

Voorbij de moderniteit

Het laatste kunstwerk van Michelangelo Pistoletto

► Pascal Gielen

In februari 1994 legt de Italiaanse kunstenaar Michelangelo Pistoletto in Munchen het fundament voor *Progetto Arte* of Het Kunstproject. Dat is op zijn minst een eigenaardige titel voor een werk van iemand die al een kleine halve eeuw een prominente positie binnen de hedendaagse beeldende-kunstwereld inneemt. Nadat Pistoletto in 1961 het zelfportret inruilde voor de spiegel zou hij immers niet meer uit het verhaal van de moderne kunstgeschiedenis weg te denken zijn. Wat zou de titel dan kunnen betekenen? Zou het gaan om hét ultieme kunstwerk, of misschien wel zijn allerlaatste? Of, suggereert *Progetto Arte* enigszins ironisch dat we met Pistoletto's allereerste echte kunstwerk te maken hebben? Nadere observatie leerde dat Het Kunstproject geen materieel object is. Het is geen artistiek artefact of een beeld. Het behelst hoogstens een concept of een idee dat wel in 1994 begon, maar nog steeds niet is voltooid. Het ziet er zelfs naar uit dat het project binnen het leven van de kunstenaar niet zal afgeraken. Pistoletto is dan ook volop bezig om alles in het werk te stellen opdat het artistiek werk zonder hem zal blijven lopen.

Progetto Arte kan als een permanent gesprek worden omschreven. Vanaf 1994 organiseert de kunstenaar workshops aan hoofdzakelijk kunstacademies over heel de wereld. Munchen, Turijn, Milaan, Wenen, Londen, Tokyo en zijn huidige verblijfplaats in Biella vormen tijdelijke plateaus voor discussies en videoconferenties. Het onderwerp van het debat: 'de rol van de kunst en de kunstenaar in de wereld van vandaag'. De aanleiding voor al die gesprekken vond Pistoletto in enkele rudimentaire vaststellingen omtrent de huidige conditie van

onze maatschappij. De twintigste eeuw was volgens hem de getuige van een exponentiële versnelling van wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen. Snelle communicatiemogelijkheden hebben enerzijds de bewoners van de aardbol dichter bij elkaar gebracht, maar geven anderzijds de aanleiding voor conflicten tussen etnische groepen die angstvallig op zoek zijn naar een eigen stabiele identiteit. Binnen het globale wereldsysteem speelt slechts één logica een dominante rol, met name die van de neoliberale economie waarbinnen steeds minder ruimte is voor een contrapositie ten opzichte van de regel van het profijt. Deze basale wereldanalyse loopt zonder meer in de pas met heel wat macrosociologische bevindingen van maatschappijwetenschappers en onderzoekers zoals Arjun Appadurai, Manuel Castells, John Urry, Paul Virilio of Michael Hardt en Antonio Negri. Ondanks hun diversiteit aan accenten, wijzen al deze denkers op gelijkaardige verschijnselen in onze huidige wereldmaatschappij. Een toenemende globalisering die hoofdzakelijk wordt aangedreven door een economische vrijemarktlogica zorgt ervoor dat tijd en ruimte in elkaar krimpen. Het markteconomisch fundament van de nieuwe wereld maakt ieder idealisme verdacht. De utopie ruimt plaats voor een crypto-utopie: een vorm van denken die perceptie, waarde en geloof als een harde realiteit observeert. We hebben vandaag te maken met een nieuwe geïdealiseerde visie op de wereld die pretendeert geen ideologie te zijn. Het pragmatisme wordt immers als de enige waarde gepropageerd. De nieuwe wereldburger en heftige verkondiger van die ideologie is de manager in al zijn gedaantes die houdt van orde en efficiëntie. Utopieën

worden binnen dat paradigma als een zinloze tijdsverspilling geobserveerd. Vandaag vormt een ruime categorie van *new professionals* een wereldhegemonie, met als heersende boodschap: 'we moeten realistisch zijn'. De enige legitieme droom vertelt dat we geen dromers mogen zijn. Dat is paradoxaal de essentie van *The American Dream*. In de heftigheid van de *no-nonsense* retoriek of het marktmanagerrealisme vergeet men gemakkelijk dat het slechts één mogelijk organiserend principe naast vele anderen behelst.

Samen met deze dominante anti-utopie genereren technologische ontwikkelingen zoals communicatiemiddelen en transportmogelijkheden een reële en virtuele hypermobiliteit die zowel individuen als groepen de kans geven om in een haastig tempo over de wereld te hossen. De exponentiële toename van 'bewegers' zoals toeristen, migranten, zakenreizigers, vluchtelingen, diplomaten, et cetera doorkruisen vandaag met gemak zowel regionale culturele praktijken als de grenzen van de aloude natiestaat. De politiek lokaliseerbare, want bodemgebonden plaats van machtsuitoefening verlegt zich naar een permanent bewegende of vloeiende ruimte. Beleidsvoerders kunnen daardoor almaar minder hun regio of natie beheersen zoals een landbouwer zijn goed omheinde percelen behoedt. De geografische grens laat zich immers meer overschrijden dan dat ze nog tegenhoudt. Wanneer het laatste dan toch nog gebeurt, zoeken de vele bewegers wel andere vluchtwegen. Voor politici past daardoor vandaag niet zozeer de metafoor van de landbouwer maar veeleer die van de verkeersleider. Een belangrijke taak van beleidsverantwoordelijken bestaat tegenwoordig immers uit het in goede banen leiden van de massale stromen die via stations, luchthavens, cargo's, computermobiel, enzovoort het electorale terrein passeren. De politieke regio en natiestaat transmuteerden in het begin van de eenentwintigste eeuw tot transitzones voor kapitaal, goederen, mensen, virussen en informatiegolven. Na het verhaal van het postmodernisme dat via verticale mobiliteit de tegenstelling tussen hoge en lage cultuur probeerde te deconstrueren, is het vandaag veeleer een horizontale mobiliteit die ons

binnen een andere cultuurbeleving gidst. Zoals gekend leiden dergelijke ingrijpende veranderingen steeds tot zowel utopische als apocalyptische voorspellingen.

Michelangelo Pistoletto lijkt op een of andere manier bijzonder gevoelig voor dergelijke maatschappelijke verschuivingen. Zo kondigde hij in 1988 voor het volgende jaar *Anno Bianco* (Het Witte Jaar) aan, een artistiek project waarin de tijdsdimensie centraal stond. Pistoletto nam zich voor om twaalf tentoonstellingen in galerieën over heel de wereld te organiseren waarbij de belangrijkste gebeurtenissen van dat jaar zouden worden geregistreerd. Net zoals de spiegel quasi *ad random* de omgeving reflecteert waarin hij wordt geplaatst, zou *Anno Bianco* het jaar moeten weerspiegelen waarin het

project uitkristalliseerde. Pistoletto liet met andere woorden zijn werk van relatief contingente factoren afhangen. Dat is overigens een van de centrale thema's doorheen zijn oeuvre. Het toeval of het 'accident' krijgt veel ruimte in zijn werk. Ieder feit correspondeert met een toeval en een artistiek oeuvre wordt zowel gescheiden als gelinkt door het lot. Pistoletto ontpopt zich met die opvatting tot de kunstenaar van de contingentie. Alles wat is, had ook anders kunnen zijn: niets is noodzakelijk én niets is onmogelijk in de grilligheid van de geschiedenis. De kunstenaar dringt met die visie door tot de harde kern van de vraag naar de plaats van de kunst in de hedendaagse samenleving. Het is een plaats die zich niet langer via eenduidige, abstracte positioneringen kan waarmaken. De cruciale rol die artistieke artefacten en concepten in onze maatschappij spelen, ligt bijvoorbeeld sinds decennia niet meer in een vermeende imitatie van de werkelijkheid. Die spiegel functie werd al lang door andere media overgenomen. De zaak van de kunst ligt ook niet bij haar afstandelijk-kritische functie. De kunstenaar staat niet buiten de maatschappij zoals vele creatievelingen maar al te graag willen geloven. Net zoals alle andere subjecten en objecten zijn ze immers altijd opgenomen in de samenleving. De vermeende *outsiders* positie berust eenvoudigweg op een exotisch misverstand. Wél confronteren artistieke artefacten

De zaak van de kunst ligt ook

niet bij haar afstandelijk-

kritische functie. De

kunstenaar staat niet buiten

de maatschappij zoals vele

creatievelingen maar al te

graag willen geloven.

common-sense-opvattingen over de wereld, met andere wereldbeelden. Ze openen met andere woorden een horizon van mogelijkheden en daardoor wordt zichtbaar dat de voortdurende complexiteitsreducties waarmee de wereld wordt geobserveerd en dus gereduceerd, contingent zijn. 'Goede' kunst doorbreekt als het ware de eerder omschreven crypto-utopie. Het artistieke demonstreert dat contingentie een noodzaak is voor een leefbare, want altijd 'anders-mogelijke' wereld; de ultieme bescherming tegen sociale claustrofobie of maatschappelijke dwangneurose. Pistoletto thematiseert die werking van de kunst nu door van de contingentie het centrale onderwerp van zijn oeuvre te maken.

"Order is not determined by an a priori will but is a combination formed by accident or by a series of accidents. The fragment is ordered material interrupted by accident; the generating or regeneration element is therefore accident. The knowledge and the experience of ordered forms is projected into the future through the accident of today. To place difference of every kind (of style, conception, space, meaning) between my various works is to mark as deeply as possible the condition of accident, hence the vital present" (Pistoletto, 1988, p. 241).

Toeval of niet, 1989 – het uitverkoren jaar voor Anno Bianco – zou de geschiedenis ingaan omwille van de studentenopstand op het Tiennanmenplein in China en misschien nog veel meer – toch voor de Europese situatie – omwille van de val van de Berlijnse muur. Het verbrokkelen van de fysieke grens tussen Oost en West bevestigde een nieuwe fase in het globaliseringsproces. Het is op dat moment in de geschiedenis dat de reeds omschreven crypto-utopie definitief wordt bezegeld. De vrijmarktcompetitie wordt immers het ultieme organiserende principe binnen het globaal sociaal verkeer. Door de keuze van juist dit jaar voor zijn Anno Bianco werd Pistoletto de registrator van de ingrijpende reeks gebeurtenissen. De opname van de historische breuklijn in zijn oeuvre kan men zien als een belangrijke voedingsbodem voor het *Progetto Arte*: de reflectie over de positie in deze nieuwe wereld van de kunst en de kunstenaar. De artiest constateerde immers dat ze steeds verder van hun omringende historische conditie wegdraven. In de kunstwereld bezet het Kantiaanse paradigma van de immanente artistieke schoonheid immers nog steeds veel hoofden, die men herkent aan zijn ahistorische universaliteit en belangeloosheid. Pistoletto ziet de kunst en de kunstenaar daarentegen in de wereld. Dat wil zeggen dat beiden zich verhouden tot een historisch bepaalde artistieke, maar ook tot wetenschappelij-

ke, economische en politieke contexten. Meer zelfs: de kunstenaar moet volgens hem een rol in al deze maatschappelijke sferen spelen. Hij kan niet meer naïef wegkruipen in de couveuse van zijn eigen artistiek universum omdat de maatschappij niet meer kan worden begrepen in termen van zuiver gedefinieerde territoria. De bestaanscondities van dat universum worden elders bepaald en de kunstenaar moet zich daar nu eenmaal mee moeien, wil hij in de toekomst nog een rol kunnen spelen. Met Pistoletto's stelling dat de kunstenaar een web moet weven tussen alle fundamentele draden die het hedendaagse 'weefsel van de samenleving' maken, verdedigt hij een relatief amoderne gedachte. Het artistieke kan niet als een onafhankelijke soevereine ruimte worden opgevat omdat de kunst is gedecentraliseerd. Dat wil zeggen: kunst is net zoals andere maatschappelijke praktijken al van bij het begin in een complex netwerk van machts- en kennisrelaties ingebed, en dat zelfs nog voor artistieke artefacten op de kunstmarkt worden geslingerd. Zowel de kunst als de kunstenaar zijn binnen die visie hybride wezens die én artistiek, én politiek, én economisch, én ... zijn. Terwijl de Moderne Constitutie de dingen graag gescheiden hield binnen een of-of-constellatie – men was of politiek, of economisch, of wetenschappelijk, of artistiek, ... –, tendert Pistoletto naar een 'onzuivere' vorm die tegelijkertijd veel complexer is. Dat ideeëngoed voedt nu net het debat in het *Progetto Arte*: moet het model van de kunstenaar, dat nog steeds op de zuiverheidspremissen van de Verlichting berust, vandaag niet worden herdacht?

De kunstenaar in de spiegel

De Franse kunstsociologe Nathalie Heinich schetst in haar oeuvre een soort genese van het modernistisch artistiek model. De kunstenaar als tijdloze profeet is volgens haar een archetype dat op het einde van de negentiende eeuw aan de Nederlandse schilder Vincent van Gogh werd ontleend. Hij is in haar werk de symbolische overgangsfiguur in een periode waar het collectief regiem van de academie in elkaar stuikt om door de singuliere constitutie van de moderniteit te worden vervangen. Het discours dat over Van Gogh ontwikkeld wordt, wijst immers op de verschuiving van enkele belangrijke artistieke waarden. Zo verglijdt de focus van het oeuvre naar het individu dat het maakt; het normale wordt voor het afwijkende ingeruild en het conformisme aan de academische normering voor de cultus van het

vreemde. Aan de kunstenaar wordt een beeld van particulariteit opgehangen dat steunt op noties als 'exces', 'persoonlijkheid', 'subjectiviteit', 'originaliteit', 'mysterie', 'marginaliteit', et cetera. *Cette mise en évidences des particularités* gebeurt onder andere door de koppeling van de uniciteit van het kunstwerk aan biografische en psychologische informatie omtrent de kunstenaar, aldus Heinich. Hierdoor treedt een personificatie van het oeuvre op: subject en object, kunstenaar en kunstwerk sluiten een duister verbond dat definitief met een signatuur wordt bezegeld. Dat alles wordt uiteindelijk in de welgekende authenticiteitsnotie verankerd. Voor de romantische kunstenaar leidt dit tot de uiting van een verbond tussen het kunstwerk en zijn diepste innerlijk. Het artistiek artefact is als het ware de spiegel van zijn ondoorgronde lijke psyche: kunst als expressie. Denk aan het schilderij waarin Van Gogh zichzelf met afgesneden oor portretteert. Voor de opvolger van deze geromantiseerde artiest, de avant-gardekunstenaar, houdt die individualiseringsarbeid dan weer een transgressie van de kunstcadres zelf in. De deviante vondst moet echter het label van de kunstenaar dragen: de grensoverschrijding wordt altijd aan een individu toegeschreven. Het is zijn of haar merknaam. Zo wordt ook Michelangelo Pistoletto al bijna vijftig jaar aan die ene distinctieve 'vondst' van de spiegel geklonken.

Wat betekent het echter indien een kunstenaar het geschilderde zelfportret voor een spiegel inruilt? Het wijst alvast op veel meer dan op een eenvoudige distinctiepolitiek binnen een moderne kunstlogica. Een voor de hand liggende invalshoek ligt bij de positionering van de spiegel tegenover het schilderij. Een zaak lijkt immers nogal aannemelijk: het schilderij fixeert. Het legt een beeld vast waardoor het eerst de tijd grijpt waarna het onvermijdelijk door de tijd wordt gegrepen. De eerste beweging maakt het mogelijk dat schilderijen een bijzondere documentwaarde hebben voor de gebeurtenissen die zowel binnen als buiten de kunstwereld plaatsvinden tijdens de periode waarin ze worden gemaakt. De tweede biedt echter ook de mogelijkheid om van 'gedateerde' beelden te spreken. Het schilderij is door zijn stabiele vorm lokaliseerbaar in de tijd en kan

daarmee als klassiek of gedeclassieerd worden gelabeld. Het beeld dat de spiegel reflecteert, is van een heel andere aard. Het ruilt fixatie in voor instabiliteit. Het beeld dat de spiegel ons schenkt, refereert slechts minimaal aan een ontstaansmoment. Het heeft vooral de inzet om voortdurend opnieuw de tijd te grijpen. Het reflecterende beeld vat de ogenblikkelijkheid waarin verleden en toekomst oplossen. De eerste spiegel die Pistoletto in 1962 in Turijn tentoonstelde, kreeg dan ook niet voor niets de titel *Il presente* of Het Heden.

*Het is geen toeval dat het
zelfportret als genre een sterke
opgang in de renaissance kent,
de bakermat van het burgerlijk
individualisme.*

Het zelfportret als pars pro toto voor een vorm van schilderen stolt niet alleen de tijd, maar belichaamt ook hoe die fixatie doorheen de persoon van de kunstenaar wordt gerealiseerd. De schilder die zichzelf vastlegt, onderstreept zijn eigen uniciteit en singulariteit. Het is geen toeval dat het zelfportret als genre een sterke opgang in de renaissance kent, de bakermat van het burgerlijk individualisme. De koppeling van de kunstenaar met zijn kunstwerk wordt in dit soort artistieke artefacten visueel bezegeld. Het singuliere auteurschap zegeviert als het ware in het zelfportret. De kunstenaar plaatst zichzelf in het centrum van de wereld binnen een auratisch perspectief. Hij construeert zijn ego als een historische figuur op het kruispunt van verschillende gebeurtenissen. De spiegel verandert niet enkel de tijdsdimensie, hij breekt tegelijk ook radicaal met die ego-enscenering. De kunstenaar die zichzelf in de spiegel observeert, ziet niet alleen meer zichzelf, maar ook de omgeving rondom hem. Daarenboven kan zijn plaats door eender welke kijker worden ingenomen. Met de spiegel laat Michelangelo Pistoletto de heterogeniteit binnenvallen waar hij vervolgens niet meer omheen kan.

"There arises a relationship of triplication of the subject: I the viewer, I on the surface, I in the reflection; and there arises a weaving together of relations among all the other elements" (Pistoletto, 1988, p. 246).

De kunstenaar ziet zichzelf als heteroogeen wezen in verhouding tot al het andere en daarmee zijn eigen relativiteit. Wanneer hij uit het reflecterende oppervlakte van de spiegel stapt, verdwijnt zijn eigen beeld. De ruimte wordt vrijgemaakt voor de

weerspiegeling van andere objecten en mensen. De kunstenaar in de spiegel is slechts een passant naast de vele anderen. De egopolitiek van het door het zelfportret gesymboliseerde schilderen, wordt als het ware voor een alter-egoverhouding ingeruild, waarin de kunstenaar zichzelf in tijd en ruimte sterk relateert. Die gedachte zet Pistoletto vaak nog eens extra in de verf door figuren op de spiegel aan te brengen. Terwijl de afgebeelde personages fixeren in de tijd, gaan vele andere ego's aan hen voorbij. In het beeld van de spiegel ontdekt Michelangelo Pistoletto in 1961 met ander woorden een bijzondere capaciteit, met name die van de heterotopie. Pas meer dan twintig jaar later zou de Franse filosoof Michel Foucault een gelijkaardige associatie maken:

"The mirror is a utopia after all, since it is a placeless place. In the mirror I see myself where I am not, in an unreal space that opens up virtually behind the surface; I am over there where I am not, a kind of shadow that gives me my own visibility, that enables me to look at myself there where I am absent – a mirror utopia. But it is also a heterotopia in that the mirror really exists, in that it has a sort of return effect on the place that I occupy. Due to the mirror, I discover myself absent at the place where I am, since I see myself over there. From that gaze which settles on me, as it were, I come back to myself and I begin once more to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am. The mirror functions as a heterotopia in the sense that it makes this place I occupy at the moment I look at myself in the glass both utterly real, connected with the entire space surrounding it, and utterly unreal – since, to be perceived, it is obliged to go by way of that virtual point which is over there" (Foucault, 1994, (1984), p. 179).

Pistoletto noemt zichzelf een Minus Artist: de kunstenaar die een bescheiden zet beraamt binnen een immense netwerkfiguratie van vele bewegingen waar hij zelf deel van uitmaakt. Elk werk wordt een nieuw punt in dat samenspel dat niet langer volledig aan de kunstenaar is ondergeschikt. De 'auteur' gaat immers aan de zijlijn staan zodra de artistieke ingreep is voltooid om haar door het andere te laten vullen: de hedendaagse omgeving in de spiegel bijvoorbeeld of een contingente opeenvolging van historische gebeurtenissen in *Anno Bianco*. Pistoletto construeert daarmee *perpetuum mobiles* of bewegingloze bewegers. Nadat ze door de kunstenaar zijn geconstrueerd, beginnen de artefacten autonoom als een oorzaak-in-zichzelf te opereren. De spiegel gaat ein-

deloos door in het reflecteren van de wereld voor het artefact, onafhankelijk van de kunstenaar. Pistoletto construeert als je wil open kunstwerken die op een bewustzijn van alterniteit zijn gestoeld. Ze laten haar soms letterlijk binnenglijden, of nodigen op zijn minst daartoe uit. De Minus Artist behoudt weliswaar zijn singuliere karakter, maar stelt dat altijd in verhouding tot een veel grotere wereld en geschiedenis. De kunstenaar in de spiegel is dan ook iemand die niet meer op zichzelf terugvalt, maar opteert voor een gerichte zelfrelativering van zijn individuele positie. Het betekent tegelijkertijd een bevestiging van de rol die hij speelt in de huidige wereldconstellatie. Pistoletto plaatst de humanistische erfenis van het geloof in de autonomie van de kunstenaar tussen haakjes.

De wereld draait niet rond de kunstenaar, hij is slechts een minuscuul deeltje binnen een gigantisch quantumconglomeraat.

De artistieke act als product van volledige zelfdeterminatie wordt met enige scepsis bejegend. Zelfrelativering betekent weliswaar niet dat de rol van de kunstenaar wordt geminimaliseerd. Het wil gewoon letterlijk zeggen 'zichzelf-relateren-aan'. Handelingen, of die nu artistiek zijn of niet, krijgen immers altijd vorm in een spel binnen een interdependente keten van acties en reacties tussen andere mensen en dingen. De wereld draait niet rond de kunstenaar, hij is slechts een minuscuul deeltje binnen een gigantisch quantumconglomeraat.

Minus Objects / Quasi Objects

De bovenstaande gedachte wordt in het midden van de jaren zestig nog verder onderbouwd met Pistoletto's *Oggetti in meno* of Minus Objecten. De reflectie in de spiegel wordt verlaten om de meest uiteenlopende objecten in een ruimte te plaatsen. Het enige wat deze Minus Objecten samenhoudt, is hun onderling verschil. In vergelijking met de spiegel leggen de objecten de kijker een actievere rol op. Hij of zij moet zich immers tussen de artefacten verplaatsen. Met dat performatief statuut spelen de *Oggetti in meno* de rol van quasi-objecten zoals de Franse wetenschapsfilosoof Bruno Latour die beschrijft: hybride wezens in het grensgebied tussen een ideële en een materiële wereld. Latour problematiseert de opsplitsingen tussen idee en materie, geest en lichaam, subject en object, cultuur en natuur, ... die hun oorsprong vonden in de klassieke oudheid, die door de eeuwen heen in

het Westen dankzij het christendom werden versterkt en die ten slotte door verschillende wetenschappelijke disciplines als basisopdelingen werden gevalideerd. Pistoletto speelt in zijn oeuvre nu geregeld met deze dichotomie. In *Anno Uno*, een theaterstuk opgevoerd in 1981, plaatst hij bijvoorbeeld mensen als levende zuilen onder een houten constructie. Subjecten werden hier objecten of beter quasi-objecten: wanneer ze het begaven, zakte de fragiele architecturale constructie in elkaar. Met het begrippenkader van Latour zouden we de *Oggetti in meno* en de quasi-objecten van *Anno Uno* tussen en onder de uitgekristalliseerde polen van mensen en dingen kunnen lokaliseren. Ze bevinden zich precies op de plek waar de opsplitsing ondenkbaar wordt omdat het dualisme en de dialectiek er, zoals Latour heeft aangetoond, eideloos omheen draaien zonder hun blik erop te richten. De Minus Objecten zijn als artistieke artefacten bijvoorbeeld veel 'socialer', meer geconstrueerd en veel collectiever dan natuurlijke objecten, maar we kunnen ze geenszins herleiden tot eenvoudige projectiemachines voor betekenissen. Ze zijn immers veel reëler, 'a-humaner' en objectiever dan louter symbolische representaties.

"(...) with regard to the 'Minus Objects' and to Pistoletto's oeuvre as a whole, one should not speak of symbols. These things don't 'represent', they simply 'are'. They do not carry concepts, they are the arrival point, the terminus" (Serafini, 2001, p. 30).

De *Oggetti in meno* vormen inderdaad een eindhalte. Pistoletto noemt ze daarom ook geen constructies, maar 'bevrijdingen'. Ze maakten deel uit van een groter geheel waarvan ze werden afgetrokken, vandaar de minus. De artefacten betekenen geen surplus, wel 'minder-dan-het-heel'. Die 'negatieve' definitie lijkt op het eerste zicht erg opaak, misschien zelfs mystiek. Nochtans berust Pistoletto's discours op een welgekend paradigma met name dat van de semantiek. Die wetenschappelijke discipline gaat er vanuit dat woorden slechts betekenis krijgen in relatie met andere woorden. De context bepaalt het interpretatiekader van het gehanteerde concept. Betekenissen worden dan ook in een netwerk van woorden geweven. Met de Minus Objecten is iets gelijkaardigs aan de hand. Voor Pistoletto krijgen ze telkens een nieuwe betekenis naargelang hun onderlinge combinatie verandert. Wel hebben de artefacten louter omwille van hun materialiteit enige definitiemacht. Eenvoudigweg, ze verplichten de kijker

bijvoorbeeld om rond hen te lopen. In die zin ver- tegenwoordigen ze een relatieve ontologie en geen absoluut relativisme zoals sommige semiotici en andere postmodernen ons eventueel zouden willen voorhouden. De artefacten hebben echter nauwelijks een immanente waarde. Ik schrijf wel degelijk 'nauwelijks'; dankzij hun gebruik doorheen de geschiedenis, verharden of fixeren de *Oggetti in meno* bepaalde betekenissen, net zoals bij woorden in het herhaaldelijk gebruik van dezelfde semantiek betekenaren vastlopen. In het refrein, de herhaling fixeert een identiteit.

Het refrein is bij de Minus Objecten programma- tisch vervat in het meervoud van de titel. De *Oggetti in meno* kan men wel singulier exposeren, maar dankzij het collectieve label waarmee Pistoletto ze verbindt, ontkomt de interpretatie niet aan een verhouding met andere artefacten. De naamgeving onderstreept nogmaals dat we met heterogene entiteiten te maken hebben waarvan de identiteit en de rol die ze spelen, door een onderlinge verhouding mede wordt bepaald. Het instrument waarmee we de artefacten moeten inschatten is het relationele. Elk artefact bestaat in een doorheen de tijd gekalibreerde juxtapositie met andere objecten waaraan het dankzij de titel in meervoud is gelinkt. Ieder moment van opstelling betekent dan ook een vereenvoudiging van het werk. Het is immers slechts een keuze uit een geheel van vele mogelijkheden. In theorie zijn een oneindige hoeveelheid combinaties mogelijk, in de praktijk zijn de interdependente patronen echter gelimiteerd tot een aantal configuraties. In de opstelling belanden de mogelijke bijdragen van de Minus Objecten tot het geheel, tijdelijk in een relatief omliggende definitie. Zowel de architectuur – de materiële en discursieve ruimte – als de tentoonstellingsmaker krijgen dus een bijzondere verantwoordelijkheid. Beide bepalen immers mee hoe de Minus Objecten de kijker zullen 'inrollen'. Dat wil zeggen hoe de bezoeker doorheen de opstelling wordt gedefinieerd en welke rol aan hem of haar wordt toegewezen. De contextualisering van de *Oggetti in meno* bepaalt vervolgens de mogelijke scenario's volgens welke de bezoeker zichzelf kan inrollen. Hij of zij heeft immers nog steeds de individuele keuze tussen verschillende parcours binnen de (voor)georganiseerde ruimte.

Terwijl het bovenstaande verhaal impliciet haast voor iedere kunstopstelling opgaat, thematiseert Pistoletto die complexiteit met zijn Minus Objec-

ten. De titel in meervoud verlegt de focus immers van het singulier object naar hun onderlinge verhouding en daarmee ook naar de opstellingsproblematiek. Bovendien vertegenwoordigen de artefacten een geheel min één, waardoor ze telkens opnieuw tot dat geheel moeten worden geherdefinieerd. De *Oggetti in memo* zijn zodanig opgevat dat ze verwijzen naar de inbreng van meerdere actoren en hun gedeelde verantwoordelijkheid. Als quasi-subjecten doen ze een beroep op een ruime sociale figuratie. De impact van de kunstenaar wordt alweer tussen haakjes gezet of op zijn minst gerelateerd aan – en dus afhankelijk gemaakt van – de inbreng van andere mensen, instituten en objecten. Zij worden de coauteur of coproducteur in een heterogeen spel binnen een unieke opstelling. Pistoletto's accentverschuiving van het enkelvoudig ding naar verhoudingen en bemiddeling beklemtoont zo ook het evenementiële karakter van iedere tentoonstelling. De focus op de intentionele artistieke handeling verhuist naar de waargenomen gebeurtenis. Het geheel aan actoren kan alleen maar proberen de voorwaarden te scheppen waarbinnen een ervaring optimaal kan plaatsvinden. Iedere expositie brengt objecten, subjecten en sociale configuraties samen binnen een andere relationele context, en daarmee ook binnen een nieuw betekenskader. Ze worden immers telkens opnieuw in een conjunctureel evenement gemaakt, in coproductie met al dan niet relevante objecten, subjecten en figuraties. De *Oggetti in memo* gaan met andere woorden niet over de orde van objecten, maar over het ordeningsproces. Pistoletto grijpt daarmee niet alleen in op de kunstwaarneming, maar tevens op het functioneren van het kunststelsel. De *Minus Objecten* kunnen als een bescheiden institutionele commentaar worden gelezen: de betekenis van artistieke artefacten is slechts in beperkte mate afhankelijk van de intentie van de kunstenaar. Er wordt immers een polyfonie aan connotaties geweven door een heterogeen gezelschap van subjecten en objecten. Het is die collectieve configuratie die in zijn verwevenheid de artistieke betekenis genereert. Wat zo wordt blootgelegd, is een van de weinige dingen die met relatieve zekerheid over het kunstwerk kan worden gezegd. Gedurende de hele kunstgeschiedenis heeft het zich willen verbinden. Muziek 'smeekt' bijvoorbeeld om te worden beluisterd, schilderijen, sculpturen, ... dansvoorstellingen om te worden gezien en/of gehoord. Zonder die geïnteresseerde oren en ogen heeft het artefact geen enkele kunstzinnige betekenis. Deze verbindingsdrift wordt met de opkomst van de moderniteit enkel maar versterkt. In premoderne

tijden beslisten enkel de adel en de clerus over het 'kunstzinnige'. De alles controlerende vorstelijke of religieuze blik op het artefact werd met de moderniteit aan de kant gezet. Daardoor werd echter ook het referentiepunt van het kunstwerk minder eenduidig. Met wie moet het zich tegenwoordig nog associëren? In de moderne wereld is het kunstwerk namelijk het object van zowel economische, politieke, artistieke, ... configuraties. En het laat zich ondanks de strijd van velen niet reduceren tot een van die categorieën. Wanneer het artistieke artefact zich in de openbaarheid toont, zoals in een museum, is het onderhevig aan de blikken van politici, commercianten, sponsors, kunstcritici, programmatoren, conservatoren, en cetera. Het is dan ook op deze plaats dat het artefact de meest heterogene verbindingen aangaat. Als een kleine machiavellist zoekt het naar 'fans', coalitiepartners of bondgenoten. Het is daarbij blind voor wie zich in de zaal of het museum bevindt. Artefacten kunnen – zoals iedereen weet – namelijk niet zien. Kunstwerken – niet te verwarren met kunstenaars – kunnen zich onvoorwaardelijk en zonder voorkeur associëren met alles en iedereen. Het is ten slotte aan de kijker – het kunstwerk is immers nog steeds *in the eyes of the beholder* – om te beslissen of de vernetwerkingswil al dan niet aanslaat. In die verbindingsdrift spreekt het kunstwerk paradoxaal de modernistische autonomieclaim tegen. In feite is het juist afhankelijk van een amalgaam aan kijkers en bemiddelaars. Dat maken de *Oggetti in memo* meer dan duidelijk. Met de klemtoon op het relationele in plaats van het immanente, differentialiteit in plaats van enkelvoudigheid, heterogeniteit in plaats van homogeniteit, ambivalentie in plaats van eenduidigheid, ordenen in plaats van orde, bouwt Michelangelo Pistoletto zijn heterotopische artistieke werkelijkheid van de spiegel verder uit. Bestaande referentiekaders en observatiecategorieën worden almaar meer door elkaar geschud.

Cittadellarte

In *The badlands of modernity* tast de Engelse socioloog Kevin Hetherington het karakter van sociale orde binnen de moderniteit af. Daarvoor gaat hij op zoek naar belangrijke ruimtes die in de achttiende eeuw betekenis gaven aan marginaliteit, transgressie en weerstand. Michel Foucaults heterotopiebegrip speelt een centrale rol in dat onderzoek. Het van oorsprong medisch concept krijgt in Foucaults werk een maatschappelijke vertaling als de organisatie van een sociale ruimte die ietwat van

de alledaagse omgeving afwijkt. De heterotopie manifesteert zich tussen *eu-topia*, de plaats van het goede, en *ou-topia*, de niet-plaats. Thomas More verbond reeds in de zestiende eeuw beide Griekse noties in het neologisme *utopie*: een goede plaats die nergens bestaat, enkel in onze verbeelding. De *utopie* wijst ons de weg naar een betere plek, maar bestaat enkel als een sociaal geconstrueerd verlangen. Het is de horizon, een onbereikbaar punt van mogelijkheden dat een glinstering van de andere kant van zowel de wereld als de hemel schept. Naarmate we vooruitlopen blijft die horizon echter opschuiven als een onmogelijk te overschrijden grens. Zo een collectieve fictie genereert weliswaar werkelijkheidseffecten. Ze organiseert reële ruimtes met ideeën en praktijken die 'het goede leven', of minstens het verlangen daarnaar op een of andere manier representeren. De heterotopie geeft uiting aan zo een concrete vertaling. Terwijl de *utopie* een imaginaire constructie van een welbepaalde sociale orde is, vormt de heterotopie het onzekere lokale spel van sociale ordenen in de realiteit. De *utopie* hangt er als het ware in de lucht en je kan dat voelen, zien en ruiken in alles wat er plaatsvindt. De heterotopie doet dat door een plek aan hybriden en paradoxen te bieden. Die tegenstrijdigheden worden enkel maar als dusdanig ervaren omdat de ruime omgeving volgens andere ordeningsprincipes is georganiseerd. De heterotopie bestaat dan ook enkel maar in verhouding tot overige maatschappelijke organisatievormen.

Volgens Hetherington was het 'Palais Royal', dat in 1629 voor kardinaal Richelieu in de buurt van het Parijse Louvre werd gebouwd, op een gegeven moment in de geschiedenis een goed voorbeeld van zo een plaats voor paradoxen. Op het einde van de achttiende eeuw transformeerde de toenmalige eigenaar en aristocraat Louis-Philippe Duc d'Orléans (neef van de Koning van Frankrijk) het complex van een monolithische functie als residentie naar een multifunctionele ruimte met enkele winkels. Het 'Palais Royal' groeide al snel uit tot een polyfoon complex met theaters, een opera, cafés, restaurants, commerciële ondernemingen, koffiehuisen, et cetera. Festivals en

circusentertainment genereerden er een carnavalleske sfeer. Het waren de voertuigen voor culturele omkeringen tussen de hoogste en de laagste strata van de bevolking. Al deze symptomen van de moderne consumptiecultuur kregen paradoxaal een plek binnen het eigendom van een van de leidinggevende leden van de aristocratie op dat moment. Het was tenslotte in een koffiehuis van het complex dat Camille Desmouling op 12 juli 1789 op een tafel kroop en zijn befaamde speech

hield, waarna de Bastille werd bestormd: de vonk van de Franse Revolutie. Het 'Palais Royal' vormde met andere woorden het podium voor een vreemde mix van orthodoxen en heterodoxen. Als erfenis van het Ancien Régime vormde het tegelijkertijd de plek voor een nieuwe tijd. Dat zijn zowat de kenmerken van een heterotopische plaats. De grens tussen centrum en periferie valt niet zomaar te trekken. Iedere sociale orde impliceert altijd al deviante vormen

die net samenkomen in plaatsen van onverzoeerbare dingen, mensen en ideeën. Culturele praktijken die als paradoxaal worden ervaren, komen in een onverwachte *bricolage* te samen. Anders gezegd: wanorde is altijd al in orde aanwezig.

Het is nu net dit principe dat Michelangelo Pistoletto in zijn Kunstproject meeneemt:

"Progetto Arte is the visible sign of a possible principle – that of joining of opposites – wich can be applied to all social contexts, in terms both ideal and practical" (Pistoletto, 1994).

Het gesprek dat met Het Kunstproject in 1994 begon kreeg in 1996 een fysieke vertaling in *Cittadellarte*. Deze contaminatie tussen de Italiaanse woorden voor *citadel* en *city* refereert aan de aanwezigheid van twee moeilijk verzoenbare categorieën. De eerste staat immers voor een gesloten, beschermde ruimte, terwijl de tweede een metafoor is voor dynamiek, uitbreiding en een complex van wederzijdse afhankelijkheden die uitwaaiëren in de wereld. Met die interne paradox verwijst het woord naar een van de basisprincipes van een heterotopie, zoals Michel Foucault die omschreef. Ze veronderstelt met name een mechanisme van openen en sluiten die de plek

De utopie hangt er als het ware in de lucht en je kan dat voelen, zien en ruiken in alles wat er plaatsvindt. De heterotopie doet dat door een plek aan hybriden en paradoxen te bieden.

tegelijkertijd isoleert en penetreerbaar maakt. Het rondvarende schip vormt nog de beste metafoer om zo een heterotopische plaats te begrijpen, aldus Foucault.

"(...) the ship is a piece of floating space, a placeless place, that lives by its own devices, that is self-enclosed and, at the same time, delivered over to the boundless expanse of the ocean, and that goes from port to port, from watch to watch, from brothel to brothel, all the way to the colonies in search of the most precious treasures that lie waiting in their gardens, you see why for our civilization, from the sixteenth century up to our time, the ship has been at the same time not only the greatest instrument of economic development, of course, but the greatest reservoir of imagination. The sailing vessel is the heterotopia par excellence. In civilizations without ships the dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police that of the corsairs" (Foucault, 1994 (1984), p. 184-185).

De huidige omstandigheden van een groeiende organisatie

Een geschreven tekst over Cittadellarte fixeert – net zoals hierboven omschreven voor het schilderij – de tijd en wordt tegelijkertijd door de tijd gegrepen. Tekst op papier kan met andere woorden nooit concurreren met het beeld van de spiegel. De 'eindanalyse' hangt dan ook erg af van het observatiemoment. Toen ik in juli 2003 aankwam in Biella om over deze tekst te spreken, was de organisatie al aardig veranderd in vergelijking met mijn onderzoeksverblijf in september 2002. Cittadellarte is een jonge organisatie die zeer snel evolueert en vooral Michelangelo Pistoletto houdt een sterke wind in de zeilen. De lezer is dus gewaarschuwd: deze tekst kan enkel worden gelezen als een beschrijvingspoging van de stand van zaken van een organisatie op een gegeven ogenblik in de tijd.

Cittadellarte kreeg concreet vorm in een voormalig textiel fabriek met aansluitend een oud molengebouw bij de Cervorivier in het stadje Biella. De plek was zowel in de Middeleeuwen als onder het koninkrijk Piemont-Savoie een van de centra die Noord-Italië een rijke textiel regio maakten. De *Fondazione Pistoletto* stampte er op korte tijd een heuse organisatie uit de grond die nog steeds aan het groeien is. De aloude praktijk van het weven van textiel is een van de vele metaforen die er in de lucht hangt om de organisatie enigszins onder woorden te krijgen. Binnen de muren van de fabriek wordt vandaag immers een netwerk geweven waarbij het artistieke als schakel dient tussen

de meest uiteenlopende praktijken. De organisatie is zodanig opgevat dat alle mogelijke kunstvormen, zoals muziek, theater, literatuur, dans, fotografie, architectuur, beeldende kunst, enzovoort met andere maatschappelijke deelsystemen kunnen koppelen. Cittadellarte werpt zich als een bemiddelaar op tussen kunst en economie, politiek, wetenschap, onderwijs, et cetera. Van over heel de wereld worden residenten aangetrokken die zich manifesteerden op een bijzonder uiteenlopende waaier van terreinen: kunst, ecologie, arbeid, productie, communicatie, economie, rechten, onderwijs, politiek en religie. Daarmee opent Pistoletto een sociale ruimte voor zijn eerder omschreven a-modern 'en-en-discours'. Zijn artistiek traject wordt vandaag op een bijzonder ambitieuze manier in de sociale ruimte vertaald. De 'klassiek' moderne singuliere positie van de kunstenaar is getransformeerd naar een die zichzelf binnen een collectief inschrijft. Pistoletto werkt niet alleen samen met andere kunstenaars, maar ook met wetenschappers, personen uit de zakenwereld, politici, kortom een erg heteroogeen gezelschap van sociale actoren. Pistoletto is de oorspronkelijke relatie met zijn artefacten gaan combineren met een sociale setting die door zeer intensieve interacties en onderhandelingen wordt gekenmerkt. Met een heteroogeen gezelschap werkt hij aan één groot 'kunstwerk'. Het betekent ook dat het project door anderen kan worden vertaald en getransformeerd. Individuen passeren in Biella en vertrekken na enkele maanden, terwijl anderen er voor jaren blijven werken. Sommigen verlaten het schip dan weer om na enkele maanden of een jaar terug te keren. Door op deze manier te functioneren werd Cittadellarte een centraal knooppunt binnen een nog altijd uitbreidend netwerk. De identiteit van de passage is bijgevolg de uitkomst van de vele al dan niet tijdelijke interacties en collaboraties. Het artistiek project kan niet meer aan één auteur worden toegekend. Pistoletto maakte zijn concept van de Minus Artiest, zoals dat hierboven werd omschreven, zeer concreet. De man werd letterlijk een actor die een zet waagt binnen een immense configuratie van vele bewegingen, waarbinnen Pistoletto uiteraard een constituerend deel is. De kunstenaars en andere actoren binnen Cittadellarte behouden hun singulier karakter, maar relateren dat altijd aan een veel ruimere context.

Via simpele slogans zoals 'Eliminate distances while maintaining differences', 'Art at the centre of a socially responsible transformation', 'The artist as sponsor of thought', enzovoort, onder-

neemt Pistoletto een poging om een heterogene cluster van de meest uiteenlopende sociale praktijken te adapteren. De nogal directe one-liners moeten werken als een attractor voor vele mensen uit verschillende sociale sferen. Het eenvoudige discursieve regime bouwt een horizon op waar andere actoren zich tegenover kunnen verhouden. Het betekent dat ze zich erdoor laten verleiden, of er zich tegen afzetten. De heterogeniteit wordt ook geïllustreerd door activiteiten in de 'Uffizi', zoals deze in Cittadellarte worden genoemd. De term 'Uffizi' refereert aan het Renaissanceconcept van het 'kantoor' waarin economie, onderwijs, politiek, filosofie, religie, kunst en wetenschap, maar ook het private en het publieke leven op een premoderne manier met elkaar interageerden. In een van deze kantoren ontwerpt men vandaag bijvoorbeeld een heuse architectuur voor een alternatief economisch systeem. Deze 'organische economie' wil sociale, ecologische, ethische en esthetische waarden binnen het huidige economisch systeem implementeren. In het 'Economics Office' onderzoeken kunstenaars en wetenschappers de mogelijkheid om de eerder geschetste crypto-utopie te doorbreken. Door kunst in het centrum van de economie te brengen en door de kunstenaar als een verantwoordelijke actor in dit systeem te definiëren, wil Cittadellarte het heersende neoliberale kapitalistische model openbreken. De poging onderneemt men niet door tegen dat systeem in te gaan, maar door binnen in een ruimte voor artistieke contingentie te construeren. Dit gebeurt niet alleen op een macroniveau via de ontwikkeling van een zogenaamde 'grand theory', maar ook op het microniveau door concreet in bedrijven aan de slag te gaan. Het 'Economics Office' functioneert daarbij als een intermediair tussen kunstenaars en ondernemingen. Via onderhandelingen bekomen kunstenaars bijvoorbeeld een 'free space' in bedrijven waarbinnen ze projecten met arbeiders en andere werknemers kunnen opzetten. Door ruimte te laten voor een onbekende binnen de muren van een fabriek, demonstreert men op zijn minst een opening die tot verdere transformaties kan leiden, zo luidt de redenering. Cittadellarte is op dit moment in een fase waarin de organisatie zoveel

mogelijk ruimtes voor kunst in het economische systeem creëert, in de hoop dat dit stap voor stap verandert. De combinatie van onderzoek naar een nieuwe 'grand theory' enerzijds en zeer praktijkgericht artistiek onderzoek op concrete locaties anderzijds, maakt dat we de organisatie in Biella kunnen omschrijven als opererend op een 'middle-range'-niveau. Het wil zeggen dat men enerzijds de ervaringen met concrete artistieke activiteiten in bedrijven aangrijpt om een abstracter theoretisch model te ontwikkelen. Anderzijds toetst het 'Economics Office' de ontwikkelde theoretische inzichten voortdurend opnieuw aan de praktijk. Via deze wisselwerking probeert men een alternatieve visie op hoe een economie kan functioneren te ontwikkelen.

In de context van een ander project 'Love Difference', dat onstond in het 'Politics Office' werkt Cittadellarte dan weer aan een artistieke beweging voor een Inter-Mediterrane politiek. Het behelst een poging om een antwoord te vinden op de eerder geschetste globaliseringsproblematiek. De presentatie van het project in 'Utopia Station' op de Biënnale van Venetië in 2003 kan gezien worden als de officiële start van een artistieke beweging die zich met wereldwijde politieke spanningen wil inmengen. Het 'Politics Office' van Cittadellarte ziet het Inter-Mediterrane gebied als een symbolische plaats waar de belangrijkste problemen en conflicten van de wereld samenkomen. De

landen rond de Mediterrane zee zijn bijvoorbeeld de locus van tegenstellingen tussen rijk en arm, tussen verschillende religies en confronterende culturele gewoonten. De politieke beweging van Cittadellarte wil de interactie tussen al deze extreme verschillen stimuleren. Kunst wordt daarbij alweer ingezet als een belangrijke communicatiemodaliteit.

Al deze projecten steunen op de bijzonder grote ambitie om een werkelijk verschil te maken op basis van kunst. Om dat doel te bereiken combineert Cittadellarte voortdurend utopische verlangens met pragmatisme en concrete ondernemingszin. De doelstellingen die in de aangehaalde slogans worden geventileerd, moeten de richting

De lezer is dus gewaarschuwd:

deze tekst kan enkel worden

gelezen als een

beschrijvingspoging van de

stand van zaken van een

organisatie op een gegeven

ogenblik in de tijd.

aanwijzen en het artistieke transformatieproces dynamiseren. Het is op zijn minst merkwaardig om vast te stellen hoe de activiteiten in Cittadellarte op een geloof steunen dat men werkelijk vooruitgang kan boeken in de richting van het utopische beeld. Om dat te bereiken bewandelt men de meest uiteenlopende wegen en spreekt men uiterst diverse bronnen aan. Full-time werknemers, experts, stagairs, jonge residenten, familieleden en almaar meer voormalige residenten componeren een bijzonder bont gezelschap dat steeds verder in het ambitieuze plan opgaat. Hun doel is echter niet een finaal, totalitair resultaat, maar de wens om zo ver mogelijk in de verlangde richting te stappen.

Met zijn slogans en manifesten onderneemt de Italiaanse kunstenaar dus een poging om een ruimte voor alternatieve maatschappelijke praktijken te genereren. Het opgezette discours is echter erg robuust en onaf. Het maakt al helemaal geen deel uit van een afgerond wetenschappelijk kader, of een verfijnde, laat staan geverifieerde theorie. Dat is waarschijnlijk eigen aan zijn artistieke aanpak. Pistoletto wil immers snel gaan en grijpt vaak in op situaties vooraleer een grondige analyse van de feiten werd gemaakt. Een wetenschappelijke vooruitgang is daarentegen afhankelijk van specifieke methodologieën om tot een verfijnd en vooral consistent conceptueel geheel te komen. De wetenschapper werkt dan ook veel trager dan de kunstenaar omdat de laatste niet aan zoiets als de 'onus probandi' of bewijslast is gebonden. Hij kan veeleer sensitief op historische gebeurtenissen en op de wereld rondom hem reageren. Volgens de Amerikaanse socioloog John Manfredi is het juist de onafhankelijkheid van gestandaardiseerde methodes die de kunstenaar de mogelijkheid biedt om haastig en speculatief naar plaatsen te verwijzen waar de engelen van de wetenschap (nog) niet durven komen. In tegenstelling tot de wetenschapper is de kunstenaar daarom altijd in de avant-garde. Cittadellarte biedt met andere woorden geen laboratorium voor gefundeerd wetenschappelijk onderzoek naar een mogelijk maatschappelijk model. Het schenkt wel ruimte voor een queeste. Net zoals in de middeleeuwse ballades refereert dat woordje niet aan een zoektocht naar iets dat al adequaat is gedefinieerd. De queeste is immers een onderzoek dat zijn eigen object construeert zoals de Ridders van de Ronde Tafel hun Heilige Graal fabriceerden. Het is bovendien een zoektocht die nooit ophoudt.

"A quest unlike a search, never ends; it alternates between striving for resolution and immediate relaunching, between the certainty required for action and the demolition of certainty that results from reflection, between the very human dreams of sitting still and moving forward" (Czarniawska, 1997, p. 160).

Eigen aan zo een queeste is dat ze met nogal wat trial en error gepaard gaat. Het tegelijkertijd stilzitten en bewegen betekent met ander woorden veel verlies. Cittadellarte is immers geen doelrationele onderneming die werkt binnen het dispositief van de eerder omschreven crypto-utopie. De hopen tegenstellingen en paradoxen leiden daarentegen geregeld tot blokkades en onoplosbare spanningen. Telkens opnieuw moet er dan op een proefondervindelijke manier naar andere wegen worden gezocht. Met zijn slogans en manifesten produceert Pistoletto voortdurend grensideeën of hoogst ambivalente categorieën die hiertoe als voertuig dienen. Die groots opgezette performance of show van hybride ideeën provoceert zowel de nieuwsgierige kijker, bedrijfsleiders, wetenschappers, beleidslieden als jonge kunstenaars. De Italiaanse artiest tendeeft immers naar een andere orde, dan die we tot de dag van vandaag gewoon zijn. Het 'Manifesto dell'Arte e dell'Impresa' (Manifest voor Kunst en Ondernemerschap) uit 2002 kan als een voorbeeld worden gezien van dit hybride discours:

"Italy possesses the essential elements required to move towards new and significant horizons, recombining ideals and activity in the present, a period in which the need for a new Renaissance is clearly evident. The Italian productive and artistic spirit has in its DNA the characteristics of multiformity, multiplicity and difference, previous values of the past that project towards the future. They are resources that must be preserved and protected in every possible way, like the major historic monuments, of which Italy has the greatest number. At the same time, ancient ambitions must be reconverted into the shared commitment to produce a new history. The artistic-entrepreneurial figure established with this project embodies a 'moral' factor which comes into the economic calculation of the entrepreneur, whose objective is enriched to become a full-fledged mission. The manifesto can basically be summarised by this slogan: Italian enterprise is a cultural mission" (Pistoletto, 2002).

Voor de honkvaste modernist komt deze eigenaardige mix van kunst, politiek en economie uiterst verdacht over. Sedert de moderniteit werd de sociale werkelijkheid als een gedifferentieerde ruimte opgevat. De kunst bezet daarin een autonome plaats, die onbezoedeld van andere sociale werkelijkheden moet worden afgesneden. De

ordering van de wereld volgens die zuiverheidsmoraal leidt nochtans tot een bijzonder ambivalente verdringingsmethodiek. Zo wees de Franse socioloog Pierre Bourdieu al in 1977 uitvoerig op het feit dat het artistiek bedrijf economische transacties naar de duistere kamer van het sociaal onbewuste draineert, maar hetzelfde gaat op voor politieke praktijken of private aangelegenheden. De 'goede', of beter 'de echt integere' kunstenaar is alleen met volle toewijding met zijn artistiek werk bezig. De rest is bijzaak, luidt de moderne artistieke praxis. Zo een onafhankelijkheidsretoriek leidt paradoxaal tot een bijzonder grote afhankelijkheid. De kunstenaar die zich niet met economie of politiek inlaat, organiseert bijvoorbeeld geen alternatieve distributiesystemen en moet zich al evenmin met het beleid dat over haar of hem beslist.

Niet alleen de kunstenaar, maar ook artistieke instellingen ensceneren nu die autonomie. Wanneer je bijvoorbeeld een museum voor hedendaagse kunst binnenwandelt, hangen bij de ingang aan de ene kant de namen van politici die het gebouw en/of de collectie mogelijk maakten, terwijl aan de andere kant de sponsors prijken die de werking enigszins financieel voeden. Wanneer de bezoeker vervolgens de museumruimtes betreedt laat hij deze vertegenwoordigers van macht en economie netjes achter hem om zich te laten omringen door pure Kunst. Hij waant zich in een autonome en vlekkeloze ruimte. De veelal witte muren accentueren die maagdelijkheid. Michelangelo Pistoletto stelt nu net die enscenering in vraag. Volgens hem is deze (Westerse) manier van ordenen van de wereld overrijp. De interne contradicties die ze kweekt en voortdurend tracht te verdoezelen, moeten naar boven worden gehaald. Dat is onder meer de inzet van 'Art at the centre - of a responsible social transformation', een reeks tentoonstellingen die ieder jaar in Cittadellarte wordt opgezet. Daartoe worden jonge curatoren uitgenodigd om nieuwe tentoonstellingsmodellen te ontwikkelen die experimenteren met de grenzen en mogelijke relaties tussen kunst en politiek, economie, wetenschap, et cetera. Vertegenwoordigers van het economi-

sche of politieke systeem worden letterlijk binnen de tentoonstellingsruimte gebracht. Mecenaat, sponsors of overheidsorganen komen er niet meer eenvoudigweg met hun genereuze giften van af. Daarentegen wordt een meer doortastend engagement verwacht dat op zijn minst de relatie met het artistieke expliciet verduidelijkt. Zo behandelde de 'New Agora', een tentoonstelling in 2002, de interdependente relaties tussen de bedrijfswereld en de politieke tribune. De expositie van 2003, 'Public Art in Italy', onderzocht de complexiteit van kunst in de publieke ruimte, alweer met een speciale aandacht voor het bredere netwerk rondom het kunstwerk. Die aanpak biedt volgens Cit-

tadellarte de enige mogelijkheid om tot een juiste analyse te komen. Enkel wanneer de relaties met andere maatschappelijke deelsystemen worden blootgelegd, kan men pogingen ondernemen om de verhouding tussen de kunstenaar en zijn omgeving te herdefiniëren. Misschien is die denkpijl nog niet zo gek. Vandaag bevindt de beeldende-kunstwereld zich immers meer dan ooit in de tang van politieke en vooral economische logica's. Die realiteit verdringen, lijkt alvast niet de meest effectieve strategie. Pas wanneer men de

verschillende afhankelijkheidsrelaties helder onder ogen ziet, kan men beginnen te werken aan nieuwe modellen voor kunstenaars, kunstorganisaties, -presentaties en distributiesystemen.

Naast de werkzaamheden van de verschillende Uffizi en de tentoonstellingsruimte bezet The University of Ideas of UNIDEE een centrale plek in Cittadellarte. Tijdens een workshop in 1999 werd deze 'plaats in de plaats' door Pistoletto en andere kunstenaars opgericht. De 'universiteit' wordt gezien als een subcel in een natuurlijk biologisch systeem, wat men als model voor de globale organisatie neemt. UNIDEE functioneert zowel autonoom als altijd in verhouding tot Cittadellarte. Onder de vlag van het letterwoord worden mensen van over heel de wereld een residentieplaats aangeboden. De organisatoren van het programma die de residenten begeleiden, hebben een functie die weer specifiek is voor Cittadellarte. Ze ondersteunen met name niet alleen de tij-



Enkel wanneer de relaties met andere maatschappelijke deelsystemen worden blootgelegd, kan men pogingen ondernemen om de verhouding tussen de kunstenaar en zijn omgeving te herdefiniëren.

delijke gasten, maar ze zoeken ook naar vertalingen tussen de queeste van de globale organisatie en de persoonlijke trajecten van de residenten. In die zin proberen ze een verbinding te maken tussen het individuele pad van de singuliere passant en de opportuniteiten die de organisatie te bieden heeft. Bovendien spelen de begeleiders de rol van translatiecentrum tussen de residenten en de verschillende Uffizi, die dan weer op hun beurt onderhandelingen opzetten tussen Cittadellarte en de buitenwereld. De 'kantoren' begeleiden de residenten in hun bemiddelingen met bedrijfsleiders, politici, wetenschappers, of met iedere sociale actor waarmee de resident wil samenwerken. In die zin kunnen we Cittadellarte omschrijven als een groot translatiecentrum tussen de kunstwereld en overige sociale subsystemen.

Ook de manier waarop de residenten worden geselecteerd, illustreert dat UNIDEE de aansluitingsmogelijkheden met de rest van de wereld serieus neemt. De keuzes worden bijvoorbeeld niet gemaakt met het oog op gegarandeerde slaagkansen. Openheid en aspiratie zijn de belangrijkste criteria, veeleer dan zoiets als professionele zekerheid. De doelstelling is immers dat de residenten participeren aan het project van Cittadellarte en het eventueel transformeren of verruimen met hun particulier traject. Het is ook typerend voor UNIDEE dat er maar een groot atelier is (het laboratorium), waarin alle residenten hun eigen plaats moeten afbakenen. Net zoals de Minus Artiest moet de tijdelijke gast zijn of haar eigen individuele positie herdefiniëren in verhouding tot het kleine netwerk van collega-residenten. Op die manier stelt de eenvoudige ruimtelijke setting al de klassieke articulatie van de singuliere kunstenaar en het egocentrisch individu in vraag.

Voor de groep van 2003 waren er naast kunstenaars onder meer een Deense economist en filosoof, een Engels componist en een designer uit India geselecteerd. Sommige residenten hebben al een relatief succesvolle carrière achter de rug, terwijl anderen nog zeer jong zijn en hun eerste ideeën en concepten ontwikkelen. Allen worden weliswaar geconfronteerd met de vreemde mix van de organisatie: een queeste met bijzonder hoge ambities gecombineerd met concrete uitdagingen te velde. De residenten kunnen aan hun eigen projecten werken, maar zijn ook betrokken bij projectmatige activiteiten ondersteund door wetenschappers, ondernemers en andere kunstenaars. Daarbij worden de residenten aangemoedigd om artistieke projecten in non-artistieke omgevingen op te zetten. Het is van groot belang

dat de tijdelijke gasten in een omgeving werken waarin ze voortdurend moeten onderhandelen over de grenzen van hun eigen plek. Sociaal achtergestelde buurten, bedrijven, scholen en virtuele ruimtes op het web, zijn onder meer de ruimtes die tot nog toe werden geëxploreerd. UNIDEE begeleidt zijn residenten dus naar bijzonder risicovolle tussengebieden. Dat kunnen we ook afleiden van de uitkomst van verschillende projecten. De interactie met een heterogeen gezelschap van politici, ondernemers, arbeiders, ... garandeert geen succesvolle artistieke projecten. Zowel de keuzes van de settings als die van de residenten leiden vaak tot onbevredigende resultaten, zowel voor Cittadellarte als voor de tijdelijke gasten. Vooral wanneer er met bedrijven wordt gewerkt, kan het project al gauw worden geadapteerd door de onderneming. In die gevallen wordt de artistieke interventie bijvoorbeeld louter gebruikt voor imagobuilding. Producten krijgen dan een nieuwe design, ontworpen door – zoals die bedrijven het zien – een of andere creatieve excentriekeling. Het artistiek project binnengerold als een esthetische oplapbeurt, een handige marketingstrategie. In andere gevallen grijpen projecten echter dieper in. Ze analyseren bijvoorbeeld de bedrijfsstructuur of het productieproces en wagen daarmee vervolgens een weloverdachte artistieke zet. De jonge kunstenaars proberen fenomenen zoals routine, een vaste tijdsbepaling, standaardproductie, management, wereldeconomie, et cetera te vatten en in meer abstracte experimenten, performances of installaties te vertalen.

De uitkomst van al deze artistieke ondernemingen is echter even belangrijk als het onderhandelingsproces. Het meet met name de kracht en de standvastigheid van een jonge resident. Hij moet zijn of haar artistieke wil immers doordrijven binnen een context die daar niet voor is gemaakt en die er vaak nauwelijks mee overweg kan. Dat vraagt soms om een bijzonder fijnzinnig vernuft. De strategisch geconcipeerde plaats van een productie-eenheid moet op een intelligente manier via allerhande tactieken worden toegeëigend. Het artistiek project kan dan ook omslaan in een erg slopende onderneming van onderhandelen, omwegen zoeken, compromissen sluiten, compromissen terug ongedaan maken, enzovoort. Sommige residenten haken bijgevolg af, maar er zijn er ook anderen die zeker in het begin weigeren om 'het spel mee te spelen'. Zij vormen als het ware de dissidente stemmen binnen Cittadellarte, die bijvoorbeeld hun 'artistieke ziel niet willen verkopen aan een bedrijf'. Het zijn de opposanten

die collegaresidenten voortdurend waarschuwen voor 'de verdachte compromissen die ze sluiten', 'de ongeloofwaardigheid van bedrijfsintenties' of voor 'de naïviteit van Pistoletto's utopie'. Hun rol is al even cruciaal, omdat ze de dissensus aanwakkeren en de discussies doen oplaaien. Net zoals de spiegel laat ook Cittadellarte immers de alterniteit binnenvallen. De plek geeft ruimte aan tegenstellingen of contradictorische visies. De openheid voor meerstemmigheid leidt geregeld tot bijzonder harde discussies met mederesidenten en niet op zijn minst met Pistoletto zelf. We mogen immers niet vergeten dat ook de kunstenaar van de spiegel een erfgenaam van het moderne kunstbestel is. Hij draagt die erfenis onvoorwaardelijk met zich mee en wil ze tegelijkertijd achter zich laten. In die zin vertegenwoordigen de spiegel en de Minus Objecten de orthodoxie van de moderne kunst waarmee binnen Cittadellarte de heterodoxie een verhouding moet opbouwen. Omgekeerd, maken de objecten de heterodoxe plaats verleidelijk voor de orthodoxie buiten de plek. Dat is nu net de paradoxale constitutie van een heterotopische ruimte. Als modern artiest genereert Pistoletto een a-moderne ruimte, net zoals Louis-Philippe als artistocraat de nieuwe consumptiewereld en de burgercultuur binnenliet. Die openheid voor alterniteit leidt zowel tot interne spanningen als onderlinge contradicties en dus discussies. Zoals hij het in zijn eigen metafoor omschrijft, ziet Pistoletto de meerstemmigheid als een belangrijk potentieel.

"This space is free, open and responsive, like an open, free and responsive mind. Free, as the mind needs to be free in order to understand what happens in this place. It is a massive generator, a generator of energy. In nature, energy manifests itself in the meeting/clash between two poles. In the meeting/clash between the positive and the negative pole. We all know about the experience of destructive lightning. But now we can experience productive, civilised lightning, namely electricity: a perfect contact between opposite polarities" (Pistoletto, 2001).

Ruimte voor debat is er in Cittadellarte in elk geval genoeg. Soms wordt die binnen een formeel kader georganiseerd, maar de interessantste gesprekken

vinden rond de tafel bij het avondmaal plaats. Wijn en lekker eten vormen het ideale informele decor voor discussie én verlies. Het is dan ook niet zozeer het gemeenschappelijk atelier van de residenten (het laboratorium) dat de centrale plek vormt van de oude textiel fabriek, wel de cafetaria. In het vele gebabbel ontstaat hier bij regelmaat

*Wijn en lekker eten vormen
het ideale informele decor
voor discussie én verlies. Het is
dan ook niet zozeer het
gemeenschappelijk atelier van
de residenten (het
laboratorium) dat de centrale
plek vormt van de oude
textiel fabriek, wel de cafetaria.*

immers een reflexief discours waarin kunst- en kunstenaars-definities permanent worden gemaakt en hermaakt. Alzo genereert Cittadellarte een spanningsveld tussen kunst en economie, kunst en politiek, meegaande residenten en dissidenten, jonge kunstenaars en Pistoletto, et cetera. Dat is ook het belangrijkste verschil met vele andere artistieke residenties, open ateliers of postgraduaatopleidingen. In Biella moet de jonge kunstenaar een verhouding zoeken die verder dan de kunstwereld reikt. Terwijl vele opleidingen zich beperken tot een citadel of een afgesloten, veilige

ruimte, 'een broeikas voor kunst'; doet Cittadellarte een poging om de wereld in al zijn complexiteit en tegenstrijdigheden mee te nemen. Dat proces zet zich ook voort na een verblijf in UNIDEE. De residentie wordt immers veeleer opgevat als een vertrekpunt waarna de passanten blijvend in een netwerk kunnen participeren. Via een on-line werkplatform, MANYDEE genoemd, kunnen de tijdelijke gasten in contact blijven met de organisatie. In samenwerking met de verschillende Uffizi worden er nieuwe projecten gelanceerd en ontwikkeld.

De grootse ambitie van Cittadellarte is dus het ontwikkelen van relaties tussen kunst en andere maatschappelijke deelsystemen. De uitdaging bestaat er dan ook in om talen te vinden die tussen deze verschillende 'werelden van grandeur' bemiddelen. De Franse socioloog Luc Boltanski en de Franse econoom Laurent Thévenot wijzen met die notie op de polyfonie van waarderingssystemen die in een samenleving coëxisteren. De waardering van 'grootse' prestaties of van personen en objecten met grandeur is immers afhankelijk van het waarderegime waarin men opereert. De Franse wetenschappers maken bijvoorbeeld een onder-

scheid tussen *le monde de l'inspiration, le monde domestique, le monde de l'opinion, le monde civique, le monde marchand* en *le monde industriel* waarbinnen kwaliteiten op een andere manier worden ingeschat. Zo wordt het artistiek waardenregiem, of *le monde de l'inspiration* gekenmerkt door een appreciatie van voortdurende beweging en verandering die door een singulier regiem wordt ingegeven.

"Ce monde, dans lequel les êtres doivent se tenir prêts à accueillir les changements d'état, au gré de l'inspiration, est peu stabilisé et faiblement équipé. Est écarté tout ce qui, dans d'autres mondes, soutient et équipe l'équivalence, comme les mesures les règles, l'argent, la hiérarchie, les lois, etc. Etant donné son faible niveau d'équipement, ce monde tolère l'existence d'épreuves intérieures peu ou pas objectivables, ce qui met la grandeur inspirée à l'abri de l'opinion des autres – indifférente aux marques de mépris – mais ce qui en fait aussi la fragilité. Le monde inspiré doit en effet affronter le paradoxe d'une grandeur qui se soustrait à la mesure et d'une forme d'équivalence qui privilégie la singularité" (Boltanski en Thévenot, 1991, p. 200).

Het gaat hier om een waarderingsapparaat dat binnen pakweg *le monde civique* of *le monde industriel* uit den boze is. De civiele wereld, bijvoorbeeld die van de politiek, richt zich veeleer op het collectieve en de publieke bevestiging binnen een representatiepolitiek. De grandeur wordt afgemeten aan het feit dat men zich met gemeenschapsobjectieven en niet met particuliere bekommernissen inlaat. Het is de wereld van slogans, resoluties, eenduidig geformuleerde objectieven, programma's, et cetera die zoveel mogelijk mensen achter zich moeten scharen. Het inzicht van Boltanski en Thévenot werpt dan ook een licht op Pistoletto's inzet van slogans en manifesten. Als kunstenaar genereert hij hiermee immers een rare mengvorm die tussen artistieke en politieke waardereregimes laveert. Alzo probeert de man openingen naar een andere wereld van grandeur te forceren. In de industriële wereld worden kwaliteiten dan weer aan de hand van hun functionaliteit, operationaliteit en professionalisme afgewogen. Individuele handelingen worden gecollectiviseerd door hun integratie in een gemeenschappelijk plan, homogene regels, richtlijnen, *mission statements*, ... die het productieproces volgens een doelrationeel schema standaardiseren. Zowel ruimte als tijd worden er binnen een vast stramen georganiseerd om de efficiëntie op te drijven. Ook voor de orde van grandeur van de industriële wereld functioneren Pistoletto's slogans als bemiddelaren. Ze bekomen het statuut van *mission statements* die binnen het bedrijfsleven welgekend zijn. Slogans en manifesten gelden dus als voer-

tuigen van translaties en transmutaties die tussen verschillende sociale ruimtes moeten onderhandelen. Ze vormen een methode om andere – niet artistieke – actoren 'in te rollen'. Via *interressement* koppelt Pistoletto verschillende werelden van grandeur door naar tussenmogelijkheden, interesse, of schakelingen te zoeken. Dat gebeurt telkens volgens een gelijkaardige formule: tussen twee schijnbaar onverzoeerbare polen wordt een hybride derde geconstrueerd.

Michelangelo Pistoletto blikte vandaag terug op een oeuvre van een halve eeuw. Daarin heeft hij zijn singulier artistiek traject tot een breed maatschappelijk project omgebogen. De hybriditeit, alterniteit en contingentie van de spiegel of *Anno Bianco* en de heterotopie van de *Minus Objecten* werden in een groots opgezet kunstproject vertaald dat ook na Pistoletto's leven zal voortwerken. Met een residentieel programma, tentoonstellingsvoorstellen, pragmatische projecten zoals het inbrengen van kunst in bedrijven uit de omgeving en utopische aanzetten zoals het opzet voor een politieke beweging en het ontwerp voor een alternatief economisch systeem scheidt *Cittadellarte* een ruimte voor heterotopie binnen de heersende orde van de Moderne Constitutie. Kunst en werkelijkheid, fictie en realiteit vermengen zich in het laatste en grootste kunstwerk van Pistoletto tot een eigenaardige hybride. Een artistiek concept transformeert in een politieke beweging of een alternatieve economie, en omgekeerd: politiek en economie worden een kunstwerk. Met dat a-moderne spel zoekt Pistoletto een antwoord op bijzonder relevante vragen. Wat kan de kunst en de kunstenaar nog in een markteconomische hegemonie betekenen? En, hoe kunnen we artistieke praktijken in een geglobaliseerde context nog observeren en inschatten? Of die queeste ooit tot een relevant antwoord zal leiden, moet de toekomst uitwijzen. Het schip kan stranden of een sterke koers blijven varen. Een ding staat echter vast: met zijn zoektocht zit Pistoletto met de juiste vragen op het juiste moment in de tijd. Daarmee vervult hij op een bijzondere manier zijn bescheiden taak als hedendaags kunstenaar. Met *Cittadellarte* als heterotopische plek scheidt de *Minus Artiest* immers ruimte voor mogelijkhedenzin: alles wat is, kan ook anders zijn.

Bibliografie

- Boltanski, L., Thévenot, L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, 1991, Paris, Éditions Gallimard.
- Bourdieu, P., "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977.
- Certeau (de), M., *The practice of everyday life*, 1984, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press.
- Czarniawska, B., *Narrating the Organisation. Dramas of Institutional Identity*, 1997, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- Foucault, M., *Aesthetics. Essential works of Foucault. 1954-1984*, 1998, London, Penguin Press.
- Gielen, P., "La Mort d'un Curateur Etoile", in Belcaen B., Wouter Davidts, Dieter De Clercq, Lieven de Boeck en Tjil Vanmeirhaeghe (red.), *B-sites. A propos de la Place d'un Centre d'Art et de Recherche à Bruxelles*, 2000, Bruxelles.
- Gielen, P., "Lobbyeske kunst. Over de agendamanager en andere onmoderne Smurfen", in: Gielen, P. en K. Tachelet (red.), *Kunst, Markt & Macht*, 2001, Brussel: Vlaams Theaterinstituut.
- Gomart, E., Hennion, A., "A sociology of attachment: music amateurs, drug users", in Law, J., Hassard, J. (ed.), *Actor Network Theory and after*, 1999, Oxford and Malden, Blackwell, pp. 220-247.
- Heinich, N., *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, 1991, Paris, Éditions de Minuit.
- Heinich, N., *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, 1993, Paris, Éditions de Minuit.
- Hetherington, K., *The badlands of modernity. Heterotopia & Social Ordering*, 1997, London, New York, Routledge
- Hetherington, K., "From Blindness to Blindness: museums, heterogeneity and the subject", in Law, J. and Hassard, J. (ed.), *Actor Network Theory and after*, 1999, Oxford, Malden, Blackwell, pp. 51-73.
- Laermans, R., "Moderne kunst en moderne maatschappij. Luhmanns kunsttheoretische observaties geobserveerd", in *De Witte Raaf*, 12, 1998, nr. 74, pp. 20-23.
- Latour, B., *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*, 1994, Amsterdam, Van Gennep.
- Latour, B., *De Berlijnse sleutel en andere lessen van een liefhebber van wetenschap en techniek*, 1997, Amsterdam, Van Gennep.
- Latour, B., "On recalling ANT", in Law, J. and Hassard, J. (ed.), *Actor Network Theory and after*, 1999, Oxford, Malden, Blackwell, pp. 15-25.
- Law, J., "The Heterogeneity of Texts", in Callon, M., Law, J., Rip, A. (ed.), *Mapping the dynamics of science and technology. Sociology of Science in the Real World*, 1986b, Hampshire, London, The MacMillan Press Ltd, pp. 67-83.
- Law, J., Hassard, J. (ed.), *Actor Network Theory and after*, 1999, Oxford, Malden, Blackwell.
- Law, J., "After ANT: complexity, naming and topology", in: Law, J., Hassard, J. (ed.), *Actor Network Theory and after*, 1999, Oxford, Malden, Blackwell, pp. 1-15.
- Lee, N., Stenner, P., "Who Pays? Can we pay them back?", in Law, J., Hassard, J. (ed.), *Actor Network Theory and after*, 1999, Oxford, Malden, Blackwell, pp. 90-112.
- Luhmann, N., *Die Kunst der Gesellschaft*, 1995, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- Luhmann, N., "Ausdifferenzierung der Kunst", in Institut für soziale Gegenwartsfragen Freiburg I. Br. und Kunstraum Wien (ed.), *Art & Language & Luhmann*, 1997a, Wien, Passagen Verlag, pp. 133-148.
- Luhmann, N., "Die Autonomie der Kunst", in Institut für soziale Gegenwartsfragen Freiburg I. Br. und Kunstraum Wien (ed.), *Art & Language & Luhmann*, Wien, Passagen Verlag, 1997b, pp. 177-190.
- Manfredi, J., *The Social Limits of Art*, Amherst, 1982, Cambridge, the University of Massachusetts Press.
- Pistoletto, M., *L'homme noir, le côté supportable*, 1970, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Pistoletto, M., *A Minus Artist*, 1988, Firenze, Hopefulmonster.
- Serafini, G., *Pistoletto Codice Inverso*, 2001, Città di Castello.
- Urry, J., *Sociology beyond societies. Mobilities for the twenty-first century*, 2000, London, New York, Routledge.