



OFF-TRACK

145

OFF-TRACK
B. THOREL

INDEPENDENT AND ARTIST-RUN SPACES—BECAUSE OF THEIR PECULIAR MODES OF OPERATION, LIMITED LIFESPANS, AND MARGINAL LOGISTICS, BOTH METAPHORICALLY IN THE ART WORLD AND ALSO GEOGRAPHICALLY WITHIN CITIES—ARE HARD TO VISIT. YET THEY CHALLENGE EXPECTATIONS: THEY GIVE IMPORTANCE TO FORMS OF SOCIALITY THAT OPEN UP UNTOLD POSSIBILITIES AND PLAY A CRITICAL ROLE IN REDEFINING THE ART WORLD'S SHOWING, SEEING, AND TALKING.

BY BENJAMIN THOREL

Opposite - Jacent Varoym, 3rd mind myth opening tonus, Paris, 2014. Courtesy:TONUS, Paris. Photo: © Marc Armand

It wasn't a dark and stormy night—just a dull September evening in Paris. Night was falling idly on the already empty streets and avenues of the 15th arrondissement—a rather quiet residential area, where there is rarely any reason to wander in the evening. What once may have been a body shop for motorcycles shed its light onto a smaller street. The iron gate was up, opening onto a rather shallow space at street level: TONUS, the studio of artists Jade Fourès-Varnier and Vincent de Hoÿm, which they occasionally turned into an exhibition space. The show that was opening that night, *At L'Âge d'Or* [At the golden age], a collaboration between young artists Guillaume Maraud and Julien Laugier, transformed it all: custom-built Sheetrock walls and an additional glass door shaped a smaller, quirky room with a recess, where a few works were hung, figuring elusive silhouettes and broken sentences. This 1:1 evocation of one tiny, intimate art venue inside another created a paradoxical atmosphere—a feeling of an aspiration, a promise, but also a dead end. The space the artists had built and its mythical title evoked a fantasy; however, the reality it conjured—a constrained, narrow environment—didn't seem like anything ideal. As a projection of (or a meta-) artist-run space, *At L'Âge d'Or* stood in an uneasy position. But difficulty itself may here be the point.

Starting with a short description of a show that's now two years old allows me to consider the problem with exhibitions and their making in independent and artist-run initiatives. *At L'Âge d'Or* was a self-reflexive show, informed by the two young artists' personal awareness of the dynamics of such places—both had been involved in off spaces in Paris, Maraud at Shanaynay, Laugier at castillo/corrales—and by their own interest in historical, collective, and independent initiatives in the art world. It highlighted several points of tension: between the myth of inventing one's own art and the need to have it grounded; between the abstract power of the exhibition and the roughness of an actual location; between intimate communities and the notion of a public.

Putting the emphasis on the materiality of an invented space, Laugier and Maraud pointed at a conundrum anyone who has ever worked with this type of structure knows well: the importance played by the place itself, its volume, its ambience, its location

in a city, outweighing the possibilities of showing and looking at works together. Nonetheless, as a reverie, *At L'Âge d'Or* also made visible what a powerful resource the longing for such spaces can be. Part of the potential, the energy, that artist-run spaces still hold—be they historical, closed, or still alive and fighting—comes from their exclusivity and the mythologies that come with it. Because of their specific modes of operation, their often-short lives, and their marginal position in the (mental) geography of the art world, it's never easy to actually visit such venues. **Every art jet-setter knows not only that off spaces are difficult to find (often located in back alleys or remote streets in the middle of nowhere) but also that they are always closed.** Even from a historical perspective, this delay can be felt: it's easier to have access to BANK's *Fax-Back* (1998)—its circulation being an integral part of the project—than to get a sense of the exhibitions they were organizing as a collective in London. This example is not being mentioned by chance: today artist-run galleries make a point of inventing ways of communicating through press releases, printed matter, websites, and other bits of writing. At a time when most of the art we talk about is being viewed from a distance, through screens, thanks to pictures posted online—which provide a sense of accessibility and so-called immediacy that print reviews and photographic reproductions never attained—attendance at exhibitions in the here and now has lost some of its magic. At the bottom end of the scale, off spaces play their part in perpetuating the “institution” of the exhibition, but they suggest peculiar attitudes when it comes to the exhibition's extension in the realm of the virtual. Through the circulation of elements, online but also through publishing, they give a broader scope to their brick-and-mortar presence and, further, to their odd public existence.

Indeed, the art venues I'm thinking of here correspond to what Marion von Osten once described as “the spaces organized by the artists themselves, which are all too happily proven guilty of being nothing but privatized family economies,” in contrast to public spaces that “operate on the assumption that they have a clear and unequivocal audience.”¹ The notion of “guilt” as such is not my point here; rather, it is that spaces developed by artists (and also freelance curators, amongst other agents) on a voluntary basis can't deal with the exhibition from the same perspective as “normal” art venues. After all, these are places rarely tailored for exhibitions; even if they comply with the rules of the white cube, one would notice fluff along the walls and between the works. Their private, personal character isn't a curse. On the contrary, it makes it necessary to reconsider expectations, modes of address, and the nature of a public. What's at stake here is a form of pragmatics of exhibition making; what's happening has less to do with the process of selecting, organizing, and curating works than it does with attention, diplomacy, self-awareness, and improvisation. The exhibition then goes back to its minimal definition: the act of presenting and discussing ideas, works, forms, gestures, and acts in a specific place.

The particularities of the spaces then become the main constraints—or, rather, the ground—from which projects develop. Take, for example, *Uma Certa Falta de Coerência* (A certain lack of coherence), an artist-run initiative founded in 2008 by André Sousa and Mauro Cerqueira in a decrepit storefront on a sloping street in the old center of Porto, Portugal. As Sousa and Cerqueira put it themselves: “Often the gallery space is compared with a cave with no flat surfaces, no smooth textures, no vertical or horizontal edges. Temperature, humidity and the smell of moist is constant all year long. With its low ceiling and with lack of windows, the five rooms has [sic] a very organic flow.”² This (parodic?) description of a space that is the antithesis of a white cube is the starting point of a strong and enduring commitment to work with artists in this specific situation—nothing romantic here, except the will to work in conditions that can really be “autonomously” dealt with. The blunt images they post online convey a sense of toughness, in line with the spirit of Jimmie Durham, from whose book they borrowed the name of their structure.



Julien Laugier and Guillaume Maraud, *At L'âge d'Or* installation views at TONUS, Paris, 2014.
Courtesy: the artists and TONUS, Paris. Photo: © Eric Giraudet, Julien Laugier and Guillaume Maraud



Rory Pilgrim, *The Salt and the Leaven* installation view at RONGWRONG, Amsterdam, 2014. Courtesy: the artist and RONGWRONG, Amsterdam.
Photo: RONGWRONG, Amsterdam



Evelyn Taocheng Wang, *Reflection Paper n.1*, 2013, *And How Are You Otherwise?* installation view at RONGWRONG, Amsterdam, 2013. Courtesy: the artist and RONGWRONG, Amsterdam. Photo: RONGWRONG, Amsterdam



Jacent Varoym, *3rd mind myth* installation view at TONUS, Paris, 2014. Courtesy: TONUS, Paris. Photo: © TONUS, Paris



Jacent Varoym, *3rd mind myth* opening at TONUS, Paris, 2014.
Courtesy: TONUS, Paris. Photo: © Marc Armand



Jonathan Binet installation views at Treize, Paris, 2011. Courtesy: Galerie Balice Hertling, Paris



Sif Hedegård, *Consumption*, 2016, Sif Hedegård and Olga Pedan, *Well Said the Wolf* installation view at Shanaynay, Paris, 2016. Courtesy: Shanaynay, Paris



Matthieu Palud, *Paintingzzz* installation views at TONUS, Paris, 2014. Courtesy: the artist and TONUS, Paris. Photo: © Éric Giraudet



Julien Goniche, *4D PSYCHO VAPOR* installation view at Shanaynay, Paris, 2014.
Courtesy: Shanaynay, Paris



Babi Badalov, *PORTO – ПОТО* installation view at Uma Certa Falta de Coerência, Porto, 2013. Courtesy: Uma Certa Falta de Coerência, Porto



João Sousa Cardoso, *Os Republicanos* installation view at Uma Certa Falta de Coerência, Porto, 2009. Courtesy: Uma Certa Falta de Coerência, Porto



GREATEST HITS installation views at Museo Apparente, Naples, 2015. © Museo Apparente, Naples.
Courtesy: the artists and Museo Apparente, Naples. Photo: Danilo Donzelli



Combining pragmatism and conviction, the mode of operation of off spaces often comes from real estate. The snail-like arrangement of small rooms, over several levels and half-floors, that RONGWRONG occupies on the ground floor of an old house in Amsterdam allows for intimate exhibitions, performances, and talks. Indeed, the activities of independent spaces happen in gray zones between the canon of the exhibition and various genres of events—be they concerts, performances, lectures, etc. Treize in Paris is one such place, with a lawless program that ranges from noise music gigs and book launches to archive-based exhibitions and student shows. (It also serves as an office for freelancers and small structures.) Praised as “an oasis of other-ness”³ by Chris Kraus, the two-floor speakeasy Lost Property, which was active in a remote residential area of West Amsterdam from 2011 to 2014, held most of its weekly events thanks to a single projector and a sound system.

The types of exhibitions and events hosted by these structures aren’t grand: the ambition isn’t to break all limits but rather to suggest that what has become the norm—in terms of art, in terms of exhibitions, in terms of relations—isn’t everything. A wide range of moments blossom, online and offline, from the mere awareness that it’s possible to do things in art other than shows. What gets developed, then, is a specific discursivity beyond the exhibitions themselves—not to mention the expansion of the art vocabulary these spaces create through their names and the titles of their shows. At first obtuse and enigmatic, made up of pictures and terse statements, the newsletters sent by Lost Property over the years formed an intense and singular chronicle. RONGWRONG often makes a point of creating a dialogic space in their press releases, suggesting casual narratives—for instance, sending out an email in the form of a personal message, as if disclosing private correspondence to their mailing list. Displaying a lack of certitude about forms allows the defamiliarization of practices and habits. See these deadpan lines from an announcement for a show by artist Jonathan Binet, curated by Gallien Dejean at Treize in 2011: “I would like to thank, very simply and very warmly, Jonathan Binet for accepting my invitation [...]. My idea, at first, was to organize an exhibition at Treize that would break a little the frontier between the exhibition space downstairs and the spaces upstairs. The walls of my office are stained, the baseboards have been pulled out. I’m happy [...]”

Communication here follows the DIY practice of running a space: it transforms fragile exhibitions and occasional events into complex, multifocal, lively constructs. This shift not only gives consistency to their undertakings but also involves the audience, betting on the appeal of curiosity and language games.

Instead of a proxy experience of exhibitions, online content may participate in building a form of empowering fiction that suspends day-to-day logistics or even purposely blurs the perception of what’s actually happening. On the website of Yale Union, an artist-founded art center in Portland, Oregon (that’s now closer to a proto-institution) everything is minutely archived, according to an idiosyncratic logic. One can find essay-like press releases related to each project and download PDF versions of the excellent pamphlets they publish as part of their program, but visual documentation is erratic. This lack can casually be solved, in the case of a solo show by Willem Oorebeek, by rerouting the online visitor to Instagram and Twitter feeds related to the artist, which may—or may not—show pictures of the exhibition taken with cell phones. In so doing, the actual space—as well as the way it is reinvented with each new show—remains purposely concealed.

On a completely different scale, the Museo Apparente in Naples takes place in a prefabricated woodshed shipped from somewhere in Sweden and assembled in the garden of its founder, Corrado Folinea, in the heights of the city. This generic structure, if out of place in Naples, gives the exhibitions a strange sense of non-place, accentuated by the texture of the slick, veneered walls. Pictures of

the exhibitions give the impression of a rendered volume, while on the back of a series of small books published to accompany the shows are printed deceptive photographs of random sorts of sheds, in unrelated contexts.

Such tactics give projects a narrative quality, be it epic or comic, rather than a fixed identity or function. Taking the limits of their physical spaces as a paradoxical asset, independent initiatives are inventing themselves. While most galleries and museums work toward closure and saturation in the documentation and publicity of their activities, alternative structures favor an open-ended and whimsical approach to information, enhancing their aura. The intersection of that virtual potential and a very factual reality creates a peculiar magnetism, powerful enough to create a fictional space into which a public—the distant visitor, or the attentive reader—can step.

Such ways of working may seem improvised and approximate; however, they do contribute to the making of an unpredictable and still active crucible of experiments. Because of—thanks to—their uncertain status and their capricious existences, artist-run initiatives still challenge expectations: transparency isn’t their point, and neither is common sense. The importance they give to various forms of noisy sociality opens up possibilities that are untold, forgotten, or misunderstood. Standing in between the old world of the hangout, the cool place difficult to find but so nice to visit, and the virtual experience of a network with no need for a ground, they play a critical role in an art world where ways of showing, seeing, and talking are more and more normalized. In contrast to the paralyzing, authoritarian model of the general public, they prefer to experiment with exhibitions as possibilities of creating a public, doing so as if they weren’t much concerned about transforming their regulars and supporters into profitable sponsors. In a dynamic, moving, ephemeral, and sometimes flimsy way, their work relentlessly keeps a field of possibilities open, starting with the possibility of a reciprocal commitment and a meaningful response—opening forking ways for the future of institutions.

¹ See Marion von Osten, “Producing Publics—Making Worlds! On the Relationship Between the Art Public and the Counterpublic,” a lecture from 2000, published in various contexts and available online at <http://www.on-curating.org/index.php/issue-9.html>.

² See “Opening of Alternative Space from Porto: A Certain Lack of Coherence,” Astrup Fearnley Museet, 2014, <http://afmuseet.no/en/hva-skjer/2014/oktober/lack-of-coherence>.

³ See Chris Kraus, *Lost Properties* (Semiotext(e), 2014)



From left to right - Ryan Trecartin, *Popular S.ky (Section-ish)*, 2009; Charles Atlas, *Son of Sam and Delilah*, 1991, *One Sofa* installation view at RONGWRONG, Amsterdam. Courtesy: the artists and RONGWRONG, Amsterdam. Photo: RONGWRONG, Amsterdam



Merlin Carpenter, *Support Nightclub*, *Experience Nightclub* installation view at Uma Certa Falta de Coerência, Porto, 2013.
Courtesy: Uma Certa Falta de Coerência, Porto

Gli spazi indipendenti gestiti da artisti – per via delle peculiari modalità di gestione, del ciclo di vita limitato e della perifericità, sia metaforica all'interno del mondo dell'arte, sia geografica nelle città – sono difficili da visitare, ma mettono in discussione le aspettative dando rilievo a forme di socialità che aprono possibilità inedite e giocano un ruolo fondamentale nella definizione del modo di organizzare mostre, osservare e dialogare all'interno del mondo dell'arte.

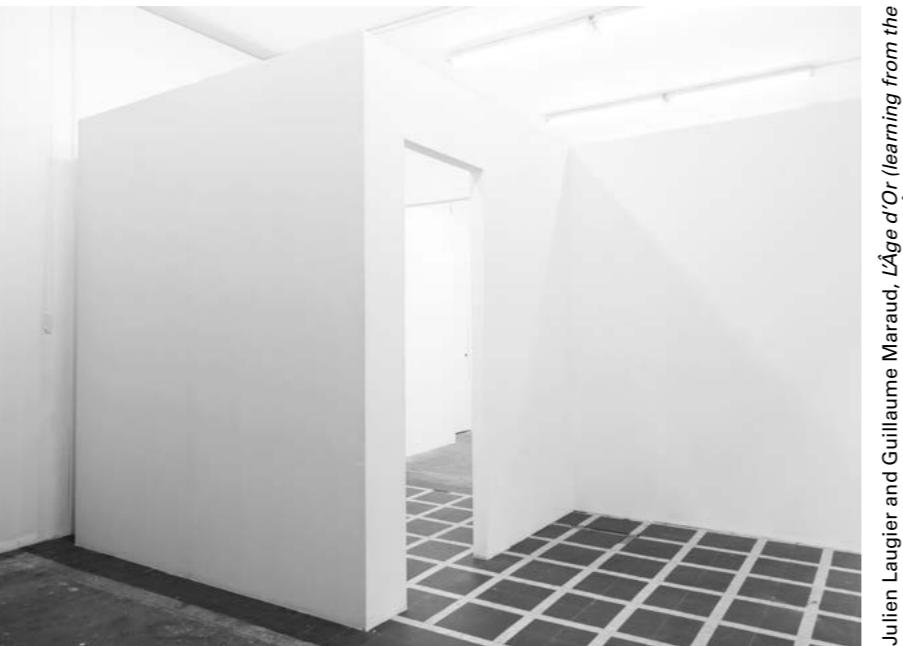
Non è una notte buia e tempestosa, ma una monotona sera di settembre a Parigi. La notte cala pigramente sulle strade e le *avenue* già vuote del quindicesimo arrondissement, una zona residenziale piuttosto tranquilla che non offre molti motivi per uscire a quest'ora. In una via secondaria, quella che un tempo è stata, forse, un'officina per motociclette è aperta e illuminata: la saracinesca è alzata e mostra, in quasi tutta la sua lunghezza, uno spazio poco profondo al livello della strada: TONUS lo studio degli artisti Jade Fourès e Vicent de Höym che usano occasionalmente come spazio espositivo. La mostra che inaugura stasera, *At L'Age d'or* ("All'epoca d'oro"), una collaborazione tra i giovani artisti Guillaume Maraud e Julien Laugier, distingue questo posto dal comune atelier di un artista convertito in luogo espositivo: hanno costruito muri di cartongesso, creato una bizzarra stanzetta dotata di una nicchia e montato una porta di vetro per formare un volume particolare in cui sono appese poche opere che rappresentano silhouette sfuggenti e frasi spezzate. Un'evocazione in scala 1:1 di una minuscola galleria all'interno di un'altra, che dà vita a un'atmosfera paradossale: la sensazione di un'aspirazione, di una promessa, ma anche un vicolo cieco. Lo spazio creato dagli artisti è una fantasia, eppure la realtà che richiama non sembra affatto ideale, poiché appare troppo costretto e ridotto. Dato che *At L'Age d'Or* sembra più una proiezione di uno spazio e delle sue potenzialità che una mostra che mantiene le promesse, si trova in una posizione scomoda. Ma forse la questione era proprio la difficoltà.

Partire da questa breve rivisitazione di una mostra ormai vecchia di due anni mi permette di riflettere su come possiamo ragionare sulle mostre e sulla loro realizzazione all'interno di iniziative indipendenti e gestite dagli artisti. Permeata dall'intima consapevolezza che i due artisti hanno delle dinamiche di luoghi simili (entrambi hanno fatto parte del team di spazi off di Parigi: Maraud a Shanaynay, Laugier a castillo/corrales) e dal loro interesse verso iniziative storiche, collettive e indipendenti, la mostra sottolineava diversi punti di tensione: tensione tra il mito di inventarsi la propria arte e la necessità che essa abbia delle fondamenta; tra la volontà di organizzare una mostra e l'impossibilità di collegarla ai riferimenti e ai modelli che l'hanno formata; tra il potere astratto dell'esposizione e l'asprezza dello spazio effettivo; tra un'intima comunità e la nozione di pubblico.

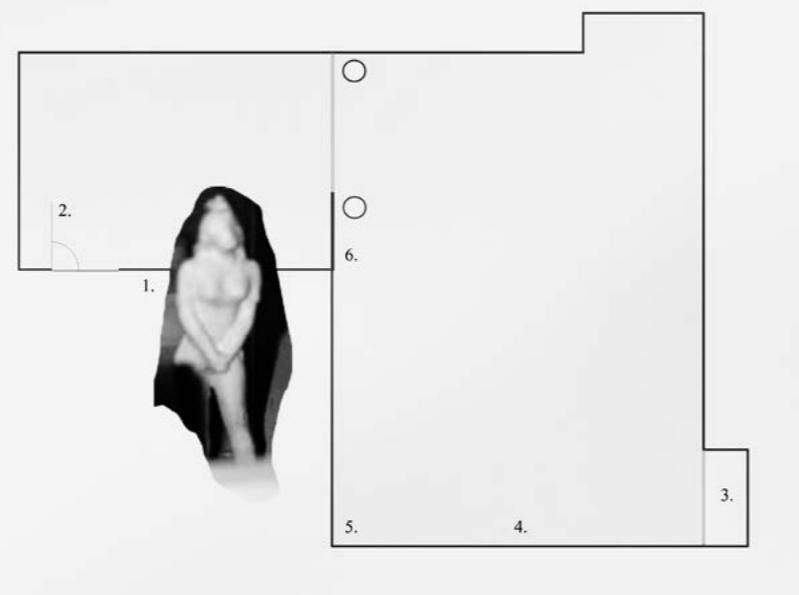
Ponendo l'accento sulla materialità di un vagheggiato spazio indipendente, Laugier e Maraud hanno messo in luce un enigma che chiunque sia mai stato in posti del genere conosce bene: l'importanza ricoperta dal luogo stesso, dal suo volume, dall'atmosfera, dalla posizione in una città, che sovraccinge le possibilità di esporre e guardare delle opere insieme. Dando spazio a un'aria da sogno a occhi aperti, però, *At L'Age d'Or* ha anche reso visibile che potente risorsa possa essere il desiderio di simili spazi. Di fatto, parte del potenziale – dell'energia – che i loro esempi (siano essi storici, chiusi o vivi e vegeti) ancora emanano è sempre scaturita dal loro carattere isolato ed esclusivo. A causa delle specifiche modalità operative, delle vite spesso brevi e della posizione marginale che occu-

pano nella geografia (mentale) del mondo dell'arte, riuscire a visitarli non è mai troppo semplice. Tutti i membri del jet-set artistico sanno che gli spazi off non sono solo difficili da individuare (spesso si trovano in vicoli secondari o in strade isolate in mezzo al nulla), ma anche chiusi, *sempre*. Questo ritardo è percepibile pure da una prospettiva storica: è più facile accedere al progetto *Fax-Back* (1998) di BANK – dato che la sua circolazione ne è parte integrante – che farci un'idea delle mostre che BANK organizza a Londra come collettivo. L'esempio non è casuale: oggi, le gallerie gestite da artisti spesso ritengono importante inventare modi di parlare attraverso comunicati stampa, materiali stampati, siti web e altri tipi di testi. Adesso che la maggioranza dell'arte di cui parliamo viene vista a distanza, attraverso schermi, grazie alle immagini caricate online – che forniscono un senso di accessibilità e cosiddetta immediatezza che recensioni stampate e riproduzioni fotografiche non hanno mai raggiunto – pre-

150
concetto di "colpa" in quanto tale non è il senso del mio discorso; piuttosto, è che gli spazi sviluppati da artisti (e anche da curatori indipendenti, tra le altre figure) su base volontaria non possono affrontare le mostre dalla stessa prospettiva di spazi espositivi "normali". Dopotutto, questi luoghi raramente sono adatti alle mostre; anche se si attengono alle regole del *white cube*, si noterà polvere lungo i muri e tra i lavori. Il loro carattere privato, personale non è una disgrazia. Al contrario, rende necessario riconsiderare aspirazioni, modalità di comunicazione e la natura del pubblico. Ciò che è a rischio qui è una certa prassi dell'*exhibition making*; quello che accade ha meno a che vedere con il processo di selezionare, organizzare e curare i lavori e più con l'attenzione, la diplomazia, la consapevolezza e l'improvvisazione. La mostra torna allora alla sua definizione più minimale: l'atto di presentare e discutere idee, lavori, forme, gesti e azioni in un luogo specifico.



Julien Laugier and Guillaume Maraud, *At L'Age d'Or* (learning from the columns / learning from the alcove), 2014. At *L'Age d'Or*-installation view at TONUS, Paris. Courtesy: the artists and TONUS, Paris.
Photo: © Eric Giraudet, Julien Laugier and Guillaume Maraud



Julien Laugier and Guillaume Maraud, *At L'Age d'Or*-floor map at TONUS, Paris, 2014. Courtesy: the artists and TONUS, Paris

senziare alle mostre ha perso parte della sua magia. Ai margini, gli spazi off giocano il loro ruolo nel perpetuare la mostra come "istituzione", ma implicano un'attitudine particolare quando si tratta dell'estendere le mostre nel reame del virtuale. Grazie alla circolazione di elementi online, ma anche attraverso pubblicazioni, questi spazi conferiscono alla loro esistenza tangibile uno scopo più ampio. Gli spazi espositivi a cui sto pensando corrispondono a quelli che Marion von Osten una volta ha descritto come "gli spazi organizzati dagli artisti stessi, che si sono tutti troppo allegramente dimostrati colpevoli di non essere altro che un tipo di economia a gestione familiare privatizzata", in contrasto a spazi pubblici che "operano con il presupposto di avere un pubblico chiaro e univoco".¹ Il

Le peculiarità degli spazi diventano dunque i principali vincoli – o, meglio, le basi – da cui i progetti prendono le mosse. Pensiamo per esempio a Uma Certa Falta de Coerência ("Una certa mancanza di coerenza"), iniziativa che gli artisti André Sousa e Mauro Cerqueira hanno fondata nel 2008, in un negozio fatiscente in una strada in discesa nel centro storico di Porto. Per usare le loro parole: "Spesso lo spazio della galleria è paragonato a una grotta priva di superfici piatte, di texture lisce, di bordi verticali o orizzontali. La temperatura, l'umidità e l'odore stantio persistono durante tutto l'anno. Le cinque stanze, dai soffitti bassi e senza finestre, hanno un flusso molto organico".² Questa descrizione (parodistica?) di un anti-*white cube* è stata il punto di partenza per

151
un impegno forte e duraturo a lavorare con gli artisti in questa situazione specifica. Non c'è nulla di romantico, tranne la volontà di lavorare in condizioni che è possibile affrontare in modo davvero "autonomo". Le immagini schiette che postano in rete trasmettono un senso di durezza, in linea con lo spirito di Jimmie Durham: il nome della loro struttura è tratto da uno dei suoi libri.

Mescolando senso pratico e convinzione, le modalità operative degli spazi off nascono spesso dalle caratteristiche dell'edificio che occupano. La disposizione a chiacchiera, su più livelli e piani ammezzati, delle piccole stanze che RONGWRONG occupa al pianoterra di una casa ad Amsterdam permette di organizzare mostre, performance e *talk* intimi. Di fatto, le attività degli spazi indipendenti si svolgono in aree grigie: tra il canone della mostra e dei diversi generi di eventi, siano essi concerti, performance, *talk* o altro ancora. Treize,



Willem Oorebeek, *Monolith. Regardless of the Millers*, installation views at Yale Union, Portland. Photo: Curtis Knapp
Courtesy: the artist and Yale Union, Portland



1 Marion von Osten, "Producing Publics—Making Worlds! On the Relationship Between the Art Public and the Counterpublic," <http://www.on-curating.org/index.php/issue-9.html>
2 "Opening of Alternative Space from Porto: A Certain Lack of Coherence," Astrup Fearnley Museet, 2014, <http://afmuseet.no/en/hva-skjer/2014/oktober/lack-of-coherence>
3 Chris Kraus, *Lost Properties* (Semiotext(e), 2014)

non è tutto. Una vasta gamma di eventi fiorisce, online e offline, dalla semplice consapevolezza che esistono possibilità più effettive di fare cose, in campo artistico, oltre alle mostre. Ciò che viene sviluppato, quindi, è una specifica discorsività come parte delle mostre stesse, per non parlare dell'espansione del vocabolario artistico che questi spazi innescano grazie ai loro nomi e ai titoli delle loro mostre. Le newsletter inviate da Lost Property nel corso degli anni, sulle prime ottuse ed enigmatische, fatte di immagini e comunicazioni concise, hanno finito per comporre una cronaca intensa e particolare. RONGWRONG ritiene importante creare uno spazio dialogico nei propri comunicati stampa, suggerendo narrazioni casuali, per esempio inviando un'e-mail sotto forma di messaggio personale, come se mandasse della corrispondenza privata alla propria mailing list. Divulgare una mancanza di certezza circa le forme consente una defamiliarizzazione di pratiche e abitudini. Pensiamo per esempio a saggi relativi a ciascun progetto e scaricare le versioni in PDF degli ottimi pamphlet che vengono stampati come parte del programma, ma la documentazione visiva è stravagante. Questa mancanza può essere risolta facilmente, come nel caso di una personale di Willem Oorebeek, attraverso il reindirizzamento a feed di Instagram e Twitter collegati all'artista, in cui possono eventualmente comparire immagini della mostra scattate dai visitatori (e magari anche dal team di Yale Union) con il cellulare. Così facendo, non si rivelava il modo in cui lo spazio espositivo – piuttosto grande, ma ancora una volta privo di comodità – viene ripensato e sfidato in occasione di ogni nuova mostra. Cambiando completamente portata, il Museo Apparente di Napoli è un cottage prefabbricato in legno che Corrado Folinea si è fatto spedire e ha montato nel giardino di casa sua sulle colline della città. Questa struttura generica, se è fuori posto a Napoli, conferisce alle mostre una bizzarra sensazione di non luogo, accentuata dalla texture virtuale dei muri lisci di impiallacciato. Le immagini delle mostre danno l'impressione di un volume renderizzato, mentre sulle quattro di una serie di libretti pubblicati per accompagnare le mostre sono stampate ingannevoli fotografie di cottage simili in contesti del tutto scollegati.

Simili modalità lavorative possono sembrare improvvise e approssimate, ma in realtà contribuiscono alla realizzazione di un crogiolo imprevedibile, e ancora attivo, di esperimenti. Per via della loro condizione incerta e delle loro esistenze instabili – e grazie a esse –, le iniziative gestite dagli artisti continuano a sfidare le aspettative. Non puntano alla trasparenza, non nell'accensione comune. Danno importanza a diverse forme di socialità rumorosa e sono implacabilmente aperte a possibilità non dette, dimenticate o fraintese. Si tratta di imprese che voltano le spalle ad attitudini che nel mondo dell'arte vengono date per scontate: creare, esporre, osservare, commentare, valutare eccetera. Trovandosi a metà strada tra il vecchio mondo del luogo di ritrovo, il luogo d'incontro e il luogo difficile da trovare ma bellissimo da visitare, e il fenomeno virtuale di una rete di esperienze che non hanno bisogno di un territorio, giocano un ruolo critico nella naturalizzazione di istituzioni, forme, cornici, modalità di lavorare, di vedere e di parlare. Non nutrono un grande interesse verso le narrazioni autoritarie e paralizzanti del pubblico e di chi presenzia agli eventi, né si preoccupano granché della possibilità di trasformare chi li frequenta abitualmente e li sostiene in sponsor redditizi. In modo dinamico, attivo, effimero, stravagante, goffo e a volte incoerente, il loro operato tiene implacabilmente aperto un campo di possibilità. Sono impegnati in un impegno reciproco e in una reazione significativa, aprono strade multiple nel futuro delle istituzioni.

a Parigi, è uno spazio del genere, con un programma piacevolmente caotico che prevede concerti noise e proiezioni, mostre d'archivio e di studenti, presentazioni di libri. (Serve anche da ufficio per freelancer e piccole organizzazioni.) Acclamata come un'"oasi della diversità"³ da Chris Kraus, la rivendita clandestina di alcolici su due piani Lost Property, attiva in un'area residenziale isolata di Amsterdam dal 2011 al 2014, ha realizzato la maggior parte dei suoi eventi settimanali con il solo aiuto di un proiettore e un impianto audio.

Le pubblicazioni online procedono di pari passo con la pratica DIY di gestione di uno spazio: trasformare mostre fragili in costrutti complessi, multifocali e vitali. Anziché essere un'esperienza delle mostre per interposta persona, il contenuto