

Arte concettuale e mercato tedesco. Il caso della Galerie Paul Maenz a Colonia

*Strategie dei galleristi, collezionismo emergente e aporie della militanza anticommerciale
degli artisti concettuali*

Un'inchiesta di Robert Kudielka su «Studio International» del maggio 1970 registra l'inedito e fiorente mercato dell'arte contemporanea in Germania, con un centro propulsivo fra la Ruhr e la Renania e poli a Düsseldorf e Colonia, dove nuove gallerie si aggiungono a quelle storiche, quali Zwirner o Schmela¹. Ben presto ne comparirà la ragione: un inedito, montante collezionismo, connesso alla mobilità e all'ascensore sociale indotti dal prospero decennio precedente. Si tratta di una classe media o medio-alta comunque colta, costituita da liberi professionisti o da manager di banche e di imprese, dotati di risorse finanziarie costanti più che cospicue, quanto oculatamente gestite, e che si avventurano nell'ambito delle tendenze ultime dell'arte d'avanguardia con lo stesso intento di puntigliosa costruzione delle carriere che viene assegnato ai propri profili professionali. Una spiazzante novità in arte è loro conforme, costituisce la controparte della tensione innovativa a livello di tecnologie, prodotti, circuiti di distribuzione e conseguenti mercati. Si delinea una tendenza all'acquisto dell'arte concettuale, nonostante o forse in forza dello scacco al collezionismo perseguito dagli artisti di tale ambito. Specie la loro prima stagione, fra 1967 e 1970, è segnata da strategie ostentatamente sovvertitrici della canonica cinghia di trasmissione dell'arte in un contesto di economia di mercato.

La fenomenologia 'povera' e ripetitiva delle opere – diagrammi e dattiloscritti, xerocopie o diapositive – che non costituiscono valore in sé, ma che fungono da soli veicoli del valore immateriale del progetto o dell'idea, offre la possibilità di assemblare a prezzi contenuti diverse presenze di artisti, nonostante la grave caduta del potere d'acquisto seguita anche in Germania alla crisi del petrolio dell'autunno 1973. D'altra parte, l'impervio ermetismo dell'arte concettuale evidenzia come il movente dei nuovi collezionisti sia indotto da ragioni più complesse che l'investimento finanziario, ancora di dubbio esito, o un prestigio sociale affidato al consegnarsi a quanto di più aggiornato si venga definendo in ambito culturale. A distanza, è ben presumibile che in questo fenomeno emerga un tratto generazionale, una flessibilità e curiosità intellettuale dovuta all'età medio giovane di mercanti e collezionisti, e forse un'inclinazione antropologica per opere distinte da una sorta di ascetismo e impersonale riserbo nella loro freddezza espressiva e che, nel loro spirito di sistema, nel loro investire di logica inflessibile contenuti sia banali che capziosi, omologano norme e prassi di assertività burocratica. Soprattutto, grazie all'estrema concentrazione di senso, le opere concettuali appaiono costituire per gli acquirenti delle effettive sfide, dei cimenti mentali quanto interamente coinvolgenti.

Tale contesto motivazionale fa sì che il mercato tedesco non sia affatto secondo: in un puntuale sincronismo con il suo emergere a New York, l'arte concettuale viene rappresentata in Germania dalla galleria aperta a Düsseldorf da Konrad Fischer nel novembre 1967 con una mostra di Carl Andre, cui seguirà dal gennaio 1971, quella di Paul Maenz a Colonia, con una mostra di Hans Haacke. La competizione, a sua volta instaurata con altri galleristi, Rolf Ricke e Heiner Friedrich, attivi soprattutto sul versante dell'arte minimal e processuale, rende il contesto tedesco, e in generale una connessa rete mitteleuropea, addirittura trainante per le stesse buone sorti della postavanguardia newyorchese, altrimenti marginalizzata dal locale istituzionalizzarsi in un effettivo sistema di potere della rete di grandi musei e gallerie storiche. La mobilitazione di Fischer e Maenz non è però indolore: testimonianze e fondi di corrispondenza tradiscono continue controversie sia con il fronte degli artisti, dovute al mutare delle strategie espositive, sia soprattutto con i collezionisti, turbati dal costitutivo attentare dell'arte concettuale ai principi di autorialità e originalità dell'opera, in modi da comprometterne la garanzia di proprietà.

1. L'IMPEGNO DELLA GALERIE MAENZ PER L'ARTE CONCETTUALE

Konrad Fischer e Paul Maenz sono coetanei, entrambi nati nel 1939; vengono da un'esperienza di artista il primo, di grafico pubblicitario il secondo, che lo porterà ad operare quale *art director* di un'agenzia di New York fra 1965 e 1967. Qui conosce Sol Lewitt e Andre di cui, al rientro in Germania, media il contatto con Fischer. Questi, a sua volta, col nome d'artista Konrad Lueg, è coinvolto da Maenz in un evento, *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, svoltosi nell'arco di una serata il 9 settembre 1967 presso la Galerie Loehr di Francoforte, dove un drappello di sette artisti, fra cui Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long (fig. 1) – «prima sortita europea di Land Art e Conceptual Art» – vengono invitati «to create situations which are ephemeral»². Quando Maenz apre la propria galleria nel gennaio 1971 a Colonia assieme al compagno Gerd de Vries (fig. 2), editore e musicologo, le sue scelte e il suo modello operativo sono di certo quelli già messi in atto da Fischer, esemplificati dalle rilevanti rassegne da questi curate – le due edizioni

1. Richard Long, lavoro *in situ* per la mostra/evento *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, Francoforte, Galerie Loehr, 9 settembre 1967 (foto: Getty Research Institute, Special Collections, Galerie Paul Maenz Records).

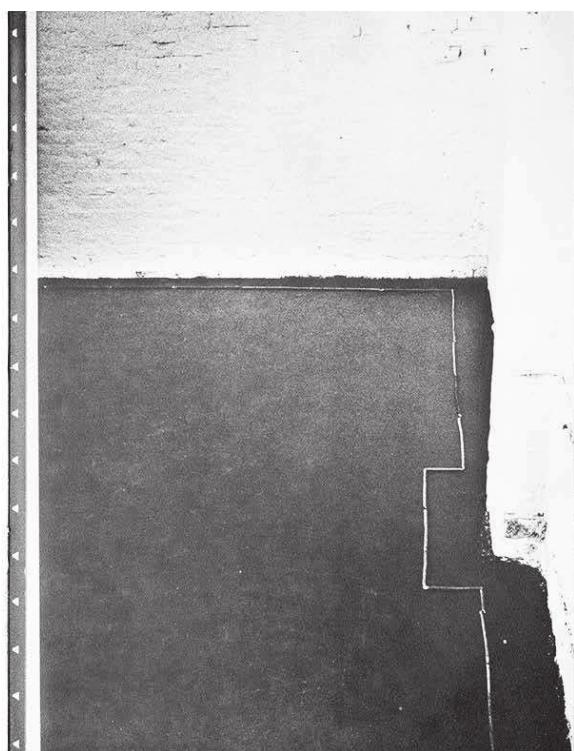
MY idea is to lay these pieces of wood end to end in a straight line on the floor around the perimeter of the gallery, 15cm in from each wall and parallel with it. SEE diagram.

It can be laid in either gallery, whichever is most suitable (I do not know what the dotted lines in the larger gallery represent), or both. It will be necessary for someone to go into the country and select similar pieces of wood to the ones I have supplied if more are needed.

The line of wood steps for the width of a doorway; also when it comes to a small attachment it ceases for the width of that object and continues again on the other side.

I am making a complementary object in Bristol with similar components and the same dimensions, but in an outdoor environment, without architecture, people, or other objects. I will send you the photographs of this for your documentation.

Many thanks
Richard Long.



di *Prospect 68* e *69* a Düsseldorf e *Konzeption-Conception* a Leverkusen del 1970 – e professate in una spregiudicata intervista rilasciata a «Studio International» nel 1971³. Si tratta di concentrare gli sforzi su una sola tendenza, conferendo centralità alla presenza e circolazione degli artisti più che delle opere – del resto, quanto in parallelo stava facendo Harald Szeemann con i propri eventi espositivi. Invece che muovere da un investimento di capitale, che nel caso di Maenz resterà per tutto il corso degli anni Settanta estremamente ristretto, si tratta di fruire dei rapporti personali instaurati con una ben focalizzata rete di artisti, funzionando da effettivo fulcro di incontro fra questi e il pubblico e impegnandosi, prima ancora che a rappresentare le ricerche in atto, a contribuire attivamente a farle accadere.

Le mostre sono il cardine di tale corto circuito: a parte il caso frequente di lavori eseguiti *in situ*, agli artisti è comunque richiesto un intervento in mostra, nella diffusa convinzione, altrove espressa da Lucy Lippard in un'intervista del 1969, che «Much art now is transported by the artist, or in the artist himself rather than by watered down, belated circulating exhibitions»: è l'artista, ancor prima dell'opera, che trasmette il fervore e la tensione di ricerca dell'ambiente in cui l'opera stessa si è prodotta⁴. A distanza, Maenz definirà la propria impresa come «Instrument Galerie», strumento di lavoro per l'artista, e di «lavoro culturale» per il gallerista⁵. Il concetto è ben delineato in una lettera inviata da Maenz nel marzo 1970 all'artista di *Fluxus* Dick Higgins, peraltro noto per aver coniato il termine di *intermedia*: gli anticipa «Now I'm about to found a constant place here in Germany, which is to serve as an 'agency' between artists and the public. In some respect it functions as a Gallery as well, since it has to support itself»⁶. Il lavoro istruttoria per l'inizio delle attività comporta, quindi, un serrato contattare artisti già conosciuti per ricavarne nomi disposti ad essere rappresentati in Germania. A questo fine, Maenz ha un fitto scambio di corrispondenze per tutto il corso del 1970, dove sporadiche sono le presenze di coetanei critici e curatori, Germano Celant, Douglas Crimp allora dipendente del MoMA, Charles Harrison e Barbara Reise, rispettivamente redattore e corrispondente di «Studio International», Gerry Schum con la sua Fernsehgalerie. Il ruolo di interlocutori e consulenti privilegiati è svolto dagli artisti; i primi a essere contattati, dalla primavera 1970, sono appunto Higgins, Lewitt e Dibbets, tutte personalità in un certo senso cerniera nelle rispettive reti. Un orientamento indirizzato all'ambito delle pure pratiche concettuali, sia per movente che per procedure, è presto delineato: nel



2. Paul Maenz e Gerd de Vries, 1971 (foto: da *Paul Maenz Köln 1970-1980. Der Blick zurück ist ein Blick auf die Gegenwart oder Die Wahrheit hat viele Brüste*, Köln, 1981).

corso dell'istruttoria cadono suggerimenti come Dan Graham e Allan Kaprow, o contatti come Vito Acconci e Gordon Matta Clark. Nei suoi caratteri, l'arte concettuale si profila funzionale all'esiguità di *budget* e alla flessibile mobilità del ruolo di *art agent*. Alla data del 1970, gli artisti di quest'ambito costituiscono ancora un'ultima leva che necessita di visibilità: proprio in quanto agente, Maenz predilige lavorare con i più giovani, condividendone sfide e contraddizioni, come spiegherà, agli inizi del 1980, in una franca lettera di diniego a un ormai affermato Douglas Huebler che gli chiedeva di essere da lui rappresentato invece che da Fischer: «I am running the gallery to learn about new artistic ideas, and to be close to art on a practical level (I have no choice). Therefore the young artists who join my programme have a strange function: to put the routine in question that seemingly keeps the shop going. Naturally there have been exceptions to this rule but they rarely were very successful»⁷.

La «costellazione» di artisti infine messa in

campo da Maenz con la serrata attività espositiva avviata fra 1971 e 1972 tradisce difatti scelte precise di specifico profilo e di ulteriore radicalità, sia nelle procedure linguistiche che nell'impegno politico, rispetto al discorso portato avanti dalla galleria di Fischer, a quel momento detentrice di una prerogativa di rappresentanza in Germania per quanto riguardava l'arte concettuale. Maenz ne è certo condizionato, dovendo rispettare esclusive ed evitare interferenze, ma volge a proprio vantaggio le idiosincrasie, sia individuali che territoriali, di Fischer, accaparrandosi da subito le presenze di Haacke o di Joseph Kosuth, con *Art & Language* e a margine Victor Burgin; di Robert Barry come testa di ponte degli americani; degli artisti processuali tedeschi, quali Peter Roehr, Ulrich Rückriem, Imi Knoebel, che Fischer, nel suo puntare a soli nomi internazionali, aveva tralasciato; e di un gruppo ben delineato di giovani italiani, Giulio Paolini, Salvo, Giuseppe Penone.

Il suo è un progetto storicamente articolato ed esposto in un'argomentata corrispondenza dell'inverno 1974-75 con Friedrich Rentschler, un collezionista di Laupheim, cittadina del Baden Wuttenberg, fortemente proiettato a costituirsi una collezione che non fosse motivata da ragioni speculative o di prestigio, ma tale da offrirgli «la gioia di una crescita personale», grazie allo scambio di idee e sintonie d'intenti con il gallerista scelto a consulente⁸. Maenz lo visita a casa, la sua proposta è tagliata su aspettative e personalità del cliente ed è testimonianza, alla data, sia della fortuna dell'arte concettuale, sia di un'idealistica fiducia nella sua capacità di rigenerare le mentalità. Per mirare a un progetto organico che dia conto della situazione artistica attuale in modi compiuti e «oggettivi», immuni da predilezioni estemporanee, occorre, secondo Maenz, partire dal postminimalismo e assumere a imprescindibile «cerniera» l'opera di Lewitt; da qui mirare al riconosciuto «nocciole» prioritario dell'arte nuova: Barry, Burgin, Buren, Darboven, Huebler, Kawara, Kosuth, Paolini e Weiner, a cui vanno aggiunti Opalka e Dibbets. I nomi si susseguono in ordine alfabetico, sono in gran parte di artisti non rappresentati da Maenz, il che attesta lo spassionato rigore metodologico della proposta, confermata, del resto, in modi trasparenti – egli chiosa – dai corrispettivi prezzi di mercato, che ben reggono il confronto con i generi più popolari. Riconosce di non aver incluso il collettivo inglese di *Art & Language* – che era stato il fiore all'occhiello della pattuglia di Maenz a *Documenta 1972* – ma deve ammettere l'ormai insormontabile difficoltà di farlo accettare dal pubblico. L'installazione presentata

dal collettivo a Kassel, *Index 001* (fig. 3) – costituita da otto schedari dove analitiche proposizioni dattiloscritte sugli usi del linguaggio verbale erano poste in relazione secondo un sistema di nessi, che ne denudava la convenzionalità – era stata sì venduta, nello stesso corso della mostra, ma a un gallerista, Bruno Bischofsberger di Zurigo.

Quell'anno, Maenz aveva proposto a Helmut Krätz, imprenditore tessile di Francoforte e rilevante collezionista, il medesimo nucleo di artisti concettuali, ma aveva insistito, con una dettagliata perorazione sull'opportunità di un acquisto di opere di *Art & Language*. Invano – e questa indisponibilità doveva averlo definitivamente frustrato – perché Krätz si era tirato indietro, per una supposta inconsistenza delle opere: «Tutta l'arte è ficcata in una busta» gli aveva risposto quest'ultimo⁹. Nonostante lo scacco, è significativo come Maenz, nella successiva lettera a Rentschler, persista nel far eccellere la tassatività autoreferenziale dell'arte concettuale più esclusiva e tale da scartare ogni possibilità di derive: «soprattutto sembra essere nella natura di quest'arte, che essa in un certo modo è stata/è 'assoluta', cioè che essa sempre si è diretta a un punto zero». La rosa indicata è quindi testimoniale e compiuta: Maenz consiglia di privilegiarvi un nome e di espandersi di conseguenza, assemblando accanto percorsi paralleli. Indica, in prima battuta, Lawrence Weiner e Victor Burgin. Specie il secondo è un suo artista privilegiato, per il lavorare con sistemi linguistici passabili di rappresentazione visiva, ma secondo articolate installazioni implicanti reazioni percettive e comportamentali, nei termini di una *situational aesthetics*. Alla data del 1975, Maenz sembra soprattutto coinvolto nelle possibili derive installative delle pratiche concettuali ed è sintomatico di questa svolta nella ricezione il fatto che, nella sua proposta a Rentschler, egli si sbilanci soprattutto a favore dell'acquisto di un'opera *site specific* di Daniel Buren, divenuto scelta «attrattiva e prioritaria come mai prima», proprio ai fini di uno stimolo a quella crescita personale allusa dal collezionista, e che per Maenz risiede evidentemente nel questionare a fondo le proprie attese sia percettive che culturali¹⁰. Rentschler era già in contatto con Fischer per l'acquisto di un *Wall Drawing* di Lewitt; un lavoro di Buren si pone dunque su questa linea, che manifesta un volgere del collezionismo di nuova marca dal cimento con la formalizzazione di proposizioni linguistiche alla preferenza per opere ambientali che, sotto l'assunto concettuale, possano anche tornare ad assumere un'inconfessabile valenza di piacevolezza decorativa.

Sia Fischer che Maenz lavorano con una nicchia di mercato di forte selettività, fatto attestato dal

3. Arts & Language, *Index 001, Documenta 5*, Kassel, 1972.



primo quando, nella citata intervista del 1971, sostiene, a bilancio del primo triennio di attività, di non poter estendere ulteriormente il proprio indirizzario di un migliaio di nomi, ammettendo di operare per i soli addetti ai lavori: «The gallery's owner job is not to communicate things to a wide public but to 'keep the family informed'». La constatazione riflette un convincimento corrente, già espresso da Seth Siegelaub nel 1969: «Perhaps it is cynical, but I tend to think that art is for artists. No one gets turned on by art as artists do»¹¹. Ne consegue l'inutilità di strategie pubblicitarie tradizionali, come le inserzioni sui giornali o simili, piuttosto sostituite dall'attivare una mobile rete di eventi espositivi legati al proprio nome sia in gallerie affini che in musei aperti a sperimentazioni – in Germania, lo Städtisches Museum di Mönchengladbach (fig.

4) o l'Haus Lange a Krefeld – e dove gli artisti possano fertilmente cortocircuitarsi.

Sul versante dei clienti, le corrispondenze attestano il privilegiare rapporti ravvicinati e costanti, con consulenze a misura, nella difficile mediazione con pratiche artistiche spiazzanti. Il lavorare così a stretto contatto, su un piano personale a ogni livello, sia con gli artisti che con i clienti – il fungere essenzialmente da agenti in entrambi i casi – implica rapporti di mutua quanto difficile interdipendenza fra le gallerie del circuito, fra Europa e New York. Le relazioni sono marcate dal rispetto degli acquisiti diritti di esclusiva quanto a nomi e territori, con accordi di percentuali su mediazione di vendite, che non riescono ad evitare situazioni di rivale e rancorosa conflittualità. Un «narrow and incestuous art world» lo definirà Lucy Lippard nel 1973, evidenza confermata nel

4. Daniel Buren, *À partir de là...*, lavoro *in situ*, Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1975.



caso specifico di Maenz dai sempre «disturbati» rapporti con Fischer¹². Ci sono evidenti differenze fra i due: con le doti di affabilità ed affinata diplomazia del primo contrastano lo sprezzo e i modi sbrigativi del secondo. In una lettera a Maenz del 1975, il collezionista Gerhard Sohst confessa il proprio disagio a entrare nella galleria di Fischer, perché «incalzato all'acquisto», semmai ne sia manifesto l'interesse per un qualche lavoro¹³.

Se per Fischer poi, il criterio operativo resta quello dell'«informazione» attraverso un estremo attivismo di rete, per Maenz appare più cogente un personale interesse di studio e di pedagogia dell'arte, confermato anche dall'impegno profuso, fin dal 1971, nella pubblicazione di un annuario, lo *Jahresbericht*, che, con uno sguardo a distanza, potesse offrire un effettivo bilancio storico-critico dell'attività espositiva svolta, di quanto «appreso» nello scambio intercorso con gli artisti¹⁴. Comune, comunque, resta la militanza, trattato antropologicamente distintivo degli anni Settanta. In un'intervista del 1980, Maenz ricorderà che l'impulso decisivo ad aprire la galleria era per lui sopraggiunto nel corso del 1968: si trattava di un imperativo all'incidere nella sfera sociale, ispirato non dal messianesimo di Beuys quanto dall'azione politica di Rudi Dutschke. Questo movente spiega il costante sostegno conferito da Maenz al lavoro di Haacke, scomodo per lo stesso collezionismo aggiornato, data la sua turbativa dello *status quo*. Si trattava dell'idea stessa di avanguardia, «significa che se si combatte per una cosa, si combatte anche contro degli altri»¹⁵.

2. AUTENTICITÀ E CERTIFICAZIONE

Fra gli obiettivi di lotta dell'arte concettuale nella sua prima stagione era il concetto ed esercizio della proprietà. Nei rapporti con i collezionisti, Maenz fa i conti con l'impervio crinale fra pratiche degli artisti, che questionano autorialità e originalità dell'opera, e disagio dei clienti, che vedono compromessi i loro diritti d'acquisto. Le forme di attestazione legale della vendita si avvalgono di certificazioni di autenticità, che diventano un ambito di controversie accese, ma illuminanti sulle stesse ragioni costitutive di tanta arte concettuale e sulle sue aporie, spesso spregiudicatamente cavalcate dagli artisti¹⁶.

Un caso è quello di Robert Barry. I problemi insorgono con la problematica unicità delle sue opere, per lo più concepite *in progress* o attinenti a delle serie dove le diffrazioni sono minime, spesso sfuggenti. Un fitto carteggio riguarda *Something which is very near in space and time, but not yet known to me*, un'opera processata fra mag-

gio 1969 e giugno 1971, composta di trenta parti nella versione finale: un attestato dattiloscritto standard, col titolo sopracitato, veniva riempito con la data di ogni successivo evento espositivo cui l'artista parteciperà nel corso di quel biennio. L'11 ottobre 1971, a ciclo compiuto, de Vries informa Barry che il gallerista Bischofsberger ne ha declinato l'acquisto, «because it exists in various stages [...] by the way we also have to know how many stages there are between one and thirty»; lo stesso giorno, Maenz si affretta a proporre il lavoro, a prezzo ribassato, al collezionista Wolfgang Hock, direttore della filiale di Krefeld della Kommerzbank. La problematicità dell'opera ne compromette la vendita: ricompare in versione ridotta (*7 pieces as of January 1971*) al Kunstmarkt di Colonia dell'autunno 1972 al prezzo di 2500 dollari, il conte Giuseppe Panza di Biumo esercita una prelazione, anche questa non andata a buon fine¹⁷.

Fra 1970 e 1973 Panza è davvero coinvolto, fra i tanti suoi acquisti di quel periodo, nel lavoro di Barry, ma si muove con la consueta, avvertita prudenza. Nell'aprile del 1972 compra dal gallerista Toselli, per 2000 dollari, l'opera *It is and it can be*, costituita da 40 diapositive, ciascuna recante un aggettivo riferibile a un possibile carattere di un ipotetico lavoro, intervallate da altrettante diapositive in nero, per una durata di proiezione di 11 minuti. Un'altra versione della serie di dia-positive *It is* era stata inviata a Maenz agli inizi del 1971, perché questi esprime all'artista la preoccupazione per la presenza simultanea in diverse gallerie della stessa opera. Barry gli chiarisce che la propria prassi è di lasciare in conto deposito un lavoro/ lavori diversi, pur se appartenenti alla stessa serie, in ogni galleria, in modo da evitare duplicati¹⁸. Se è il gallerista a nutrire disagio, lo sono ancor più i collezionisti: a proposito del proprio acquisto, Panza, tramite Toselli, chiede garanzie riguardo al proprio *It is*, lamentandosi che ne esistano più esemplari sul mercato. Barry risponde di approntare sempre due copie delle proprie *slide pieces*, di cui una non sarà mai venduta, restando a disposizione dell'artista a fini espositivi; e sigla, in modi non così rassicuranti, di non intendere «probably» di fare in avvenire altre copie del lavoro in questione, perché «I do not remake old works» e che, al fondo, «I suppose, on the problem of reproducing pieces we will just have to trust each other». Barry non manca di notare, con una punta di acrdine, che Panza è del resto abituato a comprare opere esistenti in copia, com'è avvenuto per l'acquisto di una sua pagina dal catalogo *Conceptual Art-Conceptual Aspects*, il cui contratto di vendita «pro-



5. Robert Barry, *It can be*, 1971-1972, slide piece esposta alla Galerie Maenz, Colonia, 1972.

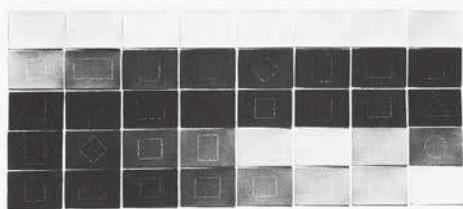
ves that he owns the piece, regardless of how many other copies there may be»¹⁹.

In tale complessità di scambi sono più che presumibili incidenti di percorso. Vi incorre lo stesso Panza, in seguito all'acquisto presso Maenz, al Kunstmarkt del 1972, di *A part of a piece. It could be with other things or it could be alone* del 1972, ancora una volta un attestato dattiloscritto, in questo caso contemplante una serie di lemmi riferiti a un'ipotetica opera d'arte. Nel 1988, un collezionista parigino obietterà a Panza di aver acquistato il medesimo lavoro, e direttamente dall'artista, per il tramite della galleria Lambert. C'è uno scambio di documentazione fra i due, perplessi su quante *A part of a piece* siano in circolazione, in conseguenza allo stesso titolo dell'opera: quella di Panza è una xerocopia del dattiloscritto, siglato in calce 'Galleria Franco Toselli', dove l'opera era stata esposta nel luglio 1972; mentre la versione parigina, su foglio originale firmato a matita sul retro, presenta lo stesso testo, ma con un diverso carattere di scrittura e diversa titolazione²⁰. Questi lavori di Barry, sia che si tratti delle *slide pieces* (fig. 5) o di *A part of a piece*, offrivano un esteso inventario di aggettivi o lemmi definenti l'aspetto formale di un'opera, presumibilmente minimalista, denudando le convenzioni del linguaggio critico e amatoriale, ma scansavano i termini riferibili al suo statuto socio economico; date le controversie di vendita, tale scelta sembra accadere *pour cause*, non tanto per una assonanza post-greenberghiana.

In tutte queste transazioni, sia presso Toselli che presso Maenz, Barry si avvale, come contratto di vendita, dell'*Artists' reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, frutto del lavoro svolto fra 1969 e 1971 da Seth Siegelaub con l'avvocato Bob Projansky e con la consultazione di 500 nomina-

tivi del mondo dell'arte newyorchese. Siegelaub militava all'epoca nell'Art Workers Coalition, gruppo fortemente motivato nell'ambito della lotta per i *Civil Rights*. Estesi all'artista, tali diritti contemplavano una persistenza di proprietà morale dell'opera, in prima battuta il *droit de suite*, configurato nella misura del 15%, estensibile agli eredi minori, mentre all'acquirente ne veniva la storia certificata della provenienza, *ergo* l'autenticità dell'opera stessa²¹. Maenz – e non è certo il solo gallerista a farlo – consiglia prudentemente a Barry di espungere questo punto, perché compromette la vendibilità dell'opera; Panza lo richiede espressamente e infatti negli *Agreements* da questi sottoscritti la parte relativa al diritto di seguito è sempre cassata. Il fatto non preoccupa Barry, che segnala a Maenz di ritenere piuttosto irrinunciabili le clausole dell'*Agreement* riguardanti il diritto dell'artista a essere informato di passaggi in mostra – che poteva vietare –, dell'eventuale necessità di restauri e soprattutto di poter disporre del lavoro, due mesi ogni cinque anni, per poterlo esporre²². Nei fatti, quello che sarà definito il certificato Siegelaub troverà ben poche applicazioni nella sua interezza: lo ammetterà lo stesso autore, imputandone il fallimento alla «competition between artists»²³ e sottovalutando, invece, l'impercorribilità di alcune clausole, come quella – certo molto testimoniale dell'ideologia dell'arte concettuale – che stabiliva l'obbligo di «*affix a notice of the existence of the Agreement somewhere on the work of art itself*»²⁴, costituendone parte integrante, al posto della precedente firma autografa.

Il caso più spinoso affrontato da Maenz riguardo alle certificazioni d'artista è costituito dalla controversia divampata fra 1975 e 1977, anche con toni accesi ed esasperati, fra Daniel Buren e la coppia di collezionisti amburghesi Gerhard ed



Giulio Paolini: *Idem (V)*, 1975
Die vierzig verschieden eingefärbten Kärtchen bilden einen Farbkreis, die Zeichnungen repräsentieren frühere Arbeiten Paolinis; vgl. auch *Idem (IV)* von 1974.

Giulio Paolini: *Idem (V)*, 1975
The forty differently coloured cards constitute the spectrum; the various signs represent previous works by Paolini; see also *Idem (IV)* from 1974.

„... und ein Künstler heute, ohne einen originären Kunstbegriff, ist, nun ja, ein Dekorateur...“
—Joseph Kosuth, in Prospect 69, Düsseldorf 1969

6. Giulio Paolini, *Idem (V)* (foto: da 1970-1975. Paul Maenz Köln, Köln, 1976).

„Es gibt kein Kunstwerk, das nicht durch die 'Macht des Negativen' seine affirmative Einstellung durchbricht; das nicht in seiner Struktur selbst die Wirklichkeit, einer anderen Ordnung beschwört, die durch die bestehende abgewiesen wird und die doch im Gedächtnis und in der Hoffnung der Menschen lebendig ist, in dem, was ihnen widerfährt und in ihrer Rebellion dagegen. Wo diese Spannung zwischen Affirmation und Negation, zwischen Freude und Leid, zwischen höherer und materieller Kultur nicht mehr besteht, wo das Werk die dialektische Einheit dessen, was ist, und dessen, was sein kann (und sollte), nicht mehr aushält, hat Kunst ihre Wahrheit, ja, sich selbst verloren. Und diese kritischen, negierenden, transzendernden Qualitäten bürgerlicher Kunst sind gerade in der ästhetischen Form verkörpert — sie sind ihre antibürgerlichen Qualitäten.“
—Herbert Marcuse, Konterrevolution und Revolte, Frankfurt 1973

Elizabeth Sohst, peraltro fra i collezionisti di maggior rilievo di Maenz. Se per Maenz il problema sarà quello di compromettere un instaurato rapporto di amicizia su entrambi i versanti, quello di Buren sarà di essere incappato in un giurista e in una matematica, scrupolosi al limite del cavillo, ma che, infine, dimostreranno di saper portare a indefettibili conseguenze, altrimenti non previste dall'artista, il contratto di vendita o *Avertissement*, da questi preteso nelle transazioni dei propri lavori. Buren lo aveva redatto nel 1969 di concerto col critico, sodale e avvocato Michel Claura, in modo da evincere la penalizzazione commerciale, indotta dal tassativo assunto di indifferenza autoriale, sul piano sia ideativo o emozionale, sia procedurale, insita costitutivamente nelle sue pratiche. Queste, inoltre, fra 1967 e 1969 si erano dimostrate aperte alla sussistenza di repliche o appropriazioni da parte di terzi, nella smentita drastica dell'aura dell'opera unica; una presa di partito ideologico che l'*Avertissement* viene a correggere, introducendo un *droit de suite* a condizioni molto vincolanti per la sequenza degli eventuali acquirenti e dei loro eredi, e che di fatto costituisce una patente di autorialità. D'altra parte, resta che l'opera vale per sé e non per il suo autore, dato che l'*Avertissement* richiede che essa non possa essere fotografata, pubblicata, esposta, soprattutto spo-

sta in quanto a localizzazione originaria, senza il consenso di questi, perché, evidentemente, tali azioni ne vengono a mutare lo statuto. Le opere di Buren sono pitture che hanno per soggetto la propria stessa visualità; mutandone le condizioni di visibilità, muta l'opera, perché il contesto di presentazione originaria ne costituisce la necessaria cornice²⁵.

Nel settembre 1975, la coppia Sohst — invano entusiasta dell'*Idem (V)* di Paolini (fig. 6), già venduto — compra con la mediazione di Maenz una *Peinture* di Buren mobile, ma progettata per la sala da pranzo della loro abitazione²⁶. Posti di fronte all'*Avertissement* che viene loro recapitato nel dicembre successivo per la firma e conseguente consegna dell'opera, i Sohst — a parte il disagio di ricevere un documento in francese, frutto di una legislazione non conosciuta — ne trovano le clausole inaccettabili: «A tali condizioni, un lavoro di Buren a casa nostra diviene un carico e un limite della libertà personale»²⁷. La diplomatica obiezione di Maenz, che «un lavoro di Buren è 'valido' anche al di fuori del contratto», e che è l'opera d'arte in sé il testimone dell'autore, viene facilmente smontata da una prospettiva legale, perché l'*Avertissement* implica che la sua mancata sottoscrizione comporti *ipso facto* il disconoscimento dell'opera; il documento andrebbe quin-

di cassato o riscritto nelle parti lesive dei diritti dell'acquirente²⁸. I Sohst sono collezionisti appassionati, hanno studiato a fondo i testi teorici di Buren: la loro prima missiva indirizzata all'artista – sempre per il tramite di Maenz – ne espri- me la frustrazione, insieme alla ragione del loro effettivo coinvolgimento nell'opera: «Il nostro Buren è una realizzazione del pensiero dell'artista, così come lo deduciamo dai suoi scritti [...] nonostante tutti i nostri sforzi non ci riesce di far concordare l'*Avertissement* con la vostra ideologia»²⁹. Buren, consultatosi con Claura, risponde con altrettanta puntigliosità, facendone una questione di mera interpretazione, dato che i vincoli citati saranno fatti valere solo nel caso di un uso pubblico dell'opera e non per le sue funzioni entro una casa privata; fermo restando il non abuso di essa, dall'appendelerla capovolta al delocalizzarla dalla casa all'ufficio di Sohst: «tout deplacement de l'oeuvre en question en fait une oeuvre autre et que pour être encore de moi il faut au moins que je suis d'accord avec sa signification dans son nouvel emplacement». In modi contraddittori, certo per uscirne fuori, Buren conclude che la firma dell'*Avertissement* non è vincolante; esso, testualmente, è un'informativa all'acquirente riguardo le condizioni poste dall'artista, soprattutto ai fini dell'evitare usi speculativi del lavoro³⁰. I chiarimenti di Buren, tutt'altro che risolutori, accendono vieppiù la logica implacabile dei Sohst: l'impossibilità di delocalizzare l'opera senza il consenso o reintervento dell'artista ne esclude di fatto un'eventuale vendibilità: l'opera non sarà più la stessa,

perdendo la sua autenticità³¹. Con profondo rammarico, infine, i Sohst pregano Maenz di recapitare a Buren la propria rinuncia al lavoro, maturata dopo un ulteriore studio degli scritti dell'artista: «If you do not want to destroy your own system, the *Avertissement* (which is clearly part of your various works) has to be accepted the way it is formulated. Each exception (like additon or elimination) would put your own work into question and produce a contradiction to your own Ideas. This means for us that we have to renounce the work which was very hard for us». Ancor più dell'artista, i Sohst hanno preso atto che «la teoria è il nocciolo del lavoro di Buren»: il rifiuto a firmare è un riconoscimento dell'artisticità dell'opera³².

Fra il 1977 e il '78, Maenz ha a che fare con altri clienti interessati all'acquisto di *Peinture* mobili di Buren e alle prese con il francese dell'*Avertissement*: il già citato Helmut Kratz e la coppia Ingrid e Volker Schmidt di Brema. La fede 'concettuale' del suo approccio e della sua mediazione è espressa da quanto scrive a questi ultimi: ancora una volta, la firma del documento è opzionale, non compromette l'autenticità del lavoro, quello che va soprattutto ricercato è il «*Geist*», lo spirito dell'opera nonché del rapporto che ne deriva fra artista e collezionista. In breve, anche «la transazione va assunta come un'opera d'arte»³³.

Maria Grazia Messina

Università di Firenze

mariagrazia.messina@unifi.it

NOTE

1. R. Kudielka, *Sociology of an Art Boom*, in «Studio International», CLXXIX, 922, maggio 1970, pp. 206-209.

2. P. Maenz, lettera a Dick Higgins, 20 marzo 1970, Getty Research Institute, Special Collections (d'ora in poi GRI), Galerie Paul Maenz Köln Records, box 6, folder 8. Cfr. P. Maenz, *Before 1970, in 1970-1975. Paul Maenz Köln*, a cura di G. de Vries, P. Maenz, Köln, 1976.

3. Konrad Fisher interviewed by Georg Jappe, in «Studio International», CLXXXI, 930, febbraio 1971, pp. 68-71.

4. L. Lippard, intervista a Ursula Meyer, dicembre 1969, cit. in Ead., *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1996 to 1972*, New York, 1973 (ora Berkeley e Los Angeles, 1997), p. 8. Sia Fischer che Maenz ospitano gli artisti a casa propria mentre pagano loro spese di viaggio e *fee* giornaliere per gli allestimenti, cfr. lettera di Daniel Buren a Maenz, 9 gennaio 1976, GRI, Maenz Records, Box 15, folder 7.

5. R.M. Gropp, *Ansichten eines Galeristen, Paul Maenz zieht eine provokative Bilanz der Avantgarde*, in «Kunstmarkt», 35, 10 febbraio 1990, p. 33. Nel testo, le traduzioni dal tedesco sono dell'autrice.

6. Maenz, lettera a Higgins, cit.

7. Maenz, lettera a Douglas Huebler, 28 gennaio 1980, GRI, Maenz Records, box 6, folder 8.

8. Maenz, lettera a Frederick Rentschler, 18 dicembre 1974; Rentschler, lettera a Maenz, 17 gennaio 1975; Maenz, lettera a Rentschler, 11 febbraio 1975, ivi, box 11, folder 9.

9. Maenz, lettere a Helmut Kratz, 24 marzo e 12 settembre 1972; Kratz, lettera a Maenz, 7 marzo 1973, ivi, box 7, folder 15.

10. «Art is to change what you expect from it», sarà del resto il motto/faro della sua intrapresa, cfr. Gropp, *Ansichten...*, cit.

11. S. Siegelaub, intervista a Ursula Meyer, novembre 1969, in Lippard, *Six Years...*, cit., p. 124.

12. Maenz, lettera a Konrad Fischer, 14 ottobre 1977, GRI, Maenz Records, box 5, folder 1.
13. G. Sohst, lettera a Maenz, 19 settembre 1975, ivi, box 12, folder 1.
14. Maenz, lettera a Rentschler, 18 dicembre 1974, cit.: «Jedermal wundere ich mich, wieviel man dazugelernt hat, und das verdankt man den Künstlern, wenngleich es keine Engels sind».
15. Cit. in U. Brinker, *Zwischen Mao & Kommerz, Galerist Paul Maenz steigt aus*, in «Kölner», marzo 1990, pp. 19-20, qui p. 19.
16. Cfr. M. Aldrich, J. Hackforth-Jones, *Art and Authenticity*, Farham, 2012; J. Ickowicz, *Le droit après la dé-materialisation de l'œuvre d'art*, Dijon, 2013, in part. pp. 528-590.
17. G. de Vries, lettera a Robert Barry, 11 ottobre 1971, GRI, Maenz Records, box 15, folder 3; Maenz, lettera a Wolfgang Hock, 11 ottobre 1971, ivi, box 6, folder 8; Maenz, lettera a Barry, 11 ottobre 1972 ivi, box 15, folder 3; Maenz, lettera a Giuseppe Panza di Biumo, 12 ottobre 1972, e Panza di Biumo, lettera a Maenz, 10 novembre 1972, ivi, box 10, folder 17.
18. Barry, lettera a Maenz, 13 dicembre 1971, ivi, box 15, folder 3.
19. Barry, lettera a Franco Toselli, s.d. [marzo 1972], GRI, Minimal and Conceptual Art Documents, box 1, folder 8 e GRI, Panza Papers, box 97, folder 11.
20. Maenz, lettera a Barry, 14 dicembre 1972, GRI, Maenz Records, box 15, folder 3. Ghislain Mollet-Viéville, lettera a Panza di Biumo, 16 giugno 1988; Panza di Biumo, lettera a Mollet-Viéville, 29 giugno 1988, GRI, Panza Papers, box 97, folder 21.
21. Per il testo dell'*Agreement* commentato da Siegelaub, cfr. «Studio International», CLXXXI, 932, aprile 1971, pp. 142-144 e 186-188. Barry, lettera a Maenz, 24 febbraio 1971 e Maenz, lettera a Barry, 4 settembre 1971, GRI, Maenz Records, box 15, folder 3.
22. Barry, lettera a Maenz, 24 febbraio 1971; Maenz, lettera a Barry, 4 settembre 1971; Barry, lettera a Maenz, 4 gennaio 1973, *ibid.*
23. *Seth Siegelaub in Conversation with Jo Melvin*, 28 ottobre 2008, in C. Butler *et al.*, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974*, London, 2008, pp. 250-262, qui p. 255.
24. Siegelaub in «Studio International», CLXXXI, 932..., cit., p. 142.
25. Cfr. D. Buren, *Beware*, in «Studio International», CLXXIX, 920, marzo 1970, pp. 100-104.
26. Il costo è di 13.500 marchi, di cui il 60% all'artista, il 10% a Fischer che aveva l'esclusiva di Buren in Germania, il resto a Maenz, cfr. Maenz, lettera a Buren, 4 maggio 1977, GRI, Maenz Records, box 15, folder 7.
27. Sohst a Maenz, 22 dicembre 1975, ivi, box 12, folder 1.
28. Maenz, lettera a Sohst, 31 gennaio 1975, e Sohst, lettera a Maenz, 3 febbraio 1976, *ibid.*
29. Sohst, lettera a Buren, 12 febbraio 1976, *ibid.*
30. M. Claura, lettera a Buren, 12 aprile 1976 e Buren, lettera a Sohst, 21 maggio 1976, *ibid.*
31. Sohst, lettera a Buren, 1 luglio 1976, *ibid.*
32. Sohst, lettera a Buren, 17 novembre 1976 e Sohst, lettera a Maenz, 30 novembre 1976, *ibid.*
33. Maenz, lettera a Ingrid e Volker Schmidt, 4 febbraio 1978, ivi, box 12, folder 15.

Conceptual Art and the German Market. The Case of Paul Maenz Gallery in Cologne

by Maria Grazia Messina

In the early Seventies, Conceptual Art found a good market in Germany, thanks to the work of galerists such as Konrad Fischer in Düsseldorf and Paul Maenz in Cologne. The reason for this success lies in the emergence of a new type of collectors, upper-middle class, inclined to a financial investment in avant-garde art, not for speculative interests nor for social prestige, but because they were attracted by Conceptual Art's asceticism of means, coldness of expression, and system spirit. Above all, the hermeticism of its procedures and contents posed a real intellectual challenge. The article studies the role played in this phenomenon by Paul Maenz Gallery, thanks to testimonies found in the correspondence between the galerist and his clients. Maenz carries out a difficult job of mediation between the practices of artists who question authorship and originality of the work, and the discomfort of clients, who see their purchasing rights compromised. Two exemplary cases are presented here, concerning disputes related to works by Robert Barry and Daniel Buren.