

# *Šuillakku* di Roberto Cuoghi e *TH.2058* di Dominique Gonzalez-Foerster. Civiltà sconosciute dal passato e dal futuro

Sara De Chiara

---

Sapienza Università di Roma

---

Contact: Sara De Chiara, sara.dechiara@uniroma1.it

---

## ABSTRACT

The global character of the current health crisis, which reflects the interconnection of the contemporary world, authorizes a reference to projects that rethink civilizations. This paper proposes an analysis of two artworks from 2008: *Šuillakku* by Roberto Cuoghi (Modena, 1973), an immersive sound installation presented for the first time at the Castello di Rivoli (Turin) and *TH.2058* by Dominique Gonzalez-Foerster (Strasbourg, 1965), an environmental installation conceived for the Turbine Hall of the Tate Modern in London. The works develop in two diametrically opposed temporal directions: the first is rooted in the ancient past, the second is projected into an apocalyptic future. Both installations have the power to transcend present reality and offer glimpses of alternative civilizations, different from ours and unknown. Cuoghi's and Gonzalez-Foerster's narratives are nurtured by a long process of study and assimilation of the artistic, literary and cultural heritage of a given civilization or historical period, and they both resort to quotation and appropriation processes of a peculiar, unprecedented kind. Through the analysis of these multifaceted projects, in dialogue with the artists' respective practices, and through a conversation undertaken with them in the form of an interview, the paper proposes a reflection on the present, on the prophetic quality of art and some perspective on the art of the future.

## KEYWORDS

Roberto Cuoghi, Dominique Gonzalez-Foerster, anachronism, past and future, prophecy, quotation, appropriation

## Premessa

Nel 2008, anno segnato da una grave crisi finanziaria mondiale, Roberto Cuoghi (Modena, 1973) e Dominique Gonzalez-Foerster (Strasburgo, 1965) hanno presentato rispettivamente due opere complesse, esito di anni di studio, e dotate del potere di trasfigurare la realtà. Entrambe materializzano visioni di civiltà sull'orlo di un cambiamento epocale, rivolgendo lo sguardo verso direzioni diametralmente opposte: una affonda le radici nel passato, l'altra si proietta in un futuro apocalittico. L'installazione sonora *Šuillakku* di Cuoghi, esposta al Castello di Rivoli e all'I.C.A. di Londra, è una lamentazione concepita per la distruzione della capitale dell'impero assiro, Ninive, avvenuta nel VII secolo a. C., un evento che nel giro di pochi anni ha segnato la fine della stessa civiltà.

L'ambiente *TH.2058* di Gonzalez-Foerster, progettato per la Turbine Hall della Tate Modern di Londra, trasporta invece il visitatore nel 2058, in una Londra flagellata da una pioggia incessante che ha ridotto i suoi abitanti alla condizione di sfollati. Le due opere sono il risultato di una ricerca elaborata e multidisciplinare, basata sulla produzione di conoscenza e cultura di una data civiltà, lo studio delle quali accompagna il salto mentale degli artisti verso una dimensione ignota, sia essa nel passato remoto o nel futuro.

I frammenti individuati in fonti antiche di vario genere da una parte, e gli indizi carpitati nella letteratura e cinema di fantascienza dall'altra, puntellano la fantasia degli autori permettendo l'ideazione di una civiltà scomparsa e di una avveniristica. L'immaginazione fa da collante alla narrazione originatasi nello studio di una determinata cultura, nelle sue varie declinazioni, trasformando per l'occasione gli artisti in archeologo, musicologo e filologo l'uno, sociologa e antropologa l'altra, assumendo il ruolo di interpreti e critici, oltre che di creatori.

Il carattere globale della crisi sanitaria attuale induce il pensiero a soffermarsi su opere che immaginano civiltà colte in un momento di crisi e di reazione di fronte a stravolgimenti epocali; *Šuillakku* e *TH.2058*, prese in esame nell'articolo, offrono una visione di questo momento di passaggio.

Qual è il rapporto che le visioni dal passato e dal futuro, veicolate da queste opere, intrattengono con il tempo presente in cui sono state realizzate? Immaginare civiltà alternative può fare da antidoto alla crisi attuale, che sembra comportare un ripensamento del modo di vivere in società? E quale funzione svolge l'arte in questo ripensamento? Le opere d'arte possono prevedere il futuro oppure è una forzatura della critica che, a posteriori, cede alla tentazione di scorgervi indizi predittivi?

Con l'analisi di *Šuillakku* e *TH.2058* l'articolo propone una riflessione su questi argomenti, mentre le parole di Roberto Cuoghi e Dominique Gonzalez-Foerster, intervistati per l'occasione, offrono una testimonianza sul fare arte oggi, una personale lettura del rapporto tra arte e profezia, una riflessione sulla responsabilità dell'artista di trasmettere il proprio tempo.

## Uno sguardo rivolto al passato: *Šuillakku* di Roberto Cuoghi

La sala vuota del Castello di Rivoli in cui *Šuillakku* risuona contrasta con la densità dei ritmi, voci, pianti e rumori che si espandono nell'ambiente o fendono lo spazio. L'insieme dei suoni disorienta per la mancanza di punti di riferimento, trasmettendo al visitatore un senso di vertigine di fronte alla loro origine ignota e remota, che corrisponde al salto nel vuoto che Roberto Cuoghi ha deciso di compiere addentrandosi in un territorio a lui del tutto sconosciuto. *Šuillakku* è un'installazione sonora che trasporta l'ascoltatore nel 612 a. C., nel mezzo della distruzione di Ninive, a opera dell'esercito dei Medi e Babilonesi, rendendolo testimone auricolare del canto di preghiera intonato dagli ultimi superstiti della civiltà assira. O meglio, di una sua ipotetica versione dal momento che, come spiega l'artista, "*Šuillakku* è una supposizione, è una congettura" ed è un'ipotesi impossibile da verificare, e di conseguenza confutare, perché l'originale non esiste. "L'idea di una lamentazione è partita dall'impossibilità di avere un riferimento, e se mai fosse avvenuto un canto funebre per la rovina di Ninive non ne sarebbe rimasta traccia, è stato un genocidio" (Cuoghi-Viliani 2009).

A fare da controparte allo spazio vuoto, una fotografia (solitamente usata per la comunicazione dell'opera) mostra il *backstage*, lo studio dell'artista trasformato per l'occasione in studio di registrazione, dove in ogni angolo si affollano strumenti musicali di vario genere costruiti per l'occasione, elementi naturali, microfoni e sonagli. Senza avere una formazione in campo musicale, Cuoghi ha composto e interpretato da solo testi e musiche di una lamentazione che avrebbe potuto essere recitata da un popolo del VII secolo a. C. di fronte alla propria imminente estinzione.

Per arrivare a produrre sonorità plausibili, Cuoghi è partito dalle immagini: ha ricostruito ogni singolo strumento musicale studiando quelli raffigurati nei bassorilievi antichi e prendendo a modello i pochi esemplari conservati, associando all'esame visivo un'indagine sui materiali reperibili alla fine dell'età del bronzo; altri indizi infine derivano dagli strumenti descritti nel libro di Daniele nella Bibbia ebraica. Si tratta soprattutto di "sonagli, sistri e flauti ad ancia in bambù", ma anche strumenti a corde e a percussione, esito di una ricerca che non si limita al territorio della Mesopotamia. Come racconta l'autore: "Ho recuperato i corni di antilope e di ariete e uno strumento a corde etiopico, che ho usato per alcuni scongiuri, insieme ad un tamburo tibetano per esorcismi. Per riprodurre il suono del Lilissu, un timpano enorme molto robusto, mi sono procurato uno di quei tamburi rossi che usano per le feste in estremo oriente, due microfoni a distanze diverse e uno a contatto, attaccato con il caucciù. Ho alterato il tono con un armonizzatore, poi ho registrato i suoni di contorno, compresi gli spostamenti d'aria" (Cuoghi-Viliani 2009). Con la collaborazione di un liutaio, l'artista ha ricostruito la preziosa Lira di Ur, basandosi sulle misure e sulle immagini radiografiche dell'originale che era custodito al museo di Baghdad ed è stato distrutto durante il conflitto del 2003.

La melodia deriva da una personale interpretazione della musica microtonale assira e da motivi provenienti dall'area ebraica. Ogni suono, accuratamente riprodotto in studio, è stato registrato singolarmente, così come ogni minimo rumore.

Per il testo della lamentazione, l'artista ha recitato diversi scongiuri tratti dagli incantesimi contenuti nella raccolta "Utukki Limnuti", una serie di scritti cuneiformi su tavolette risalenti al terzo millennio a. C., che riportano formule da pronunciare per allontanare gli spiriti malvagi. Da solo ha interpretato il canto responsoriale, modulando la propria voce, alternando le parole proferite del sacerdote, il Kalutu, a quelle

del coro e, nella parte finale della lamentazione, la nenia funebre intonata delle lamentatrici che incarnano lo spirito della città che muore. Gli scongiuri sono in lingua accadica, mescolati ai versi e ai rumori degli animali; mentre la parte solenne è in sumero, la lingua sacra del rito che si tramanda invariata nel tempo per mantenere intatta, attraverso l'esattezza formale, l'efficacia dell'invocazione. La pronuncia delle lingue accadica e sumera proviene da una convenzione dedotta dall'ebraico e dall'arabo antico. Per la struttura del canto, Cuoghi si è rivolto invece alle diverse fasi di elaborazione del lutto definite nel 1970 dalla psichiatra svizzera Elisabeth Kübler-Ross, ritenuta l'iniziatrice della psicopatologia. Nella fase successiva alla ricerca, per mettere insieme le numerose tracce registrate e dar vita all'installazione, l'artista ha lavorato con un ingegnere acustico, un tecnico programmatore del suono e un architetto.

Questo sforzo poderoso unisce una rigorosa ricostruzione filologica alle incursioni da altri ambiti della conoscenza o dell'immaginazione, si apre alle ibridazioni con culture coeve o contigue a quella assira, oppure distanti da essa nel tempo e nello spazio. Queste variazioni fanno da contrappunto a strutture costanti, canoni che si tramandano nel corso della storia, soprattutto nell'ambito sacro rituale e liturgico. L'operazione condotta da Cuoghi ricalca quel processo di trasformazione che Monica Centanni individua nel meccanismo della tradizione classica: "la trasformazione, anziché garantire la purezza delle sue fonti, trova una sua propria *vis vitalis* in percorsi di inquinamento, di non innocua digressione rispetto alla fonte. Contro l'ideologia immunitaria della purezza, la tradizione classica pratica una poetica del pericolo. *Tradere* significa consegnare: ma già la diatesi media *se tradere*, come il corrispondente italiano 'consegnarsi' assume la connotazione di 'consegnarsi al nemico' e quindi 'tradire'" (Centanni 2005, p. 5).

La condizione di principiante assoluto nell'approcciare una realtà essenzialmente inconoscibile rappresenta uno stato ideale per spaziare e creare *ex nihilo*, senza dover dimenticare ciò che si è appreso, nel momento stesso in cui l'impresa messa in atto sembra motivata dalla determinazione a mostrare il rischio di oblio in cui incorrono tutte le azioni umane (Laubard 2017, p. 55).

Per quest'opera complessa, Laubard parla di una particolare modalità di appropriazione: "Cuoghi's freedom and impertinence in using and changing other sources or references make it possible to refine what is understood here by 'appropriation'. In this case, these are not the practices of copying and quotation that generally characterize strategies of appropriation in contemporary art. Cuoghi's borrowing is closer to the hybridization and syncretism seen in globalized cultural practices" (Laubard 2017, p. 55).

*Šuillakku*, come spiega Cuoghi, "è un nome accadico per distinguere le preghiere di purificazione nei rituali assiro-babilonesi. Deriva dalla parola composta, molto più antica, *shu-il-la* cioè 'mano alzata'. È un'imposizione, come il vade retro, per guarire o per proteggersi" (Cuoghi-Viliani 2009). Nel significato del nome è ravvisabile il *trait d'union* che lega l'installazione sonora a *Pazuzu*, la grande scultura che la accompagna, esposta sotto le volte all'esterno del Castello. Temibile signore dei venti, *Pazuzu* è un demone ibrido – con corpo d'uomo, testa di drago, quattro ali, zampe di rapace e coda di scorpione – ma anche un dio, invocato a protezione contro altri demoni portatori di malattie. Questa doppiezza è espressa nell'ambiguità della mano alzata, un gesto aggressivo di ammonizione, ma anche un "alt" che protegge dalle minacce esterne. Questa sua funzione benefica spiega le antiche raffigurazioni del demone solitamente nel piccolo formato di talismano portatile, indossato come ciondolo o appeso alla porta, a protezione della propria dimora.

La scultura di dimensioni monumentali realizzata da Cuoghi è ottenuta attraverso un ingrandimento aritmetico, eseguito con una scansione laser e un prototipo costruito nelle officine Giugiaro Design, dell'amuleto in bronzo alto soli 15 cm, custodito al museo del Louvre, risalente all'inizio del primo millennio a. C. Accanto al "tradimento" perpetrato per dare vita a *Šuillakku*, la fedele riproduzione di *Pazuzu* richiama alla mente la fede immanentista dei culti antichi che, come un fiume carsico scompare ma permane in forma latente per riapparire con forza, anche se trasfigurata, nella superstizione, ovvero "la necessità incondizionata di un significato" (*Ibid.*).

## Intervista a Roberto Cuoghi

*Partendo dall'idea di crisi come occasione di rinnovamento radicale, ho pensato al tuo approccio al lavoro in generale, alla sperimentazione di materiali e processi per te sempre nuovi, ripartendo ogni volta da zero. Mi chiedo se la condizione attuale, che impone vincoli di natura esterna, ha portato a qualche tipo di ulteriore cambiamento in termini di metodologia di lavoro, o ha rappresentato una sfida ulteriore?*

No Sara, la sfida è sempre la stessa, ma sempre più pericolosa. Solo meno interferenze, meno collaborazione, meno diplomazia e meno farmaci.

*Le domande che seguono ruotano tutte intorno a una riflessione sulla funzione svolta dalle opere d'arte in rapporto al contesto, sulla loro natura e vocazione. Šuillakku si basa su una ricerca che affonda le radici nel lascito culturale e artistico di una determinata civiltà. Cosa è stato possibile comprendere attraverso questo lascito e, cambiando la prospettiva temporale all'attualità, l'artista ha qualche responsabilità nel raccontare il proprio tempo?*

Quando ho presentato *Šuillakku*, piena di pianti disperati, e soprattutto durante la seconda tappa all'I.C.A. di Londra, si dichiarò fallita una delle banche d'affari più importanti, la Lehman Brothers. A qualcuno è sembrato che io avessi preparato un sottofondo a quella valanga finanziaria che avrebbe poi provocato sfratti e licenziamenti in tutto il mondo. Io credo invece che quell'opera sia ancora felice per quello che è, la lamentazione per la caduta di Ninive.

Con quei pianti interpretavo proprio un popolo che si imbestialisce alla mancanza di una spiegazione. È la nostalgia per una stabilità che si rappresenta nel rito, che si pretende da Dio, ma che non si è mai verificata. È l'ideale dell'ontologia forte che spiega tutto per relazioni causali, che rintraccia percorsi, che mette le cose apposto e dà loro un nome. L'opera d'arte sembra procurare ansia finché non si trova qualcosa che le assomiglia, la ricorda, la richiama, oppure l'opera è un rebus, il significato c'è e non si vince niente.

Io credo in un rispecchiamento, una corrispondenza ovvia, ma se qualcuno si sente in dovere di raccontare il proprio tempo vorrei dedicargli un minuto.

Ogni racconto è un'analisi retrospettiva. Si può raccontare anche una partita a Tombola, che è una sequenza accidentale di numeri e combinazioni di numeri, a patto che sia terminata. Serve sapere quali sono gli intrecci e i momenti cruciali e per farlo serve sapere anche l'epilogo della partita. Per raccontare il proprio tempo un artista deve aver finito di produrre il suo effetto, cioè deve aver fatto il suo tempo, che è un destino a cui non può sottrarsi. Per questo anche un pessimo artista può essere preso ad indice del suo tempo, così come un pessimo stratega può aver condizionato il destino di una popolazione. In ogni caso

non può partecipare a un giudizio che lo riguarda se la valutazione è relativa al tempo che ha contribuito a formare, pur non avendo avuto la volontà di realizzarlo nei termini in cui si è verificato.

Il problema è nel ruolo dell'artista, nella sua interpretazione. All'artista fa comodo suscitare aspettative, dunque non è come accettare una responsabilità. Piuttosto è prendere atto che c'è un ruolo da interpretare e che i parametri di giudizio sull'interpretazione siano forniti col ruolo. Il giudizio dovrebbe misurarsi attraverso le finalità che il ruolo persegue, ma le finalità non si verificano in tempo. Il ruolo dell'artista sembra essere quello di allinearsi a quel rapporto causa-effetto in cui l'interpretazione del secondo momento garantisce l'attestato di prossima causa, ma è un automatismo. Così si prosegue un percorso fatto di ragioni di fondo, che però sono infondate perché non possono essere valutate nei fatti, ma sono sensate per forza di cose.

*Forse l'artista può offrire visioni alternative? L'artista appartiene al proprio tempo?*

Come chi abita uno spazio. Un inquilino che lo arreda secondo i suoi gusti o con quello che trova, o con i gusti che vuol far credere di avere. L'abitazione è la misura di tutto quel che l'inquilino può fare come inquilino. Non solo l'artista, ma chiunque inizia la sua testimonianza solo quando inizia a rifiutare la precomprensione del momento in cui si trova, cioè quando rifiuta l'eredità che ha trovato. Eppure prevale ancora l'idea di partecipare a quel gioco a premi per cui la vita si vive come si deve, seguendo un regolamento che ci ha preceduto e dunque secondo un'interpretazione scaduta.

*Penso alla distruzione dei monumenti che ha segnato questo periodo, oltre alla pandemia, e che ha richiamato alla mente episodi di iconoclastia. L'arte prodotta oggi avrà questo potere sulle persone in futuro?*

Io sono per eliminare le statue di chiunque perché la gloria di qualcuno non sia l'offesa a qualcun altro. In ogni caso la storia la scrivono i vincitori e le statue sudiste sono solo zavorra quando non sono da trattare come bombe inesplose.

Rappresentare è sempre una forma di osservanza, è volerci credere. Qualsiasi sentimento verso un oggetto ci subordina a quell'oggetto. Un'offerta o un atto vandalico sono aver cura dei motivi per cui si fa ciò che si è deciso di fare. Decapitare una statua è ammettere l'esistenza di un valore per cui è significativo decapitare una statua. Nel Decalogo si comanda "Non farti scultura, né immagine alcuna", ma è appunto un divieto e non un'argomentazione, è anzi la conferma che mancava. Questo potere è intatto. È meno disinvolto sotto forma di conflitti di giudizi di valore o tutela dei diritti della personalità, ma oltrepassa le nostre vite e l'arte. L'immagine è il grado zero della conoscenza, e i costruttori di immagini sono falsificatori perché imitano "lo stesso con lo stesso" per confondere l'autentico con l'inautentico. Se poi fossero ispirati sarebbe peggio, non avrebbero colpe, né meriti, sarebbero il gioco di un gioco più grande di loro. L'artista in Dio non sa quello che fa, è lui "strumento" di chi ha la verità e, proprio perché ce l'ha, non la condivide.

*[[[ Come mai Pazuzu amuleto è diventato monumentale? C'entra con il rapporto tra il singolo e la dimensione collettiva, pensando anche a tutta la produzione di Šuillakku?*

Pazuzu è stato la spiegazione a carestie e pestilenze che scendevano dalle montagne. È un demone babilonese, quindi è un Dio, e rappresentarlo è come costringere la sua presenza a manifestarsi. Desiderare che un demone si manifesti è sconveniente, ma raffigurarlo come un primitivo spirito guardiano significa sfruttare la sua presenza a vantaggio di chi lo possiede. Per questo Pazuzu è sempre stato tascabile. I

demoni erano malattie e nella gerarchia dei demoni Pazuzu era la catastrofe. Una malattia, prima di considerarla in forma epidemica, è un inconveniente individuale, dunque Pazuzu è la profilassi che anticipa tutte le metodiche sanitarie, vaccinali e omeopatiche, per cui il male si sconfigge col male. In questo senso un monumento a Pazuzu sarebbe stato inconcepibile, ma immaginando un rapporto proporzionale tra il valore apotropaico di un oggetto e il suo volume... perché no?

*L'arte può essere profetica? Ti è capitato di incontrare lavori – opere d'arte, film, libri, canzoni ecc. – che si sono rivelati tali?*

Continuamente, ma è come svegliarsi e raccontare un sogno. Decido io che valore dargli e se trovargli un significato, se però voglio condizionare la mia giornata credendo di aver ricevuto consigli da un morto, allora posso anche aprire un cane per decifrarne i visceri. Se un ritratto cade dal muro, non penso che il ritratto mi abbia manifestato il suo disappunto per qualcosa, penso al chiodo.

L'arte è sovrastrutturale, è un galleggiante e io non mi aspetto capacità predittive da un galleggiante, mi aspetto che segnali qualcosa di notevole.

È la storia a dare torto allo storico come interprete sciamano. Pensa a chi, alla luce dei fatti, pretende di aggiornare la lettura delle quartine di Nostradamus. Non ne accredita il valore predittivo, sta speculando e vuole venderci un libro di libere associazioni su materiale non suo. In molti casi la previsione sui contenuti del libro è suggerita dalla copertina. È il residuo meccanicistico di chi ha fiducia nelle scelte e scegliendo esclude certe altre scelte, costringendosi a una selezione. Chiudendo il cerchio attorno alle possibilità si definisce un nucleo di combinazioni che, per gradualità restringimenti di campi di probabilità, portano a scelte grafiche che fanno tanto uso dei blu e di figure umane stilizzate inscritte in forme geometriche e pervase da effetti di luce.

C'è piuttosto una pulsione teleologica sempre più forte verso ogni fenomeno economico, verso i mercati e verso tutto quello che può diventare numeri. Con la capacità di calcolo dei processori grafici per videogiochi è diventato meno ingenuo il desiderio di anticipare gli andamenti dei prezzi e dei costi di produzione per risolvere problemi sociali importanti, alzare le aspettative e alzare anche l'indice di insoddisfazione. Infatti sta succedendo, ma non succede mai abbastanza e le autorità fiscali e politiche di tutto il mondo esercitano influenze improprie su piattaforme private che nascono per chi vuole fare amicizia. E viceversa.

Forse sapremo tutto di tutti, ma avremo la terapia più efficace senza doverla testare su nessuno. Chi svilupperà il modello migliore deciderà anche il valore delle profezie.

## Uno spaccato dal futuro: *TH.2058* di Dominique Gonzalez Foerster

Facciamo un balzo in avanti nel tempo fino al 2058, l'anno in cui è ambientata *TH.2058*, la grande installazione realizzata nel 2008 per la Turbine Hall della Tate Modern di Londra. Proiettandosi nell'avvenire, Gonzalez-Foerster immagina una nuova funzione per la gigantesca hall del museo, già cuore della ex centrale termoelettrica: non più spazio espositivo, ma riparo per gli sfollati di una Londra alluvionata, su cui si è abbattuto un inarrestabile diluvio. Il visitatore entrando è accolto dal rumore dell'acqua scrosciante, che si sovrappone alla musica emessa da alcune radio, mentre lo sguardo si perde tra le griglie dei circa duecento letti a castello in metallo giallo e blu disseminati ordinatamente nello

spazio. Sui letti, destinati ai profughi del futuro, sono distribuiti i libri che costituiscono la bibliografia del progetto, da *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury a *The Drowned World* di J. G. Ballard, e che consentono ai visitatori un'esperienza interiorizzata dei riferimenti letterari che hanno guidato l'artista nella concezione dell'opera. Molti sono i libri di fantascienza che alimentano la visione dell'artista e concorrono nella materializzazione di un futuro sognato. A fare da controparte alla dimensione intimistica della lettura è *The Last Film*, la proiezione su uno schermo di enormi dimensioni di un film risultato dal montaggio di sequenze tratte da pellicole sperimentali e di fantascienza, da *La Jetée* di Chris Marker a *Soylent Green* di Richard Fleischer e a *Teorema* di Pier Paolo Pasolini. Gli spezzoni che si succedono sullo schermo sembrano ripercorrere le tappe salienti che hanno condotto gli uomini del futuro alla loro presente condizione, o viceversa, sembra che la selezione e il montaggio siano stati eseguiti dagli uomini dell'avvenire, che frugano nel lascito culturale del passato alla ricerca di indizi sulle ragioni della crisi ambientale e sociale del 2058.

Insieme all'umanità di rifugiati, trova riparo un gruppo di sculture recenti di grandi dimensioni, una delle quali è stata esposta proprio nella stessa Turbine Hall: si tratta di *Maman* (1999), il gigantesco ragno metallico di Louise Bourgeois, che genera nel visitatore la sensazione di *déjà-vu*, avendo la scultura abitato in precedenza quello spazio; mentre *Untitled (Three Large Animals)* (1989) di Bruce Nauman proviene dalla stessa collezione della Tate. E poi vi sono *Flamingo* (1973) di Alexander Calder, *Felix* (2001) di Maurizio Cattelan, *Sheep Piece* (1971–72) di Henry Moore e *Apple Core* (1992) di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen. Si tratta di riproduzioni delle sculture originali ingrandite del 125% rispetto alle loro dimensioni reali. Anch'esse, secondo la visione dell'artista, sono state esposte alla pioggia londinese, che le ha irrigate, subendo un processo di "tropicalizzazione", una crescita fuori controllo che si trasferisce dalla natura alle cose, concetto chiave della poetica di Gonzalez-Foerster. Già di dimensioni monumentali alcune – oltre a *Maman*, l'opera di Calder (installata nella Federal Plaza di Chicago), oppure il gruppo scultoreo di Moore – anche le opere di formato più piccolo sono fin dall'origine un ingrandimento dell'oggetto che rappresentano: il torsolo di mela di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen e lo scheletro del gatto di Cattelan. Esse hanno subito l'effetto *blow-up*, per usare un termine cinematografico caro all'artista, lo zoom che permette di captare i dettagli, di isolarli, sospende il tempo e consente di guardare le cose diversamente (Gonzalez-Foerster in Lavigne 2015, p. 189).

Tutte le sculture, che siano realistiche o astratte, hanno un animale per soggetto – insetti, scheletri, ibridi, – o un elemento organico, come il sovradimensionato torsolo di mela. Esse compongono la spina dorsale dell'ambiente, ricordando da lontano i display dei musei di scienze naturali, formando qui lo sparuto equipaggio di una futuristica arca di Noè.

L'idea cardine dell'installazione ruota intorno all'importanza delle citazioni nel contesto della fine del mondo, come ha rivelato Gonzalez-Foerster allo scrittore (e complice) Enrique Vila-Matas. Secondo le sue parole, nell'ambiente: "the coexistence of the music with the rain and the books, with the sculptures and the books gives a strange result, as if ghost time had arrived and we were wondering, lost, among the remains of a cultural shipwreck, of an end of the world: an atmosphere of the art of the quotation in the context of cataclysm" (Gonzalez-Foerster in Vila-Matas 2008, p. 99).

In *TH.2058* passato e futuro si intrecciano e si illuminano vicendevolmente, grazie anche all'uso della citazione che, nella poetica dell'artista, rende la finzione reale: "I have a dynamic relationship with the past.

It interests me when it's like a possible future, when it's used like it is in science fiction, not when it's treated like a necrophilous memory”( Gonzalez-Foerster in Lavigne 2015, p. 27).

Come avvisa Jessica Morgan nell'introduzione al catalogo della mostra, la visione di una Londra sommersa è ricorrente nell'immaginario della letteratura e dell'arte, soprattutto a partire dalla rivoluzione industriale, quando la pioggia richiama la funzione purificatoria del diluvio biblico che depura dal male e dagli eccessi. Londra fu effettivamente inondata nel 1953, e molti dei riferimenti cinematografici e letterari utilizzati per la costruzione della visione dell'avvenire di Gonzalez-Foerster sono datati agli anni cinquanta, periodo dominato dalle tensioni della Guerra fredda, la corsa allo spazio, il lancio di Explorer-1, il primo satellite statunitense, lo sviluppo del microchip, la costruzione di Brasilia, inaugurata nel 1960. Sono eventi che, con uno sguardo retrospettivo, appaiono in anticipo rispetto al loro tempo, generando quella conflagrazione tra passato e futuro, tra finzione e realtà, che connota l'opera di Gonzalez-Foerster. “In fact, as much as science fiction is presented as a ‘glimpse into the future’ it is not only a commentary on the present but perhaps more than anything a reflection on the past. While the rain of the past summer may seem unnervingly to have been predicted by Gonzalez-Foerster’s vision of the Turbine Hall as a shelter, perhaps there is much more to be discovered by examining the work’s proposal in relation to the events of fifty years ago. Are we going forwards or backwards? Is the past in fact our future?” (Morgan 2008, p. 21).

## Intervista a Dominique Gonzalez-Foerster

*Questo numero speciale di 900 Transnazionale riflette sull'idea di crisi, quale momento di rottura che può condurre a un rinnovamento, in un'accezione positiva. Il tuo approccio al lavoro, di volta in volta in dialogo con professionalità da ambiti disciplinari diversi – architetti, registi, scrittori, designer ma anche altri artisti – sembra possa essere accostato a questa accezione della parola “crisi”, nel senso di ripartenza, familiarizzando con metodologie di lavoro diverse. Può, in questa prospettiva, la situazione attuale essere stimolante?*

Perché no? Ogni cambiamento può essere stimolante per una pratica artistica perché assistiamo a nuove situazioni, nuove possibilità, comportamenti, connessioni, materiali, modi diversi di comunicare, nuove parole, nuove atteggiamenti, ma ciò non significa che questi si manifesteranno in maniera immediata nella pratica o nei progetti. Sento che a volte ho bisogno di diversi anni per metabolizzare e utilizzare nuove informazioni ed esperienze. Non è una risposta automatica o una reazione immediata, è un processo lento...

*La situazione presente può portare a pensare in maniera diversa, anche in relazione a nuove possibili collaborazioni, e modi innovativi di collaborare?*

È ancora troppo presto per rispondere, non posso ancora dirlo.

*Pensando alla natura multiforme dei tuoi lavori, in cui coesistono il sentire dell'individuo – uno sguardo introspettivo – ma anche l'apertura alla dimensione collettiva, spesso riflessa nella compresenza di una dimensione interna-esterna nello spazio, la condizione di isolamento che ha caratterizzato quest'ultimo anno, l'impossibilità di viaggiare, hanno stimolato altri tipi di viaggio?*

Questa condizione sembra effettivamente continuare un cambiamento iniziato per me già sette o otto anni fa, quando ho cominciato a viaggiare verso una dimensione “interiore” (*apparitions*) o utilizzando un

metodo “macchina del tempo” (*Splendide Hotel*), prendendo gli aerei solo una o due volte l'anno, spostandomi altrimenti in treno in tutta Europa... rallentare tutto, concentrarsi su meno situazioni ma lavorare più in profondità...

*L'arte può essere profetica? Ti sei imbattuta in opere – libri, film, canzoni – che si sono rivelate tali?*

Assolutamente sì e ho un vero fascino per la narrativa speculativa e l'arte, penso che il film *Soylent Green* (ambientato nel 2022) sia così tristemente profetico (probabilmente conosci il mio saggio visivo per *Blow up – Arte* a riguardo: <https://www.youtube.com/watch?v=-Au1IHT9NVM>). Tutti sappiamo che libri come *1984*, *Fahrenheit 451*, *Il castello* di Kafka, la “trilogia del cemento” di Ballard molte idee contenute nei romanzi di Philip K. Dick, ma anche *Frankenstein* di Mary Shelley, *La notte della svastica* di Katharine Burdekin e *Ice* di Anna Kavan descrivono realtà che sperimentiamo ora. È profezia, è immaginazione, è una combinazione delle due? L'artista possiede un senso sismografico per i cambiamenti in arrivo?

*Negli ultimi mesi, la demolizione di monumenti e la distruzione di alcune statue ha riportato alla mente episodi di iconoclastia e ha fatto riflettere sul rapporto del presente con la storia. Le sculture allestite in TH.2058, copie di celebri sculture provenienti dalla storia dell'arte, sono leggermente ingrandite, hanno subito un processo di “tropicalizzazione”, offrono riparo e al contempo incombono minacciose sullo spettatore. Sono più un rifugio o una minaccia?*

È una domanda aperta... queste sculture sono diventate “vive”, sono entrate in un processo di trasformazione, possono diventare parte di un altro futuro? È importante “salvarle”...

*Riflettendo sulla nuova funzione che assumono le sculture in un diverso contesto, estendo a te una domanda che io stessa mi pongo, l'arte è fine a se stessa o l'artista ha una responsabilità?*

L'arte è un processo in corso ridefinito sempre dal contesto, quella che chiamiamo arte oggi è valutata secondo parametri diversi rispetto a quelli usati negli anni '60, le questioni morali e politiche sono più presenti e fanno parte della pratica stessa.

*L'artista ha la responsabilità di raccontare questo periodo?*

Penso che non ci sia responsabilità né obbligo, e anche che il processo può essere molto lento. Potrebbero volerci alcuni anni, per alcuni di noi il processo potrebbe invece essere più rapido, ma per altri potrebbe essere impossibile. Sono curiosa di vedere come questo periodo trasformerà l'arte e anche preoccupata per un segno traumatico che forse rimarrà nello spazio espositivo e nel dispositivo...

## Vita e prassi non lineari di Roberto Cuoghi e Dominique Gonzalez-Foerster

L'intreccio di temporalità diverse che dà origine a *Šuillakku* e *TH.2058* è un riflesso del tempo non lineare che regola il vissuto, come lo sviluppo delle pratiche artistiche di Roberto Cuoghi e di Dominique Gonzalez-Foerster.

1887–2058 sono gli estremi cronologici che accompagnano il nome di Dominique Gonzalez-Foerster nel titolo della sua esposizione del 2015-16 al Centre Pompidou (Lavigne 2015), stabilendo una forbice temporale troppo ampia per definire gli estremi biografici dell'artista (come di qualsiasi individuo) o delimitare l'arco temporale del suo operato. Questo spazio di tempo allentato, in eccesso, che non aderisce

a un'esistenza, fornisce qualche indizio sull'essenza della pratica di Gonzalez-Foerster. La sua ricerca si concentra sull'epoca moderna e si proietta nel futuro, raccoglie sollecitazioni dalla letteratura, dal cinema, dall'architettura, per riversarle nei suoi ambienti concepiti quali dispositivi complessi in cui temporalità eterogenee collidono, si compenetrano o convivono scorrendo parallele. Il viaggio cui il visitatore è indotto quando attraversa queste enigmatiche e plurisensoriali "eterotopie" è accostabile a un viaggio di natura interiore, come quello intrapreso dall'artista stessa nella serie delle cosiddette *apparitions*. In *M.2062 (la partie de l'opéra)*, presentata dal 24 al 31 ottobre 2014 alla Fondation Louis Vuitton a Parigi, Gonzalez-Foerster trascende la propria persona per incarnare diverse figure del passato, da Emily Brontë a Vera Nabokov, a Bob Dylan, e personaggi di finzione, come Vicky, la protagonista del film *The Thomas Crown Affair* (Norman Jewison, 1968). La contiguità tra spazio e corpo non è solo fisica, ma sostanziale: essi condividono la stessa natura di luogo potenziale, attraversabile, aperto a fantasmatiche apparizioni.

Se il 2058 è l'anno in cui è ambientata la sua installazione alla Tate Modern, il 1887 è l'anno di nascita di Marcel Duchamp e di Le Corbusier (Lavigne 2015); è l'anno in cui è stato inaugurato il Palacio de Cristal di Madrid, trasformato dall'artista nello *Splendide Hotel* (2014), esempio di quell'architettura in vetro e ferro che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, si è diffusa nelle capitali europee per accogliere le esposizioni universali. Il 1887 è inoltre l'anno che, nella storia dell'arte, all'indomani dell'ultima mostra degli impressionisti, segna l'inizio della stagione post-impressionista, contraddistinta dall'affermarsi delle diverse personalità che tragheranno l'arte verso le avanguardie. Sono accadimenti che introducono all'età moderna e il cui riverbero si coglie in alcuni frammenti disseminati nelle opere di Gonzalez-Foerster.

Anche Roberto Cuoghi occupa posizione "fuori sincrono": la sua biografia non scorre lineare ma è agitata da prolessi e riavvolgimenti, accelerata un'esperienza di invecchiamento precoce. Nel 1998 l'artista ventiquattrenne comincia un processo di metamorfosi durato sette anni, in cui assume le sembianze di un uomo di mezza età, prende peso per vestire gli abiti del padre, si decolora barba e capelli, per poi andare a ritroso, riappropriandosi della sua età anagrafica. Sono salti cronologici vissuti sulla propria pelle, in una certa misura propedeutici al lavoro, poiché vi si riflettono in modi diversi, oltre a fornire un insolito punto di vista assorbito all'interno dell'opera (Cortellessa 2017). Yorgos Tzirtzilakis ha definito Cuoghi un artista "*pedariogèron*", termine greco che compare nella tarda antichità nella letteratura patristica e legato alle vite ascetiche dei santi, corrispondente al latino *puer senex*, un ossimoro che racchiude la polarità bambino-anziano (Tzirtzilakis 2017).

Entrambi gli artisti condividono inoltre un approccio alle rispettive pratiche che prevede un ciclico azzeramento, una ripartenza dal principio per ogni nuovo lavoro o corpus di opere: dare inizio a un nuovo progetto si limita alla scelta del soggetto da indagare, ma investe le stesse modalità di indagine e di esecuzione. Questa prassi può essere accostata alla dialettica che oppone, al momento di crisi una fase creativa positiva, di rinnovamento, accompagnata da un periodo di studio e di meticoloso apprendimento. "J'ai toujours besoin d'être associée à des processus expérimentaux. J'aime de ne pas savoir comment faire les choses au début, puis trouver progressivement la bonne approche" (Gonzalez Foerster-Obrist 2015, p. 68) ha dichiarato in un'intervista Gonzalez-Foerster che, per la messa a punto della sua opera dall'afflato transdisciplinare, è solita collaborare con personalità e professionisti provenienti da ambiti disparati. Proprio grazie all'incontro con materie e metodologie di lavoro per lei inconsuete, si innesca quel

“moment qui fait *tilt!* Et qui me permet de développer quelque chose à travers une situation nouvelle” (*Ibid.*, p. 69).

Per sviluppare i propri progetti, Cuoghi si affida talvolta alla collaborazione di professionisti specializzati, ma nella maggior parte dei casi apprende personalmente nuove tecniche di lavorazione, anche partendo da zero e dedicandovisi in maniera ossessiva. Dopo aver preso confidenza con la materia e assimilato la tecnica (si tratta a volte del ripristino di tecniche desuete) l'artista avvia una sperimentazione che esplora le possibilità insite nei materiali, arrivando a farne un uso “improprio”, a ibridazioni e innesti. Gli “errori” diventano il punto di partenza per ulteriori variazioni e portano a un affinamento della tecnica, eterodossa e ormai personalissima, di cui è l'unico detentore, pioniere e allo stesso tempo epigono (si veda per esempio la serie *Putiferio*, 2016). Perpetuare la condizione di principiante è per Cuoghi una *contrainte* radicale, che sprigiona il potenziale dell'opera verso tutte le direzioni. Ben distinto dal carattere amatoriale o dilettantesco, l'essere “autodidatta”, il maniacale esercizio di apprendimento di nuove pratiche e metodologie è comparabile alla ricerca pura, libera da una precisa finalità (Laubard 2017, pp. pp. 49-50).

Non è un caso che tra le fonti letterarie e filosofiche che hanno nutrito il progetto espositivo *Ametria* (2015), ideato da Cuoghi, vi siano le pagine di *Profanazioni* dove Giorgio Agamben descrive il gioco del gatto col gomito, che sostituisce il topo, disinnescando la finalità predatoria del comportamento del gatto sebbene esso rimanga invariato, usato consapevolmente a vuoto, e aperto a un nuovo uso. Questo “consiste nel liberare un comportamento dalla sua iscrizione genetica in una sfera determinata (l'attività predatoria, la caccia). [...] L'attività che ne risulta diventa, così, un mezzo puro, cioè una prassi che, pur mantenendo tenacemente la sua natura di mezzo si è emancipata dalla sua relazione a un fine, ha gioiosamente dimenticato il suo scopo e può ora esibirsi come tale, come un mezzo senza fine” (Agamben 2005, p. 99).

## Alcuni cenni sulle profezie nell'arte e sull'arte dell'avvenire

La constatazione del carattere essenzialmente ateleologico dell'arte moderna è alla base della riflessione condotta da Marisa Volpi in uno studio sul carattere profetico di opere e scritti teorici prodotti dagli artisti dell'avanguardia. Il saggio accompagna un'inchiesta internazionale dal carattere singolare da lei condotta, pubblicata nel 1972 sulla rivista *Futuribili*, un mensile dedicato, come recita il sottotitolo, alla “esplorazione e studio dei futuri possibili”. “L'arte, domani” è un'indagine volta a rintracciare una cosiddetta “linea d'avvenire” dell'arte, che si interroga sulla possibilità di prevederne il destino: a partire dall'analisi del presente, condotta sottoponendo quattro distinti formulari di domande ai principali attori del mondo dell'arte – artisti, critici, direttori di musei e galleristi –, si tenta di prospettare gli sviluppi futuri.

L'inchiesta non ha la pretesa di affermare l'esistenza di una scienza dell'avvenire dell'arte, spiega Volpi, quanto di individuare le “tendenze forti e pesanti” e, constatando l'influenza della storia dell'arte e delle idee sulle trasformazioni concrete nel fare artistico, sottolinea la rilevanza che questa inchiesta potrebbe assumere (Volpi 1972, p. 8). Dopo aver fatto una distinzione nell'intendere l'arte come fatto culturale e come linguaggio, la studiosa propone un'indagine per comprendere la natura dei fattori determinanti i movimenti di rottura: si tratta di ragioni socio-culturali oppure strutturali, interne al fenomeno artistico? (*Ibid.*, p. 18).

Secondo la studiosa le avanguardie storiche hanno segnato il momento in cui quel rapporto dialettico tra le varie correnti che aveva strutturato l'andamento teleologico del racconto della storia dell'arte s'interrompe. Il linguaggio artistico – pittura, scultura, architettura, disegno – consegnato dalla tradizione storicistica è allora percepito come un limite, non è più considerato assoluto nel suo valore (*Ibid.*, p. 11): da quel momento in poi i mezzi del vocabolario artistico si moltiplicano a dismisura rendendo impossibile prevederne le mosse.

Se agenti esterni legati all'attualità (scoperte tecnologiche, nuovi sistemi di comunicazione ecc.) entrano nello studio dell'artista, dove subiscono una “trasformazione da laboratorio chimico”, fare previsioni sull'esito di questa trasformazione è impossibile e proprio in ciò, in questa speciale alchimia, secondo l'autrice, risiede il quid dell'arte. “A mio parere, malgrado tutti i determinismi di cui dobbiamo tener conto, esiste la possibilità di isolare un momento prioritario: la decisione (certo non a livello logico, ma di fattura) che influenzerà lo sviluppo del ‘linguaggio’ artistico, e che, in modo indiretto, influenzerà tutto il resto, dal mercato alla critica, dalla moda ai mezzi di comunicazione di massa. Dirò di più, a mio avviso l'arte esiste, ed esisterà in futuro, solo nella misura in cui gli artisti (e il pubblico) sono in grado di credere non velleitariamente in tale autonomia di decisione fattiva (non ideologica). È chiaro che la decisione artistica ha in questo senso un alto grado di imprevedibilità [...]” (*Ibid.*, p. 19).

Sul rapporto tra arte e profezia nelle avanguardie tornerà Francis Haskell in uno studio in cui analizza più in generale la tendenza a leggere nelle opere d'arte anticipazioni di sconvolgimenti epocali nel corso della storia. Le quindici xilografie di Albrecht Dürer che illustrano il libro dell'*Apocalisse* (pubblicate in volume nel 1498) sono state ritenute una premonizione della Riforma protestante e, all'indomani della Prima guerra mondiale, persino di quest'ultima; le tele di soggetto storico di Jacques-Louis David dipinte tra il 1785 e il 1789 avrebbero anticipato gli sviluppi della Francia rivoluzionaria già secondo alcuni studiosi a lui coevi, “contribuendo a radicare nel pensiero storico l'idea che mutamenti di rilievo nel nello stile artistico possano (o debbano?) preannunciare imminenti sconvolgimenti della società in generale, se non addirittura della stabilità del mondo” (Haskell 1997, p. 349).

Nella trattazione sono numerosi i riferimenti a storici dell'arte e della letteratura che ritengono gli artisti dotati del potere di captare le trasformazioni sociali e culturali latenti, ravvisabili nelle opere d'arte più precocemente che altrove: secondo Ernst Robert Curtius “gli organi sensibili dell'artista sono pur sempre quelli che registrano un nuovo modo di vedere” (*Ibid.*, p. 356); non si tratta per alcuni di una deliberazione consapevole, quanto di una “risposta istintiva a un cambiamento precocissimo di pressione barometrica” per Max J. Friedländer (*Ibid.*, p. 361); Germain Bazin ne *Le Crépuscule des Images* non esitava a definire l'artista un profeta, “una sorta di mago con il dono di una seconda vista: dal palinsesto di un'epoca egli è in grado di dipanare il destino, dandole espressione con il linguaggio delle forme” (*Ibid.*, p. 373).

Passando in rassegna infine opere e scritti di alcuni esponenti delle avanguardie storiche attivi in varie capitali europee e in Russia, Haskell si sofferma su due caratteristiche comuni alle opere al di là dei soggetti e dello stile: “la prima è che i loro autori non solo erano pienamente consapevoli dell'abisso che li separava dall'arte precedente, ma si compiacevano di quell'abisso, la seconda che essi erano stati dipinti solo pochi anni prima che il mondo in cui erano stati creati venisse spazzato via e irrimediabilmente distrutto dalla guerra e dalla rivoluzione. Caso o preveggenza?” (*Ibid.*, p. 370).

## Conclusioni

Richiamando alla mente oggi, in questo contesto, *Šuillakku* e *TH.2058* non si intende darne un'interpretazione in chiave profetica quanto, attraverso il processo che si è cercato di mettere in luce con la descrizione della loro genesi e del loro sviluppo, offrire spunti di riflessione sul valore di testimonianza dell'arte del tempo in cui è prodotta.

Per Giorgio Agamben la contemporaneità è “una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze” (Agamben 2008, p. 7). Da questa constatazione deriva la sua peculiare definizione di uomo contemporaneo: chi appartiene davvero al proprio tempo è “colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo” (*Ibid.*, p. 6). Risiedere nella sfasatura individuata da Agamben è condizione indispensabile per l'avverarsi della dimensione della con-temporaneità, poiché “coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa” (*Ibid.*, p. 7).

Cuoghi e Gonzalez-Foerster, con la loro esperienza non lineare e con il loro sguardo bifronte, sembrano, in maniera diversa, abitare questa sfasatura, non aderire del tutto al proprio del tempo e “vedere” la realtà circostante attraverso quella fessura rimasta aperta ai margini non coincidenti; un'apertura che offre un punto di osservazione privilegiato sul presente.

## Bibliografia

Agamben, Giorgio. *Profanazioni*. Milano: Nottetempo 2005.

Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Milano: Nottetempo 2008. (Il testo riprende quello della lezione inaugurale del corso di Filosofia Teoretica 2006-2007 presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia).

Bazin, Germain. *Le Crépuscule des images*. Parigi: Gallimard 1946.

Beccaria, Marcella (a cura di). *Roberto Cuoghi*. Catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Torino (6 maggio-27 luglio 2008). Milano: Skira 2008.

Centanni, Monica. “L'originale assente”. In Id. (a cura di). *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*. Milano: Mondadori 2005, pp. 3-42.

Cortellessa, Andrea. “Flour That Does Not Exist: Asynchronies, Dismasure, and Other Misconceptions in Roberto Cuoghi's Work”. In Bellini, Andrea (a cura di). *Roberto Cuoghi. Perla Pollina, 1996-2006*. Catalogo della mostra, Centre d'Art Contemporain Genève, Ginevra (21 febbraio – 30 aprile 2017). Berlino: Hatje Cantz 2017.

Cuoghi, Roberto. *Da idā e pīṅgalā a idā e idā o pīṅgalā e pīṅgalā*. Digione: Les presses du réel, 2014.

Cuoghi, Roberto. “*Ametria: An Artist's Reader*”. In De Rosa, Nicoletta, Kosmadaki, Polina, Pasini, Alessandro, Piantini, Tomaso e Tzirtzilakis, Yorgos (a cura di). *Ametria*. Catalogo della mostra, Benaki

Museum, Atene (11 giugno - 30 ottobre 2015). Atene: The DESTE Foundation for Contemporary Art 2015.

Cuoghi, Roberto e Viliani, Andrea. *Suillakku*. Intervista online, 2009. <https://suillakku.wordpress.com/2009/10/17/suillakku-intervista-di-andrea-viliani/>. [accesso 25 febbraio 2021]

Gioni, Massimiliano e Marta, Karen (a cura di). *Roberto Cuoghi: 2000 Words*. Atene: DESTE Foundation for Contemporary Arts 2013.

Gonzalez-Foerster, Dominique e Obrist, Hans-Ulrich. *Une conversation*. Parigi: Manuella Éditions 2015.

Haskell, Francis. "Arte come profezia". In *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*. (Trad. it. E. Zoratti). Torino: Einaudi 1997 [1993], pp. 341-376.

Laubard, Charlotte. "No Gods, No Masters: Roberto Cuoghi as *Autodidact*". In Bellini, Andrea (a cura di). *Roberto Cuoghi. Perla Pollina, 1996-2006*. Catalogo della mostra, Centre d'Art Contemporain Genève, Ginevra (21 febbraio – 30 aprile 2017). Berlino: Hatje Canz 2017.

Lavigne, Emma (a cura di). *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058*. Catalogo della mostra, Centre Pompidou, Parigi (23 settembre 2015 – 1° febbraio 2016). Parigi: Centre Pompidou 2015.

Morgan, Jessica (a cura di). *Dominique Gonzalez-Foerster: TH.2058*. Catalogo della mostra, Tate Modern, Londra (14 ottobre 2008 – 13 aprile 2009). Londra: Tate Publishing 2008.

Tzirtzilakis, Yorgos. "The Artist as *Pedagogèron*". In Bellini, Andrea (a cura di). *Roberto Cuoghi. Perla Pollina, 1996-2006*. Catalogo della mostra, Centre d'Art Contemporain Genève, Ginevra (21 febbraio – 30 aprile 2017). Berlino: Hatje Canz 2017.

Vila-Matas, Enrique. "Towards a Culture of the Quotation in a Context of Catastrophe". In Morgan, Jessica (a cura di). *Dominique Gonzalez-Foerster: TH.2058*. Catalogo della mostra, Tate Modern, Londra (14 ottobre 2008 – 13 aprile 2009). Londra: Tate Publishing 2008, pp. 95-106.

Vila-Matas, Enrique e Schneider, Bastian. *Marienbad elettrico*. Milano: Humboldt books 2018.

Volpi, Marisa. "L'arte, domani". In *Futuribili*, VI, nn. 42-43, gennaio-febbraio 1972.

## Sitografia

Roberto Cuoghi: <https://www.robertocuoghi.com/> [accesso 25 febbraio 2021]

Castello di Rivoli: <https://www.castellodirivoli.org/mostra/roberto-cuoghi-suillakku/> [accesso 25 febbraio 2021]

Dominique Gonzalez-Foerster: <https://www.dgf5.com/> [accesso 25 febbraio 2021]

Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-dominique-gonzalez-foerster-th2058-2> [accesso 25 febbraio 2021]