



Eleonora Charans

CONSIDERAZIONI PRELIMINARI SULL'ARTE DEL DELEGARE. SOL LEWITT E BRUCE NAUMAN ALLA BIENNALE DI TOKYO DEL 1970: DUE CASI STUDIO

ABSTRACT. *Within Conceptual Art attitudes and processes, artists sometimes delegate the execution of an artwork – more or less performative – to a third party through instructions, written or drawn. The following contribution focuses on two specific events, respectively conceived by Sol LeWitt and Bruce Nauman, for the same show – the Tokyo Biennale organized in 1970. What is intended to analyze is the crucial role played by instructions and their importance for future museological reconstructions, when the artist is not present or no longer alive.*

Cosa accade, con l'avvento dell'arte concettuale, quando un artista delega l'esecuzione di un'idea? E cosa quando tra questa delega e l'esecuzione si interpongono tempo e condizioni diverse? La riflessione che propongo si concentra su due casi, concepiti da Sol LeWitt e Bruce Nauman per il medesimo evento: la decima Biennale di Tokyo del 1970. Al centro del discorso si trovano proprio le indicazioni scritte o disegnate dagli artisti, in ogni caso predisposte *ad hoc*, per mettere esecutori altri in condizione di poter iniziare e portare a compimento l'opera. Nel 2008 e nel 2009, in occasione di due mostre, le stesse istruzioni concepite nel 1970 sono state riprese orientandone i recenti rifacimenti in contesti differenti: da una parte un museo (MASS MOCA), dall'altra un'esposizione internazionale (la Biennale di Venezia).

I risultati di quelle indicazioni testuali o grafiche, composte dagli artisti e delegate ad altre mani e corpi, vennero presentati al pubblico nel corso della mostra dal titolo *Between Man and Matter*, curata da Yusuke Nakahara per la sede della Metropolitan Art Gallery di Tokyo. Per quella edizione della Biennale con sede nella capitale giapponese erano stati selezionati in tutto quaranta artisti nazionali, affiancati da europei e nordamericani.¹ Il curatore della Biennale, prima di selezionare e avviare le procedure ufficiali degli inviti, aveva viaggiato intensamente – tra l'ottobre ed il novembre del 1969 – sostando nelle città di Torino, Parigi, Düsseldorf, Amsterdam, Londra e New York per studiare e comprendere gli sviluppi artistici più attuali.²

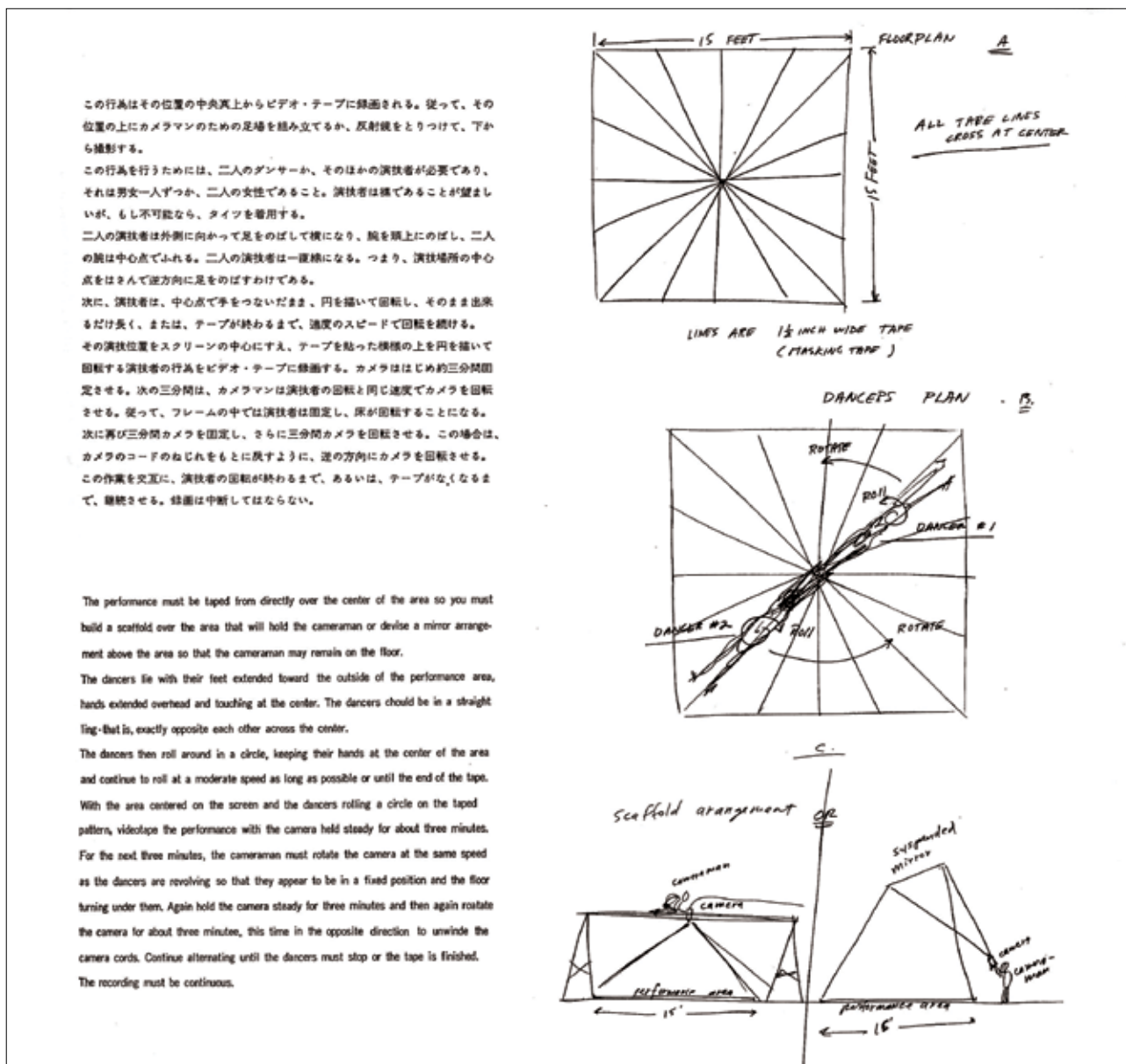
Questo *modus operandi* attuato, attraverso un'indagine sul campo, una ricerca diretta sulle tendenze dell'arte contemporanea condotta tra studi d'artista, gallerie e mostre, presenta delle similarità con il diario e cronaca di viaggio dei preparativi della coeva mostra *Live in Your Head. When Attitudes Become Forms (Works, Processes, Concepts, Situations, Information)* (1969) redatto dal curatore svizzero Harald Szeemann.³ Le analogie tra le due mostre non terminano qui, dal momento che ben quindici degli artisti invitati alla mostra di

Nakahara avevano partecipato l'anno precedente alla celebre mostra di Szeemann.⁴ Questo dato non era mai emerso all'interno della letteratura di riferimento, principalmente in lingua inglese, che in effetti si concentra sulle ricorrenze e gli scambi tra Europa e Stati Uniti, escludendo dall'analisi le nazioni più orientali.⁵ Con tutta probabilità il *network* in questione possedeva dei confini più ampi e si porrebbe così come un fatto globale ben prima del 1989.⁶ Per quanto, parrebbe, il tutto si svolgesse in una direzione univoca dal momento che venivano esportati gli artisti occidentali con potenti gallerie alle spalle (Fischer, Sperone e Sonnabend, che infatti vengo no ricordate nei ringraziamenti).⁷

Per quanto concerne il catalogo dell'evento giapponese – non a caso bilingue giapponese/inglese –, a ciascun artista erano dedicate tre pagine: la prima recava informazioni sull'artista (mostre personali e collettive, pubblicazioni), la seconda presentava il progetto – disegno o testo scritto – concepito dall'artista appositamente per la Biennale, mentre la terza veniva liberamente editata dall'artista, nella maggior parte dei casi presentando opere realizzate precedentemente rispetto al 1970.

Questa analisi si fonda pertanto sull'analisi della seconda pagina della sezione dedicata a LeWitt e a Nauman, in quanto fonte depositaria delle istruzioni-progetto degli artisti, sottolineandone l'assoluta importanza per i rifacimenti successivi (2008, 2009) anche quando l'artista non è più in vita, come nel caso di LeWitt.

Si tratta dunque di documenti preziosi tanto per lo storico quanto per il collezionista, il conservatore museale o il curatore di mostre, in quanto assicurano la durata e la disponibilità dell'opera rispetto ad un movimento artistico, quello dell'arte concettuale, che ben poco si interrogava sulla conservazione dei manufatti, spostando di fatto il centro di interesse dal risultato finale verso l'idea alla base di un'opera d'arte. Il futuro delle opere dipenderà sempre più dalle solu-



1. Bruce Nauman, *Untitled 1970 (disegno e istruzioni)*, catalogo della decima Biennale di Tokyo, 1970, pagina non numerata

zioni rispetto alle urgenze materiali: quando la tipologia di lampadine che venivano scelte da Felix Gonzalez-Torres per comporre le sue liane di luce - realizzate agli inizi degli anni Novanta - non saranno più disponibili sul mercato, in che modo coloro che posseggono queste opere potranno procedere nella sostituzione delle stesse conservandone l'aspetto originario? Che tipo di intervento occorrerà disporre nei confronti dei telegrammi dell'artista On Kawara per permettere la lettura della celebre frase («I am still alive») tra qualche decennio? Questi sono soltanto alcuni fra i tanti quesiti attorno all'arte concettuale che, sebbene più vicina nel tempo, presenta problemi addirittura maggiori rispetto alle opere delle avanguardie storiche.⁸ Una diligente e sistematica archiviazione - immagini di allestimento, riproduzioni dell'opera, progetti, cataloghi - può senza dubbio agevolare questo tipo di lavoro ed essere di aiuto per affrontare problematiche fondate sia sul piano teorico che su quello pratico.

Tornando alla Biennale di Tokyo, Bruce Nauman non si recò in Giappone per assistere all'esecuzione della performance che aveva creato appositamente per l'occasione, e che per questo ingloba nel titolo l'anno di riferimento della mostra: *Untitled 1970*. L'artista a tutt'oggi non è al corrente dell'attuale collocazione del nastro che conteneva la registrazione della performance: non ne ha mai ricevuto copia, di conseguenza non ha mai avuto modo di vederla finalmente realizzata, o meglio incarnata dai performers.

Secondo quanto riportato dal catalogo della mostra, il progetto del videotape fu attuato da Takahiko Iimura,⁹ uno dei primi artisti giapponesi ad investigare le potenzialità del video. Tuttavia quest'ultimo, interrogato sulla vicenda, ha di recente affermato di non aver realizzato l'opera di Nauman.¹⁰ Il nastro che conterrebbe il girato della performance predisposta da Nauman risulta ad ogni modo irreperibile: sopravvivono oggi solamente il testo delle istruzioni e il disegno

(fig. 1).¹¹ Come vedremo però queste fonti si riveleranno più che sufficienti per il rifacimento dell'opera e la sua rispondenza rispetto alle intenzioni primarie di Nauman.

Come riportato dal catalogo ragionato, il disegno in questione è il numero 168 e ci mostra, con una visione dall'alto, due figure umane con le braccia tese sopra le loro teste che si tengono le mani, ruotanti e collocati su un'unica linea al di sopra di un quadrato sezionato al suo interno a raggiera. Per realizzare questa base, nel 2009, viene utilizzato un tappeto da ginnastica chiaro delimitato e frazionato mediante nastro adesivo scuro, Nauman nel disegno si preoccupa di indicare la larghezza del nastro. Di seguito il testo integrale delle istruzioni:

The performance must be taped from directly over the center of the area so you must build a scaffold over the area that will hold the cameraman or devise a mirror arrangement above the area so that the cameraman may remain on the floor. /The dancers lie with their feet extended toward the outside of the performance area. hands extended overhead abd touching at the center. The dancers should be in a straight line - that is exactly opposite each other across the center./ The dancers then roll around a circle, keeping their hands at the center of the area and continue to roll at a moderate speed as long as possible or until the end of the tape. /With the area centered on the screen and the dancers rolling a circle on the taped pattern, videotape the performance with the camera held steady for about three minutes. For the next three minutes, the cameraman must rotate the camera at the same speed as the dancers are revolving so that they appear to be in a fixed position and the floor turning under them. Again hold the camera steady for three minutes and then again rotate the camera for about three minutes, this time in the opposite direction to unwind the camera cords. Continue alternating until the dancers must stop or the tape is finished. The recording must be continuous.¹²

Essenzialmente le istruzioni sopra riportate possono essere suddivise in tre parti: la prima si riferisce a indicazioni di ripresa e ai dispositivi tecnici; la parte centrale si riferisce alla posizione e ai movimenti che devono essere prodotti dai *performers*; infine la terza e ultima parte torna a riferirsi a indicazioni di collocazione della videocamera e all'utilizzo della stessa.

Come già anticipato, nel febbraio del 2009 l'opera fu rifatta in occasione della mostra *Topological Gardens*, organizzata per la LIII Biennale di Venezia dal Philadelphia Museum of Art.¹³

La scelta di *Untitled* muove per me dal suo essere elemento di collegamento - spiega Basualdo - tra la stagione delle performance, dove c'è lo spazio dello studio e la performance è una mappatura di questo attraverso il corpo, e la successiva serie di lavori dei *tapes*, nei quali c'è azione, ma senza corpo. *Untitled* narra del vincolo tra prima e dopo.¹⁴

La performance fu riambientata al primo piano degli spazi espositivi dell'Università Ca' Foscari Venezia ma, ancora una volta, l'artista non era presente alla giornata di riprese. I *performers* - non professionisti ma studenti richiamati da uno specifico bando diffuso online sulla bacheca degli annunci della Facoltà di Design e Arti dello IUAV - in realtà avevano iniziato la loro preparazione fisica mesi prima della ripresa finale, nel novembre del 2008, con l'aiuto della coreografa Silvia Salvagno. La coreografa studiò in particolare il disegno, deducendo che il movimento poteva essere uno soltanto a partire dai piedi, dal momento che le mani dei due esecutori dovevano «toccarsi al centro»; quindi lo fece sperimentare ai volontari, prima in gruppo all'unisono rispetto a un riferimento centrale, in seguito in coppia. Il risultato ricordava

il movimento delle lancette di orologio, le cui estremità superiori erano fissate al centro e non dovevano però piegarsi con angolazioni differenti, assicurando così un soddisfacente allineamento assiale, come era indicato nel disegno.

Tutti - compreso il regista Massimo Magri, la sua assistente Federica De Rocco e i tecnici video - dovevano rifarsi soltanto alle istruzioni, tradotte in italiano, di Nauman¹⁵ senza possibilità di interloquire con l'artista, per cercare di fugare i dubbi che le sintetiche istruzioni potevano generare. Una volta risolte le questioni tecniche relative alla ripresa con una casa di produzione milanese (Alberto Osella & Partners), rimaneva un punto poco chiaro: cosa intendeva l'artista dietro la descrizione velocità moderata (*moderate speed*)? Di seguito quanto specificò a riguardo Nauman il 21 novembre 2008: «I think the one minute rotation is very good. I believe they should continue to roll and turn until they start to get to slow or too become ragged from tiredness».¹⁶

Come si evince da una documentazione fotografica di recente ritrovata all'interno dell'archivio del collezionista Egidio Marzona a Berlino,¹⁷ a Tokyo Sol LeWitt si era invece avvalso di undici aiutanti per realizzare *in situ* quello che verrà denominato *Wall Drawing 38*, riempiendo i muri della sala riservatagli dal soffitto al pavimento con pezzi di carta arrotolati bianchi o colorati (figg. 3-4). Tuttavia le immagini provenienti dall'archivio Marzona ci permettono di comprendere quanto, dietro la realizzazione di queste opere al tempo stesso manuali e monumentali, sia presente una componente corale, simile a quella di un cantiere.

Come riportato dal *Plan for Tokyo Biennale* all'interno del catalogo, LeWitt aveva prima di tutto dovuto fare i conti con un impedimento spaziale: i muri della galleria che gli era stata riservata non potevano essere disegnati e, dal momento che l'artista non ammetteva soluzioni artificiali costruite appositamente, propose un lavoro alternativo ai ben noti disegni murali. Per questo l'opera rappresenta un *unicum*, dal momento che LeWitt non utilizzerà mai più i medesimi elementi: fogli di carta quadrata, 4 cm per lato, arrotolati. L'artista è molto preciso sulle quantità di fogli di partenza da inserire nel muro e sul colore degli stessi, ma lascia comunque una certa libertà all'esecutore:

On the first wall, to the left as one enters, pieces of white paper 4 cm x 4 cm, rolled, would be inserted into each of the holes which the facing of the wall is covered, all of the holes would be used.

On the second wall, adjacent to the first white and yellow squares of papers 4 cm x 4 cm would be rolled and placed at random in the holes. The white and yellow pieces should be of equal numbers, and all of the holes should be used.

On the third wall an equal number of white, yellow and red squared of paper 4 cm x 4 cm would be inserted into the holes, all of which should be used.

On the fourth wall the same procedure would be used as in the other three but using an equal number of white, yellow, red and blue rolled pieces of paper.

When the project is completed all of the holes will have paper projecting from them. The colors should be inserted at random with no thought of arrangement or design. Sol LeWitt (fig. 2).

Le istruzioni di LeWitt per il *Wall Drawing 38* furono in seguito acquisite dal collezionista lombardo Giuseppe Panza di Biumo. Di recente alcuni dei certificati che accompagnano le opere della collezione Panza sono stati fotocopiati e messi a disposizione del pubblico.¹⁸ Questi documenti, oltre ad attestare l'autenticità dell'opera - altrimenti difficilmente dimostrabile -, forniscono le indicazioni per la creazione o per il loro ricollocamento, fondamentali da un punto di vista allestitivo sia per il collezionista che per le istituzioni pubbliche. Anche *Wall Drawing*

PLAN FOR TOKYO BIENNALE

Inasmuch as the walls of the gallery cannot be drawn on and the artist does not want an artificial wall to be built for this purpose he would like to propose the following work:

On the first wall, to the left as one enters, pieces of white paper 4cm×4cm, rolled, would be inserted into each of the holes which the facing of the wall is covered, all of the holes would be used.

On the second wall, adjacent to the first white and yellow squares of paper 4cm×4cm would be rolled and placed at random in the holes. The white and yellow pieces should be of equal number, and all of the holes should be used.

On the third wall an equal number of white, yellow and red squares of paper 4cm×4cm would be inserted into the holes, all of which should be used.

On the fourth wall the same procedure would be used as in the other three but using an equal number of white, yellow, red and blue rolled pieces of paper.

When the project is completed all of the holes will have paper projecting from them. The colors should be inserted at random with no thought of arrangement or design.

Sol LeWitt

東京ビエンナーレのためのプラン

美術館の壁面にデッサンすることができず、かといってそのために人工の壁を設けたくないで、次の作品を提案したいと思う。

第1の壁、入って左では、4センチ×4センチの白い紙片を巻いて、壁の表面を蔽っている穴の一つ一つに挿入する。穴は全部使われる。

第2の壁は第1の壁に隣接し、白と黄色の4センチ×4センチの四角い紙を巻いて当てずっぽうに穴に配する。白と黄色の紙片は同数でなければならず、全部の穴が使われねばならない。

第3の壁では、同じ数の白、黄色、赤の4センチ×4センチの四角い紙片が穴に挿入されすべての穴が使われる。

第4の壁では、他の3つの壁におけると同じ手順が用いられるが、色は白、黄、赤、青の巻いた紙片を同数用いること。

計画が完成したときには、全部の穴が紙を吹き出しているかっこうになろう。色紙は取合せやデザインを一切考慮せず、当てずっぽうに挿入されること。

ソル・ルウィット

2. Sol LeWitt, *Plan for Tokyo Biennale*, catalogo della decima Biennale di Tokyo, 1970, pagina non numerata

38, come avvenuto per *Untitled 1970* di Nauman, è stato ricostruito di recente (2008), omettendo però il primo muro composto da carta bianca, sulla base delle istruzioni dell'artista grazie a una collaborazione tra tre istituzioni americane: MASS MOCA, la Yale University Art Gallery e Williams College Museum of Art.¹⁹

After nearly six months of intensive drafting and painting by a team of some sixty-five artists and art students, Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective is fully installed. The historic exhibition opens to the public at mass moca (Massachusetts Museum of Contemporary Art), in North Adams, Massachusetts, on November 16, 2008, and will remain on view for twenty-five years. Conceived by the Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, in collaboration with the artist before his death in April 2007, the project has been undertaken by the Gallery, mass moca, and the Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts. Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective comprises 105 of LeWitt's large-scale wall drawings, spanning the artist's career from 1969 to 2007.²⁰

La profonda crisi del concetto di autorialità che gli esempi analizzati evidenziano, la relazione autore/esecutore e il ruolo centrale assunto dalle istruzioni fissate dagli artisti - anche da una prospettiva collezionistica, museologica e curatoriale - sono stati brevemente delineati per illustrare questo evanescente fenomeno, cruciale nella comprensione dell'arte concettuale e più in generale per le pratiche di smaterializzazione dell'opera d'arte che sono proprie delle neoavanguardie.

Le istruzioni scritte, i disegni progettuali insieme a tutta la documentazione - immagini di allestimento, video - assumono un ruolo centrale nella ricostruzione di queste opere e si pongono come fondamentali strumenti per chi voglia studiare o proporle a un pubblico. Esattamente per quanto accadde alle istruzioni predisposte da Marcel Duchamp negli ultimi vent'anni della sua vita (1946-1966) per il complesso *assemblage* di *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage*, che fu finalmente installato solo dopo la morte dell'artista, nel 1969, presso il Philadelphia Museum of Art,



3. Sol LeWitt, *Wall Drawing 38*, Berlino, Archivio Marzona (Kunstabibliothek), 1970

«following the artist's instructions», come recita la scheda dell'opera all'interno del catalogo del museo.²¹ Se dunque per costruire l'installazione permanente si devono seguire le istruzioni dell'artista, questo dato collocherebbe il lavoro di Duchamp come avvio delle pratiche concettuali e si legherebbe alla crisi del concetto di autorialità avanzato dall'artista già attraverso gli *objets trouvés*, tradotti in *ready-made* al loro ingresso negli Stati Uniti e serviti come punto di partenza per le pratiche del new dada degli anni Cinquanta.²²

Le sequenze indicate dagli artisti e fissate per iscritto, la serie di gesti da compiere che ho definito nel titolo come «arte del delegare», affatto infrequenti nelle pratiche concettuali emerse alla fine degli anni Sessanta, permettono di preservarne l'immaterialità e l'idea e l'intenzione originali, nonché la loro replica in luoghi diversi potenzialmente *ad infinitum*. Così è stato infatti per il recente rifacimento di LeWitt e per il precedente (di un anno soltanto) rappresentato da Duchamp. L'arte del delegare, espressa attraverso le istruzioni, si pone in una posizione dinamica tesa tra immaterialità ed esigenza di compiutezza dell'opera, preservando costantemente l'intenzione originale del suo autore ma lasciando allo stesso tempo un margine variabile di interpretazione. La parola non subisce la sorte di obsolescenza che tocca invece alla materia: rappresenta perciò il modo più duraturo per

preservarla. Attraverso le istruzioni si compie un passaggio del testimone da una generazione all'altra, un'apertura che forse rappresenta il preludio delle pratiche relazionali degli anni Novanta teorizzate da Nicholas Bourriaud.

1. Dietrich Albrecht, Carl Andre, Boezem, Daniel Buren, Christo, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Kohi Enokura, Luciano Fabro, Barry Flanagan, Hans Haacke, Michio Hori-kawa, Enji Inumaki, Stephen Kaltenbach, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Kazushige Koike, Stanislav Kolibal, Susumi Koshimizu, Jannis Kounellis, Edward Krasinski, Sol LeWitt, Roelof Louw, Yutaka Matsuzawa, Mario Merz, Katsuhiko Narita, Bruce Nauman, Hitoshi Nomura, Panamarenko, Giuseppe Penone, Markus Raetz, Klaus Rinke, Reiner Ruthenbeck, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Satoru Shoji, Keith Sonnier, Jiro Takamatsu, Shintaro Tanaka, Gilberto Zorio.

2. Y. NAKAHARA, 1^o Tokyo Biennale 1970. *Between Man and Matter*, Tokyo, 1970. Le pagine del catalogo non sono numerate.

3. L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 150-163.

4. Gli artisti presenti in entrambe le esposizioni sono: Carl Andre, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Barry Flanagan, Hans Haacke, Stephen Kaltenbach, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario Merz, Bruce Nauman, Panamarenko, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Keith Sonnier e Gilberto Zorio.

5. Sul network dell'arte concettuale rimando al testo di S. RICHARD, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londra, 2009.

6. Mi riferisco ai risultati della ricerca svolta da ZKM Museum a Karlsruhe, confluita poi in una mostra dal titolo *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989* (9 settembre 2001-2 maggio 2012). <http://www.global-contemporary.de/> (10/04/2012).

7. Non è ben chiaro, e resta ancora al vaglio scientifico, se venissero poi recepiti dal sistema occidentale anche quelli orientali.

8. Riflessioni attorno a questo tema ancora aperto si trovano nel libro O. CHIAN-

TORRE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, 2005.

9. Il catalogo riporta questa frase «Bruce Nauman's project of video-tapes was performed by Mr. Takahiko Imura (Tokyo)», p. s.n.

10. E-mail di Takahiko Imura all'autore, 10 maggio 2012:

«I did NOT perform Bruce Nauman's work *Untitled 1970* but exhibited *Man and Woman 1971* (must be a mistake of 1970) attached a still, as a four monitors installation, placed four video monitors next each other horizontally, connected VTR to monitor individually playing the same tape at random in the same exhibition. The tape shows a man and a woman both naked individually and one over (or under) the other shot from directly above in the posture like the drawing of a man stretching his arms and legs by Leonardo Da Vinci. The sound reads all the postures with voice-over as MAN FRONT UNDER/WOMAN BACK OVER».

11. Si rimanda alla scheda della performance, la n. 193, in N. BENEZRA, K. HALBREICH, J. SIMON (a cura di), *Bruce Nauman. Exhibition catalogue and catalogue raisonné*, Minneapolis, 1994.

12. NAKAHARA, 10th Tokyo Biennale 1970, p. s.n.

13. Si veda il catalogo C. BASUALDO ET AL., *Bruce Nauman: Topological Gardens*, New Haven, 2009. Per un'interpretazione della mostra rimando invece al testo E. CHARANS, *The relationships between pavilions and the Giardini: Examples from Making Worlds*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milano, 2010, pp. 89-96.

14. Da P. NICOLIN, *Dallo studio alla città*, «Flash Art», 276, giugno-luglio 2009, consultabile online: http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=347&det=ok&articolo=BRUCE-NAUMAN (01/05/2012).

15. Per le specifiche tecniche della produzione si veda http://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/naumaninvenice/FabricationProduction.php (29/04/2012) e alle fotografie dell'allestimento realizzate da Michele Lamanna e contenute nel volume C. BASUALDO ET AL., *Bruce Nauman: Topological Gardens. Installation Views*, Philadelphia, 2009.

16. E-mail di Bruce Nauman all'autore, 21 novembre 2008.

17. Egidio Marzona è un collezionista originario di Bielefeld; dalla fine degli anni Sessanta si è occupato di mettere insieme una collezione di Neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta, che è stata in parte acquistata da Staatliche Museen zu Berlin nel 2002. Il collezionista ha poi donato il relativo archivio, oggi conservato presso la Kunstbibliothek. Rimando alla tesi di dottorato E. CHARANS, *Dal privato al pubblico. Il caso della collezione di Egidio Marzona*, Dottorato di ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, a.a. 2011-2012, relatore Carlos Basualdo.

18. Nel corso della mostra *Conceptual art: The Panza Collection* (settembre 2010-febbraio 2011) presso il MART di Rovereto. Rimando al catalogo G. BELLI ET AL., *Conceptual art: The Panza collection*, Cinisello Balsamo, 2010.

19. S. CROSS, D. MARKONISH (a cura di), *Sol LeWitt: 100 views*, New Haven, 2009.

20. <http://www.massmoca.org/le Witt/about.php> (10/02/2012).

21. A. TEMKIN, S. ROSENBERG, M. TAYLOR (a cura di), *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, 2000, p. 107.

22. La letteratura in merito è vasta. Lunghi dal passarla in rassegna in questa sede, desidero però ricordare, ultimi in ordine di tempo, i contributi apparsi nel volume E. CRISPOLTI, A. MAZZANTI (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, Napoli, 2011.