paese hanno determinato la nascita di un nuovo tipo di arte che si è andata a differenziare da quella precedente, e che solo successivamente è stata definita arte concettuale.

Per quanto riguarda il mondo artistico, in questo periodo New York era il centro artistico mondiale: dal dopoguerra l'arte contemporanea era diventata una moda e gli oggetti artistici erano considerati una merce il cui valore seguiva i flussi del mercato come qualsiasi altro bene. Essa era considerata un *business* in cui speculare sugli artisti emergenti⁵² per trarre profitti da opere "non tradizionali" i cui prezzi erano diventati più alti che in passato⁵³. Proprio a New York le gallerie erano numerose e i critici stavano perdendo credito nei confronti di mercanti d'arte e galleristi che erano quasi i

⁴⁷ Vivian Rehberg Sky, *The Real World*, "Frieze", n. 154, 16 aprile 2013, <https://web.archive.org/web/20130622111404/http://www.frieze.com/issue/article/the-real-world/>. (Ultima consultazione 20 gennaio 2023).

⁴⁸ Daniel Buren in Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999, p. 433.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT Press, Massachusetts 1999, p. 287.

⁵¹ Sara Martinetti, *Chronology*, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth SiegelauB for the CSROT*, catalogo della mostra: Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL Id: halshs-00847312 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00847312>, pp. 49-50.

⁵² Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth SiegelauB "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 28.

⁵³ Hans Haacke in Seth SiegelauB, Marion Fricke, Roswitha Fricke (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 130.

soli a determinare l'affermazione o il declino degli artisti⁵⁴. Per un artista, era una “vergogna”⁵⁵ non essere affiliato a nessuna galleria e in più non avrebbe avuto altro modo per ottenere successo e visibilità da parte degli acquirenti. Egli aveva infatti bisogno di appoggiarsi ad una galleria o ad un dealer che facessero da tramite con eventuali compratori o collezionisti. Ciò accadeva perché galleristi e musei, erano gli unici che organizzavano mostre e si occupavano dell'esposizione delle opere e in quel periodo le stesse gallerie stavano persino superando i musei come soggetti determinanti il valore di un'opera d'arte⁵⁶. I musei in particolare avevano dei propri curatori⁵⁷ che decidevano di mostrare le opere acquisite a loro piacimento, anche in modi che avrebbero potuto snaturare il significato originario dell'opera, senza che l'autore potesse opporsi. Infatti, come ha spiegato l'artista Jan Dibbets (1941) guardando quel periodo in retrospettiva, la diffusione era lasciata in mano ad altre figure mentre gli artisti erano concentrati sulla produzione e non si occupavano di come le loro opere venissero conosciute dal pubblico o diffuse⁵⁸. Capitava inoltre, che i collezionisti più in vista cercassero di acquisire dagli artisti emergenti le loro opere a prezzi molto bassi per convincerli che, se una di esse fosse stata presente in una collezione importante, sarebbe stato un motivo di prestigio per l'autore⁵⁹.

Il mondo artistico in cui Siegelauub si trovava a lavorare alla fine degli anni Sessanta era perciò un sistema elitario dove pochi determinavano la diffusione e l'affermazione dei movimenti artistici, ciò andava a sfavore degli artisti che, per potersi affermare e guadagnare denaro, faticavano di fronte alle “manipolazioni” delle istituzioni e di chi si occupava di diffondere l'arte⁶⁰. Era difficile l'affermazione di un'arte che dava più importanza all'idea rispetto che all'oggetto fisico e che perciò metteva in discussione il valore economico e di scambio che era dato per scontato nella compravendita di opere d'arte all'epoca. Agli stessi contemporanei poteva sembrare un'ironia in sé stessa⁶¹, un'arte senza fisicità che contestava l'apparenza, ma proprio il fatto che l'arte veniva allontanata dalla mercificazione, determina la sua nascita in questo determinato periodo storico⁶²: proprio nel momento di suo massimo e noncurante commercio.

Nel momento in cui molte opere negavano l'importanza della visualità, diventò evidente che i vecchi metodi di diffusione ed esposizione all'interno di musei o gallerie diventavano obsoleti. Tuttavia era molto forte il sistema delle gallerie e dei collezionisti che cercavano sempre nuove novità da acquistare⁶³, ma le critiche iniziate in modo più leggero in Europa con gli artisti del *Nouveau Réalisme* si diffusero anche negli Stati Uniti sempre più incisivamente verso la fine degli anni Sessanta. La negazione della visualità spostò l'interesse verso altre forme di rappresentazione: il linguaggio, la durata del tempo, le azioni... che necessitavano di trovare nuovi modi per far conoscere queste opere che altrimenti sarebbero rimaste sconosciute. La negazione della visualità e di conseguenza dell'esposizione, metteva anche in crisi il collezionismo basato sull'accumulo di

⁵⁴Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2003, p. 8.

⁵⁵ Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelauub, Smithson, and Weiner* by Patricia Norvell, University of California Press, Los Angeles 2001, p. 51.

⁵⁶ Siegelauub - Fricke - Fricke (a cura di) 2004, p. 9.

⁵⁷ Leontine Coelewijn, *The rules and the game: the legacy of Seth Siegelauub*, in Leontine Coelewijn e Sara Martinetti (a cura di), *Seth Siegelauub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Konig, Amsterdam 2016, p. 514.

⁵⁸ Jan Dibbets in Siegelauub - Fricke - Fricke (a cura di) 2004, p. 97.

⁵⁹ Alberro 2004, p. 9.

⁶⁰ Jan Dibbets in Siegelauub - Fricke - Fricke (a cura di) 2004, p. 97.

⁶¹ Daniel Buren in Alberro - Stimson 1999.

⁶² Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles 1973, p. X.

⁶³ Bruce Altshuler, *Biennals and Beyond - Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, vol. II, Phaidon, New York 2013, p. 39.

oggetti che spesso erano utilizzati per ostentare lo status o la cultura del proprietario. Inoltre, era difficile stabilire il valore economico di queste opere perché alcune erano proprio non vendibili⁶⁴. Queste problematiche vennero alla luce immediatamente in una società come quella americana che basava il suo benessere sulla produzione continua di nuove merci per aumentare il flusso di denaro, si sentì perciò la necessità di trovarvi una soluzione in modo che il sistema economico e artistico potesse andare avanti. Un ulteriore problema si presentava per gli artisti stessi che dovevano vendere le loro opere concettuali e dematerializzate o trovare alternative per poter vivere del proprio lavoro. Seth Siegelaub si era reso conto di queste contraddizioni e fu determinante per risolverle in modo da permettere a questi artisti di lavorare all'interno del sistema⁶⁵ integrando le novità artistiche con nuovi progetti espositivi⁶⁶.

⁶⁴ Elayne Varian, *Interview with Seth Siegelaub*, giugno 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution: https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=AAA.finccoll_ref410, p. 9.

⁶⁵ Alberro – Norvell 2001, p. 31.

⁶⁶ John Slyce, *The Playmaker: Seth Siegelaub Interviewed by John Slyce. Part 1*, "Art Monthly", n. 327, giugno 2009, p. 5.

1.3 Un'arte globale

Dato che New York era il più importante centro artistico mondiale, un artista avrebbe dovuto spostarsi in città per proseguire con successo la propria carriera⁶⁷ perciò, chi si trovava in altre zone, aveva molte più difficoltà a farsi conoscere. Fino ad allora il mondo artistico di New York era ristretto, gli artisti si conoscevano tra loro e sapevano immediatamente cosa stessero producendo i propri colleghi⁶⁸. Uno dei primi obiettivi del giovane Siegelaub era permettere che gli artisti venissero conosciuti anche se abitavano in luoghi lontani da New York: riteneva infatti fosse un'ingiustizia che non avessero gli stessi diritti a causa del luogo di provenienza, un sentimento questo, che lo avrebbe accompagnato anche gli anni successivi nella realizzazione del progetto *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, un documento con lo scopo di trovare una soluzione alle differenze di tutele tra gli artisti statunitensi ed europei per quanto riguardava il commercio delle opere d'arte. Alla fine degli anni Sessanta il mondo inizia a essere più interconnesso: era possibile sapere cosa avveniva altrove grazie ai mezzi di comunicazione sempre più avanzati e veloci e Siegelaub capì che anche l'arte doveva diventare più globale per essere conosciuta ovunque. Le mostre che prima si tenevano principalmente negli Stati Uniti iniziavano ad essere organizzate anche in Europa⁶⁹ e Siegelaub, fin dalle prime interviste, afferma di voler mettere in contatto gli artisti dei due continenti⁷⁰. La nuova arte concettuale incontra le aspirazioni di Siegelaub in questo momento: la possibilità di diffonderla perché non legata alla visualità e dematerializzata, ne permetteva una diffusione globale e le consentiva di poter essere conosciuta anche in altre parti del mondo attraverso nuovi metodi espositivi. Proprio per questo motivo egli capì di non aver bisogno di una galleria per continuare a lavorare con l'arte: poteva rimanere utile come punto di riferimento per le vendite ma non più per le esposizioni⁷¹, infatti era diventata superflua per diffondere le opere e farle conoscere ad un pubblico ormai sempre più ampio. Il lavoro di Siegelaub come organizzatore di mostre iniziò dopo aver chiuso la galleria nel 1966 e, grazie ai viaggi in Europa che gli permisero di conoscere meglio il mondo artistico, cominciò a gestire esposizioni totalmente innovative che coinvolsero anche artisti che vivevano in luoghi lontani da New York⁷².

Quest'arte era globale perché permetteva sia ad artisti nati in luoghi non centrali di mostrare le proprie opere, sia perché le sue caratteristiche facevano in modo di allargare il pubblico che poteva conoscerle. Siegelaub affermò che l'arte contemporanea aveva reso i temi trattati nelle opere molto più "popolari"⁷³, la Pop Art ne fu un esempio evidente, ma per citare direttamente opere concettuali

⁶⁷ Maria Eichhorn, *Interview with Seth Siegleaub, 4 April 2005, Amsterdam*, in Gerti Fietzel, *Maria Eihhorn: The Artist's Contract; Interviews with Carl Andre, Michael Asher, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther Koenig, Colonia 2009, p. 263.

⁶⁸ Jan Dibbets in Seth Siegelaub, Marion Fricke, Roswitha Fricke (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 97.

⁶⁹ Elayne Varian, *Interview with Seth Siegelaub*, giugno 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution: https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=AAA.finccoll_ref410, p. 19.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, University of California Press, Los Angeles 2001, p. 38.

⁷² Marja Bloem, Lauren Van Haaften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 62.

⁷³ Lorraine Sciarra, Seth Siegelaub, *Interview with Lorraine Sciarra*, marzo 1972. Trascrizione inedita, Pomona College Museum of Art Archives. Pubblicata per la prima volta in Marja Bloem, Lauren Van Haaften-Schick, Sara

si può vagliare la serie di Douglas Huebler *Duration Pieces* (1968), dove l'artista documenta il cambiare nel tempo di alcuni oggetti o fenomeni appartenenti alla vita quotidiana. Siegelaub affermò anche che le reazioni del pubblico all'operato di un artista stavano diventando più veloci perché la porzione di popolazione che si interessava di arte si stava allargando⁷⁴. Dato che spesso erano utilizzate le parole come mezzo espressivo, le modalità di diffusione consentivano alle opere di essere stampate su diversi supporti, come le definizioni della serie *Art as Idea as Idea* (1966-1968)⁷⁵ di Joseph Kosuth o *Statements* (1968)⁷⁶ di Lawrence Weiner; altre volte erano utilizzati materiali deperibili e sostituibili, ad esempio *Joint* (1968) di Carl Andre realizzata per una delle prime mostre organizzate da Siegelaub al Windham College e fatta di fieno. Ciò permetteva una riproduzione potenzialmente infinita e allo stesso modo l'arte diventava acquistabile da chiunque non rendendola più una merce di lusso⁷⁷.

Nonostante le potenzialità di diffusione Siegelaub sapeva che la nuova arte concettuale interessava ad un target ristretto di persone perché era nata da poco e, sebbene questo si stesse allargando, essa non raggiungeva comunque un pubblico ampio⁷⁸. I libri d'artista⁷⁹, che erano ideati per poter promuovere l'arte nei luoghi frequentati dalle folle tutti i giorni, ebbero la stessa sorte perché la loro diffusione non avvenne su larga scala come sperato⁸⁰. Inoltre, per alcuni anni, Siegelaub e pochi altri furono i soli a trattare questo tipo di arte; egli stesso disse nel 1969 che "c'era un vuoto fuori" per quanto riguardava l'interesse del pubblico nei confronti del tipo di arte con cui lavorava⁸¹ a causa della scarsa conoscenza dell'arte contemporanea in generale. Ad avvalorare questo suo pensiero si può notare che la prima mostra istituzionale sull'arte concettuale si tenne alla fine del 1970 al MOMA, con il titolo "Information"⁸², mentre Siegelaub esponeva già dal 1968. Era quindi difficile per un singolo dealer come Siegelaub riuscire a diffondere ad un largo pubblico l'arte con cui lavorava se le istituzioni ufficiali preposte a farlo non trattavano le ultime novità. Anche la critica Lucy Lippard nel 1973 affermò che, nonostante le novità che l'arte concettuale aveva introdotto, l'arte e gli artisti rimanevano "un lusso"⁸³.

Tuttavia, la possibilità di diffusione che l'arte concettuale aveva grazie alle sue caratteristiche "non visive", rimaneva un elemento rivoluzionario rispetto a come era stata l'arte per secoli. Siegelaub ammise che gli stessi artisti non avevano intenzione di raggiungere l'intera comunità, eppure era una caratteristica "implicita"⁸⁴ delle loro opere. Anche se l'arte non arrivò effettivamente alla portata di tutti, la possibilità che aveva di farlo era un aspetto sovversivo soprattutto per il sistema

Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 145.

⁷⁴ Alberro – Norvell 2001, p. 43.

⁷⁵ ArtBasel: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39165/Joseph-Kosuth-Titled-Art-as-Idea-as-Idea> (Ultima consultazione 12/01/2023).

⁷⁶ Sara Martinetti, *Chronology*, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelaub for the CSROT*, catalogo della mostra: Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL Id: halshs-00847312 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00847312>, pp. 49-50.

⁷⁷ Sciarra in Bloem - Van Haaften-Schick – Martinetti - Melvin (a cura di) 2020, p. 148.

⁷⁸ Alberro – Norvell 2001, p. 32.

⁷⁹ Vedi p. 20 del presente saggio.

⁸⁰ David Moroto, *What happens when the artwork become a novel? David Moroto in conversation with Seth Siegelaub*, in Moroto David e Zielinska Joanna (a cura di), *Artist novels: the book lovers publication*, Sternberg press, Berlino 2015, p. 135.

⁸¹ Alberro – Norvell 2001, p. 32.

⁸² Bruce Altshuler, *Biennals and Beyond - Exhibitions That Made Art History 1962–2002*, vol. II, Phaidon, New York 2013, p. 127.

⁸³ Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles 1973, p. 263.

⁸⁴ Alberro – Norvell 2001, p. 40.

politico ed economico che si basava sulla compravendita di opere d'arte per incrementare i flussi di denaro di questo mercato.

1.4 Le mostre

Siegelaub disse che il carattere globale delle opere concettuali era “implicito”⁸⁵, fu infatti questo aspetto che lo spinse a cercare soluzioni per diffonderle. Tuttavia, non amava attribuirsi l’originalità dei metodi di esposizione utilizzati, preferiva conferirla alla necessità intrinseca che avevano le opere di trovarne di nuovi⁸⁶. Egli dovette scegliere nuovi sistemi espositivi perché, come è stato sottolineato nelle pagine precedenti, in queste opere l’idea era l’essenza e l’apparenza irrilevante, per esporre l’arte che in gran parte era immateriale quindi non bastava una stanza in cui esibire le opere. Inoltre l’interesse di Siegelaub era cambiato: fin da subito disse di non voler più essere un “dealer”, cioè occuparsi strettamente della compravendita di opere d’arte, ma era “interessato all’idea di creare... di essere un punto da cui entrano ed escono molte informazioni”⁸⁷, ciò significava che preferiva essere coinvolto nell’aspetto progettuale per trovare il modo di far conoscere le opere al pubblico. Riteneva che la cosa più difficile per gli artisti concettuali fosse quella di farsi conoscere⁸⁸; il pubblico poteva avere difficoltà a conoscere un’arte non visibile perché, per la maggior parte dei casi, non sarebbe potuto esistere un luogo fisico dove andarla a vedere. Quindi era l’arte che doveva trovare il modo di raggiungere il pubblico. L’elenco completo delle mostre organizzate da Siegelaub è visibile al capitolo “Cronologia”, mentre di seguito si citeranno solo alcuni progetti, che anche se non in modo esaustivo, cercheranno di sottolineare gli aspetti più innovativi del contributo che Siegelaub diede nell’ambito dell’organizzazione di mostre.

All’inizio del 1968 realizzò una mostra divisa in due parti al Bradford College in Massachusetts e al Windham College in Vermont con gli artisti Carl Andre, Robert Barry e Lawrence Weiner. In questo caso Siegelaub mostrò il suo nuovo approccio alle esposizioni: siccome il Windham College non aveva uno spazio espositivo dedicato, le opere furono realizzate per la prima volta all’aperto appositamente per la mostra. Esse furono create all’esterno *site specific*, ad esempio l’opera di Weiner *String, Stakes, Staples, Grass*⁸⁹ che consisteva in un reticolato di paletti e spago realizzato sul prato del college, o furono realizzate con materiali deperibili come la citata *Joint* di Andre fatta di fieno. Queste opere assomigliavano molto a quelle originali di *Land Art*⁹⁰ che venivano prodotte in quegli anni, ma la novità in questo caso era che si trattava di un’intera mostra organizzata all’esterno⁹¹ non più solo di singoli lavori creati all’aperto. Gli stessi artisti avevano previsto che le opere con il tempo sparissero o venissero distrutte, ciò indicava che erano divenute parte integrante del luogo in cui si trovavano, diversamente da come avveniva in una normale esposizione in cui di solito erano destinate alla vendita. Questo modo di fare mostre si discostava dalle pratiche, comuni al tempo, in cui il legame col luogo espositivo donava prestigio agli artisti e si poneva in contrasto con la pratica ereditata dagli anni precedenti di mostrare le opere come fossero venerabili monadi isolate in luoghi asettici. Così facendo Siegelaub iniziò a portare

⁸⁵ Vedi p. 11 del presente saggio.

⁸⁶ Claude Gintz, Robert Horvitz, *Some remarks on So-Called “Conceptual Art”: Extracts from unpublished Interviews with Robert Horvitz (1987) and Claude Gintz (1989)*, in Gintz Claude, Pagé Suzanne, *L’Art Conceptuel, une perspective*, Parigi 1989, p. 91.

⁸⁷ Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner* by Patricia Norvell, University of California Press, Los Angeles 2001, p. 32.

⁸⁸ John Slyce, *The Playmaker: Seth Siegelaub Interviewed by John Slyce. Part 1*, “Art Monthly”, n. 327, giugno 2009, p. 2.

⁸⁹ Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2003, p. 23.

⁹⁰ Ivi, p. 18.

⁹¹ R. Rose Arthur (alias J. Kosuth) cit. in Alberro 2003, p. 20.

all'attenzione degli spettatori l'importanza del contesto in cui le opere venivano fruito e a metterlo in discussione.

La svolta avvenne verso la fine del 1968. Siegelau definitivamente capì che per mostrare questo tipo di arte fatta di idee non aveva più bisogno di uno spazio espositivo ed elaborò la tipologia della mostra-catalogo: questo tipo di esibizione consisteva nel solo catalogo stampato, senza una controparte espositiva in qualche altro luogo. Secondo Siegelau la presentazione attraverso il mezzo stampato era la più "neutrale" e la migliore per presentare la nuova arte⁹². La prima mostra-catalogo, organizzata a novembre, fu quella delle opere di Douglas Huebler appartenenti alle serie *Variable pieces* e *Duration pieces*. L'artista, che prima creava sculture, cominciò a realizzare progetti che parlavano della vita vissuta dalle persone tutti i giorni⁹³ ed erano composti da fotografie, cartine geografiche, disegni, linguaggio descrittivo... Questi progetti erano essi stessi opere d'arte e per essere comunicati il metodo migliore era attraverso il mezzo stampato. *Variable pieces* e *Duration pieces* sono esemplificative di come questa nuova arte avesse rotto con i sistemi espositivi precedenti: Huebler, il più anziano degli artisti seguiti da Siegelau, era nato come artista di opere più "tradizionali" (dipinti, sculture) ma nella seconda metà degli anni Sessanta, dopo essersi avvicinato alla filosofia linguistica, decise di cambiare poetica. Le sue nuove opere non volevano più essere oggetti per non "aggiunger[ne di] nuovi al mondo", ma forme di "documentazione" poste "al di là dell'esperienza percettiva"⁹⁴ perché l'arte, secondo Huebler, era "una fonte d'informazione"⁹⁵. Siegelau introdusse l'idea di informazione primaria e secondaria: l'informazione primaria era quella fornita dall'opera d'arte che parla direttamente di sé senza intermediari, mentre l'informazione secondaria era quella "riguardo" all'arte⁹⁶. Prima dell'avvento dell'arte concettuale i cataloghi erano utilizzati come informazione secondaria per narrare di un'opera d'arte che era visibile fisicamente; con l'avvento della nuova arte, che può essere rappresentata attraverso il mezzo cartaceo, il catalogo diventò la mostra e non aveva più funzione di informazione secondaria ma poteva diventare informazione primaria, portando le due a coincidere⁹⁷.

Il mese successivo, similmente alla precedente, realizzò la mostra-catalogo "Statements" con 25 opere testuali di Weiner. L'utilizzo del testo come mezzo espressivo era usato diversamente dai diversi artisti concettuali: Weiner affermò che anche se produceva opere testuali rimaneva comunque fortemente un "materialista"⁹⁸. Secondo lui, infatti, l'arte trattava del "rapporto tra uomini e cose", perciò i suoi scritti non erano riconducibili alla poesia considerata relativa al rapporto "tra uomini e uomini"⁹⁹; per questo motivo si può affermare che "Statements" fu una mostra d'arte sotto forma di libro e non una raccolta di testi poetici, evidenziando che anche il linguaggio poteva essere arte.

Nel dicembre dello stesso anno Siegelau realizzò la mostra collettiva "Xerox Book", la più iconica tra le mostre-catalogo che lo rese celebre tra i posteri. Nei due casi precedenti vennero raccolte in volumi monografici alcune opere già realizzate da Huebler e Weiner mentre, nello

⁹² Charles Harrison, *On exhibitions and the world at large, Seth Siegelau in conversation with Charles Harrison*, "Studio International", n. 917, maggio 1969.

⁹³ Frédéric Paul, Jonathan Bass (a cura di), *Douglas Huebler «Variable», etc.*, Fonds Regional d'Art Contemporain du Limousin "Les Cooperateurs", Limoges 1993, p. 15.

⁹⁴ Douglas Huebler in Seth Siegelau (a cura di), *January 5-31, 1969*, catalogo della mostra: New York, 1100 Madison Avenue New York 10028, 5 gennaio-31 gennaio 1969, s.e., New York 1969.

⁹⁵ Frédéric Paul - Jonathan Bass (a cura di) 1993, p. 169.

⁹⁶ Harrison 1969.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Carolyn Christov-Bakargiev, *Lawrence Weiner. Considero il linguaggio come un'immagine visiva*, "Flash Art Italia", n. 154, febbraio-marzo 1992.

⁹⁹ Ibidem.

“Xerox Book”, diversi artisti furono chiamati a decidere *ex novo*, insieme a Siegelau, le opere da presentare nel catalogo in cui ad ognuno sarebbero state concesse 25 pagine¹⁰⁰; questo elemento di novità fu probabilmente il discrimine che gli diede maggior successo rispetto alle mostre-catalogo precedenti. Poco dopo la pubblicazione dello “Xerox Book”, Siegelau rilasciò un’intervista allo storico dell’arte Charles Harrison in cui spiegava chiaramente le ragioni della sua scelta di creare una mostra in formato di libro: “Quando l’arte si occupa di cose non attinenti alla presenza fisica, il suo valore intrinseco (comunicativo) non è alterato se presentata su un supporto stampato”¹⁰¹. Il valore “intrinseco” di questo libro come opera d’arte rimaneva, era invece pressoché annullato il valore commerciale legato alla sua costituzione materiale perché la carta Xerox era un tipo di carta molto economica che poteva essere stampata in molte copie a basso costo. Infatti, uno degli elementi positivi che hanno permesso la propagazione delle mostre-catalogo era la loro economicità che le rendeva più sostenibili rispetto ad una galleria, più difficile da mantenere senza un patrimonio alle spalle.

Il gennaio successivo Siegelau organizzò la mostra “January 5-31, 1969” in una sala espositiva di New York con gli artisti Kosuth, Barry, Huebler e Weiner. In mostra vi erano sia opere esposte nelle stanze del locale sia opere visibili soltanto all’interno del catalogo. Siegelau tentava di sottolineare quello che aveva dichiarato con la mostra “Xerox Book”: le due forme di presentazione erano sullo stesso piano, l’opera non perdeva valore se presentata stampata piuttosto che presentata in una sala¹⁰². Nonostante vi fosse una parte di mostra più “tradizionale”, anche le opere “fisiche” ponevano gli spettatori di fronte a dei problemi di “visibilità”. Ad esempio Barry portò un apparecchio che emetteva onde impercettibili, per cui sarebbe stato impossibile conoscere la presenza dell’opera senza la targhetta esplicativa. Weiner invece realizzò *Two minutes of spray paint directly upon the floor from a standard aerosol spray can*: nei locali della mostra si poteva vedere il risultato dell’azione descritta, ovvero uno spruzzo di vernice sul pavimento, ma la definizione dell’opera chiariva che esso era frutto di un evento che aveva avuto una specifica durata (due minuti). Nel momento in cui lo spettatore vedeva la vernice sul pavimento non si trovava davanti all’opera perché essa si è già conclusa: solo la descrizione permetteva di conoscerne la vera natura concettuale.

Simile allo “Xerox Book” ma con una partecipazione molto più ampia di artisti, a marzo si tenne la mostra “One Month” detta anche “March 1969”¹⁰³: si presentava sotto forma di calendario e per ogni giorno del mese era presente l’opera di un artista diverso. Con questa mostra Siegelau manifestò il suo desiderio di globalità, per non lavorare solo con un numero di “suoi” artisti ma dando a tutti le stesse opportunità e quindi la stessa importanza. Il suo interesse era maggiormente nei confronti della mostra che specificatamente sugli artisti¹⁰⁴: egli stesso affermò che nella mostra erano presenti opere riuscite e altre meno, ma sostenne anche che non era un elemento importante perché la responsabilità della realizzazione era degli artisti¹⁰⁵, lui aveva solo fornito il contesto in cui potersi esprimere.

Ad aprile organizza per Barry *Inert Gas Series*, performance in cui l’artista liberò dei gas nel Deserto del Mojave e che promosse con manifesti pubblicitari dove era indicato un numero di

¹⁰⁰ Alberro 2004, p. 135.

¹⁰¹ Harrison 1969.

¹⁰² Bruce Altshuler, *Biennals and Beyond - Exhibitions That Made Art History 1962–2002*, vol. II, Phaidon, New York 2013, p. 81.

¹⁰³ Sara Martinetti, *Chronology*, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelau for the CSROT*, catalogo della mostra: Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL Id: halshs-00847312 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00847312>, pp. 49-50.

¹⁰⁴ Slyce 2009, p. 1.

¹⁰⁵ Alberro – Norvell 2001, p. 36.

telefono da chiamare attraverso cui una voce avrebbe spiegato l'opera¹⁰⁶: in questo modo chiunque vedesse la pubblicità, sarebbe potuto venire a conoscenza dell'opera di Barry che si compiva ed esauriva quel giorno in un luogo inaccessibile. La pubblicità ebbe un ruolo importante perché era l'unico modo per promuovere e conoscere l'opera. Infatti non era importante che vi fossero presenti direttamente degli spettatori all'evento (questo lo differenziava dalle performances), bastava che il pubblico sapesse dell'esistenza dell'opera perché essa potesse definirsi tale.

Tra maggio e giugno 1969 organizza "Catalogue for the Exhibition" al Centre for Communication and the Arts alla Simon Fraser University nella British Columbia, dove le opere non erano riconoscibili durante la mostra e il catalogo fu reso disponibile solo successivamente. Il simposio organizzato per la mostra collegava i partecipanti telefonicamente e fu interessante perché gli artisti parlarono dell'innovazione del lavoro di Siegelaub e del fatto che fosse l'unico a quel tempo a comprendere che l'arte concettuale aveva bisogno di un nuovo modo di essere presentata¹⁰⁷.

La mostra "July/August/September 1969" venne creata nuovamente con il modello della mostra-catalogo per riunire artisti di vari continenti: nei mesi da luglio a settembre vennero create opere da Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt (1928-2007), Richard Long (1945), N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson (1938-1973), Lawrence Weiner. Ogni artista realizzò un'opera in una diversa città del mondo, in ordine: De Haag (Olanda), Baltimora, Parigi, Amsterdam, Los Angeles, Porto Rico, Dusseldorf, Bristol, Vancouver, Oxtal (Messico), e Weiner alle Cascade del Niagara. Contrariamente alla mostra precedente, il catalogo fu pubblicato prima della mostra e in tre lingue¹⁰⁸, in questo modo si permetteva al pubblico di organizzare la propria "visita" permettendogli di pianificare gli eventuali viaggi, sempre nell'idea di rendere l'arte fruibile globalmente. Il catalogo era quindi l'unico "luogo" dove le opere erano visibili tutte insieme. In questo modo oltre ad allargare la prospettiva delle località in cui si poteva vedere l'arte, si continuava a mettere in discussione l'utilizzo di gallerie o sale museali come unici luoghi espositivi in cui organizzare e fruire una mostra.

Un anno dopo, a luglio del 1970, pubblicò la mostra-catalogo per la rivista "Studio International" intitolata "July/August Exhibition Book". Fu una delle ultime mostre realizzate prima di lasciare il mondo artistico. Siegelaub qui decise di rendere ancora più marginale il suo ruolo di organizzatore, delegando a sei critici la responsabilità di scegliere gli artisti partecipanti alla mostra dando a disposizione di ognuno otto pagine da occupare. I critici chiamati furono: David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy Lippard e Hans Strelow.

La presentazione di lavori esposti in cataloghi portava con sé diverse conseguenze: erano potenzialmente riproducibili in grandi quantità e la loro massima diffusione permetteva a questo genere di mostra di essere diffusa ampiamente anche oltre i confini americani. Questa possibilità faceva in modo che gli artisti riuscissero a diffondere le proprie opere al grande pubblico anche se si trattava solo di idee, perché i cataloghi erano venduti a pochi dollari¹⁰⁹. In questo possiamo trovare il concetto di "villaggio globale" elaborato dal filosofo Marshall McLuhan e che Siegelaub conosceva bene¹¹⁰, in cui si riteneva che i nuovi mezzi di comunicazione avrebbero messo il mondo in connessione. Ogni esposizione realizzata da Siegelaub lo portò più vicino a liberare le

¹⁰⁶ Alberro – Norvell 2001, p. 36.

¹⁰⁷ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 75.

¹⁰⁸ Ivi, p. 77.

¹⁰⁹ Hans Ulrich Obrist, *Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist*, "TRANS>", n.6, 1999, <https://galerie.international/conversation-between-seth-siegelau-and-hans-ulrich-obrist/> (Ultima consultazione 12 gennaio 2023).

¹¹⁰ Vedi p. 8 del presente saggio.

mostre dallo spazio per creare un'arte che potesse essere globale, accessibile a tutti e aperta ad ogni artista, non solo a coloro presenti nei maggiori centri artistici come New York¹¹¹.

¹¹¹ Alberro – Norvell 2001, p. 38.

1.5 La pubblicità

Nel 1970 Siegelaub affermò nell'intervista con Charles Harrison che "l'arte e la presentazione dell'arte" fino al 1967 erano state "coincidenti" ma da quando l'arte era diventata dematerializzata non era più stato così¹¹². Significava che il modo in cui un'opera appariva non rappresentava la vera opera d'arte. Essa poteva presentarsi in modi diversi senza che l'essenza dell'opera venisse snaturata. Ciò voleva dire che, quando questa non era affatto legata alla materialità e quindi poteva anche essere riprodotta su un supporto cartaceo, poteva diventare l'elemento promozionale di sé stessa e sembrare pubblicità.

Il ruolo svolto dalla pubblicità in questa situazione di estrema, potenziale diffusione delle opere-idee fu fondamentale. Con l'affermarsi della società dei consumi essa accompagnava in parallelo la promozione delle merci e Siegelaub pensò che fosse il modo migliore per far conoscere gli artisti che non avevano opere fisiche da mostrare¹¹³. Gli aspetti testuali dell'arte concettuale mostravano forti relazioni con la pubblicità: entrambe si basavano su studi filosofici e semiologici così le due iniziarono a confondersi¹¹⁴. Secondo il "Dizionario della Pubblicità" a cura di Alberto Abruzzese e Fausto Colombo, infatti, arte e pubblicità sono legate perché entrambe coinvolgono tre elementi: autore, opera e fruitore. Per secoli nell'arte hanno prevalso l'autore e la "centralità dell'opera", mentre nella pubblicità prevale il fruitore perché persuaderlo è fine ultimo dell'esistere della pubblicità stessa e il supporto fisico, "l'opera", è il semplice mezzo per veicolare il messaggio. Il rapporto tra le tre componenti varia "a seconda dei modelli di produzione e consumo" che sono variati nel tempo¹¹⁵: l'arte concettuale, non curandosi del mezzo e valorizzando l'idea (messaggio) prima dell'opera oggetto, finisce per avere un aspetto simile a quello della pubblicità perché in qualche modo vuole arrivare alla percezione del fruitore non passando per l'oggetto fisico. Un esempio di come arte e pubblicità abbiano iniziato a coincidere sono le opere di Weiner che rimettevano al fruitore la "responsabilità della realizzazione", in quanto l'artista non si preoccupava affatto del modo in cui erano presentate ma era il fruitore a trarne l'essenza artistica, qualunque fosse la loro presentazione fisica¹¹⁶: cartacea, fotografica o altro.

Siegelaub aveva detto riguardo alla mostra "Xerox Book" che il valore di un'opera, risiedendo appunto nel "concetto" di essa, non cambiava se questa era presentata su un supporto stampato o in un oggetto fisico, perciò la pubblicità delle opere mostrata su riviste o manifesti era essa stessa l'opera. Siegelaub vi si avvicina attraverso lo studio delle pubblicazioni dei sociologi Marshall McLuhan e Vance Packard (1914-1996)¹¹⁷ dove si racconta di come nella nuova società dei consumi occidentale, attraverso stratagemmi psicologici, si creava l'aspettativa di un prodotto attraverso il *medium* pubblicitario che diventava esso stesso il messaggio¹¹⁸. Nel caso dell'arte l'aspettativa e il desiderio di possesso erano suscitati nei confronti delle opere degli artisti pubblicizzati e il *medium* era la forma stampata delle opere che coincideva con esse.

¹¹² Charles Harrison, *On exhibitions and the world at large, Seth Siegelaub in conversation with Charles Harrison*, "Studio International", n. 917, maggio 1969.

¹¹³ Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2003, p. 27.

¹¹⁴ Elio Grazioli, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 174.

¹¹⁵ Franco Speroni, *Arte e pubblicità*, in Alberto Abruzzese e Fausto Colombo (a cura di), *Dizionario della pubblicità*, Zanichelli, Bologna 1998, pp. 26-27.

¹¹⁶ Guggenheim: <https://www.guggenheim.org/artwork/4189>, (Ultima consultazione 12 gennaio 2023).

¹¹⁷ Cfr. pp. 8, 16.

¹¹⁸ Alberro 2004, p. 120.

La pubblicità era un nuovo mezzo che negli anni Sessanta si stava diffondendo capillarmente tra le masse e Siegelauub la utilizzò perché permetteva a tutti, anche a chi sarebbe rimasto escluso dalle novità artistiche, di conoscere la nuova arte concettuale, mettendo in moto un processo di “acculturazione”¹¹⁹ di massa. La sua prima mostra nel 1968 al Bradford Junior College in Massachusetts era stata pubblicizzata attraverso dei volantini; il catalogo di Huebler aveva una parte resa sotto forma di pubblicità sul giornale “Artforum”¹²⁰ che era considerata un pezzo integrante della mostra-catalogo; o ancora più emblematica è stata l’esibizione di Barry del 1969, *Inert Gas Series*, che, svolgendosi in un luogo inaccessibile, sarebbe avvenuta all’oscuro da tutti se non fosse stata pubblicizzata dai manifesti che sostituivano integralmente la *performance*. Siegelauub, con mostre private e pubblicizzate su larga scala, permetteva agli artisti di farsi conoscere togliendo l’arte dalle sfere d’élite che ne avrebbero determinato l’esclusiva diffusione¹²¹ e la rese per tutti¹²². Infatti, questo metodo autonomo era un’opportunità per gli artisti di diventare indipendenti dal sistema, dal giudizio delle autorità che fino ad allora determinavano il successo degli artisti¹²³ e che decidevano chi meritasse o meno di affermarsi e vendere.

Sebbene in certi casi il tentativo di pubblicizzare gli artisti serviva a permetter loro di trovare acquirenti, alcune opere erano proprio non vendibili¹²⁴ perché destinate a deperire o perché facilmente riproducibili. Nasceva il rischio che chiunque si avvalorasse artista, potendo far forza sul fatto che bastasse un’idea per creare arte. Di conseguenza, come sottolineò alcuni anni dopo il filosofo Jean Baudrillard (1929-2007), il ruolo stesso dell’artista rischiava di perdere importanza¹²⁵. Siegelauub però capì che proprio la pubblicità, aumentando la desiderabilità¹²⁶, creava il “valore di pregio” o “di firma” (*Sign value*) che compensava il mancante valore materiale delle opere¹²⁷ e che era dato dal prestigio dell’artista. Non importava più infatti che le opere potessero essere riprodotte da chiunque, ma si introduceva l’importanza della firma come garanzia dell’artista che aveva avuto l’idea creativa e che era l’unico che meritava successo.

L’identificazione delle opere con la loro pubblicità era un elemento fondamentale per diffonderle e metteva in crisi anche il concetto di proprietà¹²⁸. Questo era considerato un aspetto ormai retrogrado per il modo in cui si era evoluto il mondo artistico fino a quel momento¹²⁹: se un’opera si trovava su una rivista acquistabile a pochi dollari, voleva dire che chiunque avrebbe potuto possederne una copia. Infatti il basso costo di queste opere d’arte è stato uno degli elementi chiave per la loro diffusione. Lo stesso Siegelauub ammise in tarda età di aver incontrato questo tipo di arte economica da riprodurre e commerciare proprio in un momento in cui lui stesso non disponeva

¹¹⁹ Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelauub, Smithson, and Weiner* by Patricia Norvell, University of California Press, Los Angeles 2001, p. 42.

¹²⁰ Alberro 2004, p. 132.

¹²¹ Ivi p. 149.

¹²² Alberro - Norvell 2001, p. 40.

¹²³ R. Rose Arthur (alias J. Kosuth) cit. in. Alberro, 2004, p. 121.

¹²⁴ Elayne Varian, *Interview with Seth Siegelauub*, giugno 1969. Archives of American Art, Smithsonian Institution: https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=AAA.fincoll_ref410, p. 4.

¹²⁵ Jean Baudrillard cit. in Alberro, 2004, p. 120.

¹²⁶ Ivi, p. 149.

¹²⁷ Jean Baudrillard in Alberro, 2004, p. 120.

¹²⁸ Lorraine Sciarra, Seth Siegelauub, *Interview with Lorraine Sciarra*, marzo 1972. Trascrizione inedita, Pomona College Museum of Art Archives. Pubblicata per la prima volta in Marja Bloem, Lauren Van Haaften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelauub “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 145.

¹²⁹ Alberro - Norvell 2001, p. 39.

di molto denaro rispetto a quanto potevano averne galleristi o curatori affermati¹³⁰ che invece riuscivano a realizzare mostre o allestimenti più elaborati. Siegelaub riuscì a coniugare questa sua situazione con la nuova arte attraverso un'originalità vincente senza avere grandi mezzi a disposizione.

¹³⁰ Claude Gintz, Robert Horvitz, *Some remarks on So-Called "Conceptual Art": Extracts from unpublished Interviews with Robert Horvitz (1987) and Claude Gintz (1989)*, in Gintz Claude, Pagé Suzanne, *L'Art Conceptuel, une perspective*, Parigi 1989, p. 91.

1.6 La diffusione dell'arte

Siegelaub ha sempre voluto rimanere ai margini senza però comportarsi come un critico o curatore d'arte anche se è sempre stato coinvolto in prima linea nell'organizzazione di mostre. Ha sempre preferito rendere disponibili spazi e situazioni¹³¹ per far lavorare gli artisti autonomamente. Rimanendo elemento super partes e quasi invisibile, si capisce che quello di Siegelaub era un interesse sincero per l'arte con cui scelse di lavorare, motivato dalla curiosità e dalla passione personale, non dalla volontà di perseguire il successo né di cercare gli artisti più in voga al tempo solo perché facili da trattare e già affermati. Non cercava nemmeno l'artista più quotato per poterlo promuovere come facevano i dealer, che scommettevano tutto su una o poche personalità per poterne trarre profitto. Nell'intervista del 1969 con Patricia Norvell affermò il suo desiderio "che gli artisti [fossero] più ricchi possibile" perché lui era "il passo successivo" e anche lui potesse "essere il più ricco possibile"¹³², ma questo non significava perseguire il profitto ad ogni costo. Infatti, nell'intervista con il critico Charles Harrison a settembre dello stesso anno, cominciò a prevedere il fallimento inevitabile della sua carriera appena iniziata proprio nella replica sempre uguale delle mostre che aveva creato.

Se quindi non era la fama e l'affermazione personale che Seth Siegelaub perseguiva, viene da chiedersi quale fosse lo scopo ultimo del suo agire. Quando cominciò a lavorare con l'arte, nemmeno lui lo sapeva con certezza. La prima attività che aprì insieme al mercante d'arte e gallerista Jack Wendler fu l'agenzia "Image. Art Programs for Industry Inc." fondata nel 1967. Era un'agenzia di pubbliche relazioni con lo scopo di assistere grandi industrie nell'acquisto di opere d'arte contemporanea per ottenere prestigio e profitto. Siegelaub e Wendler proponevano l'acquisto di opere di artisti emergenti per migliorare l'immagine dell'azienda nei confronti della comunità. In questo modo le imprese, pur facendo il proprio interesse, diventavano anche promotrici di nuova arte¹³³. In questo periodo Siegelaub era molto giovane e si preoccupava dell'arte più in voga invece che di singoli artisti, ma la sua opinione cambiò nel giro di pochi anni. Nel 1966 chiuse la galleria perché non gli dava più stimoli e lo stesso iniziò a percepire già alla fine del 1969 quando presagì il fallimento della sua carriera da organizzatore. Il profitto, perciò, diventò meno importante per la carriera di Siegelaub rispetto al suo maggior interesse di "distribuire l'arte e la conoscenza dell'arte"¹³⁴.

Come si è analizzato nei capitoli precedenti, la diffusione della nuova arte era uno dei propositi principali del suo lavoro e l'uso della pubblicità diventò un modo per raggiungere questo obiettivo. Allo stesso modo la volontà di far conoscere gli artisti, di raggiungere un pubblico largo, di superare la centralità di New York era parte di questo ideale più ampio. Molti anni dopo il suo coinvolgimento con l'arte concettuale, divenne chiaramente cosciente di questo suo progetto: essa, tentando di raggiungere un pubblico più grande, andava contro il modo di conoscere l'arte legato alla frequentazione di gallerie e musei che si erano allontanati dalla vita quotidiana, trasformandosi in luoghi "magici" frequentati solo da un certo tipo di gente e solo in certi momenti, mentre la diffusione della cultura artistica che immaginava Siegelaub prevedeva che le persone nella vita di

¹³¹ Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner* by Patricia Norvell, University of California Press, Los Angeles 2001, p. 32.

¹³² Alberro - Norvell 2001, p. 50.

¹³³ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, pp. 26-27.

¹³⁴ Charles Harrison, *On exhibitions and the world at large, Seth Siegelaub in conversation with Charles Harrison*, "Studio International", n. 917, maggio 1969.

tutti i giorni potessero incontrare l'arte, anche per caso e spontaneamente, senza dover pianificare una visita in un luogo deputato¹³⁵.

Oltre alle mostre-catalogo, per raggiungere questo ideale di diffusione, Siegelaub si fa promotore dei libri d'artista. Essi erano realizzati con l'idea di essere disponibili ovunque, nelle stazioni del treno o in luoghi di passaggio e fruibili liberamente da chiunque li trovasse. L'idea che ebbe Siegelaub e, vista la precocità definita da lui stesso "folle"¹³⁶, era che il mezzo stampato potesse allargare il pubblico e raggiungere molte più persone usando questi "Conceptual Art books"¹³⁷. Esempi di libri d'artista furono: *November 1968* di Douglas Huebler, *Statements* di Lawrence Weiner, *Seven Books of Poetry* di Carl Andre, *Roodborst territorium/Sculptuur 1969*. *Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969*. *Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969*. *Rotkehlchenterritorium/Skulptur 1969* di Jan Dibbets. Essi non avevano una funzione narrativa a differenza dei normali libri, ma avevano una componente artistica e visiva in più¹³⁸. In bilico tra mostre-catalogo monografiche e libri d'artista, questi lavori non erano realizzati con l'intento di essere venduti in gran quantità per profitto¹³⁹ ma principalmente di diffondere l'arte a tutti¹⁴⁰. Siegelaub affermò che non c'era un grande interesse al tempo per quel tipo di lavoro artistico che invece nacque più tardi negli anni Settanta¹⁴¹; tuttavia, grazie al suo lavoro con il mezzo stampato come diffusore dell'arte concettuale, il lavoro di Siegelaub si mostrò in anticipo sui tempi in un momento in cui ancora non esistevano i negozi specializzati per la vendita di libri d'arte¹⁴².

Facendo riferimento alla passione di Siegelaub per la stampa come metodo per diffondere l'arte, è importante menzionare la creazione nel 1970 della sua casa editrice "International General", che rimase aperta fino alla fine della sua vita. Inizialmente fu fondata per pubblicare i libri d'artista e le mostre-catalogo, ma quando cominciò a dedicarsi ad altri interessi abbandonando il mondo artistico, pubblicò altri libri e raccolte di saggi. Il lavoro di Siegelaub con i libri durò per tutta la vita, tanto che dopo la sua morte venne detto che il suo lavoro di "firmare" le mostre-catalogo fosse più un gesto da editore che da organizzatore di mostre¹⁴³. Nonostante la pubblicazione di libri inizialmente fosse una passione¹⁴⁴, "International General" gli permise di finanziare i progetti successivi grazie alle vendite dei libri¹⁴⁵.

¹³⁵ Christophe Cherix, *Phone Interview with Seth Siegelaub*. *Geneva and Amsterdam, September 10, 1996*, in *3rd ArtistBook International Cologne 1996*, ArtistBook International, Parigi 1996, p. 13.

¹³⁶ David Moroto, *What happens when the artwork become a novel? David Moroto in conversation with Seth Siegelaub*, in Moroto David e Zielinska Joanna (a cura di), *Artist novels: the book lovers publication*, Sternberg press, Berlino 2015, p. 133.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ivi, p. 134.

¹³⁹ Jonathan Monk, *On book making & book collecting: telephone conversation between Jonathan Monk and Seth Siegelaub on Friday, 10 October 2003, Additional Postscript Added on Wednesday, 4 February 2004*, in Monk Jonathan, *Cover Version*, Book Works, Londra 2004, p. 57.

¹⁴⁰ Moroto 2015, p. 136.

¹⁴¹ Monk 2004, p. 58.

¹⁴² Moroto 2015, p. 136.

¹⁴³ Sara Martinetti, *Memorial Service for Seth Siegelaub*. *Seth Siegelaub (1941-2013)*, settembre 2013, Amsterdam, HAL Id: halshs-00869176 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00869176>, p. 1.

¹⁴⁴ Monk 2004, p. 58.

¹⁴⁵ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewij Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, pp. 339.

1.7 Il contesto

A seguito di un articolo del critico Benjamin Buchloh sul catalogo della mostra “L’art Conceptuel, une perspective” si è instaurato un dibattito sulla rivista “October” tra quest’ultimo e Kosuth appoggiato da Siegelaub, dove si coglie il diverso approccio che per Siegelaub deve avere l’analisi dell’arte e la storia dell’arte in sé. Egli contestò a Buchloh proprio la tendenza ad analizzare gli artisti e le loro opere esclusivamente in modo formalista e idealista, tenendo solo conto della cronologia artistica. Siegelaub criticò il fatto che l’analisi non comprendeva invece gli aspetti del contesto in cui un artista agisce: relazioni sociali ed economiche, culturali e storiche con il periodo in cui un certo tipo di arte viene realizzata¹⁴⁶.

Fin dai primi anni di lavoro nel mondo artistico Siegelaub capì che il contesto in cui l’arte era inserita, è stato messo in discussione a causa della nuova arte concettuale. Per la mostra al Windham College notò che era il “contesto fisico” a essere messo in discussione dall’esposizione esterna delle opere, mentre fino ad allora le mostre avevano dovuto relazionarsi con le convenzioni di uno spazio all’interno¹⁴⁷. Secondo Siegelaub prima non si esponevano opere all’aperto perché lo spazio interno sembrava più neutrale¹⁴⁸, ma questa imparzialità nascondeva in sé una visione implicita e generalmente diffusa che considerava l’arte come “sacra” e in qualche modo lontana dal pubblico e dalla vita¹⁴⁹. Le opere concettuali, utilizzando lo spazio in modo differente, allargarono il contesto dell’arte divenendo elementi collocati nel mondo e soggetti a relazioni sociali, economiche, politiche, personali, mentali con ciò e con chi li circondava.

L’introduzione di un nuovo rapporto tra contesto e opere mise in discussione il contesto spaziale in generale. Nel panel di discussione “Art Without Space” del 1969, Siegelaub insieme a Barry, Huebler, Kosuth e Weiner discusse del ruolo dello spazio e ogni artista raccontò come il proprio modo di fare arte si relazionasse con esso: Barry, Huebler e Weiner dissero che le relazioni con lo spazio erano imprescindibili, anche nel caso in cui lo si avesse voluto negare si affermava comunque la sua importanza. Kosuth invece disse che le sue opere non avevano assolutamente relazione con esso: non era lo spazio fisico in generale ad essere messo in discussione bensì il contesto dell’arte in cui esse erano esibite¹⁵⁰. Le opere di Kosuth agivano nella sfera del linguaggio, che quindi poteva essere riportato su diversi supporti perché l’importante era l’idea. Egli analizzava anche il rapporto tra linguaggio, idea e realtà; ad esempio nell’opere *One and three chairs* (1965), oppure in *Art as idea as idea* (1966) ragionò sulle definizioni linguistiche di alcune parole: non negava l’esistenza dello spazio come elemento necessario per rendere visibili al mondo l’esistenza delle sue opere-idea ma si pose il problema della loro presentazione. Secondo Kosuth era cambiato il rapporto tra l’arte prodotta e tutto quello che era deputato a mostrarla, per questo lui consciamente se ne allontanò realizzando opere che definì indiscutibilmente concettuali¹⁵¹. In

¹⁴⁶ Joseph Kosuth, Seth Siegelaub, *Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art*, “October”, n. 57, Summer, 1991, p. 155.

¹⁴⁷ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 30.

¹⁴⁸ Ivi, p. 31.

¹⁴⁹ Vedi p. 6 del presente saggio.

¹⁵⁰ Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Seth Siegelaub, Lawrence Weiner, *Art without space*, Panel di discussione, WBAI-FM, New York, 2 novembre 1969, trascritto in Lucy R. Lippard Papers 1930-2007, cartella 1960-1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Pubblicato per la prima volta in Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 83.

¹⁵¹ Cfr. p. 3.

effetti Siegelau agì proprio su questo aspetto: con la realizzazione delle mostre-catalogo mise in discussione lo spazio di esposizione delle opere. Si rese conto che lo spazio aveva un altro rapporto con le opere concettuali, non vincolante per la loro presentazione¹⁵². In questo modo le opere concettuali si collocavano in maniera critica con il contesto fisico: contestando (anche implicitamente) quello artistico.

Avendo un nuovo e più libero rapporto con lo spazio di esposizione, le opere concettuali misero in discussione i contesti istituzionali deputati a mostrarle. Erano contestati musei e gallerie come unici luoghi dove esporre, che secondo lui diventavano superflui. Essi però creavano il prestigio delle opere, i musei ottenevano finanziamenti da grandi collezionisti e uomini d'affari. I critici dei musei, attraverso le loro recensioni, davano valore alle opere o potevano screditarle. La decisione di abbandonare questi contesti per rendere l'arte libera di diffondersi in autonomia faceva cadere l'importanza di questi luoghi e ne metteva in discussione il potere. Siegelau capì che il contesto in cui le opere venivano esibite e la scelta di come strutturare una mostra (tema, titolo, ordine di presentazione delle opere) condizionava i singoli lavori degli artisti e il modo in cui il pubblico li percepiva¹⁵³. Per Siegelau invece una mostra doveva dare le stesse possibilità ad ogni artista, senza l'intromissione di una figura esterna che ne controllasse o guidasse la produzione, solo in quel caso potevano emergere i bravi artisti e quelli meno bravi.

Il problema del contesto di rappresentazione emerse anche perché esistevano problemi concreti tra artisti (non solo concettuali) e istituzioni. In quel periodo infatti nacque la "Art Workers' Coalition" (AWC), un'associazione spontanea di artisti che si battevano per i propri diritti nei confronti delle istituzioni artistiche. Siegelau nel 1969 partecipò al discorso pubblico della AWC dove gli artisti protestarono contro le istituzioni. Capì che molti problemi di cui si lamentavano erano causati dal contesto in cui l'arte era esibita e nel loro diritto a vederla esposta come volevano¹⁵⁴.

Siegelau ragionò molto sul ruolo del contesto in cui l'arte era posta: inizialmente il contesto era proprio lo spazio fisico in cui questa veniva inserita, interno o esterno, fisico o cartaceo, materiale o ideale, ma Siegelau si accorse che la problematica del contesto comprendeva anche la società e le questioni economiche in cui l'opera si collocava. Cambiando il contesto di rappresentazione (le ambivalenze scritte nelle righe precedenti) cambiavano i meccanismi sociali e di potere che su questo contesto operavano o fondavano le proprie basi. Ad esempio, porre le opere su carta metteva in discussione l'unicità, oppure l'immaterialità di un'opera cambiava il concetto di proprietà. Modificando il contesto variava il valore di un'opera. Quando essa era slegata dal suo contesto fisico poteva diffondersi di più ed essere fruibile da più persone, così il suo valore sociale aumentava perché l'opera era più conosciuta e alla portata di tutti, ma diminuiva quello economico legato all'unicità dell'opera secondo il principio della riproduzione in serie per cui se l'oggetto è riprodotto in più esemplari diminuisce il valore del singolo esemplare. Negli anni Novanta con il progetto "The Context of Art, The Art of Context", Siegelau rifletterà in modo più maturo e consistente sui cambiamenti socioeconomici e del contesto in cui l'arte si trova rintracciando proprio negli anni Sessanta lo snodo cruciale dei cambiamenti del mondo artistico.

¹⁵² Cfr. p. 14.

¹⁵³ Charles Harrison, *On exhibitions and the world at large, Seth Siegelau in conversation with Charles Harrison*, "Studio International", n. 917, maggio 1969.

¹⁵⁴ Seth Siegelau in Art Workers Coalition, *Open public Hearing on the subject: what should be the program of the art workers regarding museum reform and to establish the program of an open art workers coalitions*, 10 aprile 1969, Museum of Modern Art, New York, "Primary Information", <https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

1.8 Arte ed economia

Siegelaub si interessò al contesto economico in cui le opere d'arte erano collocate perché era convinto che l'arte di qualunque genere, al di là dello stile e della corrente di appartenenza, non viva per sé stessa ma è fortemente legata alle dinamiche in atto nel contesto in cui si trova. Questo significa che la produzione e la diffusione delle opere non possano avvenire senza che entrino in gioco forze economiche che si relazionino con esse. Il rapporto tra arte ed economia è diventato più stretto nel momento in cui l'arte ha iniziato ad essere una disciplina alla portata di più persone sia come produzione che fruizione, infatti Siegelaub si accorse che il mondo artistico da "ghetto" per specialisti stava diventando un "importante settore economico-industriale" dove molti più soggetti andavano ad operare senza troppe limitazioni. Molti artisti si erano avvicinati a questa disciplina autonomamente e liberamente¹⁵⁵ favorita, secondo l'artista Hans Haacke, dalla popolarità della Pop Art e da una nuova classe urbana più sofisticata¹⁵⁶ e istruita, mentre la diffusione di musei e gallerie aperte al pubblico hanno permesso a tanti di conoscere le opere e sempre più persone hanno trovato nell'arte una possibilità di guadagno¹⁵⁷. Gli stessi artisti stavano cambiando il loro *status*, da lavoro considerato da "bohémien" o "outsider", stava diventando una "professione rispettabile" e una vera e propria "carriera"¹⁵⁸.

Nel passato era normale per gli artisti guadagnare attraverso la vendita delle loro opere¹⁵⁹ ma a metà del XX secolo divennero restii a valutare le proprie opere solo per il loro prezzo per paura che la creatività, che era motore della loro produzione, fosse soggiogata dal rapporto col denaro¹⁶⁰. Siegelaub sapeva bene che se essi avessero voluto continuare a lavorare in quel settore era inevitabile che si relazionassero con l'economia per poter vivere delle proprie produzioni. Le opere dovevano essere vendute e gli artisti necessitavano di avere un guadagno perché in questo modo funzionava, come ora, la società in cui vivevano¹⁶¹; inoltre questi aspetti materialisti erano ancora più estremizzati negli Stati Uniti di quegli anni¹⁶².

L'arte concettuale ebbe più attriti con l'economia a causa della sua difficile vendibilità. L'interesse di Siegelaub si collocava proprio in questa contraddizione: cercare di permettere agli artisti di vivere del loro lavoro qualunque tipo di arte producessero. Egli affermò che non era interessato a "grandi collezionisti ma a grandi artisti"¹⁶³: con questa frase intendeva dire non voleva mettere al centro i grandi collezionisti con i loro soldi, cioè trovare l'opera o l'artista che più li soddisfaceva per poter guadagnare, al contrario Siegelaub prima si interessava all'artista per il suo lavoro e successivamente cercava collezionisti o privati interessati ad investire su di lui o su una mostra

¹⁵⁵ Dan Graham in Seth Siegelaub, Marion Fricke, Roswitha Fricke (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 117.

¹⁵⁶ Hans Haacke in Seth Siegelaub, Marion Fricke, Roswitha Fricke (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 130.

¹⁵⁷ Vedi p. 19 del presente saggio.

¹⁵⁸ Anon., *How has art changed*, "Frieze", n. 94, ottobre 2005.

¹⁵⁹ Jan Dibbets in Seth Siegelaub, Marion Fricke, Roswitha Fricke (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 97.

¹⁶⁰ Maria Eichhorn, *Interview with Seth Siegleaub, 4 April 2005, Amsterdam*, in Gerti Fietzel, *Maria Eihhorn: The Artist's Contract; Interviews with Carl Andre, Michael Asher, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther Koenig, Colonia 2009, p. 269.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ivi, p. 270.

¹⁶³ Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, University of California Press, Los Angeles 2001, p. 46.

che lo riguardava. SiegelauB non intendeva lavorare per filantropia, ma secondo lui “tutto il denaro era lo stesso”¹⁶⁴ sia che fosse ricevuto dal grande collezionista sia in altro modo, non c’era differenza. Tuttavia, secondo SiegelauB, l’arte concettuale ebbe difficoltà ad essere accettata proprio all’inizio per questi motivi. Egli affermò in un’intervista del 1972 che per molte persone che investivano in arte affermare il valore di queste nuove opere rischiava di minacciare tutto il lavoro fatto con l’arte precedente incentrata sull’oggetto che era molto più facile da vendere. Secondo lui e secondo Weiner la difficoltà di accettazione di queste opere stava nel fatto che il mercato dei dipinti e delle opere oggettuali era molto più lucrativo¹⁶⁵. Infatti chi acquistava arte era restio ad investire in questo tipo di lavori perché era messa in crisi la proprietà univoca di un’opera. Il problema si risolse presto, si utilizzò la firma dell’artista come garanzia di autenticità intellettuale dell’opera¹⁶⁶ soprattutto quando questa era immateriale. La necessità era data dalla volontà di investire e continuare a speculare anche su questo tipo di arte come si era fatto fino ad allora con tutte le altre correnti artistiche precedenti¹⁶⁷. Bisogna infine sottolineare che SiegelauB e gli artisti che appoggiava non erano contrari a queste dinamiche dal momento che esse non impedivano la ricerca e la produzione artistica¹⁶⁸.

Anche se SiegelauB non fu molto bravo nel vendere le opere dei “suoi” artisti, tuttavia fu molto d’aiuto per quanto concerneva farle conoscere al mondo¹⁶⁹, aspetto fondamentale per permettere agli artisti di trovare acquirenti. Volendo lavorare con un’arte che spesso non presentava oggetti vendibili non poteva in ogni caso basare i propri guadagni sulle percentuali di vendita come facevano normalmente altri *dealer*¹⁷⁰, quindi doveva lavorare soprattutto sulle esposizioni. Non disponeva di fondi economici consistenti per realizzare le proprie mostre e si doveva basare su finanziatori esterni che cercava di volta e in volta: potevano essere collezionisti o privati cittadini a cui chiedeva di patrocinare la mostra che stava organizzando¹⁷¹. In questo modo poteva pagare gli artisti per la loro partecipazione all’esibizione. Per SiegelauB era molto importante avere legami che permettessero di portare avanti questa pratica e lavorò molto per costruire una rete di contatti utile per la realizzazione dei suoi progetti. Questa rete era stata costruita fin dai suoi primi anni di lavoro grazie alla personalità di SiegelauB e tessuta sia in modo formale, attraverso il suo lavoro nella galleria o con “Image”, ma soprattutto informale, attraverso la frequentazione di locali, in particolare il “Max’s Kansas City”: un bar frequentato da artisti, collezionisti e in generale persone interessate all’arte che si ritrovavano lì a passare il tempo e a discutere¹⁷².

A causa della paura che gli artisti avevano di lasciarsi coinvolgere con gli aspetti economici del loro lavoro, divenne facile che lasciassero fossero altri a decidere delle loro opere. Negli Stati Uniti

¹⁶⁴ Alberro - Norvell 2001, p. 46.

¹⁶⁵ Lorraine Sciarra, Seth SiegelauB, *Interview with Lorraine Sciarra*, marzo 1972. Trascrizione inedita, Pomona College Museum of Art Archives. Pubblicata per la prima volta in Marja Bloem, Lauren Van Haaften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth SiegelauB “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 147.

¹⁶⁶ Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT Press, Massachusetts 1999, p. 289.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Marja Bloem, Lauren Van Haaften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth SiegelauB “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 75.

¹⁶⁹ John Slyce, *The Playmaker: Seth SiegelauB Interviewed by John Slyce. Part 1*, “Art Monthly”, n. 327, giugno 2009, p. 3.

¹⁷⁰ Elayne Varian, *Interview with Seth SiegelauB*, giugno 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution: https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=AAA.finccoll_ref410, p.7.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Sophie Richard, *Conversation with Seth SiegelauB. Amsterdam 25 April 2005*, in Sophie Richard, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artist 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009, pp. 470.

degli anni Sessanta gli artisti non avevano diritti sui propri prodotti dopo che questi cambiavano proprietà. Essi non ritenevano gli aspetti economici un fattore importante nel fare artistico¹⁷³ per cui le istituzioni artistiche (musei, gallerie), ma anche i collezionisti, decidevano al posto loro il destino delle loro opere lasciando ad essi soltanto il ruolo di produttori. Potevano esporle a loro piacimento, potevano lucrarvi sopra senza che all'artista arrivasse alcuna percentuale di guadagno, gli acquirenti privati potevano usare il proprio prestigio o influenza per convincere giovani artisti a svendere le proprie opere in cambio di un po' di fama o utilizzare la competizione tra artisti per comprare le loro opere al più basso prezzo possibile per rivenderle a cifre più alte¹⁷⁴. Nacque infatti la *Art Worker's Coalition* nel 1969 proprio per l'esacerbazione di queste dinamiche. La coalizione si formò dopo che l'artista Vassilij Takis senza permesso rimosse una propria opera dalla mostra del MOMA "The machine as Seen at the end of the Mechanical Age" perché era stata esposta nonostante lui avesse esplicitamente chiesto di non farlo e attribuendole significati che l'artista considerava a lui estranei¹⁷⁵. Ne seguirono numerose manifestazioni in cui gli artisti chiesero al MOMA, in quanto principale istituzione d'arte contemporanea cittadina, di affrontare e cambiare alcune pratiche considerate ingiuste e discriminanti. Si ottenne la possibilità di avere una pubblica udienza per discuterne. Le principali richieste furono di dare più possibilità ai giovani artisti di vedere esposte le proprie opere, di avere più ritorni economici dalle esposizioni, di poter discutere l'eventuale esposizione di una propria opera, di non discriminare gli artisti di colore: in conclusione di dare agli artisti più diritti¹⁷⁶.

Proprio notando le problematiche nel rapporto tra artisti e istituzioni Siegelauub nel suo intervento alla *Open Hearing* si accorse che le diverse istanze portate avanti dai partecipanti si potevano ricondurre a due problematiche principali: gli aspetti disfunzionali e di prevaricazione vigenti nel contesto in cui l'arte veniva esposta e i mancanti diritti degli artisti di disporre liberamente delle proprie opere¹⁷⁷. Dopo aver lavorato molto per cambiare i metodi espositivi soprattutto per quanto riguardava i lavori di arte concettuale e per rendere più libero il contesto di esposizione, Siegelauub decise di elaborare un progetto per provare a dare una soluzione alla seconda problematica prima di lasciare il mondo artistico.

¹⁷³ Jan Dibbets in Seth Siegelauub, Marion Fricke, Roswitha Fricke (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 97.

¹⁷⁴ Alberro - Norvell p. 44.

¹⁷⁵ Grace Glueck, "J'accuse Baby!" *She Cried*, "The New York Times", 14 Aprile 1969.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Seth Siegelauub, in *Open public Hearing on the subject: what should be the program of the art workers regarding museum reform and to establish the program of an open art workers coalitions*, 10 aprile 1969, Museum of Modern Art, New York, "Primary Information", <https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

1.9 Il Contratto degli artisti

Gli aspetti che riguardavano “l’apparato legale” delle opere d’arte (il passaggio di proprietà, la vendita, il prestito), è sempre stato nascosto e di appannaggio di giuristi preposti ad occuparsene¹⁷⁸. Con l’arte degli anni Sessanta e Settanta gli artisti iniziano a riflettere anche su questi aspetti che hanno da sempre riguardato il destino di un’opera d’arte una volta uscita dallo studio¹⁷⁹. Un esempio emblematico furono le opere d’arte, o si può dire di “meta-arte”, di Hans Haacke *Manet-Projekt* ‘74 (1974) e *Seurat’s ‘Les Poseuses’* (1975). L’artista riprodusse due opere rispettivamente di Eduard Manet e George Seurat accompagnandole con la storia legale dei dipinti: i passaggi di proprietà, le vendite, i nomi degli acquirenti e dei collezionisti; tutti aspetti che sono sempre stati celati prediligendo il carattere estetico delle opere. Il sistema artistico non era ancora pronto ad affrontare apertamente questi aspetti ritenuti scomodi, come dimostra la storia del *Manet-Projekt* ‘74: esso venne rifiutato dal Museum Ludwig di Colonia perché rivelò l’affiliazione al Nazismo da parte del mecenate e presidente della Deutsche Bank Hermann Josef Abs, che aveva dato in prestito il dipinto al museo¹⁸⁰. Eppure anche questi aspetti hanno sempre fatto parte della storia dell’arte che è collocata nel mondo e soggetta alle sue dinamiche. I capitoli precedenti infatti mostrano, proprio come diceva Siegelaub, che l’arte dipende dal contesto in cui si trova, il quale influisce sulla sua affermazione e non può essere solo valutata per le sue caratteristiche formali o di dipendenza con l’arte precedente ma è legata ad altre discipline, come l’economia, la politica e la storia.

È interessante notare che nei primi anni giovanili in cui si avvicina al mondo artistico Siegelaub lo fa nel più comune dei modi: con la società “Image” voleva fare da consulente per aziende e grandi mecenati interessati all’arte. L’intenzione era sfruttare le oscillazioni di valore delle opere d’arte contemporanee per specularvi sopra. Si guadagnava altresì il valore di pregio che era attribuito a chi si occupasse di promuovere l’arte. Questo lavoro di consulenza era fatto per chi sfruttava l’arte; ma con il passare degli anni e dopo aver approfondito la conoscenza di artisti che si trovavano dall’altra parte del sistema economico come produttori, Siegelaub cambiò punto di vista notando la diseguaglianza che esisteva tra chi la produceva e chi ne approfittava.

Nel 1970, in alcuni scritti personali, Siegelaub si rese conto che nel mondo dell’arte erano cambiate molte cose, tra cui i luoghi in cui erano esibite le opere o l’area geografica dove gli artisti potevano operare; due cose invece erano rimaste le stesse: le persone che governavano l’arte e i diritti e il controllo che gli artisti avevano sull’esibizione e la vendita delle loro opere¹⁸¹. Per trovare una soluzione a questi problemi e per tutelare gli artisti non solo concettuali, nel 1971 con l’avvocato Robert Projansky, Siegelaub creò il “Contratto degli Artisti” (*The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*): un documento contenente delle clausole prestabilite, che gli artisti potessero utilizzare autonomamente e senza intermediari quando vendevano o effettuavano un passaggio di proprietà dei propri lavori; in questo modo i nuovi proprietari dovevano comunque pagare l’artista o renderlo a conoscenza di altre eventuali vendite o esposizioni degli stessi¹⁸².

¹⁷⁸ Lauren Van Haften-Schick, *Conceptualizing Artists’ Rights: Circulations of the Siegelaub-Projansky Agreement through Art and Law*, Oxford Handbooks Online, marzo 2018, 10.1093/oxfordhb/9780199935352.013.27, p. 5.

¹⁷⁹ Robert Smithson in ibidem..

¹⁸⁰ Manfred Hermes, *Hans Haacke*, “Frieze”, n. 106, 14 Aprile 2007.

¹⁸¹ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 89.

¹⁸² Ivi, p. 125.

Questo contratto fu reso disponibile a tutti gratuitamente e tradotto in più lingue¹⁸³ e rimane uno dei più importanti lasciti di Seth Siegelau.

La critica Lucy Lippard nel suo saggio sull'arte concettuale del 1973, quando ormai la nuova arte era integrata nel sistema, sottolineò che questa non aveva "rotto le barriere tra l'arte e le esterne discipline"¹⁸⁴ sociali, accademiche, ma la verità era che a parte alcuni (come Haacke), altri artisti non avevano mai voluto farlo. Siegelau ne era cosciente, infatti più che distruggere i rapporti dell'arte col resto del mondo, voleva fare in modo che gli artisti concettuali vi fosse integrati potendo lavorare senza più sopraffazioni. Per questa ragione, con il contratto Siegelau cercò di trovare una soluzione alla carenza di diritti degli artisti nel sistema, così da permetter loro di continuare a "vivere del frutto del proprio lavoro"¹⁸⁵ come chiunque altro.

Siegelau, diffondendo l'arte, portava avanti un business lucrativo, ma si rese conto che anche senza voler stravolgere il tutto, quello che stava facendo coi concettuali lo portava inevitabilmente verso l'opposizione al sistema¹⁸⁶. Infatti il lavoro di Siegelau come consulente e organizzatore di mostre, non prevedeva che gli artisti consegnassero le proprie opere, ma permetteva loro di esporle e diffonderle senza perderne la proprietà. L'intento di Siegelau era quello di permettere agli artisti di guadagnare con il proprio lavoro, anche se rendevano difficile la commerciabilità e il possesso delle proprie opere. Diventò altresì necessario garantire eventuali acquirenti riguardo l'autenticità delle opere che vendeva. Già nel 1968 al Windham College aveva elaborato dei certificati per le opere di Carl Andre e Dan Flavin¹⁸⁷ che servivano a tutelare l'acquirente sull'autorialità dell'opera; successivamente alle proteste degli artisti che chiedevano diritti, giunse alla conclusione che era necessario un documento ufficialmente riconosciuto che proteggesse gli artisti.

Si potrebbe pensare che ricondurre l'arte alle dinamiche di mercato attraverso il contratto negasse gli aspetti sovversivi che l'arte concettuale aveva introdotto con il rifiuto della commerciabilità, tuttavia un aspetto rivoluzionario rimaneva. Se prima gli artisti erano succubi dei meccanismi economici e dei giochi di potere di istituzioni o collezionisti, potendo diventare parte attiva nelle transazioni e passaggi di proprietà delle proprie opere, acquisivano la libertà di essere padroni del proprio lavoro e poter decidere il proprio futuro sia artistico che economico. Le caratteristiche effimere, invisibili, diffondibili delle opere avevano messo in luce che l'arte non poteva più essere controllata in modo esclusivo e che attraverso questo tipo di produzione l'artista rimarcava la libertà di decidere sulla sua opera, elemento che prima non era scontato. Il lavoro con l'arte concettuale ispirò Siegelau ad elaborare il Contratto che quindi risulta conseguenza diretta di tutti i suoi progetti precedenti: non negava il sistema politico-economico ma ribadì la centralità dell'artista come attore parte di una comunità dove gli individui non fossero soli di fronte al mondo¹⁸⁸. Secondo Siegelau il mondo si divideva in artisti e tutti gli altri, i primi producono arte

¹⁸³ Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2003, p. 164.

¹⁸⁴ Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles 1973, p. 263.

¹⁸⁵ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelau, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelau: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Köln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 340.

¹⁸⁶ Hans Ulrich Obrist, *Conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist*, "TRANS>", n.6, 1999, <https://galerie.international/conversation-between-seth-siegelau-and-hans-ulrich-obrist/>.

¹⁸⁷ Alberro 2003, p. 23.

¹⁸⁸ Elaine Varian, *Interview with Seth Siegelau*, giugno 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution: https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=AAA.finccoll_ref410, p. 10.

e gli altri hanno il potere di manipolarla o promuoverla¹⁸⁹. Nella *Open Hearing* dell'AWC, sottolineò che erano loro i protagonisti dell'intero sistema artistico e proprio sulle opere potevano far leva per ottenere più diritti:

*“C'è una classe di esseri umani che producono arte e una classe che non lo fa [...]. È qui che sta il vostro potere. Io penso che usando quel potere potrete ottenere più obiettivi che in qualunque altro modo. Quello è apparentemente l'unico aspetto di un artista, che produce arte e nessun altro lo fa.”*¹⁹⁰

In conclusione, il Contratto non era un modo per creare un progetto “anti-capitalista”¹⁹¹ ma, grazie all'allargamento e alla globalizzazione dell'arte, anche l'artista era diventato una professione produttiva, seria e liberale¹⁹² e come tale aveva bisogno di essere codificata da leggi che la tutelassero e che in alcuni paesi europei esistevano già¹⁹³. Siegelau, grazie al progetto *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, contribuì a costruirla.

¹⁸⁹ Charles Harrison, *On exhibitions and the world at large, Seth Siegelau in conversation with Charles Harrison*, “Studio International”, n. 917, maggio 1969.

¹⁹⁰ Seth Siegelau, in *Open public Hearing on the subject: what should be the program of the art workers regarding museum reform and to establish the program of an open art workers coalitions*, 10 aprile 1969, Museum of Modern Art, New York, “Primary Information”, <https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

¹⁹¹ Maria Eichhorn, *Interview with Seth Siegleaub, 4 April 2005, Amsterdam*, in Gerti Fietzel, *Maria Eihhorn: The Artist's Contract; Interviews with Carl Andre, Michael Asher, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelau, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther Koenig, Colonia 2009, p. 263.

¹⁹² Seth Siegelau, Marion Fricke, Roswitha Fricke (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 3.

¹⁹³ Eichhorn, 2009, p. 264.

1.10 Il ritiro dal mondo artistico

Quando redasse il contratto degli artisti insieme all'avvocato Projansky, Siegelaub aveva già riflettuto a lungo sul suo coinvolgimento nel mondo artistico e aveva iniziato nel 1970 a scrivere le sue memorie per un libro ideato e mai pubblicato ma di cui rimangono alcuni scritti pubblicati per la prima volta nel libro *Better read than dead*: *Writings and Interviews 1964-2013*. In queste pagine Seth rifletteva sugli anni in cui si era occupato di arte concettuale e ammise con amarezza di non vedere più nessun "centro" intorno a cui la sua vita potesse ruotare; anche ripensando al passato non trovava più alcun "valore" in quello che aveva fatto fino ad allora¹⁹⁴. Da quel momento iniziò a perdere interesse per l'arte concettuale e per la sua promozione¹⁹⁵ e decise di lasciare il mondo artistico per dedicarsi ad altri interessi che lo portarono successivamente a lasciare gli Stati Uniti per l'Europa.

Grazie alle sue mostre innovatrici, Siegelaub aveva ottenuto successo, ma proprio questa fama rende il suo operato sempre più legato ai soldi, alle "persone ricche", ai "collezionisti", "alla gente dei musei", che secondo lui erano distanti dall'arte e questo fece gradualmente nascere in lui il tedio per il suo lavoro¹⁹⁶. Allo stesso modo di quando dirigeva la galleria, anche realizzare mostre divenne un lavoro legato al denaro, il cui accumulo non aveva mai considerato come fine principale¹⁹⁷. Aveva già previsto la possibilità di non trovar più interesse nel proprio lavoro quando, nell'intervista a Charles Harrison, aveva affermato che, nel momento in cui un organizzatore di mostre avesse iniziato ad avere un suo "stile" avrebbe iniziato a sopraffare l'artista, per cui il suo personale successo avrebbe intaccato quello dell'artista che invece doveva promuovere. Siegelaub pensava che, nel momento in cui un organizzatore di mostre fosse diventato famoso avrebbe perso il suo ruolo perché, per continuare ad avere successo, doveva continuare a produrre lavori simili ai precedenti, ma questo avrebbe voluto dire perdere l'originalità¹⁹⁸. Quando Siegelaub capì che poteva guadagnare su quello che aveva costruito sfruttando la sua conoscenza delle dinamiche artistiche ed economiche e avrebbe potuto replicare in modo vincente il modello delle sue mostre perché ormai generalmente richieste e apprezzate, decise di ritirarsi perché era subentrato il "disincanto"¹⁹⁹ verso l'arte che prima lo aveva appassionato.

Il suo strenuo tentativo di non sopraffare il lavoro dell'artista si rifletté nel rifiuto di compiere "scelte di qualità"²⁰⁰. Infatti, scorrendo tutte le mostre da lui organizzate, si può notare come gradualmente abbia cercato di allontanarsi dal ruolo di scelta diretta degli artisti: prima aveva dato

¹⁹⁴ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 97.

¹⁹⁵ Vivian Rehberg Sky, *The Real World*, "Frieze", n. 154, 16 aprile 2013, <https://web.archive.org/web/20130622111404/http://www.frieze.com/issue/article/the-real-world/>.

¹⁹⁶ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewij Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 332.

¹⁹⁷ Ivi, p. 334.

¹⁹⁸ Charles Harrison, *On exhibitions and the world at large, Seth Siegelaub in conversation with Charles Harrison*, "Studio International", n. 917, maggio 1969.

¹⁹⁹ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewij Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 332.

²⁰⁰ Alice Motard, Alex Sainsbury, *Nothing Personal... An Interview with Seth Siegelaub*, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelaub for the CSROT*, catalogo della mostra, Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL: halshs-00847312, p. 25.

la possibilità a tanti di loro di esporre, come nella mostra “March 1969”, sostenendo appunto che la responsabilità del successo o meno delle singole opere non era sua ma di chi l’aveva realizzata; in diverse altre mostre chiese la partecipazione degli artisti ma non si preoccupò di che tipo di opera essi avrebbero portato, come ad esempio nelle mostre “Xerox Book” o “July, August, September 1969”²⁰¹. Non diede neanche mai un titolo alle mostre proprio perché non voleva rischiare che una sovra-tematica potesse influenzare la riuscita dei diversi lavori. Questa tendenza culmina nella mostra “July/August 1970”, dove egli selezionò i critici che scegliessero al suo posto gli artisti in mostra esonerandosi completamente dalla decisione. Non voleva più dover selezionare i partecipanti, preferiva cambiare il contesto di esposizione, perché con il passare del tempo iniziò a pensare che esistevano troppe dinamiche che portavano alla formazione di un “grande artista”²⁰². Nel 1972 infatti dichiarò che decidere chi fosse più o meno bravo, ovvero la qualità di un artista, era una questione politica non di estetica. Sostenne poi cinicamente che tutti gli aspetti estetici su cui si era basata l’evoluzione dell’arte e su cui quindi ci si era concentrati per valutare la qualità di un’opera, erano infondati perché esistono due grandi fattori che hanno inficiato i cambiamenti dell’arte nei secoli: gli aspetti politici ed economici in cui questa si è trovata. Riteneva che tutte le valutazioni estetiche di qualità di un’opera fossero sempre state questioni “promozionali” legate alla politica o comunque al contesto, le quali facevano in modo che l’artista considerato “più bravo”, piacesse a molte più persone²⁰³. Per questo motivo gli aspetti artistici innovativi che lo avevano entusiasmato all’inizio della sua attività non lo interessavano più perché vedeva nell’arte solo utilitaristi fini politici²⁰⁴.

Lavorando con tante persone Siegelaub aveva iniziato a considerare l’arte un problema di classe²⁰⁵, per questo motivo l’ultimo progetto prima di cambiare vita fu proprio il “Contratto degli artisti”. Fu un lavoro rivoluzionario con cui aveva proposto una soluzione per colmare il divario tra gli artisti di ogni genere e chi si approfittava di loro occupandosi di promuovere o acquistare l’arte; grazie a quel documento avrebbe potuto realmente cambiare la vita di molti di loro. La problematica del passaggio di proprietà delle opere concettuali, sosteneva Siegelaub, non era così diffusa perché erano ancora pochi i collezionisti interessati a comprarle ed erano tendenzialmente “amici” degli artisti; ma la questione principale era “politica”, legata appunto ai diritti di tutti gli artisti di poter guadagnare e avere le stesse possibilità di successo e di cui invece non si parlava mai²⁰⁶. Siegelaub considerava la questione dei diritti mancanti l’ultimo ostacolo per l’affermazione degli artisti: all’inizio il problema era permettere ai concettuali di vivere del proprio lavoro, ma in realtà la mancanza di tutele era un problema più generale che riguardava molti più lavoratori del mondo artistico. Per questo motivo l’interesse di Siegelaub nell’ultimo periodo si concentrò nel trovare soluzioni a questa situazione. Ma lavorando al progetto del contratto, come si è spiegato nel paragrafo precedente, Siegelaub si rese conto che l’arte era diventata una questione di politica

²⁰¹ Bloem - Van Haften-Schick – Martinetti - Melvin (a cura di) 2020, p. 76.

²⁰² John Slyce, *The Playmaker: Seth Siegelaub Interviewed by John Slyce. Part 1*, “Art Monthly”, n. 327, giugno 2009, p. 1.

²⁰³ Lorraine Sciarra, Seth Siegelaub, *Interview with Lorraine Sciarra*, marzo 1972. Trascrizione inedita, Pomona College Museum of Art Archives. Pubblicata per la prima volta in Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 144.

²⁰⁴ Ivi, p. 145.

²⁰⁵ Clare Spark, *A new artist’s contract*, parte della serie radio *The Sour Apple Tree*, KPFK-FM Radio, Los Angeles, 25 aprile 1971, trascrizione della registrazione audio presso Pacifica Audio Archives ripotata in Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020, p. 136.

²⁰⁶ Maria Eichhorn, *Interview with Seth Siegelaub, 4 April 2005, Amsterdam*, in Gerti Fietzel, *Maria Eihhorn: The Artist’s Contract; Interviews with Carl Andre, Michael Asher, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther Koenig, Colonia 2009, p. 263.

dove si “aveva meno a che fare con l’arte e più a che fare con il *business*”²⁰⁷ e non vedendovi futuro né altre possibilità di innovazione, decise infine di abbandonare tutto.

²⁰⁷ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewij Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 331.

PARTE 2
Gli studi sulla comunicazione di sinistra
1972-1986

2.1 L'influenza della Guerra in Vietnam

La Guerra in Vietnam lasciò un segno profondo a livello globale in chi visse durante quel periodo. Siegelaub fu tra questi e più volte nelle interviste rilasciate durante la sua vita sottolineò quanto rimase scosso da questo evento che fu cruciale nel determinare alcune sue scelte di vita. In Vietnam la guerra cominciò nel 1955 e durò fino al 1975, ma fu solo a partire dal 1968 che venne maggiormente percepita dai cittadini degli Stati Uniti a causa del maggior impegno militare del paese che però fu seguito da numerose battaglie perse; in più le promesse del presidente Nixon di una vicina pace caddero vane perché si dovette attendere ancora alcuni anni per vedere la fine del conflitto.

L'impatto della guerra si ripercosse anche su molti artisti che lavoravano alla fine degli anni Sessanta e anche se nessuno di quelli conosciuti da Siegelaub combatté in Vietnam, era un argomento di quotidiana discussione²⁰⁸. Nel corso degli anni Ottanta Siegelaub maturò assoluta consapevolezza dell'importanza che questa guerra ebbe sulla sua vita e su quella di tanti artisti con cui lavorava. Nel 1987 dichiarò che fu proprio la Guerra in Vietnam ad aver "politicizzato [...] la [sua] attività", "iniziando a mettere in discussione l'intero meccanismo del mondo dell'arte"²⁰⁹. L'intervento dell'artista Daniel Buren in un'intervista dell'anno successivo permette di comprendere questa dichiarazione di Siegelaub: affermò che non c'era un legame diretto tra la politica e la loro arte, ma rappresentare "altro" aveva permesso "di interrogarsi su come la politica si [fosse] effettivamente inserita nella produzione dell'arte, nella sua ricezione, nelle sue strutture e nel suo contesto"²¹⁰. In questa intervista del 1988, alla richiesta di parlare delle inclinazioni personali che lo avevano avvicinato all'arte, Siegelaub disse invece di voler parlare dell'aspetto politico e in particolare della Guerra in Vietnam²¹¹, come se questo evento fosse stato più importante delle sue attitudini nel determinare il suo agire nel mondo artistico. Nonostante la Guerra in Vietnam fosse all'apice dei suoi combattimenti, Siegelaub si rese conto che era un argomento mai preso in considerazione quando si parlava degli elementi che avevano influenzato e determinato l'affermazione dell'arte in quel periodo. Infatti, nel già citato articolo in cui Kosuth e Siegelaub rispondono al critico Buchloh riguardo alla genesi dell'arte concettuale, Siegelaub fece un lungo elenco di "attori" non citati dal critico ma importanti per l'affermazione di quest'arte, e aggiunse in conclusione, quasi a volerla enfatizzare, proprio la Guerra in Vietnam²¹².

Quando Siegelaub disse che la guerra aveva reso la sua "attività" più "politica" non si riferiva all'intenzione di ricoprire cariche decisionali all'interno delle istituzioni, ma piuttosto alla possibilità di comprendere le dinamiche che legano politica, vita comunitaria e culturale all'interno della società. Dichiarò infatti che per lui esistevano due politiche: quella strettamente relativa alla divisione tra partiti, considerata "superficiale" e la politica più "profonda" che riguarda il "domandarsi consciamente cosa accade intorno [a noi]" e che cerca di capire la "relazione che c'è

²⁰⁸ Sophie Richard, *Conversation with Seth Siegelaub. Amsterdam 25 April 2005*, in Sophie Richard, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artist 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009, pp. 467.

²⁰⁹ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 332.

²¹⁰ Daniel Buren, Michel Claura, Deke Dusinberre, Seth Siegelaub, *Working with shadows, working with words*, "Art Monthly", n. 122, dicembre/gennaio 1988/1989 in Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT Press, Massachusetts 1999, p. 433.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Joseph Kosuth, Seth Siegelaub, *Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art*, "October", n. 57, Summer, 1991, p. 157

tra le persone, tra persone e cose e tra persone e istituzioni”²¹³. Secondo lui l’arte della fine degli anni Sessanta trattava, ed era legata, a queste relazioni appartenenti ad un significato ampio di politica. Quando però si accorse che la produzione artistica era divenuta subordinata a queste dinamiche politiche, si stanca dell’arte e decide di occuparsi di progetti maggiormente legati alla politica. Recentemente, in un’intervista del 2005, Siegelaub ha spiegato chiaramente in che modo si è avvicinato alla politica: affermò che la guerra fu determinante “non nel senso di rendere le nostre attività più politiche, ma nel render[ci] consapevoli delle strutture di potere nella società”²¹⁴. La Guerra in Vietnam è stata una guerra di decolonizzazione e ha visto il paese, che una volta era unito, essere spaccato a metà sia amministrativamente che socialmente. Mentre la parte Nord era governata dal gruppo della Repubblica Democratica Vietnamita filocomunista, a Sud si instaurò un secondo governo sostenuto prima dai francesi e a partire dal 1955 dagli Stati Uniti. Entrambe le fazioni volevano riunificare il paese sotto il proprio governo. A partire dal 1960 gli Stati Uniti cominciarono a inviare anche soldati e armi rendendo le battaglie tra Vietnam del Nord e del Sud sempre più aspre²¹⁵. Ad opporsi erano la guerriglia nordvietnamita dei Vietcong e gli eserciti del Vietnam del sud insieme a quello statunitense. Quando Siegelaub parlava delle “strutture di potere” si riferiva al tentativo della cultura e politica americana di soggiogare quella vietnamita attraverso la prevaricazione militare sul Vietnam a discapito dell’autonomia del Paese, ma ormai il mondo condivideva un contesto globale dove le notizie si muovevano più veloci e l’importanza dell’autodeterminazione dei popoli era diventata maggiore dopo le vicende dell’ultima guerra mondiale. Perciò, questo tipo di sopraffazione non era più possibile senza suscitare aspre critiche. Le dinamiche di potere e prevaricazione attuate in Vietnam diventarono evidenti anche all’interno degli stessi Stati Uniti: inizialmente Siegelaub li notò nel mondo artistico tra chi diffondeva e chi produceva le opere, ma successivamente decise di dedicare a quest’indagine i suoi studi e progetti, cercando proprio di analizzare in che modo le influenze culturali, economiche e politiche determinavano il vantaggio o svantaggio dei soggetti coinvolti.

Un esempio di prevaricazione interna esisteva tra i membri dell’esercito e gli alti dirigenti politici. Nonostante ad un certo punto della guerra apparvero immagini che potevano screditare l’esercito americano, tuttavia la figura del soldato rimase “simpatetica”²¹⁶ fino alla fine, ma cambiò aspetto: da eroe che combatteva strenuamente per il proprio paese, divenne il combattente riluttante che andava in battaglia cercando solo di sopravvivere²¹⁷. Gli individui iniziano ad essere umanizzati riconoscendo che la guerra era ingiusta sia per le vittime civili vietnamite sia per i soldati americani costretti a combattere. Proprio per solidarietà con loro Siegelaub nel 1971 decise di impegnarsi attivamente contro la guerra organizzando una vendita di opere d’arte donate direttamente dagli artisti per raccogliere fondi a favore del “United States Servicemen’s Fund”²¹⁸. Questa era un’organizzazione *no profit* nata per favorire la libertà di parola dei membri dell’esercito che avrebbero potuto essere perseguitati per aver rivelato informazioni che il sistema non voleva diffondere²¹⁹. Un progetto molto caro a Siegelaub proprio per questa attenzione al diffondere informazioni che fossero imparziali e non mediate dal governo per secondi fini. Infatti, secondo Siegelaub, uno dei modi usati dagli Stati Uniti per mantenere il potere sulla popolazione all’interno

²¹³ Daniel Buren, Michel Claura, Deke Dusinberre, Seth Siegelaub, *Working with shadows, working with words*, “Art Monthly”, n. 122, dicembre/gennaio 1988/1989 in Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT Press, Massachusetts 1999, p. 433.

²¹⁴ Stefan Romer, *Conceptual Paradise*, 25 marzo 2005, Amsterdam, <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-siegelaub/> (Ultima consultazione 30 gennaio 2023).

²¹⁵ Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/vietnam.>

²¹⁶ Michael Griffin, *Media images of war*, “Media, war and conflict”, vol 3, No. 1, aprile 2010, p. 16.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam, 2020, p. 138.

²¹⁹ Ibidem.

del paese era il controllo delle notizie. La Guerra in Vietnam ebbe una grande eco grazie alla televisione che permise di diffondere le sue immagini capillarmente e in tempi brevi come mai era successo prima, di conseguenza si ebbe un forte impatto sull'opinione pubblica; ma i media erano quasi tutti statali e le notizie sulla guerra erano guidate dalla classe politica vigente che aveva interesse che il paese continuasse a combattere.

Per tanto tempo si è considerata la guerra del Vietnam come “incensurata” dove le immagini delle stragi vietnamite erano continuamente trasmesse nelle televisioni del paese²²⁰, ma studi recenti di cultura visuale hanno analizzato la ricorrenza di quelle immagini sull'opinione pubblica statunitense. Emerse che fotografie e video delle disfatte dell'esercito americano non erano molto diffusi²²¹, infatti fino a circa il 1968, quando l'esercito americano era in vantaggio, venivano trasmesse solamente immagini delle vittorie mentre, dopo quell'anno, quando i Vietcong iniziarono la loro controffensiva, i media statunitensi furono restii a diffondere quelle delle sconfitte. La reticenza della maggior parte dei media statunitensi nel diffondere notizie contro la guerra era dovuta alla lealtà che avevano verso il loro governo perché da esso dipendevano²²². Ad esempio, nel marzo 1968 avvenne il massacro della cittadina di My Lai in cui un battaglione americano sterminò circa cinquecento civili inermi ma la notizia fu nascosta fino alla fine del 1969 quando il giornalista indipendente Seymour Hersh tentò di diffondere un report a riguardo. Tuttavia, i media non accettarono subito di diffondere quella notizia²²³. Era la prima volta che si tentava di scavare a fondo nelle colpe americane di questa guerra mettendo in discussione la narrazione che era stata fatta fino ad allora e che prevedeva una superficiale ma calcolata divisione tra “buoni” e “cattivi”. Siegelau capì infatti che le notizie che arrivavano negli Stati Uniti dal Vietnam erano filtrate e selezionate dalla politica, quindi non obiettive. Scegliendo quali immagini diffondere e con quale frequenza e trasparenza, si poteva guidare l'opinione pubblica a favore dello Stato contro i Vietcong. Siegelau si rese conto che la narrazione mediatica cambiava il modo di vedere la realtà e che le notizie proposte dallo stato potevano influenzare la consapevolezza dei propri cittadini sulla guerra, ma anche su ogni aspetto della vita. Grazie a queste riflessioni il primo progetto che Siegelau cominciò dopo aver lasciato il mondo artistico riguardò il tentativo di diffondere informazioni in modo imparziale: decise di realizzare un giornale dove potevano essere pubblicate anche notizie alternative a quelle ufficiali e con opinioni diverse da quelle dello stato.

Il cambiamento di attività di Siegelau, cioè il passaggio dal lavoro con l'arte agli interessi marxisti può apparire segnato da una cesura netta. L'ultimo progetto nel mondo artistico fu il contratto degli artisti in cui egli si batté per i loro diritti mentre, subito dopo, si occupò di realizzare un giornale con orientamento di sinistra. Siegelau durante un'intervista del 2005 negò che a quel tempo gli ideali marxisti fossero a prescindere il legame tra i due²²⁴. La connessione tra i due progetti si può trovare invece nei pensieri maturati con la guerra in Vietnam. Grazie ad essa egli ha potuto vedere le strutture di prevaricazione capitaliste²²⁵ nel mondo artistico che limitavano la libertà degli artisti nella vendita delle loro opere mentre la manipolata diffusione delle

²²⁰ Griffin 2010, p. 13.

²²¹ Ibidem.

²²² Ivi, p. 15.

²²³ Ian Shapira, *'It was insanity': At My Lai, U.S. soldiers slaughtered hundreds of Vietnamese women and kids*, “The Washington Post, 16 marzo 2018, <https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/03/16/it-was-insanity-at-my-lai-u-s-soldiers-slaughtered-hundreds-of-vietnamese-women-and-kids/> (Ultima consultazione 31 gennaio 2023).

²²⁴ Maria Eichhorn, *Interview with Seth Siegleaub, 4 April 2005, Amsterdam*, in Gerti Fietzel, *Maria Eihhorn: The Artist's Contract; Interviews with Carl Andre, Michael Asher, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelau, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther Koenig, Colonia 2009, p. 264.

²²⁵ Ivi, p. 265.

informazioni impediva a chi non aveva i legami giusti di affermarsi. Il contratto non nacque a priori da idee di sinistra finalizzate a stravolgere lo *status quo* dell'arte ma da un'esperienza diretta nel mondo dell'arte insieme ad una conoscenza di cosa stesse accadendo a livello globale con il fine ultimo di trovare soluzioni concrete²²⁶. Il contratto, perciò, non è il risultato di idee marxiste bensì un punto di partenza per lo sviluppo del suo orientamento politico; possiamo invece trovare la sua genesi più diretta nell'influenza nella Guerra in Vietnam.

²²⁶ Ibidem.

2.2 I progetti sulla comunicazione

Siegelaub era sempre stato interessato alla comunicazione, infatti, quando lavorava con l'arte concettuale si era posto il problema di come l'arte dematerializzata potesse essere comunicata al pubblico; pensava che tutti gli artisti dovessero essere conosciuti allo stesso modo. Da questo periodo inizia ad interessarsi ai libri, che possono essere considerati un mezzo per diffondere conoscenza. Pubblicò numerosi libri d'artista e per far ciò fondò nel 1970 una casa editrice, "International General", che utilizzò tutta la vita per stampare molti libri di argomenti diversi coincidenti con il cambiamento dei suoi interessi personali. Con l'acuirsi della Guerra in Vietnam si rese conto che il modo in cui essa veniva comunicata cambiava la percezione che le persone avevano del conflitto e di conseguenza il maggiore o minore appoggio che il governo otteneva dall'opinione pubblica. Il quasi totale monopolio che gli Stati Uniti avevano sulla comunicazione faceva in modo che le persone avessero difficoltà ad elaborare giudizi obiettivi.

Siegelaub dedicò quasi quindici anni della sua vita alle ricerche sulla comunicazione per analizzare come questa fosse utilizzata a fini politici per limitare l'accesso alle informazioni alle classi più povere. Durante questi anni si occupò di studiare i *mass media* con un'ottica antisistema e marxista, realizzando progetti per rendere consapevoli le persone sul modo in cui chi detiene il potere usi il monopolio della comunicazione a proprio vantaggio. Solamente riguardando la vita di Siegelaub in retrospettiva si può trovare un collegamento che renda meno netta la cesura tra il suo lavoro nel mondo artistico e gli studi politici sulla comunicazione: l'arte concettuale, grazie alla sua possibilità di diffusione, era più libera e accessibile e questo andava contro i tentativi di controllo delle istituzioni che detenevano il potere della sua comunicazione all'interno del sistema artistico; questo aspetto aveva affascinato Siegelaub fin dai primi anni rendendo chiara la difficoltà degli artisti di affermarsi di fronte a chi poteva impedire loro di essere conosciuti.

Il primo progetto a cui si dedicò Siegelaub dopo aver lasciato il mondo artistico, era la realizzazione di un giornale con orientamento di sinistra, "The New York Daily Newspaper Rider". Siegelaub pensava che la stampa ufficiale non fornisse le informazioni necessarie per comprendere come realmente si svolgevano i fatti raccontati e che le notizie fossero sempre proposte con un punto di vista a favore del sistema politico²²⁷. Il proposito del "Rider" invece era quello di utilizzare fonti "non ufficiali" e analizzare notizie di solito "ignorate o distorte" dagli altri giornali²²⁸. Nel primo numero uscito nel gennaio 1972, Siegelaub pubblicò una dichiarazione di intenti specificando quali caratteristiche avrebbe avuto il suo giornale in cui criticava implicitamente la "sottomissione" dei giornali legati al governo: voleva mantenere oggettività e credibilità come obiettivi principali ma utilizzando un punto di vista opposto a quello ufficiale²²⁹. Le notizie sarebbero state proposte ponendo attenzione a vari aspetti: le figure politiche di cui si voleva parlare dovevano essere considerate come "produttori degli eventi" e non "cause" per ricercare le responsabilità dei singoli nell'accadimento degli eventi narrati; si volevano mettere in luce le contraddizioni tra cosa i politici dicevano e facevano; si sarebbero sottolineate le distinzioni tra gli interessi del popolo, del governo e dell'economia per capire quando certe decisioni andavano a favore del mercato ma a sfavore della gente; si intendeva rendere pubbliche le "motivazioni private"²³⁰ spesso taciute nello sviluppo di alcuni accadimenti particolarmente

²²⁷ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam, 2020, p. 139.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ivi, p. 140.

²³⁰ Ibidem.

importanti. Siegelaub aveva pianificato che il giornale uscisse tre volte a settimana, ma così non fu perché non si inizia a non sentirsi adatto ai “ritmi” di produzione della stampa giornalistica²³¹.

Fallito il progetto del giornale, dal 1973 Siegelaub ne iniziò un altro per portare avanti i suoi interessi e incrementare gli studi sulla comunicazione. Fondò, sempre a Bagnolet, l’“International Mass Media Research Center” (IMMRC) che rimase aperto fino al 1986. L’IMMRC era una biblioteca ad accesso libero dove raccoglieva libri, riviste, pamphlet e documenti di ogni tipo sulla comunicazione e ideologia di sinistra²³². I cataloghi contenenti le informazioni della collezione furono pubblicati in edizioni aggiornate nel tempo con il nome di “Marxism and the Mass Media: Towards a Basic Bibliography”. Questo progetto aveva come scopo quello di mettere in luce, attraverso i documenti, il ruolo svolto nella storia dalla comunicazione e i suoi legami con le strutture sociali ed economiche²³³. Catalogando gli studi esistenti sulla comunicazione voleva favorire nuove ricerche proprio in questo ambito: secondo Siegelaub la scarsa o travolta comunicazione era uno degli aspetti che innescavano e muovevano le lotte in ambito economico, politico, sociale o ideologico²³⁴. Le diverse edizioni di “Marxism and the Mass media” avevano una catalogazione ben precisa e suddivisa a loro volta per argomento, autore e paese²³⁵. Il lavoro di Siegelaub voleva così permettere studi critici che avrebbero portato un’utilità sociale. Il metodo di realizzare bibliografie sarà usato da Siegelaub anche in altri ambiti futuri ed era esemplificativo di questo suo rendere più semplice l’accesso alle informazioni e permettere ad altri di effettuare ricerche²³⁶. Possiamo trovare anche qui, come nel suo lavoro di organizzatore di mostre, la volontà di non effettuare in prima persona studi o analisi, ma di ricoprire di nuovo il ruolo di “facilitatore”. Nel 1986 Siegelaub decise nuovamente di cambiare ambito di progetti e lasciò tutta la collezione dell’IMMRC all’*International Institute of Social History* (IISG) di Amsterdam.

Nel 1973, per favorire le lotte sociali in Francia, dove viveva in quel momento, realizzò il progetto “Guide à la France des luttes”. Questa “guida” era una pubblicazione contenente la lista dei gruppi che portavano avanti lotte di tipo sociale, politico, economico con le relative informazioni di contatto e di sfera d’azione. Il tentativo era di realizzare un compendio per favorire la creazione di reti tra i gruppi incrementandone la conoscenza reciproca²³⁷. In questo modo essi potevano condividere gli sforzi per raggiungere meglio i loro obiettivi comuni²³⁸. Siegelaub pensava non fosse giusto che i gruppi che lottavano per l’uguaglianza tra le classi, che avevano bisogno di queste informazioni proprio per contrapporsi all’*establishment*, non potessero averle a disposizione facilmente²³⁹ mentre chi deteneva il monopolio delle comunicazioni poteva manovrare e censurare le notizie secondo il proprio interesse.

Gli interessi per la comunicazione trovarono un approfondimento più esaustivo e completo nella redazione di due volumi usciti nel 1979 e 1983 dal titolo “Communication and Class Struggle”. Questi volumi erano delle antologie contenenti testi di studiosi che avevano analizzato diversi aspetti della comunicazione in ambito capitalista esemplificandoli concretamente nella storia contemporanea. L’analisi di Siegelaub non voleva ridursi ad una pubblicazione marxista dallo stampo rivoluzionario, ma era uno studio più accurato sulla comunicazione da un punto di vista

²³¹ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Köln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 332.

²³² Bloem- Van Haften Schick-Martinetti-Melvin (a cura di) 2020, p. 12.

²³³ Ivi, p. 168.

²³⁴ Ivi, p. 169.

²³⁵ Ivi, p. 170.

²³⁶ Ivi, p. 169.

²³⁷ Ivi, p. 154.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ivi, p. 158.

storico e sociale. La prefazione del primo volume iniziava con la definizione di comunicazione considerata essenzialmente “l’articolazione delle relazioni sociali tra le persone [...] e in un senso profondo [...] uno dei più unici prodotti dello sviluppo della società”. Con l’evoluzione storica delle strutture sociali essa è diventata il modo in cui “le persone scambiano le informazioni”, ma in epoca contemporanea dove tutto è globale, si spostano anche le persone, le merci e il capitale²⁴⁰. Secondo Siegelau questi quattro aspetti sono tutti parte di un “processo di comunicazione” in quanto fanno parte di “relazioni sociali tra le persone”. Infatti, solo considerandoli insieme si può comprendere quale impatto sulla gente abbia la comunicazione in un dato momento storico²⁴¹. Questo vuol dire che se c’è, ad esempio, uno sbilanciamento tra le parti, come lo sviluppo del capitale a discapito di una certa classe e le informazioni usate a favore del primo, la comunicazione avrà una funzione sfavorevole per le persone. In sintesi, Siegelau tenta di capire a fondo che ruolo la comunicazione ha svolto nella storia per permettere l’affermazione di sovrastrutture politiche ed economiche, con il fine di svelarne le “contraddizioni” e “distruggerle”²⁴². In particolare, si riferisce al tipo di comunicazione cresciuta per soddisfare i bisogni economici e strutturali di una produzione capitalista che vuole crescere e mantenersi²⁴³. Siegelau considera il controllo della comunicazione legato all’affermazione dell’imperialismo: esso non è altro che utilizzare la parola e il linguaggio di un dominatore per “distruggere le parole e i linguaggi subalterni”²⁴⁴. Nella prefazione del primo volume Siegelau fece l’esempio dei coloni inglesi che, arrivati sul suolo americano, hanno usato la lingua inglese per soppiantare quella dei nativi imponendo così una nuova cultura e un nuovo dominio²⁴⁵; una dinamica che gli Stati Uniti hanno replicato ogni volta che hanno tentato di imporre la propria supremazia economica e culturale in un altro paese. Siegelau decise di realizzare queste antologie perché riteneva che la letteratura di sinistra fosse “frammentata”²⁴⁶ e questo non aiutasse le ricerche anticapitaliste che avrebbero anche solo avuto il pregio di contrapporre una voce forte a quella ufficiale nel campo di studi sulle teorie della comunicazione²⁴⁷.

Il secondo volume si apriva con una riflessione sulla parola “popolare”, ragionando sul fatto che il significato originario di “relativo al popolo” sia divenuto “che piace a più persone”²⁴⁸. Secondo Siegelau l’aggettivo va usato con cautela perché si rischia di pensare che una cosa che è apprezzata da più persone o sia consumata dalla maggior parte di esse, sia stata anche prodotta dal popolo. Per quanto riguarda il consumo culturale di programmi TV, di forme di divertimento o tutto ciò che riguarda il tempo libero, raramente ciò che è “consumato” ha una profonda “essenza [di natura] social-culturale popolare”²⁴⁹. Spesso, dice Siegelau nella prefazione al secondo volume, viene confusa la “cultura di massa” come libera espressione popolare, ma nella mancanza di scelte culturali disponibili in mezzo ad un’offerta omologata proprio per le grandi folle²⁵⁰, si nasconde la contraddizione che la cultura popolare di massa non parta dal basso ma venga progettata *per* il popolo. Quindi anche all’interno della sfera culturale, nell’ambiguità esistente tra ciò che è prodotto dal popolo e quello che è realizzato dai gruppi dominanti, si possono insinuare tentativi di sopraffazione tra le classi. L’egemonia di chi governa è favorita dal monopolio della

²⁴⁰ Armand Mattelart, Seth Siegelau (a cura di), *Communication and Class Struggle. 1. Capitalism, Imperialism*, International General, New York 1979, p. 11.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ivi, p. 12.

²⁴⁴ Ivi, p. 13.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ivi, p. 17.

²⁴⁷ Ivi, p. 18.

²⁴⁸ Armand Mattelart, Seth Siegelau (a cura di), *Communication and Class Struggle, 2. Liberation, Socialism*, International General, New York 1983, p. 11.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ivi, p. 12.

comunicazione che diffonde una “cultura di massa” considerata “generica, prefabbricata, fatta per aderire ad un sistema capitalista”²⁵¹; questa comprende tutto un insieme di produzioni intellettuali, scritte, estetiche, compresi libri, arte, e immagini di varia origine. Gli studi di Siegelauub propongono l’analisi di alcuni esempi della storia in cui le classi oppresse sono riuscite ad utilizzare la cultura e la comunicazione frutto della propria creatività, per emanciparsi²⁵². I suoi libri affermano la necessità di ricondurre la cultura, che secondo lui è spesso e limitatamente considerata come “l’alto [...] ed etereo regno dell’esperienza umana”, ad una sfera più bassa che comprenda “tutti gli aspetti della vita”²⁵³ (in questo si può riconoscere una certa produzione di arte concettuale degli artisti con cui Siegelauub lavorò); la cultura infatti non dovrebbe comprendere solo le creazioni delle classi dominanti o solo ciò che è legittimato dal loro punto di vista ma piuttosto essere un “modo di vivere” o una “personalità sociale”²⁵⁴ libera da ideologie egemoniche²⁵⁵ alla portata di tutti sia come consumo che come produzione.

²⁵¹ Mattelart-Siegelauub (a cura di), 1983, p. 12.

²⁵² Ivi, p 11.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Ivi, p 13.

²⁵⁵ Ibidem.

2.3 Comunicazione e cultura: il caso di “How to read Donald Duck”

Un caso di esempio che chiarifica i rapporti tra cultura, comunicazione e imperialismo è stata la vicenda della pubblicazione del libro “How to read Donald Duck” e che probabilmente ha ispirato la realizzazione delle antologie “Communication and Class Struggle”. Il libro è stato pubblicato in Cile nel 1971 dallo scrittore Ariel Dorfman e dal sociologo Armand Mattelart. Esso criticava il fumetto Disney, molto diffuso in Cile, in quanto cultura non prodotta autonomamente in Cile²⁵⁶; secondo gli autori, attraverso il fumetto, gli Stati Uniti veicolavano la propria cultura imperialista che legittimava la loro influenza nel paese sudamericano. Il libro fu pubblicato durante gli anni democratici in cui governò il socialista Salvador Allende ed ebbe grande diffusione in Sud America, ma dopo il colpo di stato del generale Augusto Pinochet del 1973, gli intellettuali di tutto il paese furono perseguitati e uccisi e gli autori di “How to read Donald Duck” furono costretti a lasciare il Cile e il libro fu bandito. Anni dopo fu tradotto in inglese e Siegelau attraverso la sua casa editrice “International General” fu il primo editore a pubblicare il libro nel Regno Unito. Nel 1976, fu l’unico che tentò di pubblicarlo anche negli Stati Uniti²⁵⁷, ma il volume fu requisito alla frontiera e accusato di violare il diritto d’autore della Walt Disney per l’utilizzo senza permesso delle immagini. Così fu indetta una causa contro “International General” che finì con la caduta delle accuse alcuni mesi dopo²⁵⁸.

La situazione cilena è un esempio di quello che Siegelau avrebbe teorizzato anni dopo nelle antologie. I quattro aspetti della comunicazione²⁵⁹ si intersecavano in un insieme che rendeva le classi popolari molto povere e incapaci di emanciparsi. Le merci erano esportate per accrescere il capitale statunitense mentre le informazioni nel paese non erano comunicate chiaramente per rendere il popolo ignaro della sottomissione che aveva dal paese estero. Infatti, attraverso i fumetti gli Stati Uniti legittimavano il dominio economico in Cile: fino al 1970 il paese aveva enormi debiti con gli Stati Uniti che prendeva la maggior parte del rame estratto dalle miniere cilene²⁶⁰. In un’intervista del 1977 gli autori fecero un esempio di come le narrazioni dei fumetti potessero subdolamente abituare i cileni allo *status quo* delle cose: i personaggi di Donald Duck compivano spesso viaggi in paesi sottosviluppati dove incontravano i nativi, essi stoltamente accettavano piccoli oggetti come ciondoli, giochi o oggetti tecnologici dando via in cambio i tesori del proprio territorio come oro e pietre preziose. Secondo gli autori questa narrazione abituava i lettori che fosse normale che un paese estero potesse portare via dal Cile le materie prime in cambio di oggetti prodotti fuori²⁶¹. Il problema era che il paese sudamericano aveva un’alta percentuale di persone con un basso livello di scolarizzazione che non avevano i mezzi culturali per capire che lo stile di vita proposto non rispecchiava né dava soluzioni alle loro condizioni di vita più povere di quelle americane²⁶².

²⁵⁶ Ariel Dorfman, Andrew Goodman, David Kunzle, Seth Siegelau, *Cultural Imperialism: How to read Donald Duck*, in *Transcription on the Political Economy of Development: From ABC Radio Programs “Lateline” and “Investigations”*, Australian Broadcasting Commission, Sidney 1977, p. 87.

²⁵⁷ Ariel Dorfman, Armand Mattelart, *How to read Donald Duck. Imperialist Ideology in the Disney Comic*, Pluto Press, Londra 2019, p. VIII.

²⁵⁸ Ivi, p. IX.

²⁵⁹ Vedi pp. 7-8 del presente saggio.

²⁶⁰ Dorfman - Mattelart, p. 2.

²⁶¹ Dorfman-Goodman-Kunzle-Siegelau 1977, p. 87.

²⁶² Ibidem.

Ancora più chiara appare l'influenza culturale estera se si considera che durante il governo di Salvador Allende si cercò di stimolare una produzione culturale interna promuovendo la diffusione di libri e producendo fumetti locali²⁶³, ma i *mass media* che erano per la maggioranza controllati da persone con legami con gli Stati Uniti²⁶⁴, tentarono di boicottare queste riforme accusando il governo di manipolare le menti²⁶⁵. Quando fu proclamata la dittatura di Pinochet gli Stati Uniti finanziarono il colpo di stato²⁶⁶, i libri furono bruciati come accadde durante il Nazismo e nei fumetti Disney apparvero immagini che legittimavano l'utilizzo della forza e delle armi contro i socialisti di Allende, rappresentati come avvoltoi che volevano "mangiare" dei cuccioli indifesi che erano i giovani fruitori della neonata produzione culturale cilena²⁶⁷.

È necessario sottolineare che la produzione dei fumetti non era realizzata appositamente per manipolare le menti²⁶⁸: in Cile non esisteva una produzione di cultura autoctona diffusa a livello nazionale per questo si accettava passivamente quella estera. Inoltre, dato che anche la comunicazione non era libera, ma anch'essa dipendeva da un dominatore estero, era normale che la cultura di massa che si era diffusa fosse quella straniera, non permettendo lo sviluppo di una coscienza culturale locale. Così quando ci fu il colpo di stato di Pinochet e ogni nascente forma di cultura libera fu repressa, gli interessi politici ed economici nonché culturali, divennero sotto il controllo ed espressione di una piccola classe dirigente con legami esteri e il popolo tornò in un'oscurità di ignoranza e sottomissione.

Secondo gli autori del libro le lotte di classe non possono essere combattute solo per un'economia o politica più eque ma con "How to read Donald Duck" si voleva sottolineare che la cultura può giustificare lo status quo delle cose. Essa può impedire che una classe capisca di dover lottare per la propria autodeterminazione, Ariel Dorfman infatti dichiarò: "non si domina solamente attraverso il potere economico ma anche rendendo la gente cieca del fatto che esista tale potere economico"²⁶⁹. Infatti, Siegelau affermò che il libro avrebbe permesso il raggiungimento di "una certa consapevolezza su come i valori capitalisti infestino la [...] produzione culturale e gli effetti che questi valori hanno sul resto del mondo". Anche in questo caso, come sarà poi per "Communication and Class Struggle", non si trattava di innescare una rivoluzione ma di rendere la gente consapevole di queste dinamiche di potere.

L'iniziale tentativo di censura di "How to read Donald Duck" negli Stati Uniti mentre nel resto del mondo era già ampiamente diffuso e il fatto che solo nel 2018 è stato interamente pubblicato nel paese²⁷⁰, dimostra la tendenza americana a fare passi indietro rispetto al realizzare una comunicazione libera e accessibile a tutti. Negli anni Settanta Siegelau affermava che gli Stati Uniti non fornivano nemmeno ai propri cittadini le informazioni con i quali poter giudicare cosa stesse accadendo all'estero o quale effetto il cosiddetto modo di vivere americano avesse sul resto del mondo"²⁷¹ così come è stato dimostrato per la Guerra in Vietnam. Siegelau invece si stava impegnando per una cultura libera e globale e "How to read Donald Duck" dimostrava a livello culturale più generale quello che Siegelau aveva intuito attraverso il lavoro nel mondo artistico, cioè il successo degli artisti (appartenenti ad una classe più bassa), la loro affermazione, la

²⁶³ Dorfman - Mattelart 2019, p. XIV.

²⁶⁴ Ivi, p. 3.

²⁶⁵ Ivi, p. XIV.

²⁶⁶ Ivi, p. XIII.

²⁶⁷ Ivi, p. 4.

²⁶⁸ Dorfman – Goodman – Kunzle - Siegelau 1977, p. 87.

²⁶⁹ Ivi, p. 88.

²⁷⁰ Dorfman - Mattelart (2019), p. IX.

²⁷¹ Dorfman – Goodman – Kunzle - Siegelau 1977, p. 101.

possibilità di diffondere le loro opere si potevano ottenere solo forzando le sovrastrutture che li tenevano sottomessi.

PARTE 3

Gli studi sulla storia dei tessuti 1986-2013

3.1 Gli studi sulla storia dei tessuti

Il progetto a cui Siegelaub decise di dedicare altri vent'anni della sua vita dopo il lavoro politico sui media riguardava lo studio critico della storia dei tessuti. Maturò questo interesse già in gioventù, ma dovettero passare parecchi anni prima che Siegelaub potesse dedicarsi a questa passione. Negli anni Sessanta aveva iniziato a interessarsi di antichi tappeti orientali²⁷² e quando aprì la galleria nel 1964, con l'amico ed esperto di tessuti Robert Gaile, curò una sezione in cui li commerciava all'interno della sua attività. La vendita dei tappeti non ebbe molto successo ma permise a Siegelaub di iniziare a raccogliere una piccola collezione di libri sulla loro storia²⁷³. Con la chiusura della galleria interruppe anche questa attività e diede in prestito i libri all'istituzione *Asia House* di New York, a cui li lasciò per alcuni anni mentre si occupò dei progetti sull'arte e sui media²⁷⁴. Negli ultimi anni di vita raccontò che il lavoro con i media e la politica lo avevano avvicinato ai tessuti²⁷⁵, infatti negli anni Ottanta l'interesse riemerse e, quando nel 1986 chiuse l'IMMRC, decise di aprire il "Center for Social Research on Old Textile" (CSROT) che unì la raccolta libraria e la collezione tessile²⁷⁶. In una lettera in cui lo promuoveva, Siegelaub spiegò che il CSROT era un progetto di ricerca con lo scopo di "mappare"²⁷⁷ la letteratura esistente sulla storia dei tessuti per renderla accessibile in futuro; si voleva orientare la ricerca sul contesto sociale, economico, culturale in cui i tessuti erano prodotti per poter capire anche la storia della creatività che li aveva generati²⁷⁸. Per poter continuare ad acquistare nuovi volumi aveva iniziato a commerciare libri rari sulla storia dei tessuti e sull'arte islamica, scambiando gli esemplari doppi²⁷⁹. Diversamente dall'IMMRC, il CSROT non riuscì a diventare subito una libreria aperta al pubblico e i volumi raccolti da Siegelaub furono stilati in una bibliografia edita solo alcuni anni dopo²⁸⁰.

È necessario distinguere l'interesse di Siegelaub per la collezione dei tessuti da quella dei libri sulla loro storia. Secondo lui collezionare tessuti restava un'attività per persone che avevano abbastanza denaro per avere una vita agiata e quindi dedicarsi liberamente all'acquisto di questi oggetti costosi; egli non aveva mai avuto intenzione di collezionarli in modo sistematico, per lui era un interesse "puramente personale" frutto di un "egoistico piacere di possedere"²⁸¹ e dato il numero illimitato di libri accumulabili era un'attività potenzialmente infinita ma senza nessuno scopo superiore²⁸². Invece la sua ricerca bibliografica sulla storia dei tessuti era una pratica sociale, culturale ma anche politica, perché permetteva di capire quale ruolo hanno avuto i tessuti

²⁷² Alice Motard, Alex Sainsbury, *Nothing Personal... An Interview with Seth Siegelaub*, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelaub for the CSROT*, catalogo della mostra, Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL: halshs-00847312, p. 17.

²⁷³ Seth Siegelaub, *Collezionare tessuti e libri sui tessuti*, testo della conferenza, FAR – Villa Sucota, Como, 20 settembre 2012, Progetto Rewind, luglio-dicembre 2020, Archivio Fondazione Antonio Ratti, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/rewindp>, p. 2. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ivi, p. 19.

²⁷⁶ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam, 2020, p. 13.

²⁷⁷ Ivi, p. 219.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Robert Horvitz, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, p. 334.

²⁸⁰ Bloem-Van Haften-Schick-Martinetti-Melvin (a cura di) 2020, p. 13.

²⁸¹ Motard-Sainsbury 2012, p. 20.

²⁸² Ibidem.

nell'economia o nella vita delle classi²⁸³ e, similmente al progetto sui media, avrebbe potuto favorire gli studi sulle dinamiche tra di esse. Egli stesso affermò che il suo interesse per la storia dei tessuti nacque da quelli per l'arte e per i media, che lo avevano avvicinato allo studio di come la cultura più in generale si afferma e si diffonde. Siegelaub considerava i tessuti il risultato del lavoro e della creatività popolare²⁸⁴ e, attraverso il loro commercio, erano diventati un mezzo di comunicazione che ha permesso di diffondere motivi, design, valori culturali, idee e anche potere²⁸⁵.

L'aspetto innovatore delle ricerche di Siegelaub colma una lacuna negli studi sulla storia del tessile, infatti per secoli la letteratura ha trattato solo i metodi di produzione tecnica dei tessuti²⁸⁶. Inoltre, fino al XIX secolo, non esisteva un collezionismo di tessuti perché erano considerati prevalentemente oggetti d'utilizzo, per cui ci sono giunti gli esemplari che non si sono deteriorati, che erano quelli utilizzati poco perché più preziosi ed essendo costosi appartenevano sempre alle classi più alte²⁸⁷. Secondo Siegelaub le testimonianze su cui si è costruita la storia del tessile forniscono una realtà parziale e piena di "preconcetti" perché incompleta: non esamina i tessuti delle classi più povere di cui non ci è giunto quasi nulla²⁸⁸. Per questi motivi Siegelaub, come raccontò in un'intervista fatta l'anno dopo la fondazione del CSROT, non era interessato agli aspetti legati alla produzione dei tessuti come, ad esempio, la transizione tra lavoro manuale e macchina avvenuta con la rivoluzione industriale (secondo lui già analizzata dalla letteratura come storia delle tecniche), e nemmeno alle politiche del lavoro e al loro cambiamento nei secoli (riconducibile ad una storia sociale del lavoro), ma voleva capire come l'estetica dei tessuti si sia manifestata diversamente in base alla cultura, al gruppo sociale e al periodo storico che l'aveva prodotta²⁸⁹.

I tessuti arrivati fino a noi sono quelli delle classi alte ma esisteva una produzione di largo consumo e necessaria perché le persone avevano bisogno di questi oggetti che era fatta dal basso. Bisogna anche considerare che erano artigiani popolari a produrre i tessuti delle classi alte, utilizzando il loro bagaglio culturale e immaginativo di classe; quindi, attraverso i pattern, gli stili, i motivi decorativi, questo settore ha potuto mantenere una produzione dal basso. La storia dei tessuti poteva dare una dimostrazione concreta di come la cultura popolare si sia espressa spontaneamente e liberamente. Storicamente l'industria tessile è stata la prima industria a produrre su larga scala che ha mantenuto un'alta qualità e fino alla metà del XIX secolo ha impiegato circa il 25% della popolazione lavorante sia in Europa che altrove²⁹⁰; tuttavia, gli aspetti sociali sono sempre stati meno analizzati di quelli estetici. Ad esempio, un aspetto interessante che si collega agli studi di Siegelaub sulla comunicazione è l'analisi del modo in cui la letteratura sui tessuti abbia utilizzato uno specifico linguaggio per suddividere le diverse tipologie di tessili utilizzando una nomenclatura gerarchica. Siegelaub riteneva fossero stati classificati in tre categorie: i tessuti di seta, quelli archeologici e quelli etnografici. I tessuti di seta sono gli esemplari prodotti dalle classi dominanti "che hanno scritto la storia", i tessuti archeologici sono i frammenti di quelli di civiltà antiche considerate come dominanti in passato, mentre i tessuti etnografici sono quelli prodotti da

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Horvitz 2012, p. 20.

²⁸⁵ Seth Siegelaub (a cura di), *Bibliographica textilia historiae: towards a general bibliography on the history of textiles based on the library and archives of the Center for social research on old textiles (CSROT)*, International general, New York 1997, p.2.

²⁸⁶ Siegelaub 2012, p. 4. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Horvitz 2012, p. 20.

²⁹⁰ Brams Koen, *Een uitweg: Interview met Seth Siegelaub, wegbereider van de "conceptuele" kunst*, "De Witte Raaf" 25, n. 150, Marzo-Aprile 2011, traduzione inglese di Marja Bloem, p. 12.

società ritenute “primitive” o “sottosviluppate”²⁹¹. Però, come si è detto, i tessuti definiti “di seta” sono di maggior valore perché non sono rimaste tracce di quelli di minor pregio; quindi, l’analisi storica su cui si basano gli studi e su cui si basano i giudizi di qualità costruiti su di essi è parziale.

Il precedente è un chiaro esempio di come anche in questo ambito la comunicazione creata per catalogare i tessuti, utilizzando un linguaggio realizzato *ad hoc*, nasconda in sé dinamiche di potere che portano a giudizi e preconcetti sulle produzioni culturali (in questo caso tessili) delle diverse società, usando la storia per creare culture “superiori” e culture “inferiori”. Siegelaub realizzò quindi i suoi progetti sulla storiografia del tessile perché riteneva che questa gerarchia che si era creata nell’analisi dei tessuti dovesse essere “riesaminata”²⁹² per ristudiare la loro storia da un punto di vista nuovo che consideri sia gli aspetti estetici ma in relazione con quelli sociali, troppo spesso ignorati²⁹³.

Nel 1997 pubblicò una bibliografia da lui compilata²⁹⁴: la “Bibliographica Textilia Historiae: Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles”. Similmente al suo lavoro con i media, l’intento era quello di rendere lo studio del tessile accessibile agli studiosi, per favorire le ricerche sui significati sociali ed economici legati a esso²⁹⁵. In questo caso però non aveva intenzione di realizzare una bibliografia di orientamento marxista, perché era necessario realizzare un’opera ampia dato che sulla storia dei tessuti non ne esistevano affatto, di nessun orientamento politico²⁹⁶. Nell’introduzione Siegelaub mostrava di voler tenere uno sguardo globale interessandosi all’affermazione della cultura anche in zone extra occidentali, allo stesso modo in cui nel settore artistico aveva voluto coinvolgere artisti di ogni parte del mondo alcuni anni prima. Nella “Bibliographica Textilia Historiae” sono presenti volumi principalmente su Europa e Asia ma anche molti che trattano delle Americhe, della regione pacifica e dell’Africa²⁹⁷. Questo dimostrava una volontà di capire come la cultura e la creatività si diffondano e affermino a livello mondiale, cercando anche di trovare i momenti in cui diverse società avevano avuto contatti e scambi quasi a voler utopisticamente tracciare una rete culturale globale. Per facilitarne la consultazione decise di realizzare un CD-ROM contenente tutti i titoli della “Bibliographica Textilia Historiae”, ma ciò non avvenne²⁹⁸; nel 2011 invece la bibliografia venne interamente pubblicata online e resa disponibile su un *database* ad accesso libero e gratuito²⁹⁹.

Per molti anni il CSROT non riuscì a mettere a disposizione del pubblico né la collezione di libri né quella di tessuti e dal 1994, quando la collezione era diventata imponente, Siegelaub cominciò la ricerca di un’istituzione che potesse prendersene carico³⁰⁰. Nel 2012 la galleria londinese Raven Row organizzò con i suoi tessuti la mostra “The stuff that matters” e per la prima volta essi vennero esposti in pubblico³⁰¹; è interessante notare che anche in questo caso, come nelle ultime mostre del periodo artistico, Siegelaub decise di escludersi dal ruolo di curatela per non dover prendere “decisioni di qualità”³⁰². Nello stesso anno dichiarò che stava ancora cercando

²⁹¹ Siegelaub (a cura di) 1997, p. 13.

²⁹² Siegelaub 2012, p. 5. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

²⁹³ Brams 2011, p. 12.

²⁹⁴ Horvitz 2012, p. 20.

²⁹⁵ Fondazione Antonio Ratti, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/fondo-seth-siegelaub-acquisizione-della-biblioteca-e-donazione-della-collezione-tessile>. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

²⁹⁶ Horvitz 2012, p. 20.

²⁹⁷ Siegelaub (a cura di) 1997, p. 16.

²⁹⁸ Ben Kinmont, *Project Series: Seth Siegelaub*, “Antinomian Press”, Sebastopol (Ca) 2016, p. 21.

²⁹⁹ Brams 2011, p. 13.

³⁰⁰ Bloem, Van Haften-Schick, Martinetti, Melvin (a cura di) 2020, p. 219.

³⁰¹ Siegelaub 2012, p. 3. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³⁰² Motard-Sainsbury 2012, p. 25.

un'istituzione che si prendesse carico della collezione libraria e tessile con alcune garanzie: doveva essere disposta ad allargarla, catalogarla, aprirla al pubblico e ai ricercatori³⁰³, lo stesso che aveva ottenuto con la collezione dei libri sui media donandola all'IIS di Amsterdam. La collezione libraria insieme a quella tessile sono state finalmente acquisite nel novembre 2022 dalla Fondazione Antonio Ratti di Como, donati dall'erede di Siegelaub, Marja Bloem³⁰⁴.

³⁰³ Siegelaub 2012, p. 2. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³⁰⁴ Fondazione Antonio Ratti, (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

PARTE 4
Gli ultimi progetti artistici
1992-2011

4.1 The Art of Context /The Context of Art

All'inizio degli anni Novanta Siegelaub iniziò di nuovo ad occuparsi di arte dopo una pausa durata circa vent'anni. Nel 1989 fu organizzata la prima retrospettiva sull'arte concettuale "L'Art Conceptuel, une perspective" al Museo di Arte Moderna di Parigi, dove per la prima volta si è analizzato l'intero fenomeno dell'arte emersa negli anni Sessanta. In questa mostra il critico Buchloh scrisse il saggio, già proposto in questa sede, non condiviso da Siegelaub e Kosuth. La critica principale che Siegelaub mosse a Buchloh era di non aver preso in considerazione i molti fattori storici e personali che influenzarono i protagonisti di quel periodo tanto quanto quelli strettamente artistici. Probabilmente fu a causa di queste riflessioni che Siegelaub decise di tornare a occuparsi di arte. Nel 1991 scrisse all'editore della rivista "October", che aveva pubblicato la sua risposta a Buchloh, una lettera di ringraziamento con alcune riflessioni proprio su come dovesse procedere la storia dell'arte per poter comprendere davvero cosa avesse portato alla genesi delle opere e dei movimenti artistici. La domanda principale che si pose Siegelaub era se fosse possibile costruire la storia dell'arte degli Stati Uniti della metà del XX secolo non basandosi solo sulla "ricerca di 'un'oggettiva verità storica'"³⁰⁵. Siegelaub pensava che analizzare l'arte degli anni Sessanta solamente in modo cronologico e basandosi sul giudizio di terzi (critici, storici) che non avevano vissuto in quel tempo non desse una corretta ed esaustiva rappresentazione del fenomeno artistico che avvenne in quel periodo. Fino agli anni Novanta la storia dell'arte era stata scritta da critici e intellettuali che avevano ragionato su quel periodo artistico, ma era un punto di vista esterno e spesso soprattutto formalista. Secondo Siegelaub poche persone ancora fino agli anni Dieci del Duemila conoscevano bene i dettagli di quel periodo come gli attori, i luoghi, le date³⁰⁶; infatti, ad esempio, secondo lo stesso Kosuth, protagonista indiscusso della scena artistica degli anni Sessanta, Buchloh produsse un'analisi storico-artistica incompleta e sbagliata³⁰⁷. Per questi motivi Siegelaub pensò che per capire veramente cosa avesse generato l'arte concettuale negli anni Sessanta bisognasse partire dalla voce degli artisti che furono i protagonisti primari del cambiamento dell'epoca. Siegelaub riteneva che l'analisi di queste forze e interessi, che comprendevano anche elementi come le "amicizie personali, gli interessi professionali, economici o di potere"³⁰⁸, sarebbe stata utile anche in futuro per capire molti fenomeni artistici su più larga scala. A partire da queste considerazioni Siegelaub tornò a riflettere sul sistema artistico nonostante non se ne stesse più occupando ma ragionando su fenomeni più ampi che coinvolgevano la genesi e l'affermazione dell'arte.

Nel 1990 Siegelaub iniziò a lavorare al progetto "The Art of Context /The Context of Art; 1969-1992" insieme alle galleriste Marion e Roswitha Fricke che ebbe conclusione nel 1996 con una pubblicazione sulla rivista "Kunst & Museumjournaal"³⁰⁹. Scopo del progetto era interpellare gli artisti che avevano partecipato a cinque delle più importanti mostre di arte contemporanea della fine degli anni Sessanta per capire attraverso le loro testimonianze da dove fosse partito il cambiamento dell'arte di quel periodo. Le mostre scelte si svolsero tutte nel 1969 ed erano: "March 1969" organizzata da Siegelaub a New York, "Op Losse Schroeven" allo Stedelijk Museum di Amsterdam, "Live in your head, When Attitudes Become Form" alla Kunsthalle di Berna,

³⁰⁵ Marja Bloem, Lauren Van Haften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam, 2020, p. 217.

³⁰⁶ Stefan Romer, *Conceptual Paradise*, 25 marzo 2005, Amsterdam, <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-siegelaub/>. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³⁰⁷ Joseph Kosuth, Seth Siegelaub, *Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art*, "October", n. 57, Summer, 1991, p. 152.

³⁰⁸ Bloem - Van Haften-Schick - Martinetti - Melvin (a cura di) 2020, p. 217.

³⁰⁹ Ivi, p. 225.

“Konzeption, Conception” al Museo Morsbroich a Leverkusen e “Prospekt ‘69” alla Kunsthalle di Dusseldorf. Gli artisti invitati a collaborare furono 123 ma aderirono definitivamente al progetto in 73 perché alcuni non risposero, alcuni avevano cessato l’attività artistica, alcuni rifiutarono³¹⁰. Nella lettera di invito al progetto vennero poste agli artisti tre domande a cui essi potevano rispondere liberamente e nel modo che preferivano, anche inviando opere d’arte³¹¹. Le domande furono:

- 1) *Come l’arte prodotta alla fine degli anni Sessanta negli Usa e in Europa, che fu esibita e conosciuta come minimal art, arte povera, process art, anti-form, land art e conceptual art, tra le altre, è stata integrata o no nell’ufficialità dell’arte durante gli ultimi vent’anni;*
- 2) *Più generalmente, come sono cambiate la produzione, la distribuzione e il consumo di tutte le forme d’arte dal 1969; e infine*
- 3) *Come tu, l’artista, ti vedi parte di questo processo?*³¹²

Queste domande nacquero dalla considerazione di come fosse stato possibile che l’arte concettuale degli anni Sessanta, dopo aver contestato il sistema, ne sia diventata parte integrante tanto da diventare la tendenza principale fino ai giorni nostri. L’economia, che sembrava messa in discussione con le produzioni dei concettuali, alla fine ebbe il sopravvento e le opere divennero parte del mercato artistico. Siegelaub tentò di comprendere l’evoluzione di queste dinamiche, ma voleva che fossero gli artisti a narrare direttamente cosa accadde senza interpretazioni mediate da terze parti³¹³. Infatti il progetto, formato dalle risposte degli artisti, fu pubblicato in forma scritta ma, oltre ad esse e all’introduzione, non furono aggiunti né giudizi finali o saggi interpretativi su ciò che gli artisti avevano dichiarato o riguardo al periodo artistico in generale.

In questo progetto Siegelaub mostrò ancora una volta di considerare gli artisti i principali protagonisti del sistema artistico: lo aveva già fatto quando realizzò le mostre d’arte concettuale per permetter loro di esporre senza intermediari, oppure quando si era battuto per i loro diritti realizzando il contratto. Egli sosteneva che fossero loro i primi produttori di arte e quindi *a loro* bisognasse rivolgersi primariamente per capire i cambiamenti avvenuti nel mondo dell’arte negli anni Sessanta. Anche questa volta rimase coerente con il modo di agire che aveva avuto nei progetti passati: in “The Art of Context /The Context of Art” non fu lui a scegliere gli artisti ma si basò su mostre passate svoltesi sia negli Stati Uniti che in Europa che quindi si erano già occupate di selezionarli, in modo da poter comprendere il più ampio numero di artisti e non escludere o dimenticare nessuno dei protagonisti dell’epoca. Troviamo anche questo caso la sua volontà di lavorare sulla cornice piuttosto che dover scegliere personalmente gli artisti³¹⁴. Tuttavia, ci furono altri due fattori storici discriminanti la scelta di queste mostre: il primo era la convinzione che gli artisti ivi partecipanti fossero stati l’ultima generazione “plasmata sui tradizionali valori artistici” ereditati dal XIX secolo, e furono quindi una generazione che si trovò in un momento cruciale del cambiamento del fare artistico³¹⁵; la seconda considerazione fu che questo periodo come nessun

³¹⁰ Marion Fricke, Roswitha Fricke, Seth Siegelaub (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004, p. 7.

³¹¹ Ibidem.

³¹² Bloem - Van Haaften-Schick – Martinetti - Melvin (a cura di) 2020, p. 225.

³¹³ Fricke – Fricke - Siegelaub (a cura di) 2004, p. 7.

³¹⁴ Cfr. p. 4.

³¹⁵ Fricke – Fricke - Siegelaub (a cura di) 2004, p. 22.

altro aveva contestato l'intero sistema di produzione, di consumo e di diffusione dell'arte nonché le principali istituzioni sociali³¹⁶.

Il progetto nacque dall'osservazione di come il mondo artistico degli anni Novanta fosse cambiato rispetto a quello degli anni Sessanta per tentare di comprenderne gli elementi di svolta. In particolare, Siegelau si era accorto che erano avvenuti sostanziali cambiamenti negli aspetti economici e sociali³¹⁷. In un'intervista del 2005 sottolineò come il mondo dell'arte contemporanea fosse diventato parte del settore dello spettacolo e che lo stesso "fare arte" si fosse trasformato in un mezzo per creare intrattenimento di massa³¹⁸. Tra gli aspetti economici si era registrata una crescita degli investimenti in arte con fini di lucro, mentre un tempo il denaro non era la prima motivazione degli acquisti; similmente aprire una galleria un tempo non aveva il principale scopo di ottenere un ritorno economico ma piuttosto di "sentirsi parte del processo artistico"³¹⁹; i musei da piccoli "club privati per gente altolocata"³²⁰ si erano trasformati in macchine generatrici di soldi secondo le leggi capitaliste con un sistema di *marketing* e *merchandising* molto efficiente³²¹ ed erano diventati una parte importante per l'industria del turismo³²². Per quanto riguarda gli aspetti sociali, negli anni Sessanta essere artista voleva dire essere un contestatore per cui non era un mestiere considerato accettabile, ma con gli anni era divenuta una professione socialmente riconosciuta; la stessa produzione di arte quindi, era passata dall'essere un modo per esprimere la propria personalità all'essere frutto di strategie di mercato per piacere al pubblico³²³. Tuttavia, affermò Siegelau, ci sono stati anche cambiamenti positivi in questi anni come la democratizzazione dell'arte che ha permesso anche a sensibilità artistiche prima messe ai margini, di fare parte del processo artistico; ad esempio, si è vista una maggiore inclusione di gruppi sociali considerati prima "minoranze" come le donne e gli artisti di altre culture³²⁴.

Il titolo scelto per il progetto gioca con la parola contesto, un termine su cui Siegelau si era molto interrogato anche in passato, perché era sempre stato convinto che i fenomeni (in questo caso artistici), nella loro genesi e nel loro sviluppo, sono imprescindibili da esso. Il contesto ha modellato gli artisti, rendendoli non solo "produttori" ma anche "prodotto"³²⁵ del luogo, tempo e ambiente in cui hanno vissuto; esso comprende gli aspetti politici ed economici, come si è mostrato nei capitoli precedenti, ma anche tante dinamiche relazionali e personali³²⁶. Considerare questo fenomeno è fondamentale per comprendere meglio lo sviluppo dell'arte di ogni periodo storico e le cause dei cambiamenti avvenuti fino ai nostri giorni, aiutando altresì a capire quelli futuri³²⁷.

Come aveva fatto con i suoi altri progetti Siegelau non ha cercato di dare risposte o creare teorie universali, ma di suscitare interrogativi per permettere ad altri di effettuare studi più approfonditi³²⁸. Si era interrogato sui fenomeni che avvengono nel mondo dell'arte: la creazione del valore, da dove provengono le idee e i movimenti artistici, come si consolidano la produzione o lo sfruttamento degli artisti conosciuti e di quelli sconosciuti, quali sono le cause dell'aumento

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Fricke – Fricke - Siegelau (a cura di) 2004, p. 20.

³¹⁸ Anon., *How has art changed*, "Frieze", n. 94, 14 ottobre 2005.

³¹⁹ Fricke – Fricke - Siegelau (a cura di) 2004, p. 20.

³²⁰ Seth Siegelau in anon., *How has art changed*, "Frieze", n. 94, 14 ottobre 2005

³²¹ Fricke – Fricke - Siegelau (a cura di) 2004, p. 20.

³²² Ivi, p. 21.

³²³ Ivi, p. 24.

³²⁴ Ivi, p. 21.

³²⁵ Bloem - Van Haften Schick – Martinetti - Melvin (a cura di) 2020, p. 218.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Fricke-Fricke-Siegelau (a cura di) 2004, p. 24.

³²⁸ Ibidem.

di capitale attraverso l'arte, come si determina l'egemonia estetica, come si creano i rapporti personali tra i soggetti coinvolti e quanto sono importanti per l'affermazione degli artisti³²⁹. Secondo Siegelaub rispondere a domande di questo tipo permetterebbe di capire le dinamiche del sistema artistico meglio che proporre ideali analisi storiche come fece Buchloh³³⁰.

³²⁹ Bloem - Van Haften Schick – Martinetti - Melvin (a cura di) 2020, p. 217.

³³⁰ Ibidem.

4.2 How is Art History Made?

L'ultimo progetto artistico fu ideato vent'anni dopo il precedente e ne fu diretta conseguenza: in "The Art of Context /The Context of Art; 1969-1992"³³¹ Siegelaub rifletté sul modo in cui il contesto modelli gli artisti, ragionando soprattutto sul periodo della seconda metà degli anni Sessanta. Si accorse poi che il contesto e le diverse dinamiche che lo compongono e si intersecano in esso, non determinano solo la formazione della personalità degli artisti, ma su una scala più ampia delineano la storia dell'arte stabilendo chi debba esserne parte e chi invece escluso.

Siegelaub approfondì maggiormente i temi che aveva iniziato a porsi alcuni anni prima e che abbiamo riportato nel capitolo precedente, giungendo al quesito essenziale: "Come si fa la storia dell'arte?". Questi interrogativi furono tradotti in sei lingue e stampati su volantini consegnati al pubblico della fiera Art Basel del 2011; durante l'evento fu organizzata una conferenza insieme alla scrittrice e curatrice Monika Szewczyk, in quell'anno Responsabile delle pubblicazioni del Centro d'arte contemporanea Witte de With di Rotterdam e al critico d'arte e curatore Adam Szymczyk che è stato fino al 2014 direttore della Kunsthalle di Basilea, ente promotore del progetto³³². Sul volantino erano riportate le seguenti domande:

*"Cos'è che rende grande un artista? Cos'è che fa di un'opera un capolavoro? Bellezza? Emozione? Contenuto? Originalità? Novità? Caso? Sensibilità? Genio? Rarità? Prezzo? Chi definisce questi valori e come si creano questi giudizi? Curatori? Storici dell'arte? Critici? Artisti? Mercanti d'arte? Collezionisti? Musei? **Come si fa la storia dell'arte? Quali sono i meccanismi e le regole alla base? Sono questi gli stessi ovunque in ogni momento in tutte le società e tutte le epoche? Come pensa che la storia dell'arte sia fatta?**"*³³³

Secondo Siegelaub la storia dell'arte è basata sui "grandi artisti" e i critici d'arte esistono per determinare quali essi siano³³⁴; tuttavia esistono tanti fattori che rendono un artista affermato, e questo non vuol dire necessariamente che chi sia stato dimenticato non fosse meritevole a sua volta. Siegelaub sosteneva che gli elementi che portano un artista ad affermarsi siano spesso arbitrari, ad esempio ha sempre avuto molta rilevanza il "capitale relazionale" ovvero possedere una rete di contatti con diverse persone per avere più successo nel proprio lavoro³³⁵. Egli ritiene che non sempre una buona qualità delle opere determina il successo di un artista; infatti lui, già dagli anni Sessanta, non ha più voluto compiere "giudizi di qualità"³³⁶ scegliendo gli artisti. Siegelaub probabilmente aveva già capito che sarebbero state scelte basate su un suo giudizio personale, quindi considerabili anch'esse "arbitrarie", perché qualcun altro avrebbe potuto scegliere altri artisti. Siegelaub decise di esimersi da queste scelte non volendo essere lui a decidere l'affermazione degli artisti, ma si interessò molto alle dinamiche che la determinavano³³⁷.

³³¹ Seth Siegelaub, Monika Szewczyk, Adam Szymczyk, *How Is Art History Made?*, "Artbasel", Salon Talk, 12 gennaio 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=uJIGx27gI84>. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³³² Ibidem.

³³³ Marja Bloem, Lauren Van Haaften-Schick, Sara Martinetti, Jo Melvin (a cura di), *Seth Siegelaub "Better Read Than Dead" Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam, 2020, p. 319.

³³⁴ Ben Kinmont, *Project Series: Seth Siegelaub*, "Antinomian Press", Sebastopol (Ca) 2016, p. 25.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Cfr. p. 4.

³³⁷ Kinmont 2016, p. 25.

L'aspetto interessante di questo progetto è il suo tentativo di scavare alle radici della creazione e dell'affermazione dell'arte stessa ponendo una domanda fondamentale che, aspetto ancor più interessante, nessuno finora si era fatto³³⁸. Siegelau da anni aveva deciso di non dedicarsi più all'arte e grazie a questo ha potuto vedere il sistema da più distante, notando quali evoluzioni sono avvenute rispetto a quando vi era dentro e quali artisti tra quelli con cui lavorava hanno avuto successo e quali invece, nonostante fossero meritevoli, erano stati dimenticati³³⁹.

Anche il suo impegno con la storia dei tessuti ebbe un ruolo importante per la genesi di questi ragionamenti. Confrontò le arti applicate come la produzione di tessuti con le belle arti: sosteneva che la prima fosse prodotta di un lavoro collettivo che ha sempre dato come risultato un'iconografia sociale comune, mentre le belle arti sono un settore "egoista", perché rimane un lavoro da "super-uomini"³⁴⁰ che lavorano e ottengono successo da soli. Secondo lui "l'artigianato è stato declassato e ciò che riesce a raggiungere un livello superiore, vale a dire il livello delle belle arti, diventa immagine. Questa è considerata il bene più prezioso della nostra società, incorniciato sottovetro e reso intoccabile, che sia un disegno o un dipinto"³⁴¹. Questa "sacralità" assegnata all'arte "alta" non ha meno valore che la cultura prodotta in modo collettivo come è avvenuto con i tessuti prima dell'industrializzazione. Eppure, finora si è deciso di scrivere la storia dell'arte sui successi di questi "super-uomini"³⁴² anche se le dinamiche che rendono un artista grande sono arbitrarie e l'assegnazione del valore a un artista o a un'opera sono il risultato di molti fattori, primo tra tutti il contesto. Se, come sostiene Siegelau, nella storia dei tessuti le diverse iconografie create nei secoli sono frutto di un lavoro di gruppo e risultato della sensibilità collettiva della società che le realizzava, forse anche la storia dell'arte non si può basare solo su singole personalità per tracciare l'evoluzione della propria iconografia. Egli affermò che gli artisti sono prodotto della propria epoca³⁴³, quindi non possono essere considerati loro le uniche guide di un'iconografia del loro tempo, perché se una personalità ha potuto emergere sulle altre è stato solo frutto di un insieme di fattori e non di un genio assoluto.

Il fallimento di alcuni artisti invece di altri non è dovuto solo al caso ma anche alle "scelte"³⁴⁴ di chi si è occupato di decidere chi portare avanti e chi no. Spesso ci si basa sui giudizi di musei, fiere e istituzioni che ci dicono cosa sia interessante³⁴⁵, troppo poco ci si chiede quali siano le scelte che determinano queste selezioni, domanda che il progetto *How is Art History Made?* si propone di portare alla luce³⁴⁶. La storia dell'arte come ci è giunta ed è stata costruita oggettivizza il valore degli artisti che si sono affermati, e diventa difficile capire invece le scelte che hanno portato alla decisione di far affermare un artista e di escluderne un altro, per via del tempo trascorso, delle informazioni giunte spesso parziali³⁴⁷. Ad esempio, Siegelau ritiene che spesso il "valore monetario" abbia preso il posto della "qualità"³⁴⁸ ed è una dinamica su cui ci si potrebbe molto soffermare per comprenderne le origini.

³³⁸ Kinmont 2016, p. 26.

³³⁹ Siegelau - Szewczyk - Szymczyk 2013. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³⁴⁰ Kinmont 2016, p. 24.

³⁴¹ Seth Siegelau, *Collezione tessuti e libri sui tessuti*, testo della conferenza, FAR – Villa Sucota, Como, 20 settembre 2012, Progetto Rewind, luglio-dicembre 2020, Archivio Fondazione Antonio Ratti, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/rewindp>, p. 5. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³⁴² Kinmont 2016, p. 24.

³⁴³ Cfr. p 8.

³⁴⁴ Vivian Rehberg Sky, *The Real World*, "Frieze", n. 154, 16 aprile 2013, <https://web.archive.org/web/20130622111404/http://www.frieze.com/issue/article/the-real-world/>. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Bloem - Van Haften-Schick - Martinetti - Melvin (a cura di) 2020, p. 319.

³⁴⁷ Siegelau - Szewczyk - Szymczyk 2013. (Ultima consultazione 12 febbraio 2023).

³⁴⁸ Ibidem.

Nel 2018 uno studio portato avanti da diverse università sia europee che statunitensi e poi pubblicato sulla rivista “Science” ha cercato di creare un modello statistico che permettesse di comprendere alcune delle dinamiche oggettive che portano all’affermazione degli artisti³⁴⁹. La ricerca ha preso in considerazione come fattori le istituzioni in cui gli artisti vengono esibiti dividendole in istituzioni di “alto prestigio” e di “basso prestigio”³⁵⁰, le prime sono state scelte secondo alcuni fattori come la loro storia, la loro autorevolezza, la collocazione geografica, ma a conferma di ciò sono stati considerati gli scambi di opere d’arte con altre istituzioni, dimostrando che se sono maggiori significa che l’istituzione gode di un alto livello. L’articolo prosegue affermando che gli artisti che sono esposti in questi luoghi e quindi sono parte di questa rete di scambi, sono favoriti nell’accrescere la propria reputazione più degli artisti che continuano ad esporre in istituzioni di basso livello. Gli studiosi hanno individuato un modello che mostra come coloro che hanno iniziato la propria carriera esponendo in istituzioni prestigiose, ha molta più probabilità di mantenere questo status e continuare ad esporre in questo genere di luoghi mantenendo alto il proprio nome. Secondo questo modello la stessa cosa non succede a chi ha iniziato a esporre in istituzioni di basso prestigio, per i quali la difficoltà di raggiungere i luoghi espositivi più prestigiosi è molto maggiore e solo una bassa percentuale di artisti durante la propria carriera riesce a fare il “salto di qualità”³⁵¹. Poter esporre in luoghi prestigiosi già all’inizio della carriera artistica è una possibilità che si ottiene in base a diversi fattori ma certamente sono determinanti le occasioni che si hanno di potervi entrare in contatto. Siegelau afferitava che l’importanza dei rapporti personali e del contesto in cui un artista vive e si forma sono sempre stati poco presi in considerazione per delineare la costituzione di una carriera di successo, e questo articolo conferma le sue idee. L’articolo mostra come chi vive in Europa, Stati Uniti o in luoghi più lontani da questi, in città piuttosto che in periferia, ha maggiori possibilità di affermarsi. Il luogo geografico in cui un artista nasce, le persone che incontra, il sistema politico ed economico che lo circondano, gli permettono o meno di raggiungere certi tipi di istituzioni in cui esibirsi, e questo porta a favorire o meno la sua affermazione. Questo studio aiuta a rispondere ad alcune domande fatte con il progetto *How is art history made?* e mostra che non si può dare per scontato che gli artisti che si affermano o vengono scelti come i più meritevoli lo siano per standard assoluti e oggettivi.

Il progetto rimane aperto: il titolo in forma di domanda non pretende una risposta univoca e tutt’ora non è stata ancora trovata data l’ampiezza e complessità del discorso. La domanda finale “Come pensa che la storia dell’arte sia fatta?” è posta al pubblico, come se le risposte possibili fossero molteplici in base alla sensibilità e alle idee di ognuno. L’invito rimane aperto, a studiosi, ricercatori, storici dell’arte che vogliano impegnarsi a trovare le risposte a queste domande.

³⁴⁹ Alert-Laszlo Barabasi, Samuel P. Fraiberger, Magnus Resch, Christoph Riedl, Roberta Sinatra, *Quantifying reputation and success in art*, “Science”, n. 362, 16 novembre 2018.

³⁵⁰ Barabasi – Fraiberger – Resch – Riedl - Sinatra 2018, p. 1.

³⁵¹ Ivi. P. 3.

CONCLUSIONE

Tra i numerosi progetti di SiegelauB si possono individuare alcuni temi che li hanno collegati travalicando le diverse fasi della sua vita, anche quando ne terminava uno per cominciarne un altro.

C'è stato un interesse che ha percorso tutta la vita di SiegelauB, quello per i libri. Fin da giovane, quando aveva la galleria, iniziò ad acquistare libri sulla storia dei tessuti. Il suo lavoro con l'arte concettuale lo portò poi a promuovere i libri d'artista fino ad esserne lui stesso produttore con le mostre-catalogo. Nel 1970 fondò "International General", che gli permise di avere a che fare con tipologie diverse di libri e di vivere grazie alla loro vendita. Quando iniziò a occuparsi della comunicazione e dei media fu sempre attraverso i libri che approfondì la materia. L'interesse di SiegelauB per questi oggetti è successivamente riscontrabile nella pubblicazione delle bibliografie ragionate: prima sui media e poi sui tessuti; iniziò anche a redigerne una sul tempo e la casualità che però rimase incompiuta. Le bibliografie mostrano un aspetto particolare di questa passione, infatti erano stilate per avere un elenco di tutti i volumi di quella materia, per poter mappare l'argomento ma SiegelauB non intendeva collezionare libri. Aveva definito le bibliografie un "atto sociale" perché in questo modo poteva contribuire ad accrescere la conoscenza di quegli argomenti³⁵². SiegelauB considerava il libro un mezzo "accessibile" che aveva la capacità di "raggiungere milioni di persone"³⁵³. Questo pone la passione di SiegelauB sotto un diverso punto di vista: non era importante il libro in sé ma lo era la parola scritta in esso contenuta. Essa è potenzialmente libera e slegata da condizionamenti: l'arte concettuale ha reso le parole libere dal dover essere letteratura e poesia, le ha rese solo arte. La parola scritta può diffondersi e educare le persone, renderle consapevoli del mondo in cui vivono. Così SiegelauB ha provato a fare con il giornale "Paper Rider" o appoggiando la pubblicazione di "How to read Donald Duck". Grazie alla sua potenziale diffusione SiegelauB ha capito che le parole hanno il potere di liberare dagli *establishment*, sia quelli artistici legati all'oggetto-feticcio come fece l'arte concettuale che SiegelauB promuoveva, sia la manipolazione esercitata dal monopolio dell'informazione cercando una comunicazione alternativa.

Il modo che aveva SiegelauB di compilare le bibliografie è paragonabile al metodo di catalogazione della realtà usato da Douglas Huebler nei suoi *Variable Pieces* e *Duration Pieces*, esposti in un libro che SiegelauB pubblicò nel 1968. Supponendo che SiegelauB si sia ispirato al modo di fare di Huebler, si può trovare un parallelismo tra il suo lavoro con i libri e il lavoro degli artisti con cui lavorò: essi vedevano nella parola scritta un mezzo per veicolare l'opera-idea, SiegelauB allo stesso modo, annotando i libri nelle bibliografie ha cercato di agevolare l'accesso alle idee racchiuse in quei volumi. La parola scritta diventa portatrice di un'idea e il libro è il mezzo. Quando negli anni Duemila SiegelauB capì che la diffusione delle parole poteva essere maggiore grazie a Internet, decise di fare a meno della carta stampata digitalizzando l'intera "Bibliographica Textilia Historiae" sul sito della fondazione che aveva realizzato per raccogliere i suoi progetti, la Stichting Egress Foundation.

³⁵² David Moroto, *What happens when the artwork become a novel? David Moroto in conversation with Seth SiegelauB*, in Moroto David e Zielinska Joanna (a cura di), *Artist novels: the book lovers publication*, Sternberg press, Berlino 2015, p. 135.

³⁵³ Ivi, p. 131.

La diffusione delle idee e il libero accesso ad esse hanno come conseguenza la libertà di pensiero e di autoaffermazione. Siegelaub per anni lavorò con un'ottica antisistema e di sinistra per capire in che modo, chi detiene il potere e il monopolio delle informazioni, possa ometterle o storpiarle a proprio vantaggio lasciando un'altra parte di popolazione nell'ignoranza. Con la redazione del contratto degli artisti Siegelaub tentò di sensibilizzarli alla necessità di richiedere più diritti sul proprio lavoro realizzando un documento che potesse essere gratuitamente diffuso per raggiungere tanti. Il giornale del 1972 aveva lo scopo di trasmettere notizie che di solito i principali media omettono o veicolano con un punto di vista parziale. Ulteriore progetto legato alla volontà di diffondere le informazioni sono stati la "Guide à la France des luttes" e le bibliografie successive. Questi progetti sono stati realizzati appositamente per redigere dei compendi che facilitassero le ricerche e quindi la diffusione di contenuti riguardanti le lotte politiche e le materie oggetto delle bibliografie.

Siegelaub ha portato avanti gli studi sulla comunicazione perché era convinto che il modo in cui questa è posta e l'identità dei promotori, facilitano o impediscono la libera diffusione della conoscenza della realtà. Così è stato per la guerra in Vietnam: quando le notizie sulla guerra hanno iniziato a diffondersi in modo più chiaro, si è avviata una mobilitazione sociale di massa; in Cile questo non è potuto avvenire perché al contrario il regime di Pinochet ha impedito che si diffondessero informazioni contrarie al regime e bruciò i libri considerati dissidenti come "How to read Donald Duck". Il progetto "The art of context/The context of art" ha ricercato le notizie degli anni Sessanta direttamente dagli artisti per poter rendere pubbliche le informazioni dell'epoca che non erano mai state prese in considerazione, in questo modo non rimanevano nell'oscurità ma avrebbero potuto arricchire la comprensione di quel periodo. Lo stesso ebbe come proposito il progetto "How is art history made?", questa volta esso voleva delegare ad altri la ricerca di approfondimenti maggiori che avrebbero potuto ampliare le ricerche in ambito storico-artistico. Alcuni studi recenti hanno legato il suo interesse per la comunicazione alla pubblicità, utilizzata da Siegelaub come mezzo per diffondere l'arte concettuale. È necessario però sottolineare che anche se usò un metodo pubblicitario per promuovere gli artisti, non volle mai essere definito un "pubblicitario" perché a suo avviso la pubblicità era legata alla commercializzazione massiva dell'arte mentre lui voleva occuparsi della ricerca su come avveniva la produzione artistica³⁵⁴.

Siegelaub si è occupato nei suoi progetti anche di capire come si origini la cultura di un popolo. Il modo in cui una società si relaziona con la realtà intorno determina il formarsi della sua cultura. Con il libero accesso alle informazioni essa si può autodeterminare, altrimenti rischia di diventare sottomessa alla cultura dominatrice. Siegelaub si rese conto che l'arte rimaneva una cultura per classi alte, sia per i prezzi di acquisto delle opere sia per il tipo di artisti che riescono effettivamente ad avere successo e ad essere conosciuti, inoltre essa è molto dipendente dal mercato. Molti dei progetti di Siegelaub hanno origine dal tentativo di capire come fosse possibile che una cultura sovrastasse un'altra. La comunicazione può essere usata come strumento di dominio ma Siegelaub notò che il settore della produzione dei tessuti univa produzione culturale spontanea dal basso con una mercificazione obbligata. Attraverso queste analisi Siegelaub propone un filone di studi che partendo dalle arti minori possa dimostrare che la cultura e la creatività non sono e non sono state solo appannaggio delle classi dominanti ma forse sono il tipo di arte che meglio può esprimere la visione del mondo e la cultura di una società.

Tutti i progetti inoltre sottolineano che la cultura non è slegata dal contesto in cui si forma ma è dipendente dai legami con la società, la politica e il mercato. Di questo si è reso conto sia con i

³⁵⁴ Stefan Romer, *Conceptual Paradise*, 25 marzo 2005, Amsterdam, <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-siegelaub/>.

suoi progetti artistici che su quelli riguardo ai media e alla storia dei tessuti. La cultura creativa di un popolo non è estranea alle dinamiche citate; Siegelau ha cercato di capire cosa ne determini la diffusione oppure cosa abbia fatto in modo che certi canoni estetici si siano affermati più di altri, trovando un “riassunto” di ciò nuovamente nel progetto “How is art history made?”. La risposta alle domande di come si determina la cultura può essere diversa in base al *medium* che veicola la produzione creativa (tessuti, belle arti o arti minori), al luogo dove questa viene prodotta, alla situazione politica ed economica del contesto in cui un certo tipo di cultura si produce. Il merito che ha avuto Siegelau è stato quello di aver proposto nuovi approcci e metodologie per affrontare, analizzare e promuovere la cultura, non rendendola autoreferenziale, tautologica, divisa a compartimenti stagni, ma relazionata con la vita e altre discipline. Con questo approccio concreto Siegelau e il suo lavoro aprono a nuove ricerche invece di concluderle.

La vita di Siegelau è stata ricca di interessi e questo studio ha cercato di trovare un legame tra i suoi diversi progetti per provare ad individuare un ideale che abbia svolto la funzione di motore. La ricerca ha preso in considerazione molte fonti privilegiando quelle in cui Siegelau abbia parlato in prima persona per poter trarre dalle sue stesse parole le ragioni del suo agire. Sono inoltre stati presi in considerazione alcuni studi già effettuati su di lui ma tutti di origine extra italiana. Questo saggio tenta quindi di colmare una lacuna che vede una pressoché assenza di indagini sulla figura di Seth Siegelau a livello nazionale. L'importanza che egli ebbe per l'arte concettuale alla fine degli anni Sessanta, tuttavia, travalica l'ambito statunitense e studiare più approfonditamente i suoi progetti anche con uno sguardo italiano potrebbe ampliare la conoscenza della materia. Siegelau infatti ebbe contatti con il critico Germano Celant con cui scambiò una corrispondenza allo scopo di realizzare progetti insieme³⁵⁵ e che nel 1970 partecipò a “July/August Exhibition Book” occupandosi di scegliere alcuni artisti per la mostra; Siegelau conobbe anche artisti italiani che parteciparono negli anni Novanta al progetto “The art or context/The context of art”. La personalità di Siegelau però va oltre al suo rapporto con l'arte che alla fine occupa pochi anni della sua vita. Come si è sottolineato ci sono molti altri interrogativi che egli ha lasciato aperti, e in questa sede si sono solo potuti elencare in modo certamente non esaustivo, ma proprio su questi spunti si può porre la base per ricerche future che possano esplorare più nel dettaglio le riflessioni di Siegelau e accolgano i suoi inviti ad effettuare altri studi negli ambiti che egli ha affrontato.

³⁵⁵ Germano Celant, *Nine letters between Siegelau and Germano Celant, including some notes, regarding possible exhibitions involving Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, and Douglas Huebler*, “Seth Siegelau Papers”, The Museum of Modern Art Archives, New York gennaio 1969 – agosto 1969.

CRONOLOGIA

A cura di Sara Martinetti.
Tradotto dall'inglese dall'autrice.

Il seguente documento è basato sulla bibliografia disponibile dei progetti di Seth Siegelau, oltre che sulle pubblicazioni, i suoi archivi e le conversazioni con l'autore.

1941

Seth Siegelau è nato nel Bronx, New York, primo di quattro figli. Cresce nell'ambiente stimolante di una famiglia intellettualmente curiosa del ceto medio.

1947–1959

Frequenta la scuola pubblica elementare P.S 102, la Henry Hudson Junior High School nel Bronx e infine la Stuyvesant High School. Scopre l'arte e il mondo delle idee attraverso la frequentazione di biblioteche pubbliche locali e più tardi della biblioteca Donnell sulla 53rd Street a Manhattan.

1959–1960

Completa il servizio militare obbligatorio nella Guardia Nazionale Aerea nello stato di New York.

1960–1964

Lascia casa e si trasferisce in un appartamento sulla 59 West 90 Street a Manhattan.

Frequenta brevemente l'Hunter College a New York ma perde presto interesse nei suoi studi. Lavora come idraulico, e anche come assistente part-time al SculptureCenter di New York.

Sviluppa un interesse per i tappeti orientali. Comincia a comprare libri specializzati sui tappeti da librerie di seconda mano.

1964

Apri la sua galleria, Seth Siegelau Contemporary art, sulla 56th Street, New York, dove espone il lavoro di Pierre Clerk, Michael Eastman, Arne Hendin, Alfred Michael Iarusso, Herbert Livesey,

Dennis MacCarthy, Lawrence Weiner e Edward Whiteman. Mette in mostra due volte il lavoro di Weiner, esponendo i dipinti che egli produceva a quel tempo. Per alcuni mesi la galleria commerciò anche tappeti orientali in collaborazione con Robert Gaile.

1965–1966

Frequenta inaugurazioni e bar come il Max's Kansas City presso Union Square. Entra in contatto con molte persone incluso il gallerista Richard Bellamy e lo storico dell'arte e curatore Eugene C. Goossen, il cui supporto critico e attivo verso gli artisti lo colpisce. Incontra gli artisti Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Sol LeWitt, con i quali inizia strette relazioni lavorative e personali.

1966

Organizza "25", una mostra con dipinti e sculture di John Chamberlain, Joseph Cornell, Willem de Kooning, Philip Guston, Al Heid, Hans Hofmann, Ellsworth Kelly, Franz Kline, Martin Maloney, Robert Motherwell, Louise Nevelson, Barnett Newman, George Ortman, Jackson Pollock, Kenneth Price, Ad Reinhardt, David Smith, Jack Tworkov, Lawrence Weiner, Adja Yunkers e Larry Zox. Acquista un'opera di Ad Reinhardt dalla mostra, intitolata "Timeless Painting" (1960-61).

Chiude la galleria dopo diciotto mesi per motivi finanziari e dubbi riguardo il suo orientamento artistico. Si trasferisce in un appartamento di tre stanze in un grattacielo al 1100 Madison Avenue, dove prova a lavorare come mercante d'arte privato, mentre organizza mostre, eventi e dibattiti ai quali si incontrano artisti, amici e collezionisti.

Familiarizza con le teorie di Marshall McLuhan e Vance Packard sulla comunicazione, la cultura e i mass media.

1967–1968

Insieme all'amico e collezionista Jack Wendler, fonda *Image. Art Programs for Industry Inc.* una compagnia di pubbliche relazioni con lo scopo di far incontrare artisti e industria attraverso l'uso di nuovi materiali industriali.

1968

Nasce suo figlio Yves il 29 Febbraio.

I critici John Chandler e Lucy Lippard pubblicano il loro fondamentale saggio sulla nascente scena dell'arte concettuale, "*The Dematerialisation of the Art Object*", in *Art International*.

4 Febbraio–2 Marzo

Organizza *Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner* al Bradford Junior College, Bradford, Massachusetts, una mostra e un simposio pubblicizzati da un annuncio stampato in quattro parti inviato in una busta.

30 Aprile–31 Maggio

Organizza *Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner* con Chuck Ginnever al Windham College, Putney, Vermont, una mostra e un simposio moderato da Dan Graham e pubblicizzato da un manifesto postale. Poiché il Windham College non ha un luogo dedicato all'arte, gli artisti realizzano opere *site specific* all'esterno.

4–7 Ottobre

Organizza una mostra lunga una settimana *Benefit Exhibition for the Congressional Election Campaign for Edward Koch* con opere di artisti tra cui Andre, Barry, Huebler e Weiner al Richard L. Feigen & Co. nel Lower New York.

Novembre

Pubblica *Douglas Huebler*, una mostra-catalogo con opere dell'artista dalle serie *Variable Pieces* e *Duration Pieces*. Per la prima volta, il catalogo è la mostra.

Dicembre

Con il supporto della Fondazione Louis Kellner, New York, pubblica *Statements* di Lawrence Weiner, una mostra-catalogo con 25 opere testuali.

Con Jack Wendler, pubblica *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, conosciuta anche come lo *Xerox Book*, una mostra-catalogo con 25 pagine per ogni artista su carta formato standard fotocopiata e poi stampata offset.

1969

Dà in prestito a lungo termine le sue centinaia di libri rari sui tappeti alla biblioteca Asia House Gallery di New York, sotto la responsabilità di Gordon Bailey Washburn.

Partecipa alle discussioni della Art Workers' Coalition (AWC), la quale fu fondata dopo una disputa tra artisti e curatori al Museum of Modern Art (MOMA) di New York. Interviene durante la Open Hearing, un dibattito pubblico sulla relazione tra arte e il più ampio contesto istituzionale e politico.

Viaggia per la prima volta in Europa in preparazione di *Prospekt '69*, una mostra organizzata da Konrad Fischer e Hans Strelow alla Kunsthalle di Dusseldorf. Visita la mostra di Harald Szeeman *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna. Da quel momento in avanti, attraverso viaggi e continua corrispondenza, resta in contatto con artisti, collezionisti, galleristi e critici europei come Daniel Buren, Michel Claura, Herman Daled, Konrad Fischer, Yvon Lambert, Marisa Merz e Mario Merz, Giuseppe Panza, Gian Enzo Sperone e Hans Strelow.

Lavora a fianco di Lucy Lippard nella preparazione dei cataloghi per 557,087 e 955,000, le due mostre che lei organizzò rispettivamente al Seattle Art Museum e alla Vancouver Art Gallery, con opere di 72 artisti d'avanguardia nell'arte contemporanea degli anni Sessanta.

Charles Harrison, assistente editore della rivista Londinese *Studio International*, pubblica un'intervista-manifesto "On Exhibition and the World at Large".

Discute il suo ruolo nel mondo artistico con l'artista Patricia Norvell come parte di una serie di dieci interviste con diversi artisti.

5-31 Gennaio

Organizza *January 5-31, 1969*, una mostra e un catalogo con opere di Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner. La mostra, che si tiene in uno spazio temporaneo nel McLendon Building sulla 52nd Street, New York, è la guida per il catalogo. Ogni artista presenta due opere nella mostra e progetta quattro pagine nella pubblicazione.

Marzo

Pubblica *March 1969*, anche conosciuta come *One Month*, una mostra-catalogo in forma di calendario con un'opera testuale realizzata da un diverso artista per ogni giorno del mese. Gli artisti invitati sono: Carl Andre, Michael Asher, Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Frederick Barthelme, Iain Baxter, James Lee Byars, John Chamberlain, Ron Cooper, Barry Flanagan, Dan Flavin, Alex Hay, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Allen Ruppersberg, Ed Ruscha, Robert Smithson, De Wain Valentine, Lawrence Weiner e Ian Wilson.

Organizza *Joseph Kosuth and Robert Morris*, un catalogo, mostra e simposio alla Laura Knott Gallery, Bradford Junior College, Bradford, Massachusetts.

Aprile

Organizza *Inert Gas Series* di Robert Barry, un progetto allestito nel Deserto del Mohave e pubblicizzato da un manifesto che indicava l'indirizzo di una casella postale a Los Angeles e un numero di telefono che, quando composto, riportava un messaggio di risposta che descriveva l'opera.

19 Maggio-19 Giugno

Organizza il *Catalogue for the Exhibition*, una mostra al Centro per la Comunicazione e le Arti alla Simon Fraser University, Burnaby, British Columbia, e un simposio che metteva in contatto telefonicamente i partecipanti di Burnaby, New York, con quelli di Ottawa. Gli artisti Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Stephen Kaltenbach, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, n.e. Thing Co. Ltd. e Lawrence Weiner espongono in diverse parti del campus. Le opere d'arte non sono identificate durante la mostra e il catalogo è reso disponibile solamente alla fine della mostra.

9, 12 e 30 Maggio

Organizza *Jan Dibbets*, una performance che avviene nello stesso momento per tre giorni in cui l'artista compie un gesto dalla finestra di un edificio di Amsterdam. La foto indicante il luogo della performance serve da annuncio ed è inviata da New York in forma di cartolina stampata in quattro lingue.

Luglio–Settembre

Organizza *July, August, September 1969/Juillet, Août, Septembre 1969/Juli, August, September 1969*, una mostra e una mostra-catalogo trilingue con progetti in diverse parti del mondo. Il catalogo descrive ogni opera e la sua ubicazione. Gli artisti partecipanti sono Carl Andre a L'Aia, Robert Barry a Baltimora, Daniel Buren a Parigi, Jan Dibbets ad Amsterdam, Douglas Huebler a Los Angeles, Joseph Kosuth in Nuovo Messico, Sol LeWitt a Düsseldorf, Richard Long a Bristol, N.E. Thing Co. Ltd. a Vancouver, Robert Smithson nello Yucatan, e Lawrence Weiner a Niagara Falls.

Settembre

Concepisce e organizza la partecipazione di Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner alla mostra *Prospekt '69* sotto forma di interviste pubblicate nel catalogo.

Ottobre

In collaborazione con la Dwan Gallery, New York, pubblica i *Seven Books of Poetry* di Carl Andre, con le prime poesie e diari dell'artista.

2 Novembre

Organizza 'Art Without Space', un dibattito con Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner trasmesso dalla radio progressista WBAI-FM.

17 Novembre

Organizza e modera 'Time: A Panel Discussion' con Carl Andre, Michael Cain (Pulsa), Douglas Huebler e Ian Wilson al New York Shakespeare Theater a supporto del comitato "Student Mobilization Committee to End the War in Vietnam".

1970

Fonda *International General*, che pubblica e distribuisce le sue pubblicazioni passate e future, così come, fino al 1971, i libri d'artista di N.E. Thing Co. Ltd., Allen Ruppersberg e Ed Ruscha.

Vive ad Amsterdam per sei mesi, città che considera come base ideale per viaggiare attraverso l'Europa. Lavora a diversi progetti espositivi e editoriali e passa del tempo con Jan Dibbets.

Gennaio

Pubblica *Roodborst territorium/Sculptuur 1969. Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969. Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969. Rotkehlchenterritorium/Skulptur 1969* di Jan Dibbets, un libro in quattro lingue che documenta il tentativo dell'artista di cambiare l'ambiente ecologico di un uccellino che vive nel Vondel Park di Amsterdam.

Aprile

Pubblica, *18 paris iv.70*, un catalogo in tre lingue di una mostra organizzata da Michel Claura a Parigi. Gli artisti Robert Barry, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Jan Dibbets, Jean-Pierre Dijan, Gilbert and George, François Guinochet, Douglas Huebler, On Kawara, David

Lamelas, Richard Long, Ed Ruscha, Robert Ryman, Sol LeWitt, Niele Toroni, Ian Wilson e Lawrence Weiner sono invitati a proporre due progetti prima di realizzare un'opera per la mostra.

Luglio–Agosto

Pubblica una mostra-catalogo per *Studio International*, più tardi realizzata come un'edizione a copertina rigida intitolata *July/August Exhibition Book. Juillet/Août Exposition Livre. Juli/August Ausstellung Buch*. A sei critici - David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy Lippard e Hans Strelow – viene offerta una porzione di otto pagine della rivista ciascuno, per la quale selezionano gli artisti.

5–6 Ottobre

Organizza 'The Halifax Conference', un programma di discussioni della durata di due giorni tenutasi al Nova Scotia College of Art and Design. I partecipanti invitati producevano esercizi e proposte da far sperimentare agli studenti. I partecipanti erano Carl Andre, Joseph Beuys, Ronald Bladen, Daniel Buren, John Chamberlain, Gene Davis, Jan Dibbets, Al Held, Robert Irwin, Roy Lichtenstein, Mario Merz, Robert Morris, Robert Murray, n.e. Thing Co. Ltd., Claes Oldenburg, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Richard Serra, Richard Smith, Robert Smithson, Michael Snow, Jean Tinguely e Lawrence Weiner.

1971

Dopo aver inviato un questionario a più di 500 persone appartenenti al mondo artistico, stende e pubblica con l'avvocato Robert Projansky, il "Contratto di trasferimento e vendita dei diritti riservati dell'artista". Anche chiamato il "Contratto degli artisti", è distribuito come manifesto pieghevole gratuito in diverse lingue con lo scopo, tra le altre cose, di accrescere la protezione dei diritti degli artisti, esigendo che il proprietario di un'opera chieda il permesso dell'artista quando questa viene esposta in pubblico e che l'artista riceva una quota del 15% dei profitti quando una sua opera viene rivenduta.

Luglio

Concepisce la mostra-catalogo che documenta la collezione d'arte dell'*United States Servicemen's Fund*. Il *Ussf* è un'organizzazione che promuove la libertà di parola dentro l'esercito degli Stati Uniti e si oppone attivamente alla guerra in Vietnam attraverso attività culturali.

1972

Si ritira dal mondo artistico. La Leo Castelli Gallery accetta di ingaggiare gli artisti Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner.

Perseguendo il suo crescente interesse per la politica, fa ricerca nel campo del giornalismo. Pensa di pubblicare un giornale di sinistra a New York e di aprire un'agenzia di stampa radicale in Francia, progetti che alla fine non realizza.

Si trasferisce a Bagnolet nei sobborghi di Parigi per vivere con Rosalind Boehlinger, distributrice di libri d'arte.

Nel contesto della Parigi post Maggio '68, incontra attivisti politici e giornalisti con l'intento di fare ricerca su comunicazione e cultura.

Compila e pubblica la prima edizione della bibliografia intitolata *Marxism and the Mass Media. Towards a Basic Bibliography*.

1973

Fonda l'International Mass Media Research Center (IMMRC) a Bagnolet, che pubblica e colleziona libri, riviste, manoscritti e documentazione sulla comunicazione e l'ideologia progressista e di sinistra di oltre 50 paesi. Posto nell'ufficio-magazzino di proprietà della compagna Rosalind Boehlinger, la biblioteca è aperta ai ricercatori ed è usata occasionalmente come luogo d'incontro. L'IMMRC comunica e scambia documenti con organizzazioni internazionali di sinistra specializzate in comunicazione di massa. Alcuni dei suoi progetti editoriali coinvolgono il sociologo Armand Mattelart.

Riceve dallo storico dell'arte e amico David Kunzle, il primo pezzo della sua collezione tessile, un'arpillera cucita da famiglie di prigionieri politici in Cile. La collezione comprende ora 650 pezzi incluse sete europee del XV al XIX secolo, arazzi peruviani e copti, tessuti cinesi e giapponesi, tele di corteccia provenienti dall'Africa e dall'Oceania, ricami provenienti da tutto il mondo, copricapi e costumi.

Un dialogo con Michael Claura viene pubblicato sulla rivista francese *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* con il titolo "L'arte concettuale".

Compila e pubblica la seconda edizione di *Marxism and the Mass Media*.

1974

Compila e pubblica la terza edizione di *Marxism and the Mass Media*.

Pubblica *Karl Marx & Frederick Engels on Literature and Art*, una raccolta di 57 testi editi da Lee Baxandall e Stefan Morawski.

1975

Prende parte come membro del ramo francese all'11° Congresso dell'Associazione Internazionale per la ricerca sui media e la comunicazione (IACRM) a Varsavia, un'organizzazione a favore della protezione dei giornalisti, del diritto di libera informazione e dello sviluppo della ricerca e dello studio sistematico della comunicazione e dei media.

Va in Portogallo un anno dopo la Rivoluzione dei Garofani, dove parla con soldati operativi nella rivoluzione e prova a raccogliere documentazione per la biblioteca.

Pubblica la prima traduzione in inglese del saggio "How to read Donad Duck. Imperialist ideology in the Disney Comic" di Ariel Dorfman e Armand Mattelart.

1976

Prepara la pubblicazione di due edizioni speciali di *Marxism and the Mass Media*, il primo con un focus su Africa e Medio Oriente e il secondo sul Portogallo, nessuna delle quali verrà realizzata.

Lascia la sua riserva di cataloghi sull'arte concettuale a Printed Matter, una libreria, editore, biblioteca e spazio artistico indipendente a New York.

Compila e pubblica il secondo volume di *Marxism and Mass Media 4-5*.

1978

Pubblica il primo volume di *Marxism and the Mass Media 1-2-3*.

1979

Il 5 aprile nasce sua figlia Nelly.

Dopo quattro anni di procedure legali, International General vince la causa portata avanti dalla Walt Disney Productions contro di lei, sulla base del fair use e del Primo Emendamento, per le violazioni del diritto d'autore relative alle immagini ristampate in "How to read Donald Duck".

Compila e pubblica con Armand Mattelart *Communication and Class Struggle. An Anthology in 2 Volumes. 1. Capitalism, Imperialism*, il primo volume di un'antologia di 64 testi.

1980

Pubblica *Marx & Engels on the Means of Communication (The Movement of Commodities, People, Information & Capital)*, una selezione di 26 estratti di testi editi da Yves de la Haye.

1982

Inizia a collezionare libri per una biblioteca e a stilare le voci per una bibliografia storica sulla letteratura dei tessuti, concentrandosi sul ruolo economico, sociale e politico dei tessuti e sul loro aspetto estetico. Fa ricerca in questo campo in modo indipendente per vent'anni, con il consiglio occasionale di Dorothy Shepherd, Curatrice di tessuti al Cleveland Museum of Art, e del suo amico Alan Kennedy, un antiquario esperto di tessuti asiatici.

Inizia ad acquistare regolarmente tessuti da venditori di antichità e a mercatini delle pulci. Compra una serie di sete europee, velluti, broccati e damaschi che vanno dal XV al XIX.

Per finanziare la già citata collezione, vende libri rari sulla storia dei tessuti e sull'arte islamica a musei e acquirenti privati attraverso International General. Dispone di un inventario di quasi 1.500 titoli, raggruppati in 24 categorie.

1983

Il 7 Gennaio nasce sua figlia Jessica.

Compila e pubblica con Armand Mattelart *Communication and Class Struggle. 2. Liberation, Socialism*, il secondo volume di un'antologia di 64 testi.

Pubblica *Rethinking Ideology. A Marxist Debate*, un'antologia di 36 testi curati da Sakari Hänninen e Leena Paldan.

1984

L'UNESCO gli chiede di fare parte di un programma di ricerca di cooperazione sugli aspetti sociali, economici e culturali delle nuove tecnologie della comunicazione.

Pubblica *Rethinking Marx. Toward a Dialectic Understanding*, un'antologia di 51 testi curati da Sakari Hänninen e Leena Paldan

1986

L'IMMRC cessa la sua attività.

Fonda il Centro per la ricerca sociale sui tessuti antichi (CSROT) che raggruppa la biblioteca, il progetto bibliografico e la collezione tessile.

Pubblica *Communicating in Popular Nicaragua*, un'antologia di 13 testi redatta da Armand Mattelart.

1987

Pubblica *Commodity Aesthetics, Ideology and Culture*, una raccolta di 10 testi redatta da Wolfgang Fritz Haug.

1989

Pianifica la pubblicazione di diversi libri inclusi: *Catalogue of the immrc Communication Research Library. Volume 1*; Jean-Guy Lacroix e Benoît Lévesque, *Communicating in Quebec. The State of the Art*; Armand Mattelard, *Communication and Class Struggle. 3. New Historical Subjects*; Kazen Motamed-Nejad, *Communication in/on the 'Third World'. i. National Development: A Critical International Bibliography*; André Pâquet, *Film and Politics. Toward an International Left Bibliography. Special Issue of Marxism and the Mass Media 8-9-10*; Fernando Perrone, *Portugal. Political Struggle and the Mass Media*. Nessuna di queste viene realizzata.

Compila e pubblica il terzo e ultimo volume di *Marxism and the Media 6-7*. La serie completa comprende 825 voci annotate elencate per numero di inventario, soggetto, autore e paese.

Pubblica *The Capitalization of Cultural Production*, un saggio di Bernard Miege.

1990

Si trasferisce ad Amsterdam per vivere con Marja Bloem, curatrice dello Stedelijk Museum Amsterdam.

Dona la biblioteca dell'IMMRC all'International Institute for Social History (IISG) ad Amsterdam con l'intento di renderla accessibile ai ricercatori. Essa comprende 1760 libri e documenti e anche note di lavoro per *Marxism and the Mass Media*.

Presta opere della sua collezione alla mostra *L'Art Conceptuel, une perspective*, organizzata da Clause Gintz al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Rilascia un'intervista per il catalogo della mostra, generalmente considerata essere la prima rilevante retrospettiva sull'arte concettuale.

In collaborazione con Marion e Roswitha Fricke, due mercanti d'arte di Düsseldorf, porta avanti il progetto *The Context of art/The Art of Context*, in cui viene chiesto a 115 artisti coinvolti in una delle cinque più importanti mostre del 1969 di riflettere sui cambiamenti nell'arte, nelle loro vite e del mondo artistico a partire dagli anni Sessanta. I risultati sono pubblicati in diverse riviste in quattro lingue diverse.

Inizia ad usare un computer.

1996

Alexander Alberro, Dottore di Storia dell'Arte alla Northwestern University di Chicago, difende la tesi *Deprivileging Art. Seth Siegelaub and the Politics of Conceptual Art* (pubblicata nel 2003 con il titolo *Conceptual Art and the Politics of Publicity*). Nell'ambito del suo dottorato di ricerca, intraprende il compito cruciale di classificare gli archivi di Siegelaub del periodo dell'Arte Concettuale (1964-1972).

1997

Compila e pubblica *Bibliographica Textilia Historiæ. Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles*, che comprende oltre 5000 voci elencate in ordine alfabetico per nome dell'autore, con un indice tematico generale. Si tratta un tentativo di realizzare una storia mondiale dei tessuti a mano.

2000

Fonda la Stitching Egress Foundation ad Amsterdam, che unisce tutti i suoi progetti e collezioni.

Inizia a tracciare il campo bibliografico e a collezionare libri sulle teorie sul tempo e sulla casualità in fisica, due argomenti che lo hanno affascinato fin dall'adolescenza.

Dal 2000 in poi, è invitato regolarmente da musei o riviste per discutere del suo ruolo nella genesi dell'Arte Concettuale.

2001

Pubblica un facsimile delle *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le Moyen Âge*, un libro sulla storia e l'uso dei tessuti scritto da Francisque-Michel e pubblicato nel 1852/54.

2003

Tra Aprile 2003 e Gennaio 2004 viaggia in Nuova Zelanda e Australia, seguendo le successive tappe della mostra *Colin McCahon A Question of Faith*, organizzata da Marja Bloem per lo Stedelijk Museum Amsterdam nel 2002. Inizia a collezionare tapa (tessuti di tela di corteccia) durante il suo lungo viaggio.

2005

Prepara una versione su CD-ROM di *Bibliographica Textilia Historiæ* che consente di compiere ricerche tramite parole chiave, che non viene realizzata.

Inizia a collezionare copricapi insieme a Marja Bloem, provenienti dalle Americhe, Africa, Medio Oriente, Oceania e Asia.

[Partecipa con un'intervista al progetto "Conceptual Paradise", un progetto di ricerca sull'arte concettuale di Stefan Romer, concluso con un documentario dal nome omonimo nel 2006.]³⁵⁶

2006

La Stitching Egress Foundation sostiene diversi progetti, inclusi: Primary Information, una casa editrice per libri d'artista a New York; Kunstverein, un centro artistico indipendente ad Amsterdam; e il Contemporary Culture Index (ccindex), un database bibliografico online, ad accesso libero, di giornali e periodici internazionali.

Accetta un lavoro all'ufficio per il Contemporary Art Norway (oca) ad Oslo.

2007

Partecipa alla tavola rotonda "From the Specific to the General. The Publications of Seth Siegelaub" con Alexander Alberro, Robert Barry e Lawrence Weiner, organizzata presso il

³⁵⁶ Integrazione dell'autrice.

Museum of Modern Art (MoMa), New York, da Christophe Cherix, Curatore capo di stampe e libri illustrati.

2008

Inaugura il sito <http://egressfoundation.net>.

Viene intervistato da Hans Ulrich Obrist per il suo libro *A Brief History of Curating*.

2009

Fonda il Egress Art Law Resource Center, con l'avvocato e curatore Daniel McClean, che si concentra sulle problematiche legali critiche riguardanti l'arte contemporanea e fornisce un forum di discussione.

Presta 22 libri rari sui tessuti e un manifesto alla mostra *Art and Social Fabric* al Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MUHKA). Come parte della mostra tiene un intervento riguardo al suo interesse per i tessuti.

L'artista Maria Eichhorn pubblica *The Artist's Contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, in cui si discute dell'impatto del "The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement".

2010

Lancia il *Bibliographica Textilia Historiæ Database* sul sito della Stitching Egress Foundation, che comprende 9225 voci che vengono continuamente aggiornate.

Inizia a lavorare per creare un database visivo ad accesso libero della collezione tessile proveniente dalla collezione del CSROT da accogliere sul sito della Stitching Egress Foundation.

Accetta l'invito di Raven Row a Londra, a esporre una selezione di tessuti provenienti dalla collezione del CSROT nel loro spazio espositivo nel 2012.

2011

Presenta "How is art history made?", il primo progetto dell'Egress Forum for Critical Art Studies, un progetto di ricerca sugli aspetti socioeconomici del mondo artistico, organizzato in associazione con la Kunsthalle Basel durante la Basel Art Fair.

Il Museum of Modern Art di New York acquista 21 opere dalla sua collezione di opere d'arte concettuale e riceve una donazione di quattro opere insieme ai suoi archivi del tempo.

Supervisiona la catalogazione della collezione storica di tessuti del CSROT da parte della conservatrice Emmy de Groot ad Amsterdam in vista della mostra a Raven Row.

2013

[È intervistato insieme all'artista Martin Laurette da *Vivian Rehberg Sky* per la rivista *Frieze* sull'eredità dell'arte concettuale.]³⁵⁷

³⁵⁷ Integrazione dell'autrice.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN GIORGIO, *Che cos'è il contemporaneo?*, nottetempo, Milano 2019 [2008].

ALBERRO ALEXANDER, *Conceptual art and the politics of publicity*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2003.

ALBERRO ALEXANDER, BARRY ROBERT, CHERIX CHRISTOPHE, SIEGELAUB SETH, WEINER LAWRENCE, *From the specific to the general: the publication of Seth Siegelau*, Panel discussion, Museum of Modern Art, 26 novembre 2007.

ALBERRO ALEXANDER, NORVELL PATRICIA, *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kalternbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithsonian, and Weiner by Patricia Norvell*, University of California Press, Los Angeles 2001.

ALBERRO ALEXANDER, STIMSON BLAKE, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, The MIT Press, Massachusetts 1999.

ALTSHULER BRUCE (a cura di), *Biennals and Beyond - Exhibitions That Made Art History 1962–2002*, vol. II, Phaidon, New York 2013.

ANON., *How has art changed*, “Frieze”, n. 94, 14 ottobre 2005.

BARABASI ALERT-LASZLO, FRAIBERGER SAMUEL P., RESCH MAGNUS, RIEDL CHRISTOPH, SINATRA ROBERTA, *Quantifying reputation and success in art*, “Science”, n. 362, 16 novembre 2018, pp. 825-829.

BLOEM MARJA, VAN HAAFTEN-SCHICK LAUREN, MARTINETTI SARA, MELVIN JO (a cura di), *Seth Siegelau “Better Read Than Dead” Writings and Interviews 1964-2013*, Walther Koenig, London, Stichting Egress Foundation, Amsterdam 2020.

BRAMS KOEN, *Een uitweg: Interview met Seth Siegelau, wegbereider van de “conceptuele” kunst*, “De Witte Raaf” 25, n. 150, Marzo-Aprile 2011, pp. 12-13. Traduzione inglese di Marja Bloem.

BRYAN-WILSON JULIA, *Seth Siegelau’s material conditions*, in Coelewij Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelau: beyond conceptual art*, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, pp. 30-43.

BUCHLOH BENJAMIN, *Conceptual Art 1962–196: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, “October”, n. 55, Winter 1990, pp. 105-143.

CELANT GERMANO, *Nine letters between Siegelau and Germano Celant, including some notes, regarding possible exhibitions involving Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, and Douglas Huebler*, “Seth Siegelau Papers”, The Museum of Modern Art Archives, New York gennaio 1969 – agosto 1969.

CHERIX CHRISTOPHE, *Phone Interview with Seth Siegelaub. Geneva and Amsterdam, September 10, 1996*, in *3rd ArtistBook International Cologne 1996*, ArtistBook International, Parigi 1996, pp. 11-19.

CHRISTOV-BAKARGIEV CAROLYN, *Lawrence Weiner. Considero il linguaggio come un'immagine visiva*, "Flash Art Italia", n. 154, febbraio–marzo 1992.

COELEWIJ LEONTINE, *The rules and the game: the legacy of Seth Siegelaub*, in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, pp. 504-515.

DORFMAN ARIEL, GOODMAN ANDREW, KUNZLE DAVID, SIEGELAUB SETH, *Cultural Imperialism: How to read Donald Duck*, in *Transcription on the Political Economy of Development: From ABC Radio Programs "Lateline" and "Investigations"*, Australian Broadcasting Commission, Sidney 1977, pp. 86-101.

DORFMAN ARIEL, MATTELART ARMAND, *How to read Donald Duck. Imperialist Ideology in the Disney Comic*, Pluto Press, Londra 2019 [1971].

DUCHAMP MARCEL, *Apropos of "Readymades"*, in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, Londra 1975, pp. 141-142.

EICHHORN MARIA, *Interview with Seth Siegleaub, 4 April 2005, Amsterdam*, in Gerti Fietzel, *Maria Eihhorn: The Artist's Contract; Interviews with Carl Andre, Michael Asher, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther Koenig, Colonia 2009, pp. 261-277.

FRICKE MARION, FRICKE ROSWITHA, SIEGELAUB SETH (a cura di), *The Context of Art / The Art of Context*, Navado Press, Trieste 2004 [1996].

GINTZ CLAUDE, HORVITZ ROBERT, *Some remarks on So-Called "Conceptual Art": Extracts from unpublished Interviews with Robert Horvitz (1987) and Claude Gintz (1989)*, in Gintz Claude, Pagé Suzanne, *L'Art Conceptuel, une perspective*, Parigi 1989, pp. 91-94.

GLUECK GRACE, *"J'accuse Baby!" She Cried*, "The New York Times", 14 Aprile 1969, p. 96.

GRAZIOLI ELIO, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

GREENBERG, CLEMENT. *Arte e cultura: saggi critici*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1991.

GRIFFIN MICHAEL, *Media images of war*, "Media, war and conflict", vol 3, No. 1, aprile 2010, pp. 7-41.

HARRISON CHARLES, *On exhibitions and the world at large, Seth Siegelaub in conversation with Charles Harrison*, "Studio International", n. 917, maggio 1969, pp. 202-203.

HERMES MANFRED, *Hans Haacke, "Frieze"*, n. 106, 14 Aprile 2007.

HORVITZ ROBERT, *Interview between Seth Siegelaub, Robert Barry, and Thomas Levin*, in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelaub: beyond conceptual art*, catalogo

della mostra: Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, pp. 331-342.

KINMONT BEN, *Project Series: Seth Siegelau*b, “Antinomian Press”, Sebastopol (Ca) 2016, pp. 4-45.

KOSUTH JOSEPH, *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, s.l. 1991.

KOSUTH JOSEPH, SIEGELAUB SETH, *Joseph Kosuth and Seth Siegelau*b Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art, “October”, n. 57, Summer, 1991, pp. 152-157.

LIPPARD LUCY, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles 1973.

MATTELART ARMAND, SIEGELAUB SETH (a cura di), *Communication and Class Struggle. 1. Capitalism, Imperialism*, International General, New York 1979.

MATTELART ARMAND, SIEGELAUB SETH (a cura di), *Communication and Class Struggle. 2. Liberation, Socialism*, International General, New York 1983.

MELVIN JOE, *Seth Siegelau*b and Studio International: conceptual art and reproduction. in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelau*b: beyond conceptual art, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, pp. 466-475.

MELVIN JOE, *Seth Siegelau*b in conversation with Jo Melvin, in Cornelia Butler e al., *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's numbers shows 1969-1974*, Afterall Books, Londra 2012, pp. 250-262.

MESSER THOMAS, *Impossible Art – Why It Is?*, “Art in America 57”, n. 3, Maggio/Giugno 1969.

MEYER URSULA, *Interview between Seth Siegelau*b and Ursula Meyer “When you become aware of something, it immediately becomes part of you”, in Coelewijn Leontine e Martinetti Sara (a cura di), *Seth Siegelau*b: beyond conceptual art, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Koln: Walther Koenig, Amsterdam 2016, pp. 190-193.

MONK JONATHAN, *On book making & book collecting: telephone conversation between Jonathan Monk and Seth Siegelau*b on Friday, 10 October 2003, Additional Postscript Added on Wednesday, 4 February 2004, in Monk Jonathan, *Cover Version*, Book Works, Londra 2004, pp. 57-63.

MOROTO DAVID, *What happens when the artwork become a novel? David Moroto in conversation with Seth Siegelau*b, in Moroto David e Zielinska Joanna (a cura di), *Artist novels: the book lovers publication*, Sternberg press, Berlino 2015, pp. 133-141.

MOTARD ALICE, SAINSBURY ALEX, *Nothing Personal... An Interview with Seth Siegelau*b, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelau*b for the CSROT, catalogo della mostra, Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL: halshs-00847312, pp.17-27.

O'DOHERTY BRIAN, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi editore, Milano 2012. [Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, 1976].

OSBORNE PETER (a cura di), *Arte Concettuale*, Phaidon Press Limited, Milano 2006.

PAUL FRÉDÉRIC, BASS JONATHAN (a cura di), *Douglas Huebler «Variable», etc.*, Fonds Regional d'Art Contemporain du Limousin "Les Coopérateurs", Limoges 1993.

RICHARD SOPHIE, *Conversation with Seth Siegelau*. Amsterdam 25 April 2005, in Sophie Richard, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artist 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009, pp. 466-473.

SIEGELAUB SETH (a cura di), *Bibliographica textilia historiae: towards a general bibliography on the history of textiles based on the library and archives of the Center for social research on old textiles (CSROT)*, International general, New York 1997.

SIEGELAUB SETH (a cura di), *January 5-31, 1969*, catalogo della mostra: New York, 1100 Madison Avenue New York 10028, 5 gennaio-31 gennaio 1969, s.e., New York 1969.

SLYCE JOHN, *The Playmaker: Seth Siegelau Interviewed by John Slyce. Part 1*, "Art Monthly", n. 327, giugno 2009, pp. 1-6.

SPERONI FRANCO, *Arte e pubblicità*, in Abruzzese Alberto e Colombo Fausto (a cura di), *Dizionario della pubblicità*, Zanichelli, Bologna 1998, pp. 26-37.

SITOGRAFIA

ART WORKERS COALITION, *Open public Hearing on the subject: what should be the program of the art workers regarding museum reform and to establish the program of an open art workers coalitions*, 10 aprile 1969, Museum of Modern Art, New York, “Primary Information”, <https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/>.

ARTBASEL, <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39165/Joseph-Kosuth-Titled-Art-as-Idea-as-Idea>.

FONDAZIONE ANTONIO RATTI, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/fondo-seth-siegelaub-acquisizione-della-biblioteca-e-donazione-della-collezione-tessile>.

GUGGENHEIM, <https://www.guggenheim.org/artwork/4189>.

HUEBLER DOUGLAS, *Sabotage or Trophy? Advance or Retreat?*, “Artforum”, maggio 1982, <https://www.artforum.com/print/198205/sabotage-or-trophy-advance-or-retreat-35598>.

MARTINETTI SARA, *Chronology*, in Martinetti Sara, Motard Alice, Sainsbury Alex (a cura di), *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelaub for the CSROT*, catalogo della mostra: Londra, Raven Row Art Gallery, 1 marzo-6 maggio 2012, HAL Id: halshs-00847312 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00847312>, pp.49-61.

MARTINETTI SARA, *Memorial Service for Seth Siegelaub. Seth Siegelaub (1941-2013)*, settembre 2013, Amsterdam, HAL Id: halshs-00869176 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00869176>.

OBRIST HANS ULRICH, *Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich Obrist*, “TRANS>”, n.6, 1999, <https://galerie.international/conversation-between-seth-siegelaub-and-hans-ulrich-obrist/>.

RAVEN ROW, <http://www.ravenrow.org/texts/70/>.

REHBERG SKY VIVIAN, *The Real World*, “Frieze”, n. 154, 16 aprile 2013, <https://web.archive.org/web/20130622111404/http://www.frieze.com/issue/article/the-real-world/>.

ROMER STEFAN, *Conceptual Paradise*, 25 marzo 2005, Amsterdam, <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-siegelaub/>.

SIEGELAUB SETH, *Collezionare tessuti e libri sui tessuti*, testo della conferenza, FAR – Villa Sucota, Como, 20 settembre 2012, Progetto Rewind, luglio-dicembre 2020, Archivio Fondazione Antonio Ratti, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/rewind>.

SIEGELAUB SETH, SZEWCZYK MONIKA, SZYMCZYK ADAM, *How Is Art History Made?* “Artbasel”, Salon Talk, 12 gennaio 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=uJIGx27gI84>.

SHAPIRA IAN, *‘It was insanity’: At My Lai, U.S. soldiers slaughtered hundreds of Vietnamese women and kids*, “The Washington Post”, 16 marzo 2018,

<https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/03/16/it-was-insanity-at-my-lai-u-s-soldiers-slaughtered-hundreds-of-vietnamese-women-and-kids/>

STEDELIIK MUSEUM, <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelau-beyond-conceptual-art-2>.

VAN HAAFTEN-SCHICK LAUREN, *Conceptualizing Artists' Rights: Circulations of the Siegelau-Projansky Agreement through Art and Law*, Oxford Handbooks Online, marzo 2018, 10.1093/oxfordhb/9780199935352.013.27.

VARIAN ELAYNE, *Interview with Seth Siegelau*, giugno 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution:
https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=AAA.finccoll_ref410.