



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXII

Tesi di Ricerca

Socially Engaged Art e
pratiche artistiche nel
sociale in Italia a partire
dagli anni 2000

SSD: L-ART/03

Coordinatore del Dottorato
ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore
ch. prof. Nico Stringa

Dottorando
Emanuele Rinaldo
Meschini
Matricola 956314

Socially Engaged Art e pratiche artistiche nel sociale in Italia a partire dagli anni 2000

Emanuele R.Meschini

INDICE

CAPITOLO 1

Nascita e sviluppo della socially engaged art

1.1- Da pubblico a comunità. Mappare un nuovo terreno

1.2-Culture in Action, Chicago 1993 - Premesse

1.3-Culture In Action - Operazioni

-Artista - Inigo Manglano Ovalle

Titolo -Tele-Vecindario : A Street-Level Video Project

-Artista - Haha (Laurie Palmer, John Ploof, Richard House, Wendy Jacob)

Titolo - FLOOD: A Volunteer Network for Active Participation in Healthcare

-Artista - Kate Ericson, Mel Ziegler

Titolo - Eminent Domain

-Artista - Simon Grennan, Christopher Sperandio

Titolo - We got it! The Workforce Makes the Candy of their Dreams

-Artista - Daniel J.Martinez

Titolo - Consequences of a Gesture - 100 Victories/100 Tears

-Artista - Suzanne Lacy

Titolo - Full Circle - Dinner at Jane's

-Artista - Robert Peters

Titolo - Manufacturing Yourself

-Artista - Mark Dion

Titolo - The Chicago Urban Ecology Action Group

1.4 - Culture in Action - Meditazioni

Inigo Manglano-Ovalle e Daniel J.Martinez. Il cinema di quartiere: da Boyz n da Hood a Do the Right Thing tornando a Bronx Tale.

1.5 - Prima di Culture in Action, verso un cambiamento. Places with a Past, Charleston, 1991

1.6 - Places with a Past - Operazioni

-Artista - Hann Hamilton

Titolo - Indigo Blue

-Artista - Liz Magor

Titolo - Hallowed Ground

-Artista - James Coleman
Titolo - Line of Faith

-Artista - Cindy Sherman
Titolo - Untitled

-Artista - Ian Hamilton Finlay
Titolo - Battle of Midway - 4 June 1942

-Artista - Antony Gormley
Titolo - Host; Field; Three Bodies; Learning to Think; Fruit; Cord

-Artista - Joyce Scott
Titolo - I've been sanctified

-Artista - Lorna Simpson
Titolo - Five Rooms

-Artista - Ronald Jones
Titolo - Untitled

-Artista - Elizabeth Newman
Titolo - Honey in the Rock (Got to feed God Children)

-Artista - Mel Ziegler, Kate Ericson
Titolo - Camouflaged History

-Artista - David Hammons
Titolo - America Street and House of the Future

-Artista - Huston Conwill, Estella Conwill Majozo, Joseph DePace
Titolo - The New Charleston

-Artista - Chris Burden
Titolo - Three Ghost Ships

-Artista - Narelle Jubelin
Titolo - Foreign Affairs

-Artista - Barbara Steinman
Titolo - Ballroom

1.7 - Rick Lowe e l'intervento sociale. Project Row Houses (1993)

CAPITOLO 2

Terminologie a confronto

Premessa

2.1 - Stato attuale della SEA (analisi qualitativa e quantitativa)

La ricerca Helicon. Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice (2015-2017). Ricerca qualitativa e definizioni SEA

2.1.1 - Una ricerca quantitativa sulla formazione (didattica) della SEA/Community-art: Options for community arts training & support (2015).

2.1.2- LAAs - Local Art Agencies

2.2 Perché Bourriaud non è (più) importante

2.3 - Etico vs Estetico - Il confronto Bishop-Kester su Artforum 2006 (Una polemica necessaria: Bishop vs Kester: Artforum 2006)

2.4 - Kester-Bishop. Risposta e contro risposta: il carro del primo maggio e la necessità di auto conservazione

2.5 - FIELD. Una rivista per la critica SEA

2.6 - Etico vs Estetico dieci anni dopo - Il confronto Rasmussen-Kester

2.7 - The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen. Ovvero, exculpatory come contrario di engagement e come sinonimo di withdrawal.

2.8 - Intorno alla SEA: la partecipazione

2.9 - Intorno alla SEA: l'antagonismo relazionale

2.9.1 - Christoph Schlingensief: TV antagonista

2.9.2 - Tania Bruguera: norma e protesta

CAPITOLO 3

L'intervento nel quartiere e lo scollamento sociale. Approcci e teorie sociologiche

3.1 - William Bunge. Fitzgerald, ovvero, l'importanza di essere nel luogo.

3.1.1 - La ricerca nel quartiere per una geografia controversa.

3.1.2 - Fitzgerald oltre il libro. Cosa lascia a livello di metodo e cosa è stato (indirettamente) ripreso dalla SEA.

3.2 - Robert Putnam. Bowling Alone, ovvero, ognuno gioca da solo.

3.3 - Stephen Willats. West London Survey: ricerca sociale condotta da un artista

3.4 - Grant H.Kester. La comunità coerente, il delegato e l'evangelizzazione: rischi di una pratica community based senza critica

CAPITOLO 4

Radici filosofiche - John Dewey e l'influenza sulle pratiche SEA

4.1 - Il post riconoscimento di John Dewey come radice delle pratiche SEA. Mary Jane Jacob (Dewey for artists 2018)

4.2 - Il contesto di Chicago

4.3 - L'esperienza deweiana e le connessioni con la SEA

4.4 - *Detour*, ovvero l'uscita dal percorso estetico determinato e la riconciliazione della fine art con i processi ordinari

4.5 - La comunicazione

4.6 - Conflittualità ed equilibrio (conflittualità funzionale)

4.7 - Esperienza estetica come livello massimo dell'esperienza quotidiana (L'esperienza estetica e il ruolo/rapporto con la/ nella comunità)

4.8 Il compimento (fulfillment)

CAPITOLO 5

Contesto italiano anni '70. La partecipazione sociale nelle operazioni curate da Enrico Crispolti

5.1 - Premessa

5.3 - 1973-1978 le operazioni di Enrico Crispolti

5.3 - Volterra '73

5.4 - Biennale 1976. Padiglione Italia: Ambiente come sociale

5.5 - Gubbio '76

5.6 - Arti visive e partecipazione sociale (1977)

5.7 - 1978 Extra media: fuori dal media nell'aperto del sociale. Un libro D.I.Y.

CAPITOLO 6

Contemporaneità italiana anni '90. Dal relazionale al nuovo spazio in pubblico, pratiche e terminologie.

6.1 - Un punto di inizio

6.2 - Differenze terminologiche e scelte italiane: Public Art e Socially Engaged Art.

6.3 -1993 Anno Domini

6.4 - Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Prima parte: il relazionale domestico. Il condominio

6.5 - Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Seconda parte: la comunità in cammino.

6.6 - Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Terza parte: Verso un progettualità sociale. Il relazionale pubblico

6.7 - Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Quarta parte: Biennale di Venezia1999. Tra Oreste e i WochenKlausur

6.8 - Intermezzo. Due progetti community based nell'Italia anni '90

6.9 - Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Quinta Parte. Ludico e politico.

6.10 - Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Sesta Parte: performare e attivare l'assistenza

CAPITOLO 7

Lo spostamento verso l'intervento progettuale. Arte all'interno di processi di rigenerazione urbana e progettazione partecipata

7.1 - Il cambio lessicale e il cambio fisico. Urbanistica e SEA

7.2 - Contratti di quartiere: verso l'intervento programmato

7.3 - Contratti di Quartiere I, 1998

7.4 Progetto The Gate - Porta Palazzo (Torino)

7.5 - Art.2- Adriana Torregrossa. Un intervento complesso.

7.6 - Contratti di Quartiere II (2002)

7.7 - Nuove metodologie/problematiche artistiche nel sociale. La facilitazione

7.8 - Il dibattito pubblico come strumento di partecipazione

7.9 - Facilitare e complicare. Il caso del passante di Bologna visto da Wu Ming

7.10 - Il Programma Nuovi Committenti

7.11 - Immaginare Corviale

7.12 - Arte Pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni

CAPITOLO 8

Connecting Cultures e il premio Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2010-2016)

8.1 - Introduzione

8.2 - Il premio Arte, Patrimonio e Diritti Umani

8.3 - Prima edizione Lost in Translation (2010-2011)

8.4 - Seconda edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2011-2012)

8.5 - Terza edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2013-2014)

8.6 - Quarta edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2015-2016)

CAPITOLO 9

Creative Living Lab (I edizione, 2018). Caso studio

Premessa

9.1 - La periferia come ambito d'interesse del contemporaneo. Il ruolo della DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane)

9.2 - Il Bando Creative Living Lab (I edizione, 2018)

9.2.1 - Progetti vincitori Creative Living Lab

9.3 - Uplà-Lab. Il progetto di Kallipolis

9.4 - Uplà-lab. Un premessa ad AUTOPALO

9.5 - Uplà-Lab. Il progetto artistico

9.5.1 - La percezione della periferia

9.5.2 - Il radicamento, ovvero, il project community-based senza una base

9.5.3 - Prima del progetto: fraintendimento - specific.

9.5.4 - Il nuovo progetto

9.5.5 - Radio Ponziana Errante (28 febbraio -22 marzo 2019)

9.5.6 - Il Posticipo

CONCLUSIONE

APPENDICE

BIBLIOGRAFIA

CAPITOLO 1

Nascita e sviluppo della socially engaged art

Definire, schematizzare e ancor più provare a tradurre cosa sia la Socially Engaged Art richiede innanzitutto un quadro metodologico elastico/permeabile che permetta di poter emergere e riemergere costantemente tra il mondo dell'arte, inteso sia come storia che come critica, e quello sociale/civile in senso più ampio, ovvero il mondo politico, cercando ogni volta di destreggiarsi con una serie di strumenti il più interdisciplinari possibili. Più che la pratica ciò che la SEA ha maggiormente contribuito a cambiare è stata la metodologia. Prima l'artista e poi il critico sono stati chiamati sul campo per produrre, problematizzare, verificare e reinventare il concetto di pratica nel suo pieno inserimento all'interno dell' "ordinarietà" dei processi quotidiani.

La SEA ha rappresentato a livello metodologico una svolta decisiva, non si trattava più di analizzare due momenti separati come produzione artistica e ricezione dello spettatore bensì si trattava della creazione di un momento unico con ricadute - nei progetti di maggior impegno "programmatico" - nelle effettive vite e scelte sociali. A livello metodologico questo ha significato l'apertura ad una serie di discipline che svolgono un ruolo decisivo nella composizione e comprensione del fenomeno del sociale e del suo agire. Alcune discipline come sociologia, antropologia, urbanistica, mediazione sono diventate le basi con le quali l'artista si è dovuto confrontare e far proprie. La SEA ha dimostrato come la sola formazione accademica non fosse più sufficiente e come ad un'interdisciplinarietà teorica dovesse essere aggiunta la fondamentale esperienza sul campo.

A livello critico, infatti, la SEA presenta proprio nel suo essere innanzitutto una pratica, una costante riformulazione dei suoi interventi e dei suoi criteri. Il giudizio su un intervento di tipo SEA, infatti, difficilmente può essere analizzato da una sola prospettiva. Inoltre bisogna spesso tenere a mente la componente temporale con la quale si esplica, ovvero una temporalità estesa (long term) in quanto l'intervento SEA non si dà nell'immediato del consumo né tanto meno nella reificazione oggettuale richiedendo di conseguenza una sorta di epoché di senso se non proprio una sospensione del giudizio.

A livello storico, invece, l'analisi può seguire un suo sviluppo più lineare proprio a partire da quel tracciato storico artistico che va dalla performance, all'arte pubblica, dalla relazione alla partecipazione. Anche qui però bisogna porre dei limiti/criteri cronologici e storici in quanto, seppur, la produzione artistica è sempre stata narrata seguendo un filo apparentemente logico la pratica artistica di cui si tratta in questa ricerca è figlia di un altrettanto ben determinato periodo storico e i possibili allineamenti con azioni/opere/operazioni novecentesche, dall'avanguardie storiche alle neo avanguardie, rischierebbe di portare questo studio su un piano comparatistico. La SEA ha una sua storia ma questa non è necessariamente la storia dell'arte.

Il termine Socially Engaged Art, ad oggi, è la "definizione" maggiormente accettata tra critici e *practicioners* ed è figlia di un processo di sintesi terminologica che vede il suo inizio negli Stati Uniti, tra la fine degli anni 80 e l'inizio dei 90. Questa definizione è funzionale al nuovo approccio al concetto di comunità. A suo volta il cambiamento del concetto di comunità è influenzato da un nuovo modo, tanto esperienziale quanto critico, di percepire lo spazio pubblico. Artista, comunità, spazio iniziano a tessere un nuovo legame che, come vedremo incorpora e supera i modelli di

public art, arte relazionale e partecipazione. Questi tre fattori sono estremamente interconnessi tra loro e non potrebbero darsi come unità di senso singole.

1.1- Da pubblico a comunità. Mappare un nuovo terreno.

A inizio anni '90, il termine comunità inizia ad assumere un nuovo valore e una serie di sfumature che, a dispetto del suo stesso significato etimologico di unione e vincolo, mirano a evidenziare un'eterogeneità di contesto sintetizzata in maniera lampante dal titolo del famoso testo di Clifford James, *I frutti puri impazziscono*.¹ La parcellizzazione dell'unità e al contempo la fine del dualismo politico manicheista, che la caduta del muro di Berlino -tra gli altri eventi che si susseguono in maniera frenetica sul finire degli anni '80- ha portato alla fuoriuscita di un sommerso di storie e identità parallele che mettono in luce, nella loro trasmissione/vitalità diretta, l'inadeguatezza di una cultura monolitica.

In particolare, agli occhi di diversi artisti americani, già rodati per formazione storico-culturale a un contesto di estrema diversità, tale consapevolezza si innesta sulla trasformazione dello spazio pubblico. A cavallo tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, la pratica e la critica artistica si trovarono sul campo per ridefinire il concetto di arte/intervento nello spazio pubblico, andando in una direzione più complessa, sintetizzata al meglio dall'espressione di Suzanne Lacy, *new genre public art*. All'interno di questa nuova visione, lo spazio pubblico viene visto e dato dalla complessità delle persone che ne prendono parte rimodellandolo di volta in volta con la loro esperienza. In questo quadro epistemologico del concetto di pubblico, la comunità inizia ad assumere un ruolo fondamentale. Mentre i nuovi sistemi/ordinamenti sociopolitici iniziavano a intaccarne il concetto, una determinata pratica artistica attiva nella sfera pubblica e nell'ampio del sociale ne stava ricostruendo i contorni e plasmando le nuove possibilità. Il percorso che porta alla creazione di questa nuova modalità/pratica artistica in grado di dialogare con un pubblico diverso rispetto a quello dei classici addetti ai lavori, passa dalla ridefinizione del concetto di arte pubblica (*public art*) a un'accezione aperta in grado di comprendere tre differenti logiche del concetto stesso di *public*: quella della committenza pubblica, quella del pubblico inteso con spettatore e, infine, quella dello spazio pubblico inteso come luogo fisico di riconoscimento sociale.

Attorno al ruolo di/del pubblico inizia, così, una sorta di riforma culturale in cui l'artista gioca un ruolo non indifferente. Nel 1995 viene pubblicato il testo di Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, in cui si inizia a prospettare e delineare – quasi affermare – il cambiamento della dimensione dell'arte pubblica da monumento a momento di partecipazione. Il libro è frutto di tre incontri avvenuti tra il 1989 e il '92. Il primo prese il nome di *City Sites: Artists and Urban Strategies* (1989) organizzato dal California College of Arts and Crafts in collaborazione con Oakland Arts Council e finanziato dal National Endowment for the Arts (NEA) e il California Arts Council. Gli artisti/curatori invitati al convegno furono: Marie Johnson-Calloway, Newton e Helen Mayer Harrison, Adrian Piper, John Malpede, Mierle Laderman Ukeles, Judith Baca, Allan Kaprow, Lynn Hershman e Suzanne Lacy.

¹ J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010. Il titolo originale del testo è *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.

La struttura stessa di *City Sites: Artists and Urban Strategies*, come scrive Lacy, si dimostrò già un primo modello di *new genre public art-socially engaged art*: “A series of lectures was delivered at non traditional sites in Oakland by ten artists whose work addressed a particular constituency on specific issues but also stood as a prototype for a wider range of human concerns. The artists discussed their work and the strategies they had developed for reaching audiences. They spoke from locations directly linked to their community or subject matter – from homeless shelters, Spanish-language community libraries, churches, maintenance garages for city workers, convalescent homes, elementary schools, and nightclubs. Those who attended included not only students and arts professionals but people from a wide range of backgrounds who had a special interest in the subject matter of these artists. [...] The “City Sites” series was itself a model for new genre public art – socially engaged, interactive art for diverse audiences – as it featured mass media, education, and the identification and development of specific constituencies.”²

Il format dell'incontro, infatti, si basava sul racconto dell'esperienza pratica/praticata dagli artisti invitati e sulle loro modalità di interazione e dialogo all'interno di specifiche comunità. Gli specifici interessi delle comunità in questione costituivano così una sorta di categoria, o per meglio dire, la non-categoria della quotidianità ben distinta dalle problematiche inerenti al mondo dell'arte.

La definizione di *new genre public art*, così come formulata da Lacy, si basava, del resto, proprio su questo *engagement* con la realtà “ordinaria”: “We might describe this as “new genre public art,” to distinguish it in both form and intention from what has been called “public art” – a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art – visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives – is based on engagement.”³

² S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995, pp. 11-12.

“Ad Oakland, dieci artisti, hanno tenuto una serie di conferenze in dieci siti/luoghi non tradizionali. Il loro lavoro si rivolgeva a un particolare gruppo di persone su questioni altrettanto specifiche, le quali però possono essere intese come prototipo per una più ampia gamma di preoccupazioni/interessi generali. Gli artisti hanno discusso del loro lavoro e delle strategie che hanno sviluppato per raggiungere il pubblico. Hanno parlato da luoghi direttamente collegati alla loro comunità o al loro soggetto d'interesse- da rifugi per senzatetto, biblioteche di comunità in lingua spagnola, chiese, officine per lavoratori della città, case di cura, scuole elementari e locali notturni. Coloro che hanno partecipato hanno incluso, non solo studenti e professionisti dell'arte, ma persone con una vasta gamma di background che hanno mostrato a loro volta un interesse speciale per l'argomento trattato da questi artisti. [...] La serie "City Sites" è stata di per sé un modello per la new genre public art - per un'arte socialmente impegnata (socially engaged) e un'arte in grado di interagire con un pubblico eterogeneo - dal momento che includeva temi come mass media, istruzione e identificazione e sviluppo di specifici gruppi d'interesse/comunità (specific constituencies)” [Traduzione mia]

³ S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, in Lacy, cit., p. 19.

“Potremmo descriverlo come "new genre public art", sia per distinguerlo dalla forma che dall'intenzione di quella che è stata definita "arte pubblica" - un termine usato negli ultimi venticinque anni per descrivere la scultura e le installazioni situate in luoghi pubblici. A differenza di gran parte di ciò che fino ad oggi è stato definito arte pubblica, la new genre public art- arte visiva che utilizza sia media tradizionali che non tradizionali per comunicare e interagire con un pubblico ampio e diversificato su questioni direttamente rilevanti per la propria vita/esistenza - si basa sull'impegno (is based on engagement)” [Traduzione mia]

Pagina 11 di 493

Il secondo momento pratico-dialogico che iniziò, in un certo senso, a formalizzare il testo di Lacy fu l'incontro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1991), organizzato dal California College of Arts and Crafts, Headlands Center for the Arts e sponsorizzato dalla Rockefeller Foundation, Gerbode Foundation, NEA, Napa Contemporary Arts Foundation, e il dipartimento di attività didattiche (*Education department*) del Museum of Modern Art di San Francisco.

Il terzo incontro, infine, *Mapping the Terrain* (1992), organizzato al College Art Association Conference, fu presieduto da Leonard Hunter e dalla stessa Lacy. Al convegno presero parte Suzi Gablik, Richard Bolton, Guillermo Gomez-Peña, Daryl Chin, Mary Jane Jacob e Patricia Phillips. Lacy e Jacob – che avranno la possibilità di lavorare nuovamente insieme durante *Culture in Action* (Chicago, 1993) – iniziarono sempre più a definire i termini di una pratica artistica aperta e partecipata in grado di porsi in maniera dialogica all'interno dello spazio pubblico e soprattutto in grado di confrontarsi con chi definisce e vive quello spazio. All'interno del libro di Lacy, Jacob interverrà con un testo intitolato *An Unfashionable Audience*, in cui si/ci interroga sulle modalità attraverso cui si costruisce il valore di un'opera, ovvero, su quei meccanismi interni al mondo dell'arte stessa in cui una certa tautologia, giustificata e amplificata dall'autorevolezza delle rappresentazioni museali, produce ciò che è considerato "arte contemporanea".

Da questa sfera di produzione del sapere, afferma Jacob, rimane tagliato fuori tutto il mondo non artistico (*non-art-world*) che, muovendosi proprio nello spazio pubblico, rappresenta le istanze più contemporanee e immediate del nostro tempo: "So the art museum may not be the most appropriate starting point for larger, new audiences for contemporary art. Instead, by departing from the institution, new meaningful ways to engage a wider audience for contemporary art can be greatly multiplied. Moreover, these non-art-world venues may be equally or more appropriate than museums as the setting for some of the most important artistic statements emerging from current mainstream thought."⁴

Lo spazio pubblico, per Jacob, inteso soprattutto in questo testo come spazio contrapposto alla sfera dell'istituzione, rappresenta quel luogo di democratica libertà d'espressione in grado di accogliere una serie di sperimentazioni che trovano la loro forza specifica nel loro essere posizionate all'esterno: "It was necessary to remain outside the institution to maintain an independent artistic or politically revolutionary stance. Forced initially to work outside art institutions because of discriminatory selection processes, politicized artists – especially those who must defend their place in the art world because of their ethnicity, race, gender, or sexual preference – have used the public venue as a potent means of speaking about personal issues of a public dimension."⁵

Tra gli anni '80 e l'inizio dei '90, negli Stati Uniti si registrò un sempre maggior interesse verso la dimensione della *public art* grazie anche alle nuove direttive in materia di fondi per gli artisti promosse dalla NEA (National Endowment for the Arts) che, proprio agli inizi

⁴ M. J. Jacob, *An Unfashionable Audience*, in Lacy, cit., p. 52. "Quindi il museo d'arte potrebbe non essere il punto di partenza più appropriato per un vasto e nuovo pubblico dell'arte contemporanea. Invece, allontanandosi dall'istituzione (*departing from the institution*), si possono notevolmente moltiplicare quei nuovi modi significativi per coinvolgere un pubblico più ampio per l'arte contemporanea stessa. Inoltre, questi luoghi non artistici possono essere ugualmente, o addirittura, più appropriati dei musei stessi in quanto rappresentano l'ambientazione/ambiente per alcune delle più importanti affermazioni artistiche che emergono dal corrente pensiero" [Traduzione mia]

⁵ *Ibidem*,, p. 53.

degli anni '90, incoraggiò l'introduzione di ulteriori attività didattiche in grado di coinvolgere la comunità.

Attraverso lo sviluppo delle modalità promosse dai fondi NEA, Lacy legge il progressivo spostamento da una dimensione *public art* ad una *art in public places*.

Questa dimensione, a metà degli anni '70, aveva indirizzato i lavori verso una dimensione *site-specific* che, anziché ridurre le distanze tra artista e spazio pubblico, non fece altro che rimarcare una differenza sostanziale deresponsabilizzando gli artisti da qualsivoglia impegno comunitario-sociale e trasferendo tali poteri di mediazione in mano a burocrati e amministratori. Si trattava però, nella visione tanto di Lacy quanto di Jacob, e come loro di artisti impegnati nel discorso sul pubblico, di dare visibilità alle nuove problematiche portate alla luce da soggetti diversi rispetto a quelli che sino a quel momento potevano essere derubricati sotto la categoria categoria di semplici spettatori.

Il nuovo pubblico e il nuovo spazio pubblico risultano essere costituiti da una serie di comunità emergenti che iniziavano a rivendicare la propria voce in uno spazio urbano in rapida trasformazione: "For the meaning of this art to be conveyed, its presence in public is essential. It is not art for public spaces but art addressing public issues. This art is dependent upon a real and substantive interaction with members of the public, usually representing a particular constituency, but not one that comes to art because of an identification or connection with the art world. Such work must reach those for whom the art's subject is a critical life issue."⁶

La trasformazione di una nuova pratica artistica nella sfera urbana va, dunque, di pari passo alla trasformazione del pubblico, e quindi riscrive la formula secondo cui l'arte si esprime e si crea per il suo mondo auto definito. È un vero e proprio cambio di paradigma di fronte al quale la critica stessa deve resettare i propri strumenti di giudizio e analisi. Lo spettatore non più spettatore, bensì cittadino, quindi all'interno delle dinamiche che interessano la costruzione dello spazio urbano, viene inserito al primo posto nella catena di produzione artistica. Ovvero, il bisogno, l'urgenza di una determinata porzione di persone – alla quale si applica in toto la problematica definizione di comunità – si pone alla base dell'intervento artistico. Questo determina anche il passaggio da arte nello spazio pubblico ad arte che tratta di problemi pubblici, nel senso di comuni.

La comunità – termine che agli inizi degli anni '90 sembrava sollevare dall'impasse di una nuova definizione di pubblico, ma che nel corso degli anni diventerà quasi un problema ontologico – non è ciò su cui ricade l'intervento artistico ma ciò con cui si pensa l'intervento stesso.

In questo periodo di trasformazione vengono spesso citati – anche da parte della critica italiana del tempo (Alessandra Pioselli, a.titolo, sulle quali si tornerà nella parte dedicata alla critica italiana)– due esempi di *public art* "old school", potremmo dire, che incontrano un rifiuto così forte da parte di quel pubblico per cui genericamente l'intervento era stato pensato da venire persino rimossi.

⁶ *Ibidem*, p. 54. "Al fine di trasmettere il significato di quest'arte, la sua presenza in pubblico è essenziale. Non è arte per gli spazi pubblici, ma arte che si occupa di questioni pubbliche (It is not art for public spaces but art addressing public issues). Questa arte dipende da un'interazione reale e sostanziale con i membri del pubblico, che di solito rappresentano un particolare gruppo di persone, ma non quel gruppo che si identifica, o è connesso, con il mondo dell'arte stessa. Tale lavoro deve raggiungere coloro per i quali il soggetto dell'arte è una questione di vita critica/rilevante". [Traduzione mia]

Si tratta dell'opera di Richard Serra, *Titled Arc* (1989), e di quella di Rachel Whiteread, *House* (1993). Tali opere non peccarono certo di formalità estetica o di "qualità" artistica, né tantomeno i loro significati e intenti poterono definirsi deboli o poco strutturati. Il problema risiedeva essenzialmente nella loro scarsa processualità partecipata, ovvero, non solo nel non rappresentare un'urgenza specifica ravvisabile nella vita dei suoi fruitori (coloro che attraversano un dato spazio), ma anche nel non aver partecipato e avvertito della propria presenza. La concezione dello spazio pubblico inteso come monumento al ricordo, alla memoria e alla celebrazione autoriale di una storia univoca inizia a lasciare spazio ad una nuova modalità espressiva che si compone di una serie di storie minori che non hanno bisogno di una rappresentazione eroica, celebrativa, per l'appunto monumentale.

In particolar modo, dal punto di vista dell'artista, questo nuovo genere e modalità di concepire l'arte pubblica significa una progressiva perdita dell'autorialità verso una dimensione progettuale. Le implicazioni di tale taglio del cordone auratico da parte dell'artista sono diverse e complesse, e la critica degli ultimi vent'anni ha scritto molto riguardo a questa tensione tra la dimensione plurale etica e la dimensione singolare estetica (per esempio la polemica tra Claire Bishop e Grant Kester su «Artforum» nel 2006, o quella più recente sempre tra lo stesso Kester e Mikkel Bolt Rasmussen su FIELD nel 2017, si veda capitolo 2).

Sin da subito, Jacob si rese conto di come questa tipologia di pratica creasse un solco con il mondo dell'arte propriamente detto, soprattutto in questa sua qualità di *art outside the mainstream*. In quegli anni la comunità appariva come un blocco grezzo da sgrossare, un nuovo pubblico da cui, in primis, l'artista avrebbe imparato una nuova metodologia operativa all'interno dello spazio urbano. La pratica artistica cominciò così a cambiare di pari passo a una nuova modalità interpretativa e formativa: "When the artist designs the contextualizing program as well as the work of art, or when the artistic strategies become one with the points of audience engagement, what emerges is a new way of thinking about the purpose of education and the artwork as a totality."⁷

Questa nuova pratica nelle coordinate di Jacob si definisce come *labor-intensive, time-consuming, multidisciplinary work*, e proprio per questa sua dedizione, non accademicamente riconosciuta, mette in questione la figura stessa dell'artista.

Il 1993 è però l'anno che segna, pur riconoscendo i debiti ai vari "movimenti" precedenti, la nascita della SEA tanto a livello statunitense quanto nord europeo soprattutto per quello che riguarda le pratiche. A quella data avvengono due momenti fondanti. A Chicago Mary Jane Jacob cura Culture in Action e a Vienna i WochenKlausur realizzano la prima clinica mobile per senza tetto. In quel momento non si afferma a livello teorico, in stile manifesto, la nascita di un nuovo genere artistico capace di interagire con il sociale in maniera produttiva e progettuale, ma sembra evidente che una certa modalità artistica si inizi ad interessare ad un nuovo discorso sulla funzione dell'arte anche e soprattutto in termini di rilevanza sociale, soprattutto sembra che una certa pratica sia stia costituendo attraverso la creazione di un momento unico di produzione/fruizione.

⁷M.J.Jacob, cit, pp. 56-57. "Quando l'artista progetta un programma di contestualizzazione così come l'opera d'arte, o quando le strategie artistiche diventano un tutt'uno con i punti di coinvolgimento del pubblico, ciò che emerge è un nuovo modo di pensare la funzione dell'educazione e dell'opera d'arte come una totalità". [Traduzione mia]

Questi due interventi pur conservando le distinzioni dei singoli casi mostrano una volontà comune di azione nella sfera pubblica che va oltre l'intervento pubblico/scultoreo, anche se entrambi per certi aspetti partono proprio dalla scultura. Nel caso di Chicago la correlazione si può riscontrare fin dal titolo dell'intera operazione *Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago* nel caso del collettivo viennese, che a quella data ancora non si era formato ufficialmente sotto il nome di WochenKlausur, il rimando alla social sculpture è evidente ed esplicitato dal gruppo stesso in diversi testi soprattutto in relazione a quelli che sono gli obiettivi del nuovo attivismo.”⁸

L'intervento di Chicago, perché non si può parlare di “semplice” mostra, ha la durata di sei mesi e si organizza attraverso il rapporto tra otto diversi artisti/collettivi e altrettante determinate comunità. Si sviluppa così un approccio ibrido che si declina tra performativo, scultoreo, partecipativo e relazionale (senza che queste due pratiche fossero state teoricamente esplicitate). Il filo conduttore dell'intervento è esso stesso il punto saliente, il quid che rappresenta la differenza rispetto alla singole modalità artistiche sopracitate. Inoltre a cambiare è la cornice stessa dell'azione. Non si tratta, infatti, solo di interventi fuori dalla sfera museale/galleristica, si tratta di un pieno inserimento all'interno di una dinamica quotidiana che non vuole essere estetizzata o riportata bensì che viene, in molti casi ma non tutti, accompagnata e ascoltata.

L'artista si confronta con l'aperto del mondo. Un mondo, come nel caso del collettivo Haha e dell'artista Mangano Ovalle, familiare in quanto rappresenta il proprio quartiere.

Altro spostamento importante risiede proprio in questo fattore: non più pubblico bensì comunità, Questo termine, oggi più che mai problematico, all'inizio degli anni '90 suonava ancora con una certa coesione di senso ed una sua certa logica interna nella quale riecheggiavano anche le teorie del filosofo americano John Dewey sull'arte come esperienza e l'importanza del micro-contesto (per un approfondimento delle teorie deweyane in relazione alla SEA si veda il capitolo dedicato).

Si tratta nella maggior parte dei casi di instaurare una relazione e per far questo l'artista si trova di fronte alla necessità di utilizzare nuovi strumenti e nuove metodologie per elaborare una pratica condivisa con quello che più che essere il suo nuovo pubblico diventa molto più realisticamente il vicino di casa. Entrano in gioco una serie di elementi esperienziali e caratteriali che spostano il fare artistico dalla mera produzione di oggetti e creazione di entertainment a quella della creazione di rapporti personali spostando così la pratica artistica da una dimensione professionalizzante ed oggettiva ad una molta più incerta e profonda come la pratica del vivere stesso.

⁸ WochenKlausur, *Art*, in, <http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=en>

“In contrast to the thinking of the seventies, today's Activists are no longer concerned with changing the world in its entirety. It is no longer a matter of mercilessly implementing an ideological line, as it was in Joseph Beuys' idea of transforming a whole society into a Social Plastic, or as it was in the thinking of the Russian Constructivists, the Futurists and many other manifesto writers of the Modern”

1.2 - Culture in Action, Chicago 1993. Premesse

“[...] To my mind, as a curator and a private citizens, there was a lot of public art, too much that failed for one reason or another. Did it have to be this way? I asked myself what if art was located where people live and work, on the street rather than in parks, where they, at best go for recreation? What if dealt whit things that concern them in their everyday lives? Most of all, what if we let them in on the process? These became motivating question in shaping “Culture in Action””.⁹

In questo testo tratto da una conversazione con Charles Esche e Pablo Lafuente, Mary Jane Jacob analizza a venti anni di distanza, la conversazione è datata 19 febbraio 2013, il percorso e le motivazioni che hanno portato alla creazione di Culture in Action un evento della durata di sei mesi che vide all’opera otto diversi artisti/collettivi con altrettanto otto diverse comunità e relative problematicità/complessità. In questo processo verso la creazione di quello che può essere definito come il primo momento programmatico della socially engaged art, Jacob inizia la sua disamina proprio dalla scultura nel suo ruolo pubblico e dunque nelle modalità del suo inserimento nella città e nel contesto pubblico. Quello che emerge innanzitutto è una distanza percettiva, uno spostamento di senso non solo della scultura fuori da un determinato contesto di fruizione e produzione ma anche di necessità/urgenza. A cosa serve e a chi serve? Posizionare l’arte fuori, la scultura in questo frangente, oltre logiche “attiviste” o di “servizio pubblico”, significa essenzialmente attivare un dialogo e “mobilitare” una partecipazione all’interno della quale la funzione dell’opera si pone come una delle/tra le modalità e non come la sola e unica.

L’urgenza è una richiesta di confronto, non tanto verifica, quanto piuttosto pratica di una nuova possibilità. L’apertura all’esterno mette in luce, come nella vita di tutti giorni, una serie di debolezze che l’incontro con l’altro può tanto ampliare quanto “riconciliare”. Tali debolezze, in questo caso, sono ancor più amplificate dall’assenza di una cornice protettiva come quella, appunto, dello spazio museale o di un determinato tipo di pubblico. Il museo certifica, protegge e offre anche una sorta di “ironia” che sottrae un certo spessore e potenza al messaggio stesso dell’opera. Un lavoro “pubblico” nella sua valenza di critica e discorso sociale non riesce ad esprimersi in un contesto lontano/ovattato diverso da quello dove il suo stesso discorso viene generato: “Taking up such socially issues within the gallery setting, though, didn’t seem enough to me. Placed inside the museum, the works didn’t have an effect outside of it. The frame of the museum added a kind of irony rather than gravity to the subject matter - the museum was never going to be the place to facilitate the social change to which the works pointed. They need a content that could magnify their message.”¹⁰

In questa frase sembra echeggiare il discorso deweiano su organismo e ambiente.¹¹ Ovvero l’opera d’arte non può essere pensata al di fuori del suo contesto in quanto il messaggio e il significato sono estremamente vincolati a questa relazione in un continuo rapporto di causa ed effetto. L’opera che parla di “sociale” lo fa perché è inserita in un contesto sociale e perché da esso viene modificata, influenzata e capita: “Le opere d’arte che non sono distanti dalla vita ordinaria, che vengono diffusamente fruite in una

⁹ M.J.Jacob, Chicago is Culture in Action, in, Exhibition as social intervention. Culture in Action, a cura di J.Decter, H.Draxler, Afterall, London, 2014, p.172

¹⁰ M.J.Jacob, Chicago is Culture in Action, cit., p.173.

¹¹ Per l’analisi della filosofia deweiana all’interno della pratica SEA, si veda il capitolo dedicato.

comunità, sono segni di una vita collettiva unificata. Ma sono anche meravigliosi aiuti per creare una tale vita. Rielaborare il materiale dell'esperienza nell'atto dell'espressione non è un evento isolato limitato all'artista e a chi occasione qua e là di fruire dell'opera. Nella misura in cui svolge la propria funzione, l'arte è anche una rielaborazione dell'esperienza della comunità nella direzione di maggiore ordine e unità."¹²

Anche se al momento di *Culture in Action* Jacob non era influenzata direttamente dal pensiero di Dewey, nel 2018 con la pubblicazione di *Dewey for Artists*, Jacob riallaccia le pratiche SEA alle teorie deweyane riconoscendo al filosofo americano una valenza fondante. Un certo pensiero sull'arte e sull'esperienza, intesi essenzialmente come momenti pratici, erano intrinseci a questa tipologia di nuove operazioni che volgevano lo sguardo verso terreni poco battuti dall'estetica ma ben rodati nel *ordinary life* dal quale Dewey trae importanti spunti di riflessione.¹³

John Dewey filosofo americano pragmatista è una figura teorica di riferimento, non solo per Jacob ma anche per un certo modo di intendere il rapporto arte-comunità tipicamente americano e ancor più tipicamente di Chicago. Dewey, che nella capitale dell'Illinois elaborò un nuovo metodo pedagogico di insegnamento che sarebbe diventato da lì in poi il tratto distintivo della Laboratory School di Chicago, elaborò a cavallo tra gli anni 1925-1934 la sua concezione estetica che vedeva nel ruolo dell'esperienza il tratto distintivo dell'arte. In *Art as Experience* (1934), esprime una concezione di arte in prima istanza concepita come deviazione dal percorso estetico dominante. In questo *detour* l'arte entra nei processi di vita quotidiana, anzi, ne diventa il tramite per capirli, comprenderli ed estetizzarli/elaborarli. Altri punti chiave che da Dewey passano "direttamente" alla SEA, o per meglio dire che molti artisti SEA fanno propri negli ultimi anni, sono il concetto di comunità e quello dell'opera d'arte che si partecipa nel suo contesto. Altro elemento riscontrabile nella pratica socially americana e ascrivibile sempre ad una teorizzazione deweyana è l'importanza del dialogo. Sulle teorie deweyane e la loro influenza nella SEA torneremo nel capitolo dedicato al filosofo.

Culture in Action si pone, dunque, nel vivo/mezzo del discorso tra impegno sociale e ruolo pubblico dell'arte; tra l'arte pubblica e una pratica capace di sviluppare/lavorare in modo co-partecipativo un significato civile tramite una serie di azioni che, se pur partendo da una base artistica, hanno ricadute nel reale. Una pratica essenzialmente e inizialmente open-ended in grado di rispondere direttamente alle suggestioni del suo ambiente lasciandosi guidare nella formazione stessa della sua struttura. *Culture in Action* rappresenta la maturazione del discorso iniziato con *Places with a Past*, curata sempre da Jacob nel 1991 per lo *Spoletto Festival* di Charleston, South Carolina. Se nell'operazione del 1991 le installazioni degli artisti servivano come dialogo per aprire la storia schiavista della città creando così, attraverso il recupero di storie marginali, una partecipazione attiva al processo di riscrittura, nel caso di *Culture in Action* la partecipazione è ancor più orizzontale e quel portato operativo open-ended già visto nel 1991 inizia ad assumere una forma sempre più consapevole. Con *Places with Past*, come si vedrà in seguito, il rapporto artista-spettatore-comunità è volto alla creazione di un

¹² J.Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007, p.100.

¹³ Il pensiero di Dewey diventerà successivamente fondamentale nella rilettura di Jacob di quelle esperienze di inizio anni '90: "As I said in my forthcoming book, I did not read Dewey until after 2004, so he played no role in *Culture in Action* and other such community projects. Nevertheless, Dewey writes from life and everyday experience, human commonplaces, so we can live his thoughts without theory. Dewey would not separate the two: theory and practice that is." [Tratto da un mio scambio mail con Mary Jane Jacob, 18/09/2018.]

certo livello di esperienza condivisa che permetta a questa triade di fondersi in un unico momento interpretativo.

Culture in Action per certi aspetti raccoglie questo primo esperimento di esperienza condivisa partendo già da una base più aperta in cui il limite/confine tra artista e spettatore viene quasi annullato da una dimensione/volontà di co-progettazione. Se l'arte pubblica si inserisce nel un contesto urbano prestabilito, la SEA non si limita al suo sostrato urbanistico bensì indaga quel substrato magmatico composto dalle persone che vivono e fanno vivere la città stessa. Come scrisse Carole Tomollan nel 1994 su High Performance "Public Art has re-engaged the public [...] Here under the direction of independent curator Mary Jane Jacob, Sculpture Chicago's recent program "Culture in Action: New Public Art in Chicago" has redefined the relationship between public art and his audience by replacing the traditional notion of the artist as Hero with the artist as collaborator."¹⁴

Come sottolinea Jacob, negli anni '80 negli Stati Uniti l'arte pubblica era commissionata principalmente da enti pubblici governativi: National Endowment for the Arts (NEA), Government Service Administration (GSA) e Department of Veterans Affairs. Questa tipologia di finanziamento rispondeva essenzialmente alla logica di un arte "asservita" all'architettura, in parte come succedeva in Italia con la legge del 2% che in casi diversi ha ridotto l'arte ad arredo urbano o decoro architettonico e soprattutto ad un concetto di arte permanente e vista essenzialmente come il ritorno di un investimento economico. Una tipologia di arte diversa in grado di dialogare con l'urgenza sociale attraverso una pratica differente da quella monumentale architettonica/scultorea non era pensabile: " "Social art practice" wasn't even a term, and undertaking anything like that within these commissions system was impossible."¹⁵

In quel momento, sottolinea ancora Jacob, pur cercando un compromesso tra i contenuti di un'arte socially engaged e le forme di un arte pubblica, mancava un vero e proprio concetto di pubblico (*publicness*) un'identità e pensiero sull'azione e sulla potenza artistica aperta alla/nella comunità. Questa tipologia di discorso, del resto, si affermerà solo successivamente anche grazie ad interventi come quello di *Culture in Action*: "Another problem was the lack of real "publicness". "Public" was defined by location - who owned the building or land - but as I said, the process was guarded. There was a fearfulness about the potential loss of artistic quality, maybe emanating from the guidance of museum directors as the inception of these government programmes. Because there was an unwillingness to let the public in, there was no community involvement."¹⁶

In questo momento sono diverse le istanze in ballo e la critica stessa, come scrive Suzanne Lacy, -che tra l'altro sarà una delle artiste invitate a *Culture in Action* - nel suo Mapping the Terrain, ha bisogno di fare una ricognizione sui suoi stessi strumenti. Quello che emerge attraverso questa ricerca nominale è la nuova volontà di comprendere come

¹⁴ C. Tomollan, *Culture in Action. New Public Art in Chicago*, in, High Performance #65 Spring, 1994, vol. 17, N.1, 18th Street Art Complex, Santa Monica, CA, 1994, p.50.

¹⁵ M.J.Jacob, Chicago is Culture in Action, cit., p.174.

¹⁶ Ibidem, p.175.

accompagnare un essere *vivente*. Proprio questo, se vogliamo, può essere visto come ulteriore riferimento all'estetica deweiana e alla sua *live creature*.¹⁷

Si inizia ad indagare un territorio (ancora) inesplorato tra spazio pubblico e pubblico. Lo spettatore non è più passivo bensì è una *live creature* al pari dell'opera che nasce con lui e grazie a lui. La dimensione non più monumentale degli interventi e la ricerca di spazi "meno" pubblici - niente piazze o stazioni ma strade di quartieri periferici - mette in risalto la necessità del dialogo che deriva proprio dalla necessità stessa di conoscere e confrontarsi con il nuovo: "Not having a name for this practice also allowed for experimentation. The term "socially engaged art" came later. As we have seen many other names were posited, too. While the term "community art" brought with it association far from the world of progressive contemporary art world, the artist in Culture in Action were profoundly aware they were working with existing communities originating another community for a time around the project. There was a consciousness, too, that everyone belong to multiple communities, and these projects collectively transgressed community lines, bringing different constituencies of the city into some kind recognition of or exchange with each other."¹⁸

In tutto questo, la pratica rischiava di superare, o per lo meno di non andare in sincrono con la teoria o per meglio dire sembrava che una serie di teorie dovessero sommarsi, o ridursi, verso una tipologia di discorso nuovo che proprio nei suoi/grazie ai suoi strumenti non convenzionali apriva un vuoto interpretativo. Site-specific, community-based, arte pubblica e partecipazione sono alcuni dei frame teorici dai quali una nuova critica può attingere ma ad essi si vanno ad aggiungere le motivazioni/finalità di questa nuova pratica così incentrata sull'impegno sociale. Questo essere così nel centro delle cose, così nel sociale, porta ad una forte interruzione critica in quel solco tracciato dalle avanguardie in merito al ruolo dell'arte. Non si tratta più di una pratica autonoma e slegata, bensì si cerca sempre più un riscontro effettivo. Proprio questo fervore da attivismo, quasi a ricalcare i passi dell'arte politica anni '70 e ad anticipare quella di un'arte ancor più antagonista nei primi 2000, crea inizialmente una sorta di ambiguità critica/teorica che, a dire il vero, tutt'oggi una certa pratica socially engaged porta con se.

Il processo di avvicinamento alla realizzazione di *Culture in Action*, dunque, si rivela sempre in costruzione e in un certo senso sempre sotto osservazione. Questo percorso inizia nel 1980 quando Sculpture Chicago viene fondata. Sculpture Chicago è una fondazione formata da artisti e imprenditori con il compito di portare la scultura fuori da musei e gallerie e disseminarla lungo la città. Sculpture Chicago, nonostante l'enfasi riservata all'elemento scultura, ben presto riesce a mettere in evidenza non solo l'importanza dell'oggetto/opera finita ma soprattutto il suo processo di realizzazione. In quel primo anno venne sviluppato un programma estivo nell'area del Loop, il quartiere della circolare di Chicago che in quegli anni si trovava in una fase di recupero/sviluppo. Oltre alle sculture venne presentato il processo creativo/manuale dell'artista che durante la lavorazione della sua opera poteva usufruire di una "tenda" come studio. Questa vicinanza tra artista e opera servì soprattutto ad avvicinare il pubblico il quale iniziò a sentirsi partecipe di un'opera all'interno della sua città. Questo approccio determinò un cambiamento negli orizzonti di Sculpture Chicago in quanto aveva messo in luce le esigenze partecipative di un nuovo pubblico o forse le nuove esigenze partecipative del

¹⁷ The Live Creature è il titolo del primo capitolo di Art as Experience (1934)

¹⁸ M.J.Jacob, Chicago is Culture in Action, cit., p.177.
Pagina 19 di 493

pubblico. A questo punto la ricerca di senso e la programmazione di interventi capaci di unire artisti e pubblico all'interno di un contesto urbano da co-progettare segnò la strada per la realizzazione di *Culture in Action*.

Inizialmente l'intera operazione doveva prendere il nome di *New Urban Monuments* ma dopo un incontro con Daniel J. Martinez, come riporta Jacob, l'idea si spostò sul tema della cultura in azione (*culture in action*). Inoltre il termine azione si rifaceva direttamente al cambiamento sociale e multiculturale che la società americana stava vivendo e per il quale si chiedeva anche un cambiamento e un nuovo indirizzo nell'orientamento dei fondi della NEA: "This was the period of the so-called "culture wars" around NEA's funding of artists. As the right was closing down on the freedom of artistic expression, people were demanding cultural change under the banner of "multiculturalism", the word of the moment. This dichotomy was not coincidental: the former was motivated by fear and control, the latter by civil rights and democracy. The dynamism of the time was provoked by a need to change systems within society and contemporary artist had a lot to say about their freedom and that of the others."¹⁹

Tutti gli elementi, dunque, arrivati a quel fatidico 1993 sembrano propendere per la realizzazione di un evento partecipativo e multiculturale capace di mettere in dialogo artisti e spettatori considerati non più come pubblico ma come co-progettatori di un'opera dialogica all'interno delle dinamiche urbane.

Culture in Action prese il via nel maggio del 1993. Gli artisti/collettivi invitati furono otto: Mark Dion, Kate Ericson e Mel Ziegler, Simon Grennan e Christopher Sperandio, Haha, Suzanne Lacy, Inigo Manglano Ovalle, Daniel J. Martinez, Robert Peters.

Ognuno di questi interventi, nello specifico delle singole azioni, ha aiutato a definire il modello SEA. Fin dal suo punto di partenza, nonché dal destinatario e dai luoghi scelti per gli interventi, *Culture in Action* si pone come concreta alternativa all'arte pubblica, intesa, invece, come elemento scultoreo e autoriale, attivando di contro una serie di pratiche incentrate su dialogo, collaborazione e partecipazione. Seppure la scultura rimane, come nel caso di Suzanne Lacy, il "prodotto" finale, l'intero processo mostra, invece, l'attenzione verso il dialogo e la co-progettazione. Il processo crea una differenza. Infatti risulta essere il comune denominatore degli otto interventi. Non nascondendo il processo bensì comunicandolo e tenendolo vivo attraverso la partecipazione, viene meno il concetto di presentazione. Gli interventi infatti non vengono presentati come risultati di un lavoro separato ad un pubblico generalista e di addetti ai lavori, bensì sono attivati dalle comunità - termine sul quale si tornerà nel capitolo 2 - che durante i sei mesi di *Culture in Action* li rielaborano e trasformano. Niente viene presentato ed esposto ma tutto viene vissuto e partecipato.

Attraverso questi interventi, inoltre viene messo in discussione il ruolo dell'ente culturale, non solo inteso come museo ma come fonte di produzione di cultura *at large*. Gli artisti pur rimanendo legati a *Sculpture in Action* propongono una serie di interventi non declinabili a livello espositivo e l'operazione di Inigo Manglano Ovalle, ad esempio, mostra la nascita di un nuovo rapporto di contrattazione tra artista e museo. L'intervento di Grennan-Sperandio pone in luce il concetto di gruppo d'interesse, argomento questo molto critico che ritornerà in diverse e successive operazioni SEA, e dunque un concetto di comunità temporanea di utenti intesi soprattutto come consumatori. L'atteggiamento solidaristico, invece, anche questo rimarrà un punto delicato per molti interventi SEA,

¹⁹ M.J. Jacob, *Chicago is Culture in Action*, cit., p.176.

viene espresso dall'intervento del collettivo Haha unito ad una nuova valenza di impegno educativo/pedagogico libera da schemi e volta alla pratica. Proprio l'educazione alternativa è il fulcro dell'intervento di Mark Dion. L'indagine urbana al pari di quella sociologica è rappresentata, invece, dagli interventi di Kate Ericson-Mel Ziegler, Daniel J. Martinez e Robert Peters.

Come si può vedere da una prima descrizione dall'/all'interno di un discorso SEA non ancora individuato e definito come tale, gli elementi che concorrono alla sua composizione sono molteplici così come la necessità di diversi punti di vista al fine di una loro analisi. Risulta evidente come il solo portato/approccio storico-critico-artistico-curatoriale non possa essere sufficiente a descrivere una pratica complessa e allo stesso tempo così frammentata.

Del resto la stessa Jacob definisce così il concetto di lavoro curatoriale portato avanti in *Culture in Action*: "So was all this an exhibition? I find it unfortunate that when an exhibition includes a totality of thinking, making and experiencing, parts get labelled "paracuratorial". If I had to slice what happened in "Culture in Action" between the curatorial and the paracuratorial, I would be cutting up a process that was organic and continuous. I think everything was fundamentally curatorial. I did not subscribe to hierarchy by which the exhibition is at the apex; rather, the show might be a step in a process on the way to something else, even if that thing wasn't imagined at the outset. To me, the creative, generative, discourse "exhibit-able" and experiential are all part of what an exhibition affords. With "Culture in Action", I worked from the belief that the exhibition was a format that could be expanded, adapted even transformed, to follow what artist do, and to enable them further. The projects of "Culture in Action" were not the first of their kind, to be sure, but practices of their kind were given a boost by having a frame placed around them. The frame was the exhibition."²⁰

Inizialmente prevale il concetto di caso per caso, uno studio case specific.

²⁰ M.J. Jacob, *Chicago is Culture in Action*, cit., p.178.

1.3 - Culture In Action - Operazioni

Artista - Inigo Manglano Ovalle

Titolo -Tele-Vecindaro : A Street-Level Video Project

Il progetto di Manglano Ovalle, artista spagnolo, in quel periodo studente presso la SAIC (School of Art Institute Chicago), iniziò nel 1992 con il titolo di *Sereno-Tertulia*, dove per *tertulia* si intende il momento conviviale dell'incontro in strada, la chiacchierata. Il fulcro dell'azione è il quartiere di West Town dove Manglano Ovalle si era recentemente trasferito. Il tema invece era quello della sicurezza inteso in senso ampio. Al fine di favorire il dialogo tra i vari residenti e al tempo stesso creare una dimensione esterna adatta al dialogo, l'artista insieme ad un gruppo di ragazzi del quartiere decise di illuminare manualmente le strada.²¹

A livello urbanistico è bene specificare il concetto di quartiere e comunità all'interno della città. West Town rappresenta una delle 77 *community areas* di Chicago.²² Le *community areas* rappresentano delle macro zone all'interno delle quali sono compresi diversi quartieri. Sono riconosciute dal comune della città e sono state definite, nel corso del tempo, a partire dalla Social Science Research Committee dell'Università di Chicago (University of Chicago), un comitato formatosi nel 1923 con il nome di Local Community Research Committee che aveva il compito di raccogliere dati statistici e demografici sulla città. Al Local Community Research Committee si devono le prime mappe demografiche dei quartieri di Chicago.

Il progetto di Manglano Ovalle si sviluppò nell'area di River West tra West Erie Street e North Wood Street. Storicamente West Town è stata una zona di migrazione dell'est Europa in particolare Russia, Ucraina e Polonia. In particolare la zona tra Division and Ashland Streets nel corso del tempo ha preso il nome di Polish Downtown mentre quella tra Chicago e Division, Damen e Western ha preso il nome di Ukraine Village. Le aree fuori dall'inner city erano solitamente abitate da popolazioni immigrate appartenenti alla classe operaia. Verso il 1960 il quartiere ha visto un cambiamento nei flussi di migrazione iniziando ad essere popolato per la maggior parte da popolazioni latine, su tutte, Porto Rico e Messico. Nel 1990, quindi nel periodo dell'operazione di Manglano Ovalle, la popolazione ispanica rappresentava il 62% dell'intera area, mentre quella afro americana il 10,5%.²³

Tornando al lavoro di Manglano Ovalle, dopo questa prima pratica realizzata con *Sereno-Tertulia* seguì quella della video intervista/video racconto presentato per *Culture in Action*. Attraverso un formato di quindici minuti l'artista sviluppò l'idea di una mappa

²¹In una intervista del 2014 con Rebecca Zorach l'artista afferma che il progetto iniziale dal quale si è poi sviluppato SLV si chiamasse Sendero: "My neighborhood in West Town was besieged by violence, and a lot of people felt disengaged and disempowered as a result. They felt trapped in their home at night. Sendero involved the simple gesture of designing a series of lamps and installing them on the streets, as sculptural elements, and then handing keys over to the neighbors to operate the lights themselves". Inigo Manglano-Ovalle interviewed by Rebecca Zorach, *Simply Agreeing to Appear Together: A Conversation about Street-Level Video*, in, *Art Against the Law*, ed. by Rebecca Zorach, *Chicago Social Practices History Series*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014, p.145.

²² Per consultare la lista aggiornate delle community areas di Chicago si veda il sito del comune: https://www.cityofchicago.org/city/en/depts/doi/supp_info/community_maps.html

²³ <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1342.html>

video del quartiere realizzata interamente dai suoi abitanti. Nell'ottobre del 1992 diede avvio ad una serie di workshop sulla realizzazione video. Tutto questo fu possibile attraverso la collaborazione con le associazioni di quartiere, in particolare quelle rivolte ai ragazzi, in quanto un altro problema che emerse fu proprio quello della violenza tra gang rivali.²⁴ Le associazioni coinvolte, Community Television Network, Emerson House Community Center, Erie Neighborhood Community House e Wells High Scholl si occupavano di giovani a rischio offrendo loro counseling, opportunità lavorative e insegnamento all'utilizzo dei media. Grazie a questa collaborazione, l'artista creò il WVVC, West Town Vecinos Video Channel. Da questo primo nucleo, successivamente si sviluppò il gruppo Street-Level Video che iniziò a condurre interviste tra i residenti del quartiere. Per *Culture in Action*, in collaborazione con il MCA (Museum Contemporary Art Chicago), venne realizzato il progetto *Cul-de-sac*, un progetto "completo" che oltre ai video raccontati si articolava attraverso un vero e proprio bloc party, ovvero una festa di quartiere, con tanto di sfilata street-fashion e realizzazione di murales. Il progetto prendeva la forma di una sorta di ricognizione del quartiere attraverso le sue forze e con le sue dinamiche. I video vennero installati lungo le vie e nei cortili di diverse case. Se al MCA i video vennero installati dietro delle recinzioni, lungo il quartiere vennero posizionati invece su delle casse di plastica e l'elettricità venne fornita direttamente dai residenti. I writers, Rafa, Zore e gli Spray Brigade realizzarono il murales West Town Respect all'interno del progetto Graffiti. Il palco sul quale si esibiscono diversi performer venne presidiato da un gruppo di ragazzi provenienti dalle quattro gang del quartiere con i quali Manglano Ovalle aveva creato il gruppo di sicurezza con il progetto Truce. Alla fine di *Culture in Action* tutti i materiali e i supporti per la realizzazione video vennero lasciati a SLV che stabilì la sua sede presso la West High School e continuò a produrre e realizzare video grazie all'aiuto di Manglano-Ovalle, Paul Tereul e Nilda Ruiz Pauley. Nel 1995 SLV diventò un'organizzazione no-profit prendendo il nome di Street Level Youth Media e ad oggi è ancora attiva. Nel 2015 ha festeggiato il suo ventesimo anniversario nella mostra *A Lived Practice* curata da Mary Jane Jacob e Kate Zeller alla Sullivan Galleries di Chicago. Nel 2018 ha cambiato nome ritornando ad essere semplicemente Street Level.

In un'intervista del 2014 con Rebecca Zorach, Manglano-Ovalle ha ricordato la costruzione del progetto SLV portando l'attenzione su come un processo che nasce per una determinata comunità debba sempre e solo rispondere a essa e come questa decisione possa influenzare lo stesso lavoro artistico verso una dimensione inaspettata e fortemente critica. Nelle parole dell'artista quello che ritengo davvero interessante, e che in un certo senso va oltre il racconto stesso della genesi del progetto, è l'immedesimazione e l'immersione totale di una pratica che da artistica si è via via trasformata nel normale sviluppo di un percorso comune. L'ago della bilancia, potremmo dire, è lo spostamento della concezione del pubblico verso una dimensione "umana". Questo cancella di conseguenza una certa barriera/limite tra produzione e ricezione dell'opera portando il tutto in una dimensione molto più articolata e al tempo stesso "ordinaria" dove la comunione dell'esperienza diventa l'unico filo guida. Questo implica, e sta a significare, che lo stesso lavoro dell'artista viene inteso non più come lavoro ma come processo di vita nonché accompagnamento di certe dinamiche esterne. Tutte le scelte che ne conseguono sono frutto di una visione d'insieme dialogata e partecipata. Qui la visione d'insieme dialogata si evince proprio nello sviluppo e nel cambiamento del progetto; da *Sendero (questa era il progetto pensato in un primo*

²⁴ Per uno studio approfondito sulle gang americane tra la fine degli anni '70 e gli anni '80 si veda, M.Sanchez Jankowsky, *Islands in the street. Gangs and American Urban Society*, University of California Press, 1991.

momento) che avrebbe previsto l'illuminazione autonoma delle strade gestita dai residenti, a SLV un serie di video interviste che avrebbe permesso a tutti quei ragazzi "senza possibilità di parola" di dire la loro e ad aprirsi in maniera in-diretta attraverso il filtro della telecamera.

Nell'ottica di Manglano Ovalle, infatti, realizzare un progetto come *Sendero* avrebbe significato "ingaggiare" quella parte di comunità cosciente e consapevole, i cosiddetti cittadini attivi, coloro i quali hanno già una loro presa di posizione e pensiero forte sulle logiche della comunità: "When I start to discuss projects like this that involve the engagement of a larger public, they involve logistics. If you're going to put up lights on a street, you want the neighbors' support. So a discussion comes about - who holds the key, what happens, and so forth. It became apparent that we were not engaging another kind of public: people who didn't rent or own property or have an address, groups of young men and women who designate themselves through various names and territories in the neighborhood. I realized we have to engage them, but this gru wasn't necessarily open to discussione their concerne in a community meeting room with adults or community leaders. So the video aspect of this project - which ultimate became a video project - started as a way to engage groups of young men and women in a Conversation and get their input. Immediately we thought that it would be better to engage other young men and women to do the recording and the interviews."²⁵

Questa presa di coscienza, essenzialmente una riflessione sul pubblico stesso dell'intervento, portò alla rifocalizzazione degli obiettivi o per meglio dire alla loro apertura totale. L'obiettivo passò, così, dalla ricerca di partecipanti ad un progetto creato da un artista a quello di incontro con persone con una passione ed un'urgenza inespressa che proprio attraverso la pratica artistica potessero trovare una forma espressiva.²⁶ In questo caso anche l'ente culturale non viene più visto come qualcosa al quale rispondere ma qualcosa da interrogare secondo le richieste di una specifica domanda. Essere pubblico implica essenzialmente non partecipare alla creazione/produzione ponendosi così in una fase passiva o secondaria del progetto. Essere partecipante attivo implica invece richiedere ed esigere. SLV, del resto, è stato proprio un progetto sulla riscrittura dell'immagine di un certo tipo di adolescenza. La decisione dell'artista di accompagnare e non dirigere le riprese delle interviste, lasciando ai ragazzi la possibilità di sperimentare un proprio discorso significa anche lasciare/abbandonare una determinata sfera decisionale che appartiene ad un altro mondo, quello appunto della produzione culturale.

Questo è quello che successe esattamente con la Fondazione Rockefeller la quale si propose di finanziare il progetto. In quegli anni, come riportato anche da altri artisti, la NEA (National Endowment for the Arts) aveva cambiato totalmente le sue politiche di finanziamento.²⁷ Da fondo/fonte di produzione artistica era diventata una macchina burocratica di controllo e diversi artisti sentirono l'esigenza di uscire da determinati schemi e forzature. In quegli anni si stava combattendo la così detta "cultural war" e la

²⁵ R. Zorach, *op.cit.*, p.146.

²⁶ "Even before we initiated the first interviews, it became clear that the goal shouldn't be figure out how could get everybody's support for *Sendero*. Instead, it should be how we, or they, could use Culture in Action to equip these young men and women to command their own image through media." R. Zorach, *op.cit.*, pp.146-147.

²⁷ Per un approfondimento sui fondi NEA si rimanda al capitolo 2.

volontà di molti era quella di affrancarsi dal sistema NEA cercando di ribaltare e decostruire le sue politiche verso una serie di possibilità alternative.²⁸

In più la società multiculturale era “esplosa” anche a livello di di teorizzazione - un esempio è quello di Clifford James - e il migliore modo di testare il suo paradigma era quello di praticarlo fuori dalla *comfort zone* museale-galleristica andando nell’aperto imprevedibile della strada e della community.

Soprattutto si voleva affermare la forza della marginalità e non la volontà di un suo addomesticamento. Questo è dimostrato proprio dalla “vicenda Rockefeller” e allo stesso tempo è paradigmatico di come certe pratiche con il passare del tempo siano state cooptate dall’ente culturale e abbiano perso quella volontà di affermazione marginale che ne aveva caratterizzato gli inizi: “The Rockefeller Foundation approached us and wanted to offer us funding; they loved this project. They said, “ It’s a great project. We need a paragraph where you tell us how you will assess the changes that will occur in the neighborhood” - the decrease in violence and so forth. I showed the letter to Street-Level Video; we discuss it, and the response was, we don’t want to write that paragraph. We’re not in the job of assessing our impact. We’re not a social agency. We don’t use that criterion for our work. We’re just creating ephemeral bridges that may or may not have lasting impact. Our response was essentially to walk away from the grant. Two weeks later, the Rockefeller Foundation wrote us another letter that said, “We’re going to fund you anyway”. We made it clear to them that none of these videos would ever become public: they would never have them, and they would never be screen as art.”²⁹

28 In merito alla questione NEA faccio qui riferimento all’esperienza di Daniel J. Martinez, anche lui artista attivo in Culture in Action: “I was referring to the culture wars that took place from the late '80s into the mid-'90s, in particular the attack upon freedom of expression in the arts. Let me give you one example where I was personally involved. In the late '80s I sat on a peer-review panel for the National Endowment for the Arts. Because of the ongoing censorship controversy and the NEA's own actions, we believed that the integrity of the institution and the principles we were supposed to be governed by were being compromised and even disregarded. As a panel we debated and deliberated how we might act in a responsible manner that could protest the egregious actions of the NEA at the very same time that we were in Washington sitting on its panel. In the end we decided to actually forfeit the fellowship monies that would have been granted directly to artists. Well our gesture didn’t go over very well. Many artists were furious - in particular those who believed they were going to receive a grant. I received hate mail and was verbally assaulted by an artist when it became known who was on the panel. “How dare you intervene in the possibility of my winning this money?” And my response was simply, “The money is irrelevant. What matters here is that we as artists were losing the autonomy and freedom to act and create without government intervention.” The members of the panel felt that our values and ethics were being eroded by tolerance of the governmental structure that was, with one hand, giving out grants and, with the other, taking them away from those who did not fit within the moral framework it dictated was acceptable. What happened for me was a shift in my thinking. I had believed that idealism was not just a dream, that there was a possibility to change the world you lived in. Then another level of clarity came to me: I realized, like a rock had hit me, that - as opposed to my earlier support - I had changed positions 180 degrees on the NEA. I started asking a different set of questions: Why are we defending the rights of these institutions when they act hypocritically and fail to fulfill their mission to support the arts? What would happen if we rejected the NEA and the insignificant grants that were called “support for the arts”? What if we openly shamed this government for its attitudes toward culture and the arts? For not supporting the very principles the country was founded on? How could we create a more effective means by which to support ourselves? When it came around to the discussion of the NEA being dismantled, I was all for it. My thought was, let's amputate the gangrenous legs and save the body. And next we should try to dissolve museum structures, because museums have turned into corporate enterprises. Well, it got very complicated and messy, and it got ugly. The euphoria and the optimism disappeared. There were a lot of casualties.” T. Finkelpearl *What we Made. Conversation on Art and social Cooperation*, Duke University Press, Durham & London, 2013, pp.68-69.

²⁹ R. Zorach, *op.cit.*, p.151.

Dopo l'esperienza di Culture in Action la Rockefeller Foundation svilupperà il programma Partnership Affirming Community Transformation (PACT)

Per preservare una certa integrità, Mangiano Ovalle e SLV svilupparono un progetto parallelo chiamato *Neutral Ground* il quale non sarebbe stato presentato all'interno dell'operazione Culture in Action e sarebbe servito come indagine "privata" dei ragazzi del quartiere. Non si trattava, però, solamente di una video indagine ma anche dell'unica possibilità di comunicazione. *Neutral Ground* è stato un progetto video incentrato sulle diverse gang del quartiere. SLV registrava una video intervista al componente di una gang e poi la portava al membro della gang rivale. Questo scambio avveniva attraverso la mediazione di SLV e soprattutto al di fuori di un circuito che potesse specularo o strumentalizzare le parole dei ragazzi. L'artista affittò lo spazio di un vecchio negozio di riparazioni elettroniche nei pressi del Wells High School che divenne il quartier generale di SLV anche nei successivi anni. Da qui in poi si potrebbe parlare di quel *excess meaning*, di quel risultato che va oltre il progetto stesso ma che allo stesso tempo non ne rappresenta la finalità.

La storia a venire di SLV è una *excess meaning*, ovvero un *surplus* nato da una "alterazione" artistica in grado, nel corso degli anni, di gestirsi e confrontarsi con la propria realtà dandosi una forma stabile e sviluppandosi nel corso del tempo in quella che oggi è un centro di formazione/produzione video centrale per la comunità. Nel 1995 SLV diventò un'organizzazione no-profit prendendo il nome di Street Level Youth Media.³⁰

Artista - Haha (Laurie Palmer, John Ploof, Richard House, Wendy Jacob)

Titolo - FLOOD: A Volunteer Network for Active Participation in Healthcare

Nel quartiere di Rogers Park, in un negozio vuoto, il classico store front americano con vetrina su strada, venne realizzato un giardino idroponico in grado di produrre frutta, verdura ed erbe terapeutiche da distribuire ai malati di HIV/AIDS attraverso una serie di organizzazioni di zona.

Il progetto degli Haha, collettivo di Chicago, nacque l'anno precedente, nel 1992. Gli artisti dopo aver constatato l'impossibilità di reperire uno spazio esterno decisero di trasferire il progetto all'interno del negozio che da lì in poi sarebbe diventato anche un centro di informazione e formazione. Per questo progetto Haha divenne FLOOD, ovvero un gruppo aperto, tra i 12 e i 35 volontari, che si alternavano nella cura dello spazio e del giardino interno.

Gli ortaggi maggiormente coltivati erano cavoli, bietole e senape e, grazie al supporto di associazioni locali come Open Hand Chicago e BEHIV (Better Existence with HIV), il gruppo poteva distribuire i suoi prodotti ad una media di 75 persone ogni sei settimane. Inizialmente il negozio venne frequentato soprattutto da studenti dei college e delle università locali ma con il passare del tempo la comunità si iniziò ad interessare sempre più al progetto prendendo parte alle diverse attività. Da una parte, infatti, FLOOD rappresentava una normale attività commerciale della quale, però, sfuggiva il *quid* del commercio ma che allo stesso tempo sembrava essere perfettamente inserita nel

³⁰ "Three years later the organization won the inaugural Coming Up Taller award from President Clinton's Committee for Arts and the Humanities for our innovative approach to arts education." Sulla storia e gli attuali sviluppi di Street Level si veda il sito:

<https://street-level.urbangateways.org/about/history/>

quartiere. Proprio per questo suo essere così apparentemente e fisicamente vicina al mondo commerciale senza però produrre nulla di tangibile, Laurie Palmer, del collettivo Haha, descrisse l'apertura di FLOOD come qualcosa di essenzialmente curioso agli occhi degli abitanti di Rogers Park e proprio per questo divenne ben presto motivo di interesse, dialogo e partecipazione: "Poverty in Rogers Park has been rising, steadily; about 40% of its inhabitants now [1994, *n.d.r.*] live below poverty line. Everyone wants to know what we're selling, how do we support ourselves? For the first few months residents saw money poured into this place, and only few trays of slow-growing green come out. The fact that we didn't need to be doing what we were doing (all of our labor is volunteer; evening, weekends, between part-time job) was like a brand. And yet the bloc began to bloom (FLOOD planted outdoor Gardens in the Summer, in the dire between the sidewalk and the street, and out back of building) and people began to talk each other, to hang out."³¹

Heater Davis definì FLOOD come una cassa di risonanza, un incubatore, o ancor meglio, un potenziatore dove la materia-giardino, attraverso l'espressione artistica, prese e incorporò un significato intenso capace di andare oltre il suo dato oggettivo e la sua ristretta funzione e produzione. Non si deve infatti giudicare FLOOD per la sua capacità produttiva né per il suo modello di "business" autofinanziato e coadiuvato da un'ente culturale, bensì dalla sua capacità di aver dato un nuovo significato ad un significante già dato: "The Garden became incidental to the working of the project, and yet these plants inserted themselves wholly into the collective. It became a site of resonance: it was a field of intensity, whose purpose was not pre-defined and, therefore, left enough space for people to be welcome and to find some kind of meaningful connection, bringing many specific interest and concerns that could not be anticipated in advance. The garden became a kind of connective tissue, an expression of an emerging collective that involved all of these complicated elements, from architecture, to subjectivity, to virus, to food."³²

Oltre a questa mimesi, immersione totale nella vita quotidiana, al punto da essere "negoziò", il concetto stesso di FLOOD servì ad aprire un altro scrigno di senso, non solo quello sul ruolo dello spettatore ma anche e soprattutto su quello dell'artista. In questo caso FLOOD si presentò come una piccola comunità decisionale mutante, un modo per riscrivere, anche, certi dettami sull'autorialità dell'artista stesso. Né un collettivo né un progetto artistico bensì un'insieme di persone, provenienti da diversi ambiti, che si dedicavano ad un progetto comune: "FLOOD is, if nothing else, about the commitment, and the body of people gathered to tend the garden."³³

Per certi aspetti potremmo dire che quello degli Haha è una sorta di laboratorio sull'indeterminatezza dei due ruoli, artista/spettatore, teso ad unirli su di uno stesso piano esperienziale. Come scrive Davis il progetto degli Haha portò ad una pratica decostruttiva del rapporto tra artista e pubblico attraverso una pratica comune, resa comune e fatta in comune, andando così a superare quei limiti imposti dal sistema della produzione culturale stessa: "The exhibition's importance in the development and integration of these practices happened through its focus on community engagement, deconstructing the relationship between artist and audience. The integration of new audiences and venues

³¹L.Palmer, *Dirty/Flood/Leaks*, in, *High Performance*, op.cit., p.56-57.

³² H.Davis, *Growing Collectives: Haha + Flood*, in, *Public. Art-Culture-Ideas, Gardens*, a cura di, E.Despard, M.Kin Gagnon, 2010, p.44.

³³ L.Palmer, *Dirty/Flood/Leaks*, in, *High Performance*, op.cit., p.55

outside of museum structures was not simply about expanding the potential reception of art, but about shifting definition of art itself, and what art could do. In its active collaboration with a broad range of people, Flood was one of the most successful project developed through this exhibition. Its success can be found in the project's openness: allowing for the formation of collectives, heterogeneous times, and ethics based in processuality - a continually evolving process of working with others, answering to and cultivating the unexpected."³⁴

Successivamente la stessa Palmer rielaborando l'esperienza di FLOOD ha analizzato questa processualità open-ended in termini di lavoro collettivo soprattutto nell'etica che il lavoro collettivo comporta e richiede. Non si tratta infatti qui di intendere il collettivo né come un raggruppamento artistico né come una forma di interesse politico quanto, piuttosto, come possibilità di relazione problematica nel senso di un'apertura all'altro, anche quando conflittuale, capace di disarticolare una data posizione, che l'eterogeneità che molta collettività comporta, riduce e appiattisce. Si tratta di una visione successiva, quella che Palmer elabora, figlia anche di un momento in cui, si parla del 2008, diversi movimenti come Occupy Wall Street, avevamo riportato alla luce un certo collettivismo in chiave politica non partitica ma ancora troppo finalistica e orientata. L'etica di cui parla Palmer, essendo nata nel contesto de primi anni '90, è una sorta di ago della bilancia tra due mentalità che oggi sembrano difficilmente conciliabili proprio in virtù dei diversi obiettivi che si pongono: "There is an ethic in collaboration that forms a base for Flood that is more radical and troublesome than simil leasing to play together. It is troublesome because it goes against the individualistic ethic that, especially in America, defines self in opposition, through competition rather than relation."³⁵

A questo livello di pratica artistica, quando ancora il meccanismo SEA non era stato teorizzato/istituzionalizzato, l'obiettivo principale del progetto non risiedeva tanto nel risultato finale bensì in una modalità operativa in grado di mettere in gioco determinate questioni date per assodate attraverso una partecipazione aperta e, soprattutto, a partire da una base "artistica". Queste due componenti risultano fondamentali in quanto, seppur le sfere della ricezione e delle produzione in FLOOD si fondavano su un piano essenzialmente orizzontale, il capitale culturale offerto da *Sculpture Chicago* offrì un diverso approccio e una diversa modalità di intendere commercio e produzione. Attraverso una tipologia di pratica *open-ended* inserita in un contesto "ordinario" si possono infatti esplorare meccanismi che altrimenti sarebbero vincolati da una serie di relazione e comportamenti impostati da una logica di domanda-offerta o causa-effetto. Lo spostamento di queste pratiche, nel loro momento aurorale e forse anche zenitale, sta in questo: cambiare il punto di partenza e vedere dove può condurre un approccio artistico inserito in un meccanismo "non-artistico".

A differenza di quanto avverrà in seguito in queste operazione, in FLOOD, la "soluzione" rappresenta il significato eccedente (excess meaning) ciò che va oltre la programmazione/intento iniziale. "As one-shot extravaganzas, even year-long, projects like "Culture n Action" may seem like mere spectacle, but they carry tremendous potential as seed projects. Good idea don't die. One Way to evaluate such an effort could be ask what happens to the projects after the initial of funding and support is over. How well do they find their own reason to be? In order to find that, use value may become

³⁴ H.Davis, *Growing Collectives: Haha + Flood*, in, *Public. Art-Culture-Ideas, Gardens*, a cura di, E.Despard, M.Kin Gagnon, 2010, pp. 37-39.

³⁵ Ibidem, p.42.

prioritized, definitions, goals, number crunching. What Sculpture Chicago provide was a period of time for the development and fermentation of ideas without these requirements. It allowed FLOOD to be an unexplained window on Greenleaf Street, somewhere between usefulness and metaphor.”³⁶

A livello pratico il progetto si articolava a partire dal quartiere, nel quale tra l'altro alcuni membri del collettivo risiedevano, un quartiere multietnico e decentrato dove negli ultimi anni l'HIV/AIDS aveva raggiunto livelli di allerta. Il giardino curato da FLOOD, dunque, proprio nelle parole degli artisti, non rappresentava soltanto un servizio, ma anche un metafora del *caregiving*, dell'atto del prendersi cura. Nella sua modalità idroponica, ovvero, coltivazione senza contatto diretto con il terreno e con il suolo, rappresentava un'ulteriore metafora della fragilità stessa della condizione umana nonché l'interconnessione di/con un tessuto/comunità urbana: “ A body with a compromise immune System can be compared to a plant growing in a highly controlled system, without dirt as buffer or resource, in which every substance that enters the body in subject to scrutiny, distrust, excessive consideration. But the hydroponic system as a whole can also be seen as the larger social body (or an urban community), a system of intimately interconnected parts, each root intertwined with next, sharing the same water, the same nutrients, the same contaminants; a system of mutual support and shared concerns.”³⁷

Proprio questo *in between* tra “inutilità” e metafora restituisce una sorta di ethos del periodo. Lo si evince anche dalle parole di Daniel J.Martinez in merito al suo progetto *A Consequence of a Gesture* come il clima di quell'inizio di anni '90, seppur immerso in un contesto di *everyday live*, non si “desse” nel momento del suo risultato finale bensì nella possibilità di un'operatività diversa dovuta essenzialmente ad una partecipazione orizzontale non specialistica. Del resto una pratica basata sull'esperienza condivisa e impostata come discorso aperto non poteva prevedere a priori i suoi esiti anche perché questo avrebbe significato, ancora una volta, la separazione del momento della creazione da quello della fruizione: “Flood was not a store, nor a social service agency, nor an educational facility, although it borrowed from and blurred the lines of each categories. It was a collective art project , adopting “the essence of cooperatively catalized events [which] is to defy single narrative” (Holmes 2007, 275). Its excessiveness as an open-ended proposition, the fact of its being unfixable , made it effective as social interventi and as art.”³⁸

Oltre a questa pratica open-ended, gli interventi realizzati per *Culture in Action* cercavano di bilanciare la componente estetica nelle loro modalità di presentazione proprio a sottolineare questa sfera del “mondo di mezzo” che rende un progetto concreto, metaforico proprio nell'assenza dei suoi risultati più immediati. Nel caso di FLOOD il negozio venne allestito come una sorta di white cube e i vari programmi di training per i partecipanti, successivamente membri attivi del gruppo, possono rientrare, possono in un certo senso essere in visti in chiave anticipatrice, di quella svolta educativa (*Educational*

³⁶ L.Palmer, *Dirty/Flood/Leaks*, in, *High Performance*, op.cit., p.57.

³⁷ *Ibidem*, p.55

³⁸ H.Davis, *Growing Collectives: Haha + Flood*, in, *Public. Art-Culture-Ideas, Gardens*, a cura di, E.Despard, M.Kin Gagnon, 2010, pp. 39. Il testo di Holmes al quale Davis si riferisce è il seguente: B. Holmes, *Do-It-Yourself Geopolitics: Cartographies of Art in the World. Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, ed, B. Stimson, G.Sholette, 273-294, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

Turn), che ha investito il mondo dell'arte contemporanea in maniera sistematica a partire dai primi anni del 2000. Come scrive Joe Scanlan: "Flood was remarkably beautiful. The functional necessity of the garden gave its formal appearance and an exhilarating ruthlessness and bluntness, a sense of lieu of aesthetics every material decision and construction technique was dictated by the project technical demands. The pallet stands were made of screwed Metal and wooden pipe, Metal strip hangers held clear plastic hoses in PVC plastic pallet troughs (with nylon-stocking filters) were illuminated by ultraviolet lights. The installation was visual reminiscence of Kounellis's untitled room (1967) at Galleria L'Attico, Rome, or Helen and Newton Harrison's Lagoon (1973). Above the pipe structure and water pumps and beneath the cold glare of lights, the plants wrinkled and stretched their leafy greenness, exalting their privileged status in colorless room [...] The more one looked, the more the metaphor of the plants as on their nutrient-enriched group IV became evident. And yet this metaphor of illness and maintenance was deferred by Flood's extroverted objective as the project moved freely from beauty to service and back again: if its medical practicality were to be challenged, Flood asserted its symbolism as art; and if beauty was food and therapy for the sick. The dialectic was superseded however, by the notion that beauty and symbolism are relevant to assuaging pain, anxiety and self-esteem. Matisse lives."³⁹

All'interno di *Culture in Action*, che nel periodo dei sei mesi di "mostra" prevedeva dei bus tour in ogni singolo quartiere/progetto, il negozio degli Haha rappresentava la fermata del pranzo.

Superato il periodo di finanziamento concesso da Sculpture Chicago, l'attività parallela di auto finanziamento portata avanti da FLOOD, permise al progetto di continuare fino al 1995 anche e soprattutto grazie al supporto di altre gardening communities come DeKalb Illinois e Cedar Rapids Iowa.⁴⁰

Artista - Kate Ericson, Mel Ziegler

Titolo - Eminent Domain

Il progetto di Mel Ziegler e Kate Ericson fu incentrato sul rapporto dei residenti con lo spazio fisico e la percezione del loro luogo abitativo. Nel caso specifico il luogo venne individuato dai due artisti nel complesso di edilizia popolare di Odgen Courts nella zona di North Lawndale a prevalenza afro americana. Inizialmente il progetto presentato per *Culture in Action* prevedeva una serie di installazioni in grado di riflettere sulla finzione della casa "ideale" americana in contrapposizione alla realtà, ben diversa, delle case popolari. In collaborazione con il CHA (Chicago Housing Association) gli artisti avrebbero dovuto raccogliere le impressioni dei residenti incorporandole con una serie di dati geografici e biografici.

Il progetto che invece venne realizzato consisteva nella realizzazione di una tavola di colori (painting chart) in grado di dare un nome alle cose attraverso il colore, rinominare uno spazio vitale quotidiano dando così una dimensione soggettiva a quella tipologia

³⁹ J. Scanlan, *Culture in Action*, in, *Exhibition as Social Intervention*, cit., pp.168-169.

⁴⁰ "Although Sculpture Chicago funded the project for only one year, it lasted for three due to the enthusiasm and commitment for the larger group. As "seed project" Flood has continued in various form, including gardens in other cities, a comprehensive HIV/AIDS facility in Rogers Park, and a network of volunteers who continue to work with various HIV organizations in Chicago" H.Davis, op. cit., p.38.

spersonalizzate di edilizia pubblica. In quel periodo Odgen Courts rappresentava il “fallimento” di un certo approccio all’edilizia popolare essendo passata dal momento della sua costruzione, nel 1954, da successo architettonico a contenitore di “disagio”. Inizialmente, date le problematiche del contesto, il progetto incontrò non poca diffidenza da parte dei residenti ma come spiegano gli artisti stessi il loro intento era principalmente quello di attivare un processo piuttosto che realizzare un’operazione/atto di mecenatismo caritatevole: “We will act solely as the catalyst for the project to occur; the point of view will be that of the group, any all the design, color and names their choice...it will be educational and informe and not merely a charity project.”⁴¹

Attraverso una serie di workshop e incontri, gli artisti parlarono con i residenti in merito ai temi riguardanti il sistema delle case popolari, la sua storia e la filosofia che ne sta alla base dove proprio il concetto di “decoro” e colore hanno determinate funzioni non solo segniche bensì segnanti. Altri argomenti degli incontri furono, economia, politica e razzismo. La tabella dei colori venne così reinterpretata attraverso le storie dei residenti di modo che ogni colore iniziasse ad acquisire una valenza privata e soggettiva in un contesto che tendeva, di contro, ad esaltare una certa omogeneità e fissità. I colori divennero, così, nomi di eventi e situazioni particolari, elementi visivi di memoria come ad esempio il Cabrini Green che prendeva il nome dall’allora recente omicidio del piccolo Dantrell Davis avvenuto proprio nel complesso di case popolari Cabrini Green Housing Project nel Near North Side.⁴² Il Cabrini, tra le altre cose, aveva una fama talmente connotata da diventare il set del film horror cult *Candyman*.⁴³ Altri colori presero il nome di *FHA Gingerbread* dall’emendamento del 1934 che diede avvio al progetto Federal Housing Project; *Authority White*, *Robert Weaver Blue* dal nome del primo afro americano ad essere nominato a livello di gabinetto americano sotto la presidenza di Lyndon Johnson; *Urban Renewal Lime* e *Subsidy Mint*. La tavola dei colori venne distribuita a tutti i partecipanti che, attraverso il bus tour organizzato da Culture in Action, raggiungevano Odgen Courts.

Artista - Simon Grennan, Christopher Sperandio

Titolo - We got it! The Workforce Makes the Candy of their Dreams

Di natura diversa il progetto di Grennan e Sperandio, il quale pur affrontato un lavoro con una comunità e per una comunità, rientra maggiormente nel contesto/concetto di gruppo d’interesse.

Gli artisti insieme ad un gruppo di dipendenti di diverse fabbriche appartenenti al sindacato Bakery, Confectionery and Tobacco Workers’ International Union of America, realizzeranno una barretta di cioccolato e la sua campagna promozionale.

Sul retro di ogni singolo prodotto si poteva leggere: “In February 1993, a Team from Bakery, Confectionery and Tobacco Workers’ Union Local 552 and the Artists Simon Grennan and Christopher Sperandio designed We Got It!. This bar is dedicate to Labor

⁴¹ Scheda progetto *Eminent Domain*, in, *Exhibition as Social Intervention*, cit., p. 87.

⁴² Sull’omicidio di Dantrell Davis si veda: https://en.wikipedia.org/wiki/Dantrell_Davis
<https://www.nytimes.com/1992/10/17/us/even-a-grade-school-is-no-refuge-from-gunfire.html>

⁴³ Per una scheda del film si veda: [https://en.wikipedia.org/wiki/Candyman_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Candyman_(film))

and to all people who work on the line to make the product that we buy. We are proud to present We Got It! Now you get it.”⁴⁴

Inizialmente i due artisti cercarono di interagire direttamente con le case di produzione e le compagnie locali che si occupavano di distribuzione ma dopo i primi tentativi decisero di rivolgersi alle unioni sindacali. L'interlocutore più reattivo al progetto fu Jethro Head responsabile dell'azienda Nestlé nella zona di Franklin Park. Head propose il progetto ai suoi diretti superiori i quali, in un primo momento, non si mostrarono disponibili ad appoggiare un progetto che mirasse ad una così limitata produzione. Le barrette di cioccolata vennero prodotte in soli 30 mila pezzi e distribuite in negozi selezionati di Chicago. Solo quando Head insistette creando un focus group, di dodici persone ai quali venne concesso il permesso-arte (*art-leave*) il progetto venne approvato.

I workshop ebbero la durata di 40 ore nelle quali gli artisti facilitarono il processo creativo dalla scelta: dalla tipologia di cioccolata - alla fine verrà scelta quella con le mandorle - fino alla campagna pubblicitaria e distribuzione. La modalità con la quale i due artisti lavorarono esulò dal campo artistico per sè abbracciando maggiormente la co-progettazione tipica dei processi di facilitazione e design thinking dimostrando così, direttamente nella pratica, lo spostamento che questa nuova tipologia artistica aveva messo in atto.⁴⁵

Undici cartelloni pubblicitari vennero posizionati in diverse zone della città in particolare nell'area del South Side dove la fabbrica Nestlé aveva sede e dove vivevano molti dipendenti. La distribuzione risultò difficoltosa in quanto la Nestlé decise di non sostenerla. Le singole barrette vennero inizialmente vendute a 50 centesimi l'una per poi successivamente essere deprezzate fino ad arrivare alla loro distribuzione gratuita durante un evento organizzato da Head nella fabbrica di Franklin Park.

Artista - Daniel J.Martinez

Titolo - Consequences of a Gesture - 100 Victories/10,000 Tears

L'operazione di Daniel J.Martinez si divise in due parti, una maggiormente performativa e partecipata, *Consequences of a Gesture*, ed una installativa e scultorea *100 Victories/10,000 Tears*.

Consequence of Gesture richiese quasi due anni di preparazione e l'immersione totale da parte di Martinez nella città di Chicago. L'operazione consistette in una gigantesca parata, 120 gruppi partecipanti per quasi 500 persone. Sulla scia della parata del May Day, l'operazione di Martinez voleva riflettere tanto sul concetto/condizione di lavoro quanto sui cambiamenti della città in relazione ai suoi flussi di migrazione. Nel contesto americano, Chicago, rappresenta una delle città con più alto tasso d'immigrazione e le sue comunità etniche nel corso degli anni si sono rimpiazzate a vicenda modificando e

⁴⁴ Scheda progetto *We got it! The Workforce Makes the Candy of their Dreams*, in, *Exhibition as social intervention*, cit., p. 91.

⁴⁵ Per un approfondimento sui processi di facilitazione e le metodologie di partecipazione si veda il capitolo 6.

lasciando a loro volta diversi segni nel tessuto urbano. Le due comunità con le quali Martinez si interfacciò maggiormente furono quella messicana e quella afro americana.⁴⁶

Durante i diversi workshop e incontri preparatori con i vari residenti e associazioni di quartiere, Martinez chiese a tutti coloro che intendevano partecipare di decidere come volersi rappresentare nella parata. Il rappresentare o l'essere rappresentato, ancora oggi, "rappresenta" un momento chiave nella costruzione di un'identità, ancora di più se si tratta di un'identità marginale. Tra maschere assurde, coreografie e musiche guidate dal compositore VinZula Kara, la parata prese avvio il 19 giugno passando per tre punti chiave della città; Harrison Park nel quartiere di Pilsen ad alta presenza messicana, Garfield Park posizionato tra East e West Garfield, a predominanza afro americana, ed infine la zona del mercato di Maxwell Street, luogo comune d'incontro tra le diverse comunità a "basso-reddito" nonché luogo storico e significativo delle lotte per i diritti dei lavoratori. Nel 1866 nei pressi di Maxwell Street avvenne, infatti, la così detta rivolta di Haymarket riconosciuta come una tra le origini principali della Festa dei Lavoratori.

Il processo attraverso il quale Martinez ha guidato e si è, allo stesso tempo, lasciato guidare, mette in luce le modalità di una nuova pratica che ridisegna non solo l'approccio con lo spettatore bensì la modalità di creazione dell'opera/operazione stessa pensata non più come momento distaccato dalla successiva fase di fruizione. Riecheggiano, in queste modalità, le teorie estetiche deweiane in merito al rapporto tra organismo e ambiente dove l'organismo/opera viene resa tale dal suo pieno inserimento in quell'ambiente per cui è realizzato e dal quale, in un certo senso, è stato plasmato. Il concetto base deweiano che aleggia in maniera evidente nel complesso dell'operazione Culture in Action - visto la rilettura di Jacob - è quello di un'esperienza attiva, partecipata e consapevole. Le stesse modalità con cui Martinez ha affrontato *Consequence of a Gesture* richiamano a questo concetto, proprio come si evince dall'intervista con Tom Finkelpearl e Gregg Horowitz.

Finkelpearl introduce così il lavoro dell'artista: "He (Martinez, *n.d.r*) describes an investigative process an open-ended, two year exploration. Martinez was pleased to be supported in an in-depth endeavor and used the time to understand the site and its possibilities, some of which revealed themselves only toward the end of his time in Chicago. In fact Martinez sees this open-endedness as fundamental to artistic process and emphasizes that artist have a unique license to try out proposition without utilitarian purpose."⁴⁷

In particolare questa affermazione nasce come diretta risposta alle critiche mosse da Miwon Kwon nel suo *One place after Another* dove "accusa" *Culture in Action* di un certo predeterminismo per quello che riguarda la scelta e il concetto stesso di comunità lasciando così poco spazio all'azione dell'artista. Kwon si mostra soprattutto critica in merito a quelli che sono i "pregiudizi" dell'artista, comunque dell'esterno,

⁴⁶ Sull'assetto segregante della città si veda:

<https://money.cnn.com/2016/01/05/news/economy/chicago-segregated/index.html>

In merito alle divisioni razziali della città e la territorialità delle sue gang mi sono rivolto a Lesley Martin, Reference Librarian del Chicago History Museum Research Center (13/09/2018). I dati riportati derivano dal *Chicago Crime Commission Gang Book* (2006). Per la storia dei quartieri di Chicago che hanno interessato gli interventi di Martinez e Mangano-Ovalle si veda:

<http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1342.html>

⁴⁷ *Consequences of a Gesture, 100 Victories/10,000 Tears. Interview, Daniel Joseph Martinez, artist, and Gregg M. Horowitz, philosophy professor*, in T. Finkelpearl, *cit.*, p.51.

rispetto ad una determinata comunità e la sua successiva strumentalizzazione. Kwon, sulla scia di Hal Foster ritiene, che Culture in Action non ha messo in luce i caratteri marginali e tipici di ogni comunità coinvolta ma che piuttosto li ha normativizzati.

La possibilità, invece, di usare il tempo in maniera attiva e partecipata, quindi non un tempo diviso e nascosto tra studio (produzione) e esposizione (ricezione), dimostra proprio l'esatto contrario: l'apertura ad una serie di dinamiche esperienziali non date a priori ma considerate nella loro interezza, difficoltà e necessità di mediazione e dialogo. Questa modalità richiama da vicino la resistenza attiva di cui parla John Dewey e, soprattutto, la costruzione organica e partecipata dell'intera operazione artistica segnando una ulteriore differenza dall'arte pubblica e da quella partecipata. In particolare quella descritta da Claire Bishop nel suo *Artificial Hells* (2012) e intesa come una sorta di performance allargata, coerente con un uno sviluppo storico artistico preordinato e decontestualizzato.

Il risultato *open-ended*, invece, sta alla base, se non addirittura ne rappresenta una metafora, del normale svilupparsi di una relazione con l'altro non conosciuto e per questo non più etichettabile come pubblico. Proprio il non pensare ad una rappresentazione finale come punto d'arrivo dell'opera rende la pratica della SEA diversa. Rappresenta lo scarto da una definizione "semplicemente" partecipata e relazionale in quanto, nel momento dell'incontro con l'altro incorpora sia relazione che partecipazione, e per tanto non ha bisogno di definirsi in chiave di risultato. Il risultato nasce dalla cooperazione e questo rappresenta uno step successivo, tanto per l'artista, quanto per la critica stessa.

Seppur l'intervento di Martinez rifletté sulla "particolarità" predeterminata urbanistica e segregante della città i suoi esiti sono stati del tutto imprevedibili. Il solo fatto di portare una parata attraverso tre diversi quartieri significava proprio la volontà dell'inatteso: "Chicago neighborhoods have a type of intimacy that seems very different from other places. Each neighborhood seems to function almost as its own separate, autonomous zone, as its own city, and the events that happen there are very specific to those social geographies. The question was: What if you cut across some of these invisible boundaries that exist within the demarcations of class and race? It seemed to me that the most emancipatory and celebratory act that one could involve people in is a parade, and our event could build upon the previous history of the May Day parades and redirect the underlying meaning to impact specific groups and neighborhoods. So I picked three disparate locations in Chicago that had never had a parade". Attraverso questo sconfinamento urbano l'artista ha perso la sua autorialità e il possesso sull'intera operazione in quanto la parata stessa era pensata come un momento tanto di reinvenzione collettiva quanto personale: "Then the challenge was to see how communities or groups of individuals could be invited into a dialogue, so that the emphasis was no longer on the artist but on some more abstract quality. This decentralization of authorship allowed for a new set of individuals to lay claim to the ideas that were being investigated. This process, which involved an organically unfolding yet directed combination of concerns, de-emphasized the end result and prioritized the interaction. It was all about process. And actually it was about the reorganization of the aesthetic-social matrix."⁴⁸

L'intero processo viene descritto da Martinez sempre nella consapevolezza dell'impossibilità di un controllo completo dell'opera/operazione quindi nella continua

⁴⁸ *Consequences of a Gesture, 100 Victories/10,000 Tears. Interview, Daniel Joseph Martinez, artist, and Gregg M. Horowitz, philosophy professor, in T. Finkelpearl, cit., p.54.*

necessità di un confronto e di un dialogo con quella collettività con la quale si rapportava: "I knew I wanted to work with the city's labor and immigrant histories, and I knew I wanted to organize a parade, but beyond that, my role was really as conductor, choreographer, director. When the project began, I didn't know anyone in the city. The process began with setting up a series of town hall meetings with various individuals who played key roles in their communities. I would introduce myself and my work and lay out a sketch of an idea and ask, "Does it sound like something we could work on together?" It's very difficult to explain to people that you're an artist and that this can be a new way to think about art. I wanted to explain that it's a gesture, a form of poetry, a protest, and an extravagant spectacle, all with a means and a purpose. There's no profit to be made, no reason to do it except that we decide that it can be done and we want to make it happen. What if we just get together and try to create a brief moment of absurdity and surrealism in our daily lives? So it started like that, and soon a form started to take shape."⁴⁹

Sempre sulla perdita dell'autorialità l'artista afferma: "The key was to give over authorship and decision making to people as individuals working in collective process."⁵⁰

Il secondo intervento, *100 Victories/10,000 Tears*, fu un'operazione non "approvata" da *Sculpture in Action*. In un lotto vuoto appartenente alla UIC (University of Illinois Chicago) nelle vicinanze del mercato di Maxwell Street, Martinez riuscì a recuperare e installare alcune lastre di granito (30 in totale) appartenenti all'opera di Walter Netsch per la realizzazione della piazza del campus universitario del 1965. L'intero edificio della UIC (University of Illinois Chicago), in stile brutalista, così come la sua piazza, pensata da Netsch come agorà democratica di scambio di sapere, nel corso degli anni era stata soggetta a diverse critiche. In particolare la struttura proprio nella sua forma architettonica, come ricorda lo stesso Martinez, tendeva a creare degli spazi bui e luoghi di camminamento non sicuri.⁵¹

Per questo si decise di smantellare la piazza del campus per trasformarla in un parco e quindi di conseguenza trasportare le lastre di granito in un deposito di stoccaggio. Qui si inserisce quel timing e quella "fortuna" tipica di chi dedica tempo e attenzione ad un determinato luogo. *100 Victories/10,000 Tears*, inizialmente non era stato presentato per Culture in Action ma il caso volle che la vicinanza del campus con il mercato di Maxwell Street e la fortuita conoscenza dell'artista con Antonio Pedroso - colui il quale si sarebbe dovuto occupare dello smantellamento della piazza del campus - portassero alla creazione di questo secondo progetto.

Finkelpearl in dialogo con Martinez introduce così il processo che ha portato alla realizzazione dell'operazione:

"In a way the Maxwell Street project was a fluke. You were around Chicago long enough to be in a position to get lucky. But you had to be in the physical place and in the mental state to allow the coincidence to happen. The project was a product of your long-term commitment to that particular set of sites or that city."⁵²

⁴⁹ Ibidem, p.58.

⁵⁰ Loc., cit.

⁵¹ *Consequences of a Gesture, 100 Victories/10,000 Tears, cit.*, p.64.

⁵² Ibidem, pp.67-68

Il racconto di Martinez e del suo fortuito incontro con Pedroso, ad una cena, e la successiva idea di creare una seconda piazza democratica di riuso, racchiudono tutte quelle fasi nascoste dell'*engagement*, quel *long commitment* essenzialmente incalcolabile e indescrivibile all'interno di una narrativa verticale, storica e critica. L'incontro inteso come momento di stupore, o per dirla alla John Dewey, come necessaria deviazione (detour) dal percorso estetico, permette di esplorare nuove possibilità e, soprattutto, è concesso solo a coloro i quali hanno una mentalità non utilitaristica e sono così inseriti all'interno di un determinato luogo/discorso da saperne cogliere tutte le potenzialità marginali: "Then, at a dinner party one night, I met a man named Antonio Pedroso, who owned a business called Granite and Marble World Trade. I learned that Antonio's father had quarried the granite used at the university. What a fortuitous moment to meet the son of the man who had quarried the original granite! [...] By this time Antonio had probably had a couple of drinks, and he was reminiscing about his family's quarry and its history of supplying the stone for great buildings. So I was beginning to think, and I asked him, "Well, how do you do this, exactly? Do you blow it all up?" He said, "Oh, no. The granite is too valuable. We are going to take it apart one stone at a time." To move one of these giant stones would take an entire eighteen-wheeler flatbed truck. Each slab weighed 85,000 pounds, and there were hundreds and hundreds of them. The slabs were going to be moved one at a time - picked up by a big crane, put on the truck, and driven away to a holding site. As fortune had it, the path of the trucks would go right through Maxwell Street. So I said, "So if you were driving those trucks with those stones on them, and somebody happened to, every so often, take one of them off, do you think that anyone would even notice?" He just thought it was the funniest thing he had ever heard. Then he said, "You know, it might just be possible that nobody would notice." And I thought, Aha! So we agreed and staged a hijacking of the detritus of the university as it consumed itself in a kind of autocannibalism."⁵³

Questo non detto, o per meglio questo non-riportato nelle cronache e narrazioni deve essere tenuto in conto quando si parla di una modalità artistica *open-ended* radicata in un determinato contesto. L'organismo e l'ambiente nel caso dell'operazione *100 Victories/100 Tears* sono talmente connessi da non poter individuare e separare il momento della produzione dell'opera/operazione con quella della sua successiva fruizione. Si potrebbe addirittura affermare che, in questo caso, i due momenti siano simultanei. La scelta di questo intervento e il suo significato sono strettamente legati alla parata di *Consequence of a Gesture* ed in particolare alla zona di Maxwell Market dove proprio la UIC stava portando avanti un piano di espansione delle sue strutture.

Insieme alle lastre recuperate Martinez appose, sulle recinzioni che chiudevano il lotto, una serie di cartelli sullo stile dei segnali di sicurezza sui quali scrisse diversi slogan tra il poetico e il filosofico appoggiando la causa rivoluzionaria e i diritti dei lavoratori. Nell'intento di Martinez la presenza scultorea doveva affermare la ri-presenza, o per meglio dire l'occupazione e la rivendicazione di uno spazio pubblico: "Not only would the market be able to replace their dirt floor with granite, but the act exposed the need for designating a safe place, an open autonomous zone, to publicly test the limits of democracy."⁵⁴

⁵³ *Ibidem*, pp.64-65.

⁵⁴ *Ibidem*, p.66.

Tutto questo va inserito nel contesto di Haymarket Square e la lotta per il monumento che vide un serrato alternarsi di vicende politiche e affermazioni sociali in particolare tra le parti storicamente chiamate in cause; polizia, anarchici e lavoratori. L'Haymarket Square è stata il centro di un violento scontro tra polizia e manifestanti avvenuto tra il 1 e il 4 maggio del 1886. La storia del suo monumento non è altro che la rappresentazione visuale di una vicenda articolata dove lo spazio urbano è diventato il centro di una disputa sulla memoria e il diritto al ricordo. Gli scontri del 1886 nacquero sulla scia delle proteste del movimento operaio in merito alle otto ore lavorative (international eight-hour workday movement). Il 1 maggio si registrarono i primi scontri tra polizia e manifestanti che in quel momento si stimarono essere più di ottomila. La contro offensiva della polizia arrivò il giorno 3 maggio con l'uccisione di 4 manifestanti e il ferimento di diversi partecipanti. La protesta degenerò il giorno successivo, quando a dimostrazione ormai conclusa -erano le dieci di sera e fin a quel momento la manifestazione non aveva registrato scontri - venne fatto esplodere un ordigno. L'esplosione, della quale restano incerti gli artefici, portò la polizia ad aprire il fuoco. Otto poliziotti persero la vita, centinaia di manifestanti vennero feriti e il numero dei morti non venne riportato. A seguito di questo evento la reazione della polizia fu netta e dura; vennero chiusi diversi giornali ed arrestati manifestanti che, in alcuni casi, non avevano partecipato alla protesta. La rappresaglia terminò con l'arresto di otto anarchici di spicco tra i quali August Spies, Albert Parson, Adolph Fischer e George Engel. Proprio questi ultimi, l'11 novembre, vennero processati e condannati alla pena capitale.

Da questo momento iniziò la "battaglia" per il monumento. Chi doveva ricordare e come? Lo spazio urbano sarebbe stato portavoce di quale storia? Il primo monumento venne realizzato nel 1889 da Johannes Gelert e raffigurava un poliziotto con il braccio alzato in segno di alt. Il *Police Monument* fu finanziato dal Chicago Tribune e dalla Union League Club of Chicago e venne posizionato al centro di Haymarket Square. In risposta a questo, nel 1893 il movimento anarchico pose il suo monumento presso il cimitero di Waldheim dove erano stati sepolti Spies, Parson, Fischer ed Engel. Il gruppo anarchico *Pioneer Aid and Support Association* commissionò a Albert Weinert una scultura raffigurante la giustizia nell'atto di deporre una corona d'alloro sul capo di un lavoratore morente. Il titolo scelto fu *Haymarket Moment*. Il 4 maggio del 1927 un certo O'Neil, così viene riportato dalle cronache, si lanciò con la sua auto contro il monumento di Haymarket Square buttando a terra la statua. Come motivazione addusse che era stanco di vedere la statua del poliziotto in quella piazza.

Il *Police Monument* venne così spostato sul Jackson Boulevard ma questo non placò le proteste. Nel 1956 su decisione del dipartimento di polizia di Chicago il monumento tornò, infatti, nella sua sede originale. Il 6 ottobre del 1969 un gruppo radicale del SDS (Student for a Democratic Society) chiamato Weathermen fece saltare in aria una gamba del poliziotto-monumento. Il 4 maggio dell'anno successivo la statua fu restaurata e presentata nuovamente ai cittadini. In ricorrenza della prima esplosione, il 6 ottobre del 1970, gli Weathermen fecero esplodere il nuovo monumento. Questo portò l'amministrazione alla decisione finale di trovare una nuova sede. Prima, nel 1972, all'ingresso del distretto di polizia tra la 11th e State Street, poi successivamente nel 1976, nel cortile dell'Accademia di polizia al 1300 di West Jackson.

Nel 2004 venne infine, commissionato all'artista Mary Brogger un monumento in grado di rappresentare la storia "completa" degli scontri di Haymarket. Il monumento *The Haymarket Memorial* commissionato dalla città di Chicago, secondo Nicola Lampert rappresentava, attraverso una figurazione astratta - 9 figure in stile Keith Haring - la libertà di parola evitando così di affrontare il tema dello scontro e il diritto al ricordo

Pagina 37 di 493

espresso in questi anni dalle diverse parti in causa “A monument can reduce the contested history of Haymarket to that of free of speech, but that does not make it true, nor does it make it particularly useful to today’s struggles.”⁵⁵

Negli anni tra il 1972 e il 2004 come sottolinea lo stesso Lampert, Haymarket è stato un luogo simbolico per la ricerca di una produzione di memoria collettiva effimera. Lampert riporta gli esempi Kebhen Grifetet e Even Glassman (1996) e il loro mosaico temporaneo sul marciapiede della piazza così come la *Haymarket 8-Hour Action Series* iniziata dall’artista Michael Piazza nel 2002.

Proprio in questo vuoto “monumentale” va inserito il lavoro di Martinez. La costruzione di una piazza ricavata dallo smantellamento di un altro luogo simbolico come la piazza dell’edificio dell’University of Illinois Chicago di Netsch che cerca di superare il concetto di monumento come veicolo storico per sostituirlo con il concetto di spazio come luogo di scambio tra passato e futuro nella dimensione di un presente in dialogo: “Many social and political organizations in Chicago realized that I had built them a physical, public forum by which to create events and upon which to hold rallies and demonstrations. It was a free space to discuss publicly whatever someone wanted and needed to discuss, and it happened upon this granite floor on top of this contested earthen floor. And it was all from hijacked material from the son of the man who had originally quarried the material for an architect who was never even consulted when his architecture was being destroyed, a distinguished man of ninety who cried when we discussed what was happening.[...]Forms of interaction beyond commerce are made possible - public discourse in a genuinely interactive social space, in this case upon the ruins of the university, which one might think of as the officially sanctioned site of democratic ideals. I heard many debates and discussions take place there with an extraordinary degree of success. Some of the university's professors even brought their students to our new agora to conduct their classes. It makes one wonder what would happen if we were really a nation governed by and for the people. And these people spoke there with authority-their speaking had a different texture, compared to how they would speak in the university, the home, or the local community center. It was extraordinary.”⁵⁶

Artista - Suzanne Lacy

Titolo - Full Circle - Dinner at Jane’s

Suzanne Lacy, oltre al suo ruolo artistico all’interno di *Culture in Action*, rappresenta, come visto, una figura molto importante nella definizione teorica della socially engaged art. A lei si deve la prima definizione di *new genre public art* che spostò l’attenzione terminologica e critica da un’arte pubblica, intesa come oggetto/opera nello spazio pubblico verso una pratica partecipata con il pubblico volta ad un cambiamento sociale. In questo caso, uso la parola cambiamento nel senso più ampio perché a questa data la funzione della SEA veniva ancora discussa in tutte le sue fasi operative e in particolare nella sua funzione di *effectivness*, un’efficacia realizzativa e produttiva, in un determinato contesto/scala locale.

⁵⁵ N. Lampert, *Haymarket: An Embattled History of a Static Monuments and Public Interventions*, in, *Art Against the Law*, cit., p.56.

⁵⁶ *Consequences of a Gesture, 100 Victories/10,000 Tears*, cit., p.67-68.

Nell'intervento di Lacy, *Full Circle*, si possono notare alcune somiglianze con il progetto di Daniel J. Martinez proprio nella divisione tra il momento partecipato e quello scultoreo. In questo caso, però, la partecipazione è diretta maggiormente sul dato storico e la questione di genere. Il rapporto con la storia sociale di Chicago è molto forte e si esprime attraverso il richiamo ad uno dei personaggi storici della città, ovvero Jane Addams. Attivista, scrittrice, filantropa e premio Nobel per la pace (1931), prima donna statunitense a ricevere questo riconoscimento, Addams risulta essere estremamente legata/necessaria, così come il filosofo John Dewey, alla comprensione profonda di una storia della radici socially engaged di Chicago.⁵⁷

Nel progetto *Full Circle* il tema centrale ruotava attorno al ruolo delle donne e il loro contributo allo sviluppo sociale e politico di Chicago. La mancanza di monumenti pubblici che ne riconoscevano il valore e l'importanza portò Lacy ad ideare un'installazione composta da 100 monumenti, rocce calcaree, posizionate attorno alla zona del Loop. Attraverso un comitato direttivo composto da 15 donne selezionate dall'artista sia tramite ricerche specifiche sia tramite inserzioni pubblicitarie, vennero selezionate le 100 figure chiave su una di lista di 350 nomi. Dieci monumenti furono dedicati a donne del passato e 90 a donne del presente. Ogni monumento è stato poi accompagnato da una placca in bronzo sulla quale, oltre al nome, veniva riportata una citazione o una nota biografica. Solo per nominarne alcune, tra queste troviamo; Jane Addams; Lupe Perez Marshall Gallardo originaria del Messico e organizzatrice di diversi servizi per lavoratori disoccupati; Susan Getzendanner primo giudice donna della corte federale in Illinois sotto la presidenza di Jimmy Carter; Ronne Hartfield, responsabile dei servizi didattici presso l'Art Institute of Chicago, ex direttore di Urban Gateways.

La scelta del materiale fu tutt'altro che casuale in quanto Lacy utilizzo rocce provenienti dalla cava Wapanucka Oolitic Limestone Quarry a Tulsa in Oklahoma una delle poche cave ad essere gestita da donne, Joanne e Ceci Gillespie che donarono il materiale necessario per il progetto. Ogni roccia aveva una grandezza 60/90 centimetri per 90/120 cm per un peso approssimativo di mezza tonnellata.

Il progetto *Dinner at Jane's*, invece, si svolse al Jane Addams Hull-House Museum il 30 settembre 1993. Pur essendo una prosecuzione dell'opera *Full Circle*, questo progetto rappresentava una sorta di riflessione più intima sul ruolo ed il compito della donna nella società. Lacy realizzò una cena per quattordici invitate provenienti da tutte le parti del mondo e attive nelle loro rispettive comunità. Quello che uscì dal loro incontro venne ripreso e filmato da Phylis Geller e Tom Weinberg i quali realizzarono un documentario della durata di 53 minuti co-prodotto da Michelle Baughan.

Artista - Robert Peters

Titolo - Manufacturing Yourself

Il progetto di Peters a dispetto degli altri declinò il concetto di pubblico in maniera indiretta. Organizzato attraverso un centralino telefonico Peters indagò l'*act of naming* ovvero "l'abitudine" nel dare nomi/nomignoli alle persone identificando, come una sineddoche, la parte per il tutto. L'atto di nominare porta con se radici e sviluppi sociali molto forti e l'indagine di Peters del resto partiva proprio da un punto di vista antropologico. Sesso, razza, religione sono solo alcuni degli elementi che portano alla

⁵⁷ Per un approfondimento sulla figura di Jane Addams si veda il capitolo dedicato a Dewey.

costrizione di un nome e alla definizione dell'altro. Peters dunque propose un'interazione diretta ma non fisica. Attraverso un centralino il cui numero 1-800-246-4ART, venne pubblicizzato su giornali e autobus di Chicago, l'artista si proponeva di intervistare i suoi "ascoltatori" alla ricerca dell'elaborazione di un vocabolario alternativo.

L'interazione con il telefono avveniva in maniera "automatizzata". Ad esempio, per rispondere alla domanda "What is your sex?" si poteva premere sulla propria tastiera la lettera M per indicare il genere maschile (male), F per il genere femminile (female) e X per non specificato (uncertain).

L'intera procedura aveva la durata di venti minuti ed era intervallata da brevi dialoghi e meditazioni filosofiche. Poco dopo l'apertura del centralino, l'Ameritech la compagnia telefonica che aveva concesso la linea telefonica a Peters e che gestiva il prefisso 1-800, decise di non appoggiare più il progetto a seguito di diversi reclami. In particolare la compagnia lamentava un linguaggio esplicito e volgare non adatto ai ragazzi. Questo portò Peters ad avviare una lunga corrispondenza con l'Ameritech nella quale si interrogava sul significato dell'inappropriato e sulle motivazioni che avevano portato la compagnia a declinare il progetto. Tale corrispondenza rimase senza una risposta.

Il progetto di Peters culminò con un simposio tenuto il 12 e il 13 novembre 1993 pochi giorni dopo la chiusura di Culture in Action. La due giorni organizzata dall'artista presso il Chicago Cultural Center ebbe un taglio interdisciplinare, tra gli invitati erano presenti antropologi, storici e artisti.

Artista - Mark Dion

Titolo - The Chicago Urban Ecology Action Group

Il CUEAG (Chicago Urban Ecology Action Group) era il nome del gruppo di quattordici studenti - proveniente da diversi licei di Chicago - che seguirono il programma creato da Mark Dion sugli ecosistemi tropicali e l'ambiente urbano. Per otto mesi, dall'ottobre del 1992 al giugno 1993, l'artista tenne un corso settimanale presso la St. Mel School. Il tema verteva su ecosistemi tropicali e l'ambiente urbano e alle lezioni vennero invitati professionisti di diverse discipline, biologi e insegnanti. La fascinazione e l'interesse di Dion verso gli ecosistemi tropicali derivava da un suo precedente viaggio di ricerca in Belize. Il quartiere generale del CUEAG venne "posizionato" in un vecchio edificio a Lincoln Park usato precedentemente come luogo di ritrovo dei pescatori.

L'attenzione verso il Belize diventò per Dion una sorta di modello guida così, insieme agli studenti, nel dicembre del 1992, venne realizzato un modello tridimensionale dell'area attigua al Fiume Belize. Tra il dicembre dello stesso e il gennaio 1993 Dion e i suoi "studenti" viaggiarono in Belize per visitare da vicino l'ecosistema che stavano analizzando. In particolare visitarono Cockscomb Basin Wildlife Sanctuary, il Monkey Bay Biological Research Station e il Belize Zoo.

Al loro ritorno il vecchio capanno dei pescatori diventò un vero e proprio centro operativo e l'analisi venne spostata direttamente sul territorio di Chicago grazie anche al continuo incontro con diversi artisti, ambientalisti, attivisti e persone della comunità: "Once back in Chicago, the sculptural manifestation of Dion's project involved procuring a site (the dormant headquarters of the former Lincoln Park Casting Club) and engaging the immediate "natural" surroundings. Dion and his crew cleaned out all of the Club's lockers,

rearranged them in perpendicular stacks to create a series of stall-like spaces and generally painted and cleaned up the place. A long room in the rear of the building reserved for fly-tying-repelte with workstation of vices and flexible jeweller-style magnifying lamps - had the eerie charm of 1950s high school chemistry lab and remained intact. From here Dion and his group conducted micro-expeditions to the Lincoln Park Zoo, the lagoon and surrounding park; collected samples, conducted discussion and experiments; and kept a running tally of garbage collected during their outings (leading one CUEAG member to remark that the average park visitor must be a promiscuous, chain-smoking alcoholic).⁵⁸

Durante il periodo di apertura di *Culture in Action*, i membri del CUEAG realizzarono una serie di progetti su Chicago; programmi di pulizia del verde, community gardening, piantagione di alberi e progetti di recupero. Il quartier generale di Lincoln Park fu aperto ai visitatori dal 1 luglio al 27 agosto del 1993, dal mercoledì alla domenica dalle 11 alle 17 e i membri del CUEAG furono pagati 5 dollari l'ora.

Il progetto di Dion mette direttamente in luce, come testimonierà più avanti l'artista in una conversazione con Mary Jane Jacob, l'importanza delle teorie deweiana nella comprensione di un intervento socially engaged e soprattutto nella costruzione di un determinato pensiero e modo di operare extra-artistico dove l'esperienza e il continuo confronto diretto diventano modelli di formazione di un sapere vissuto e condiviso. "My project for Culture in Action was my laboratory for a pedagogic methodology [...] My work with the students in Chicago was as much an experiment for me as for them. I had not conducted such an immersive project with so many components before. We tried out a lot of different strategies and tactics to enrich the experience for the participants, from co-learning to hands-on experience to our remarkable trip to Central America to witness grass-roots conservation in action."⁵⁹

La processualità dell'intervento in questo caso diventa essa stessa metodologia operativa nel momento in cui l'enfasi non risiede tanto nel risultato finale quanto piuttosto nell'apertura al confronto e nella sua possibilità generativa. La "mancanza" di un obiettivo dichiarato così come di una forma specifica, del resto l'intera manifestazione era volta ad una continua esperienza processuale, fa parte di una sorta di substrato "teorico" condiviso che vede in un certo portato di indeterminatezza la modalità pratica per agire a cavallo di due mondi. Come scrisse Joe Scanalan nel suo articolo del 1993: "The beauty of Dion's project was in its indefiniteness, its constant activity and non productiveness a parallel for his fascination with and scepticism of scientific method."⁶⁰

Il progetto del CUEAG, nelle parole di Dion, aveva una struttura iniziale pensata dall'artista anche per la necessità stessa di sottoporre il progetto alla commissione di Sculpture Chicago ma l'evolversi del progetto stesso era imprevedibile: "There were moments with Danny Martinez's project and mine and others where we just couldn't

⁵⁸ J.Scanalan, Culture in Action, in *Exhibition as Social Intervention* p.166

⁵⁹ *On Culture in Action*, Mark Dion in conversation with Mary Jane Jacob, in, M.Dion, *Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, Ruth Erickson, The Institute of Contemporary Art, Boston, 2017, p.94.

⁶⁰ J.Scanalan, *op.cit.*, p.166.

actually tell you what to expect since we didn't yet know. Still, you had to program and organize around that uncertainty.”⁶¹

Questa incertezza deriva da una certa influenza deweyana in particolare nella costruzione dell'esperienza e nel valore sperimentale dell'esperienza stessa. Questa visione cambia radicalmente il concetto di spettatore in quanto lo pone al centro di un processo comunitario sia nel senso di fatto in comune - sia dall'artista che da altri partecipanti - sia giocato su di un'esperienza comune. Il “compito” dell'arte sta nel trasformare questa esperienza in una esperienza estetica proprio nel momento in cui segna una sorta di trasformazione o emancipazione nel singolo. A questo punto l'operazione artistica non si rivolge più ad uno spettatore ma incorpora un individuo che, proprio in virtù della condivisione di un'esperienza, diventa co-protagonista. A sua volta da questa modalità operativa, nel senso di una sua messa in atto proprio nel momento della condivisione esperienziale, ne consegue la creazione di una pratica long term nel senso di una fruizione più lunga nel tempo e non immediatamente consumabile.

Ovvero un progetto SEA è tale quando supera le dinamiche temporali “imposte” dalla presenza dell'artista/iniziatore continuando così nel tempo e sostenendosi attraverso una serie di altre figure che, in un certo senso, ne diventano i nuovi creatori. Proprio l'importanza dell'esperienza ci può far rileggere il *long term* in chiave meno funzionale togliendo, così, quella “responsabilità” del risultato finale che, in un processo in pieno sviluppo, non può essere dichiarata fin dall'inizio. Il long term si può intendere e vedere nelle relazioni extra artistiche che l'operazione SEA crea, ovvero, quella serie di rapporti umani che nascono in virtù di un'esperienza fatta in comune, e che vanno oltre l'operazione stessa non rientrando in nessun sistema di valutazione critica di un progetto: “So to me the thing is not just that critics weren't there, but that art's definition restricts what we take the experience to be and how it happens. As any art student assigned Art as Experience knows, Dewey felt that the art was in the experience and not the object or thing per se. But his deeper message is often overlooked: we can have "aesthetic" experience with no art at all, and we can have it every day as experience becomes consummated and integrated in us.”⁶²

In questa conversazione tra Dion e Jacob quel “critics” è riferito particolarmente alle critiche mosse da Claire Bishop verso questa tipologia di interventi e ancor di più verso i criteri metodologici che la critica inglese usa nella sua analisi. Quello di Bishop è un atteggiamento, da una parte, formalista nel senso dell'importanza che viene data all'opera e, dall'altra, storica nel senso della continuità narrativa nella quale l'opera stessa viene inserita. L'elemento *uncountable* della SEA “purtroppo” risiede proprio nell'imponderabilità dei rapporti umani e nella loro esperienza.

I rapporti che si creano sono l'unica cosa reale e duratura, non si possono misurare in qualità estetiche e allo stesso tempo travalicano l'estetica di un'opera che è rivolta alla creazione di tali rapporti e scambi. Questa tipologia di opere è ancor meno replicabile del capolavoro e non possiede una formula o un set di azioni predefinite. Il processo di ricerca non è mai lo stesso due volte. Dion conclude: “When I spoke about the Culture in Action project as a model, I was thinking of it not as a model for social engagement art but rather as a model of human interaction with the natural world.”⁶³

⁶¹On Culture in Action, Mark Dion in conversation with Mary Jane Jacob, cit., p.95.

⁶² Ibidem, p.96.

⁶³ Ibidem, p.98.

1.4 Culture in Action - Meditazioni

Inigo Manglano-Ovalle e Daniel J.Martinez. Il cinema di quartiere: da *Boyz n da Hood* a *Do the Right Thing* tornando a *Bronx Tale*

Descrivere un progetto SEA con i soli strumenti della critica artistica o attraverso la sola narrazione storico artistica risulterebbe alquanto difficile e riduttivo. Questa tipologia di progetti, infatti, pongono la basi della propria diversità nel loro essere irrimediabilmente collegati ad un contesto specifico preesistente e, in molti casi, non “accomodante”. Non si tratta, infatti, con le dovute specifiche di ogni singolo progetto, di lavorare con un sociale costruito ad hoc o addirittura di un trasferimento del sociale all’interno di una confort zone.

Si tratta di un vero site-specific anzi di un live creature-specific per usare una terminologia deweiana. Proprio questa vitalità del contesto rende difficile la sua cattura a livello critico nel senso di racconto e descrizione. La vitalità della SEA sta nel contesto e questo, ovvero la situazione di base, deve essere analizzato con accuratezza e con modalità interdisciplinari. L’intervento artistico su un dato contesto rappresenta la seconda fase, quella tipica dello scarto artistico dalla norma dove la formazione critica-artistica può dire la sua in termini estetici. Per quelli etici, invece, ai fini di capire il perché di un intervento e l’intenzionalità di un artista, il contesto rimane il banco di prova essenziale.

Per capire il concetto di community ritengo sia importante guardare a tutti quei fattori extra artistici che hanno portato nel corso del tempo a delineare una sorta di estetica del quartiere, e quindi della comunità, e in particolare a quegli aspetti della cultura popolare che sono stati in un certo senso veicolati dalla produzione cinematografica, influenzandola allo steso tempo. Gli interventi di Manglano-Ovalle e Martinez condividono più degli altri un aspetto fortemente incentrato sulla vita del quartiere e sull’immersione in tale vita. Come visto, Manglano-Ovalle abitava nel quartiere dove decise di creare il progetto *Street Level* così come Martinez si trasferì dalla California a Chicago per poter capire al meglio l’area nella quale sarebbe intervenuto. Entrambi i progetti si rivolgono alle comunità marginali della città e rappresentano una sorta di atto di presa di consapevolezza delle condizioni socio politiche del momento. Sono progetti fortemente orientati ad/verso una comunità di quartiere che a sua volta è anche una comunità etnica. Manglano-Ovalle sfruttando la sua origine spagnola raggiunse direttamente la comunità ispanica del quartiere di West Town così al pari di Martinez il quale si concentrò anche sulla quella afro americana.

Le città americane agli inizi degli anni Novanta sono composte da una diversità di culture molte forte ma quello che cambia rispetto alla tradizione multi culturale americana è che ora queste voci “alternative” iniziano ad elaborare una loro modalità di vita, una loro estetica ed una loro visibilità.

Ritengo ci siano due film fondamentali per capire il contesto nel quale andranno ad operare Manglano Ovalle e Martinez. I film in questione sono *Boyz n the Hood* (1991) e *Do the Right Thing* (1989). Attraverso il primo film emergono temi quali la gentrificazione, la lotta tra gang rivali e la questione legata al consumo e allo spaccio di droga. Nel secondo, invece, la vita di quartiere mostra i delicati equilibri razziali della sua stessa composizione.

Boyz n da Hood, tradotto in italiano come *Strade Violente* è un film del 1991 del regista John Singleton girato e ambientato nella zona South Central di Los Angeles. Il film, letteralmente traducibile come *Ragazzi nel quartiere*, racconta la storia di tre ragazzi Tree (Cuba Gooding Junior), Darrin (Ice Cube) e suo fratello Rick (Morris Chestnut Jr).

Il plot del film pur nella sua essenzialità, una storia di amicizia forgiata dalla perdita e dalle difficoltà, viene reso interessante dal contesto al quale si applica, ovvero un quartiere afro americano - l'unica presenza bianca è rappresentata da un poliziotto - dove è in atto una lotta tra determinati valori quali, consapevolezza e senso civico appartenenti alla vecchia scuola, e quelli invece della nuova generazione come il successo e la violenza legati ad un certo stereotipato mondo del crimine. Anche questi possono essere valori. La cosa ancora più interessante è che il tutto avviene all'interno di una sola comunità a differenza del film *Do the Right Thing*. La comunità nera si trova di fronte ad un cambiamento generazionale e il lascito, per certi versi inascoltato di personaggi quali Martin Luther King e Malcom X, lascia il posto ai nuovi eroi popolari quali il rapper Tupac e il gruppo dei Public Enemy. In questo contesto le vite dei tre ragazzi con i loro nuovi interessi si incontrano sullo sfondo di un quartiere desolato e difficile, guidati parzialmente, dalla voce e dall'esempio del padre dei tre.

Uno dei momenti chiave del film, che vive sui diversi stili di vita dei tre ragazzi, è proprio quello in cui Jason "Furious" Styles, padre di Tree, riunisce alcune persone del quartiere per parlare del problema della gentrificazione. Il tutto viene introdotto da un dialogo tra Rick e Tree dove il primo sembra abbastanza preoccupato per la situazione del quartiere e le persone che lo circondano: "I don't know about all this. Got us walking around Compton and all". A questa preoccupazione, quella di trovarsi nella parte peggiore del quartiere, Tree risponde: "Rick it's the '90s. We can't afford to be afraid of our own people anymore". Sono gli anni '90 non ci possiamo più permettere di aver paura della nostra gente. Tornando al discorso sulla SEA, ritengo questa frase, proprio nel suo essere veicolata e allo stesso tempo veicolo di una certa cultura popolare, fondamentale per capire un certo salto avvenuto negli anni '90 rispetto alle pratiche politiche nel sociale tipiche degli anni '70. Gli anni '90, infatti, attraverso un lungo processo di decostruzione e decolonialismo culturale hanno avvicinato l'altro creando, per certi aspetti, un multiculturalismo di prossimità tale da spaventare persino gli stessi membri di una comunità. Allo stesso tempo, proprio questa prossimità ha ridisegnato le modalità di attivismo e azione sociale in una direzione sempre più civica e locale tale da spingere, di conseguenza, al dialogo e ad una tipologia di partecipazione grassroots, dal basso, senza nessuna bandiera politica ma con dei confini urbanistici ben delimitati.

Il mondo improvvisamente allargato si restringe di colpo e il quartiere diventa quel microcosmo affollato nel quale bisogna imparare a convivere. I due protagonisti hanno questo scambio di battute sotto un grande cartellone pubblicitario che reclamizza l'acquisto/vendita di case nel quartiere "Cash for your Home. Seoul to Seoul Realty". Nel cartellone l'immagine è abbastanza evocativa di un discorso in divenire che influirà molto sulla stessa vita del quartiere. Le tre case disegnate vengono progressivamente trasformate in mazzette di soldi che prendono il volo per uscire, fisicamente, dal cartellone stesso. In questo climax di immagini e dialoghi Singleton costruisce il suo monologo sulle gentrification e la speculazione edilizia attraverso le voci di "Furious": "I want you all to look at that sign. See what it says? Cash for your home. You know what that is?" Entrambi i ragazzi rispondono in base a quello che vedono dicendo "It's a billboard" A quel punto "Furious" riprende il suo discorso mentre alcuni ragazzi seduti dall'altro lato della strada, quelli di cui Rick sembrava spaventato, si avvicinano: " I'm talking about the message. What it stand for. It's call gentrification. It's what happens

Pagina 44 di 493

when property value of a certain area is brought down. [...]They Bring the property value down. They can buy the land cheaper. Then they move the people out, raise the value and sell it at a profit. What we need to do is to keep everything in our neighborhood black. Black owned with black money. Just like the Jews, the Italians, the Mexicans and the Koreans do”.

A questo punto dopo che Furious ha tracciato le linee guida per sopravvivere come comunità di fronte all'inevitabile avanzamento della speculazione, un vecchio del quartiere si avvicina dicendo che non è colpa di qualcuno da fuori se le proprietà perdono di valore bensì è colpa della stessa gente del quartiere: “Ain't nobody from outside bringing down the property value. Is this folks. Shooting each other selling and selling that crack rock and shit” conclude indicando i ragazzi arrivati ad ascoltare il discorso di Furious. “How do you Think the crack gets into the country?” chiede Furious mentre i ragazzi ridono del vecchio. Furious poi continua “We don't own any planes, we don't own no ships. We are not the people who are flying and floating that shit in here. Every time you turn on a TV, that's what you see. Black people feeling the rock, pushing the rock. It wasn't a problem when it was here, there wasn't a problem when was in Iowa, and on Wall Street where there's hardly any black people. Of you want to talk about guns...Why is that there is a gun shop almost on every corner in this community?” Il vecchio chiede perché e Furious allora incalza nel suo monologo: “For the same reason there is a liquor store on every corner in the black community. Why? They want us to kill ourselves. You go out on Beverly Hills you don't see that shit. But they want us to kill ourselves. The best way to destroy a people is to take away their ability to reproduce themselves. Who is that dying out here on these streets every night? Young brothers like yourselves?” A questo punto uno dei ragazzi togliendosi gli occhiali si rivolge direttamente a Furious “What am I supposed to do? Fool roll up, tru to smoke me. I am gonna shoot the motherfucker of he don't kill me first”. Furious risponde “You doing exactly what the want you do to. You have to think young brother, about your future”.

Proprio in questa sua componente cinematografico-popolare ritengo questo dialogo interessante perché rende l'idea del quartiere come un qualcosa da difendere, un noi contro loro e dunque è proprio questo clima di tensione che apre al necessario ruolo del dialogo. Il tema della gentrificazione, dell' “esproprio” speculativo, si colloca all'interno di un contesto marginalizzato che è consapevole dei meccanismi che innescano la sua spirale di violenza e odio ma che allo stesso tempo, come conferma la risposta di uno dei ragazzi, non vede alternative. La mancanza di alternative come si evince dal discorso di Furious è dovuta ad un “piano” preciso. Furious si chiede perché siano presenti così tanti negozi di armi e liquori nel quartiere e la risposta è “qualcuno vuole che ci uccidiamo a vicenda”.

Tornado al discorso artistico ed anticipando in questo paragrafo la descrizione dello Spoleto Festival di Charleston curato nel 1991 da Mary Jane Jacob non si può non vedere nell'opera di David Hammons una chiara risposta a tutto questo. L'intervento di Hammons, descritto in seguito, dal nome *House of the Future* si basa da una parte sulla costruzione di una piccola casa senza apparenti funzioni e dall'altra sull'affissione della bandiera della comunità afro americana e la sostituzione di un cartellone pubblicitario. Proprio quel cartellone, prima dell'intervento di Hammons, raffigurava una pubblicità di una nota marca di sigarette e rappresentava, proprio nel luogo della sua affissione, il decreto imposto dalla città di non affiggere manifesti nel centro città ma solo nelle periferie con il risultato di una continua pubblicizzazione di determinati prodotti, come gli alcolici, nei quartiere più poveri. Ed ecco che a questo punto un dialogo cinematografico trova la sua consistenza nel reale fino a diventare evidenza attraverso un intervento

Pagina 45 di 493

artistico. Del resto il discorso di Furious avviene sotto un billboard, parla di droga, alcol e violenza immagini che Hammons ha sostituito con la foto di un gruppo di bambini neri con lo sguardo fiducioso verso l'alto. Anche questo contesto deve essere tenuto in conto dalla critica SEA in quanto rappresenta un'esperienza collettiva, non specializzata, alla quale partecipata una comunità. Un contesto reale al quale ad ogni causa corrisponde un effetto e nel quale serve una certa onestà di fondo.

Discorso simile nel film *Do the Right Thing* e nell'estetica filmica generale del regista Spike Lee.

Gran parte della sua filmografia, infatti, gira intorno alla comunità afro americana sia attraverso i suoi miti e i momenti storici, *Mo' Better Blues* (1990), *Malcom X* (1992), *Get on the Bus* (1996), che attraverso l'attualità del quartiere e i temi della droga e della violenza, *Jungle Fever* (1991), *Clockers* (1995). Il film *Do the Right Thing* del 1989 è ambientato nel quartiere Bedford-Stuysant di Brooklin. Tutto ruota intorno alla pizzeria italo americana di Sal nella quale lavora Mookie (Spike Lee). All'interno della pizzeria sono esposti solo ritratti di italo americani famosi e nessun personaggio di spicco della comunità afro americana che in realtà rappresenta la sola clientela del locale. Partendo da questo escamotage narrativo Spike Lee organizza una rassegna di stereotipi razzisti affidata ai brevi monologhi girati in primo piano ed interpretati dai vari membri della comunità. Mookie inizia così ad insultare gli italiani, John Turturro, l'attore che interpreta uno dei due figli di Sal, insulta la comunità afro americana, un ragazzo ispanico insulta i coreani, un poliziotto bianco insulta i portoricani e infine un coreano insulta gli ebrei. Questa escalation di odio porterà alla distruzione della pizzeria e all'uccisione da parte dei poliziotti di un ragazzo nero del quartiere. Il tema dell'odio razziale e della mancanza di dialogo viene portato alle estreme conseguenze da Spike Lee proprio attraverso la tecnica del mini-monologo-sfogo che di per se' non lascia spazio a nessuna replica. È un tutti contro tutti generalizzato e stereotipato ma rimane comunque importante, ai fini di questa ricerca sul conteso e le pratiche SEA, per capire il clima del momento. È una sorta di condizione generalizzata di partenza quella che vede il quartiere come nuovo laboratorio urbano dettato da una serie di cambiamenti sociali e politici. In questo contesto determinate pratiche basate sul dialogo, sulla costruzione di alternative e sulla condivisione vengono plasmate e allo stesso tempo trovano il loro contesto più adatto.

Anche se per un piccolo sketch, è interessante come il discorso della gentrificazione torni anche in questo film. Un ragazzo bianco sta portando a mano la bicicletta sul marciapiede vicino alla sua abitazione. Accidentalmente urta Buggin Out, il ragazzo nero che darà avvio alla protesta dentro la pizzeria di Sal. Buggin Out, guardando la macchia sulle sue scarpe nuove insegue, il ragazzo bianco e pretende le sue scuse e all'apice della sua rabbia lo interroga sul perché un bianco vive in un quartiere nero: "Who told you to step on my sneakers? Who told you to walk on my side of the block? Who told you to be in neighborhood?" Il ragazzo allora risponde di essere il proprietario di una delle brownstone, tipiche case della zona di New York "I own a brownstone on this bock", questo non fa altro che aumentare la collera di Bugging Out il quale incalza "Who told you to buy a brownstone on my block, in my neighborhood on my side of the street? What do you want to live in a black neighborhood for? Motherfucker gentrification."

Questo substrato filmico può servire da spiegazione preliminare - o per meglio dire ampliarne una comprensione contestuale - agli interventi di Mangano-Ovalle e Martinez proprio nell'essere così radicati nel quartiere mostrando, così, come un certo tipo di quartiere/identità americana in quel periodo venga messa in discussione.

L'operazione di Manglano-Ovalle del resto è fortemente indirizzata alle esigenze del quartiere in particolare quella relativa alla sicurezza che si esprime attraverso il video racconto realizzato dai vari abitanti della comunità. Un dialogo aperto e visuale, che porterà a sua volta alla formazione dell'organizzazione Street Level Youth Media dedita proprio alla produzione video, può essere raccontato anche attraverso l'influenza diretta o indiretta di un certo tipo di cinema. Ritengo infatti che proprio nella scelta di alcune riprese e foto di documentazione Manglano-Ovalle si sia ispirato a quel Brooklyn stoop style presente in molti film di Spike Lee. Lo *stoop*, a livello architettonico, rappresenta quella serie di gradini che portano all'ingresso di un appartamento. Sostituisce nelle grandi città l'ingresso porticato o veranda (porch) e fu introdotto nella zona di New York dai coloni olandesi che lo chiamava *stoep* (la pronuncia è la stessa dell'inglese, *stoop*). Lo *stoop* a livello sociale svolge una funzione importante in quanto rappresenta una sorta di zona semi pubblica, tra la casa e la strada e nel corso del tempo è diventato un punto di ritrovo nonché una sorta di vigilanza del quartiere. Nei film di Spike Lee, in particolare in *Do The Right Thing*, la maggior parte dei dialoghi avvengono davanti ad uno *stoop*. Lo *stoop* è anche il "luogo" di diverse foto che documentano il progetto dell'artista, una delle più evocative è quella che vede una famiglia sulla propria porta di casa riunita attorno ad uno dei monitor usati per trasmettere i video girati dai ragazzi. Per non parlare poi dell'attenzione che Manglano-Ovalle rivolge ai giovani del quartiere veri protagonisti di questa azione. Gli aspetti più importanti di un certo street/ghetto life style sono analizzati attraverso i graffiti e la musica hip hop tanto da affidare la sicurezza dell'intero evento ai ragazzi apparenti alle gang del quartiere stesso.

In Martinez invece, uno dei livelli del suo intervento è incentrato proprio sulla questione della gentrificazione. La parata di *Consequence of a Gesture* arriva fino alla zona di Maxwell Market dove proprio la University of Illinois stava portando avanti un piano di espansione/rimodellamento delle sue strutture in una delle zone chiave, nonché area identitaria in senso multiplo, della comunità locale.

Ritengo infine importante, per capire il cambiamento di soggetto nella narrazione filmica sul tema vita di quartiere, introdurre un ultimo film: *Bronx Tale* (1993) diretto da Chaz Palminteri. Nonostante il film sia girato negli anni '90, racconta la storia della comunità italo americana negli anni '60. Protagonisti sono il boss locale Sonny (Chaz Palminteri), Lorenzo (Robert De Niro) autista di autobus e suo figlio Calogero. Il piccolo Calogero fin da piccolo mostra interesse per lo stile di vita e gli insegnamenti di Sonny che diventa ben presto una figura sostitutiva del padre. L'intero film racconta una comunità, quella italo americana nel suo classico stereotipo di mafia export che tanto successo ha riscosso negli States. In particolare nel suo confronto con i film di Spike Lee e Singleton mette in luce l'avanzare di altre comunità e esigenze, altre modalità di vita e necessità di affermazione. A livello cinematografico gli anni '90 sembrano essere l'inizio, o la presa di coscienza, di un nuovo racconto comunitario che vede la progressiva sostituzione di una comunità con un'altra insieme al portato di discorsi politico e sociali che ne fanno parte. Il regolamento di conti, Sonny verrà ucciso dal figlio dell'uomo a cui ha sparato, rimane il fil rouge dei tre film ma il contesto cambia radicalmente. Al posto dei corpulenti uomini italiani che sfidano in un'epica rissa da bar i bikers venuti da fuori, si sostituiscono i giovani ragazzi neri che proprio in *Bronx Tale* vengono visti come i nemici "naturali". Sinatra viene sostituito dai Public Enemy e questo passaggio viene sottolineato dal film *Do the Right Thing* dove le comunità italo americano e afro americana sono i maggiori elementi di narrazione. Allo stesso modo tale passaggio è riscontrabile nel mutato approccio di determinate pratiche sociali che nel corso del tempo hanno abbandonato una nostalgica bandiera politica per immergersi in un contesto tanto caotico quanto "umanamente settorializzato."

1.5 Prima di Culture in Action, verso un cambiamento. Places with a Past

Arrivare ad una forma espositiva completa e complessa come quella di *Culture in Action* ha richiesto naturalmente degli aggiustamenti e delle prove pratiche precedenti.

Il passaggio verso una dimensione *socially engaged* passa per forza attraverso la rilettura dello spazio pubblico come spazio d'azione e spazio di partecipazione ma ancor prima passa attraverso la rilettura dell'opera, in questo caso specifico la scultura, non più intesa come il fine di un lavoro artistico e la finalità unica e univoca di una determinata disciplina, bensì come un processo più ampio dove molteplici fattori entrano in gioco nell'esatto momento in cui lo spettatore viene sostituito con l' "essere umano".

Grazie al racconto retrospettivo/storico di quei momenti si riesce, attraverso la "digestione" temporale di luoghi e nomi, a cogliere le indicazioni delle trasformazioni e i fattori che hanno portato ad un cambiamento. Questo è il caso della dimensione dialogica della scultura nel suo attivarsi attraverso le coordinate di memoria e spazio e, dunque, nel suo aprirsi alla relazione con una determinata eredità collettiva comunitaria. In particolare, ritengo, si possa ravvisare questo passaggio con la mostra/operazione *Places with a Past* organizzata all'interno dello Spoleto Festival di Charleston, South Carolina, nel 1991. Il *trait d'union* tra le due operazioni risiede innanzitutto nella figura della sua curatrice, ovvero, Mary Jane Jacob.

Come scrive Tom Finkelpearl: "A pair of urban art initiatives organized by Mary Jane Jacob in the early 1990s constituted a watershed in the history of American socially co operative art: *Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston for the Spoleto Festival USA in 1991 and Culture in Action organized through Sculpture Chicago in 1993.*"⁶⁴

Queste due operazioni sono considerate degli sparti acque nel mondo dell'arte contemporanea perché sono state in grado di intercettare, e preconizzare, diversi punti di rottura, in particolare con una determinata tradizione neo avanguardista-modernista che si articolava tanto attraverso il punto di vista della produzione quanto quello della ricezione. Un diverso clima culturale giocato, ma non solo, su di una rilettura post coloniale della storia e dunque sulla necessità, tutt'altro che decostruttiva, dell'apertura di un nuovo dialogo, hanno spinto ad una pratica in grado di interrogare innanzitutto lo spazio pubblico attraverso le relazioni e la partecipazione. Questo perché proprio il discorso centralizzatore di una storia verticista non era più in grado di rappresentare un cambiamento multiculturale così profondo. La relazione che si articola all'interno, o per meglio dire, nell'aperto dello spazio pubblico è una relazione pragmatica proprio nel senso inteso dal filosofo americano William James, ovvero, rappresenta uno spazio di comunicazione pratico.⁶⁵

Il fare, che si trasforma in partecipazione, diventa l'elemento corale in grado di veicolare le relazioni con l'altro che mai, come agli inizi degli anni '90, diventa un altro culturale forte in grado di affermare i propri paradigmi e narrazioni. La possibilità che dunque Mary Jane Jacob coglie curando *Places with a Past* è quella di una rilettura attiva e partecipata di una storia locale. La dimensione "locale", che negli Stati Uniti rappresenta per certi aspetti il nocciolo del concetto stesso di comunità, diventa il punto di partenza per una modalità artistica che vuole esplorare un sub strato di narrazioni marginali che all'improvviso saltano agli occhi di tutti come l'evidenza lampante di una frammentazione sociale ormai incontrastabile. Come la stessa Jacob afferma in un saggio del 2016 riguardo *Places with a Past*: "Conceptually, it was

⁶⁴ T. Finkelpearl, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁵ W. James, *Pragmatism*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 33, [1 ed. 1907], "Un pragmatista volta le spalle risolutamente, e una volta per tutte, a una quantità di abitudini inveterate care ai filosofi di professione. Si lascia alle spalle l'astrazione e l'inadeguatezza, le soluzioni verbali, le cattive ragioni a priori, i principi inamovibili, i sistemi chiusi, i pretesi assoluti e le origini. Si volge verso la concretezza e l'adeguatezza, i fatti e le azioni, e verso la possibilità di agire (power). Il che significa la supremazia della mentalità empirista e la resa incondizionata di quella razionalista. Significa lo spazio aperto e la possibilità della natura, contro il dogma, l'artificiosità, il preteso finalismo della verità".

a ripe time in the arts field to integrate an exhibition into the fabric of the city. Coming at the height of postcolonial critique both in and outside the academy, the idea afforded the chance to commission work that directly acknowledged histories left out of the canon that is, experiences left out of art history as well as absent from broader cultural and national histories.”⁶⁶

Lo Spoleto Festival, fin dal suo nome, è un chiaro richiamo al Festival di Spoleto ed in particolare a quella mostra del 1962 dove la città divenne il vero palcoscenico per una nuova visione della scultura tanto slegata dall’ambiente accademico quanto legata al suo contesto urbano. La prima edizione dello Spoleto Festival risale 1977 e fu ideata da Gian Carlo Menotti e Christopher Keene i quali videro, poi, nella città di Charleston quel giusto mix di conservazione urbana e apertura al mondo per declinarvi un nuovo format del Festival.

L’edizione del 1991 venne affidata a Mary Jane Jacob e, nel clima di un nuovo modo di pensare la public art, l’intera manifestazione fu incentrata sul dialogo con il passato e la tradizione intesa tanto a livello architettonico quanto a livello storico narrativo.⁶⁷ Questo dialogo, però, come specifica la stessa Jacob era stato portato avanti nell’ottica postmodernista di decostruzione della storia in favore della riscoperta di una pluralità di storie marginalizzate. Le storie marginali, infatti, proprio nell’atto della loro marginalizzazione, appartengono ad un contesto il più delle volte (post)colonialista nel senso di un ambiente/contesto che in nome di una ricerca di unità totalizzante ha represso le diversità e le narrazioni dell’altro.

Questo punto pone esattamente una/la differenza tra dinamiche SEA, ad esempio, e una serie di interventi di arte visiva nel sociale portati avanti dal critico Enrico Crispolti negli anni ’70 in diverse province italiane. Nonostante determinati richiami e prossimità di pratiche, la SEA in molti casi opera in un contesto marginale con una metodologia transdisciplinare e soprattutto senza una bandiera politica manifesta. Questo perché la SEA rappresenta una modalità artistica non desunta dall’ideologia bensì dalla pratica e dal confronto quotidiano.

Un tessuto sociale come quello americano e come quello nord europeo, dove la SEA troverà un suo riscontro fin dai primi anni ’90, derivano da luoghi da una parte fortemente “colonizzatori” e dall’altra fortemente “ospitali” verso le diverse comunità migranti. Questo, dunque, a livello pratico e costitutivo, significa una quotidianità della differenza e dunque rappresenta il terreno più fertile per una tipologia di pratica che si costruisce sulle relazioni, sulla partecipazione e sulla collaborazione ma che, come visto nel caso di *Culture in Action*, non si definisce né si limita a questi aspetti.

Il contesto italiano degli anni ’70, di contro, era un contesto, e rimarrà tale fino ai primi anni 2000 (i primi anni ’90 hanno mostrato un iniziale cambiamento ma non a livello strutturale), fortemente omogeneo nella sua identità “etnica”. La diversità maggiore risiedeva nel regionalismo e la componente politica e ideologica era, in molti casi, il motore di molte azioni

⁶⁶ M.J.Jacob, *The Curatorial Commons: Places with a Past*, in, *Asap Journal*, n.11, Art and the Commons, January 2016, p.152.

⁶⁷ In merito al suo procedimento curatoriale Jacob scrisse: “When I curate shows, it is to add value and insight to a place and to social issues. Monuments and ancient temples have always been with us, but newly heightened factors propelled public art into the locus of discussion: expanding in space and time outside the museum, as an exercise for artist and audience to connect in the present moment. My interest in public art became official in 1990 when I left museum in order to work in partnership with artist on projects conceived for certain locations - most significantly in 1991 for the Spoleto Festival in Charleston. It was here that I found an embracing discourse in public art: one that moved away from the monument/historical formula, or the contemporary masterpiece - like an Oldenburg or Calder - toward installations and process. It was art brought dialogue through an incitement of memory”, Mary Jane Jacob, Interview 2002, in, *On curating. Interview with Ten International Curators*, a cura di Carole Thea, DAP, New York, 2009, pp. 20-21

artistiche che, pur riversandosi nella città, non erano esenti da una certa parzialità di giudizio. La storia americana, invece, seppur nelle sue esacerbanti divisioni è fatta da una pluralità di aspetti caleidoscopici che ruotano in maniera centrifuga rispetto ad un sistema centrale. Proprio, la marginalità, e la “fuga” dalla storia ufficiale sono le direttive con le quali *Places with a Past* instaura il dialogo con la città di Charleston.

“The (the artists) did not choose to deal with the heroic view of history nor to enshrine further the usual figure and names that have a continuing presence in Charleston but to focus on those who had been marginalized and whose stories had been forgotten over time. Their sites reflected this as well, as the artists chose buildings not already part of a Charleston tour, but alternative sites they recognized and reclaimed. In focusing attention on these locations, they painted a broader and different experience of Charleston, representing a larger collective memory that impacts beyond city limits.”⁶⁸

Gli artisti che presero parte a *Places with a Past* (24 maggio - 4 agosto 1991) furono: Barbara Steinman, Narelle Jubelin, Ann Hamilton, Christian Boltanski, Chris Burden, Liz Magor, James Coleman, Cindy Sherman, Ian Hamilton Finlay, Antony Gormley, Joyce Scott, Lorna Simpson-Alva Rogers, Huston Conwill-Estella Conwill Majozo-Joseph DePace, Elizabeth Newman, Ronald Jones, Gwylene Gallimard-Jean Marie Mauclet, Kate Ericson-Mel Ziegler, Davis Hammons.

L’idea della mostra al di fuori dello spazio museale/galleristico, in quegli anni veniva rafforzata dal nuovo impulso all’occupazione/rimodulazione di spazi preesistenti, una modalità questa che andava a completare quanto iniziato non solo a Spoleto ma anche allo Skulpture Project Park di Munster organizzato per la prima volta nel 1977 da Kaspar Koenig e Klaus Bussman. La dimensione dell’aspetto dialogico, che tornerà successivamente nelle teorie di Grant Kester come punto di partenza per un’arte tanto partecipata quanto impegnata, segna una prima differenza tra un’operazione di arte pubblica e una rivolta ad una dimensione di maggiore impegno sociale.

Pur restando la scultura e l’installazione i medium maggiormente usati, gli artisti si calarono completamente nella realtà di Charleston e le loro opere sono frutto di questo dialogo e della necessaria operazione di ascolto. Come scrisse la stessa Jacob, *Places with a Past* attirò artisti con una mentalità socialmente orientata. Ancor più importante, ritengo, le parole di Jacob in merito ai concetti di comunità e appropriazioni che saranno due temi caldi nello sviluppo della SEA: “Today there is also a shift toward works that has a mission and makes social statement, stalking out a moral position, perhaps in reaction to the prior decade as a period of intensified commercial and shallowness of content. And while Charleston’s subjects and location brought up social and conceptual issues central to art-making today and to the academic arena in general, ethical and philosophical issues arose that gave pause to the artists in their courses of investigation: can artist speak for people of another place with whom he or she does not share a common history or cultural tradition; even if one share shares a heritage, can he or she alone speak for the community; Can a white artist deal with an African-American subject; what rules are operative when working collaboratively with a member of the community; how can a community voice and artistic voice coexist sympathetically; and if the artist collaborates with a member or members of the community, do they speak for the community at large?”⁶⁹

L’edizione del 1991, quasi a prefigurare il cambiamento, nasce da un cambio di programma di “forzato”. Quando nel gennaio del 1990, Nigel Redden (che proprio a Spoleto aveva svolto

⁶⁸ M.J.Jacob, in, *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston’s Spoleto Festival*, catalogo mostra, Rizzoli International Publication, New York, 1991, p.17.

⁶⁹ *Ibidem*, p.19.

un internship) chiamò Jacob per curare l'edizione del festival, il programma prevedeva una esposizione di sculture (sculpture show) nel grande parco di Middleton Place una vecchia piantagione lungo il fiume Ashley. Il cambio di programma fu "imposto" dall'uragano Hugo che nel settembre del 1989 si abbatté sulle isole caraibiche e nello stato del South Carolina causando diverse vittime e consistenti danni. Con la prima area non più disponibile si optò per spostare la mostra nella downtown della città con un conseguente spostamento di senso verso una dimensione in grado di aprire un dialogo con la città e i suoi abitanti.

Influenza importante verso questa nuova dimensione, fu la seconda edizione dello Skulpture Project di Munster (1987). Per questa edizione Kaspar König invitò 64 artisti a visitare la città e, solo in una seconda fase chiese di inviare una proposta per la realizzazione di un'opera. Il progetto intendeva, così, attivare una rivisitazione della storia e delle narrative sociali della città entrando in contatto non solo con le opere realizzate nella precedente edizione (1977) bensì con quel tessuto urbano fatto non tanto di spettatori quanti di cittadini attivi.⁷⁰

La ricostruzione della città di Charleston post uragano Hugo aveva aperto "interessanti" spiragli per la ridefinizione di un discorso sullo spazio pubblico e soprattutto aveva scoperchiato una certa idea stessa della città costruita su un passato post-confederato idealizzato. Scrive Jacob: "Likewise, this move to downtown Charleston proved to be practical in a number of ways. It was also opportune. Later, in the years that followed Hugo's retreat, the city became spiffier. Delayed renovations and upgrades (financed by insurance claims) were followed by housing speculation, with the part-time resident population growing in the lower peninsula and a housing boom spreading throughout the whole region, along with the construction of gated communities of ersatz Charleston homes on former plantation properties. But in 1990, after the Hurricane, Charlestonians were catching their breaths and regrouping to repair. So we were able to operate freely in this interstitial time."⁷¹

Pratica, esperienza e teoria si trovano così ad un *turning point*, un punto di svolta che doveva darsi nell'aperto del dialogo e della partecipazione. *Places with a Past* diventa in maniera spontanea e urgente un laboratorio per delle nuove pratiche pronte a confrontarsi con il luogo, diverso da sito e spazio, con le sue persone e con le loro storie. Proprio le *stories*, intese come intime e personali, iniziano a prendere il "sopravvento" sulla *history* intesa, invece, come collettiva e spersonalizzante. L'esperienza diventa, per tanto, un punto di partenza chiave per agire in un determinato contesto.

Lo stesso approccio curatoriale di Jacob andava, del resto, in questa direzione. Gli artisti chiamati non ebbero nessuna indicazione particolare se non quella di realizzare un'opera/operazione di carattere installativo: "Yet there was no curatorial mandate given to the artists to use, illustrate, or correct Charleston's history. (It seems perhaps surprising now, in retrospect, that it all wasn't more straightforward, but real process never is). Instead, to begin, there was only experience. There was no thesis. No theoretical prospectus or preliminary, discursive platforms to set the stage."⁷²

⁷⁰ In questo caso per cittadini attivi si intende un livello intermedio tra pubblico artistico e abitanti della città. Ovvero, non si intende il concetto di attivismo espresso da molta arte politica degli anni '70 né quello più contemporaneo nato, in particolare sul finire degli anni '10 del Duemila con movimenti autonomi di protesta come Occupy Wall Street che a loro volta hanno ridisegnato determinate strategie politiche e artistiche. In questo caso, il cittadino attivo è un cittadino partecipe.

⁷¹ M.J.Jacob, *The Curatorial Commons: Places with a Past*, cit., pp.152-153.

⁷² Ibidem, p.155.

Gli artisti stessi furono guidati alla scoperta di Charleston per quasi un anno prima dell'inizio del festival in un processo aperto e dialogico in continua ridefinizione.⁷³ Charleston diventò così il luogo della messa in pratica e allo stesso tempo, in particolare, attraverso operazioni come quella di David Hammons e Mel Ziegler/Kate Ericson, segnò la strada per una pratica socially engaged che troverà il suo culmine due anni dopo in *Culture in Action*. Sia lo "spettatore" che l'artista vengono ridefiniti nei loro ruoli attraverso un percorso orizzontale di co-progettazione e partecipazione che oggi pur con qualche difficoltà teorica sembra definito, ma che allora era spontaneo e necessario. Il *commonplace*, il luogo comune, del resto è un qualcosa che proprio nella sua immediatezza e "banalità" non richiede una teorizzazione "forte" rappresentando quasi una pratica auto costituentesi. L'esperienza che Jacob rilegge in *Places with a Past* è del resto proprio l'esperienza di cui John Dewey scriveva nel suo *Art as Experience* e, proprio come le teorie del filosofo americano, risulta talmente immediata da essere data inizialmente per scontata.⁷⁴

Questo perché *Places with a Past* si pone al di fuori del circuito museale, galleristico, se non addirittura di un certo sistema dell'arte contemporanea, andando ad agire nella sfera della quotidianità, del *commonplace*, che non necessita una teorizzazione aprioristica ma solo una determinata consapevolezza. *Places with a Past*, potremmo dire, infatti, non apre la strada della teoria SEA, come avviene con *Culture in Action*, bensì quella della consapevolezza artistica verso una pratica del/nel reale. Proprio su questo piano della consapevolezza l'artista entra in un rapporto completamente diverso con quelle persone che fino a qualche anno prima avrebbe definito "semplicemente" come pubblico. *Audiences are people too*, come da titolo di un testo di Jacob, è questo lo spostamento "copernicano".⁷⁵

Artista e spettatore sono accomunati dal loro essere persone/essere umani nell'atto di vivere un'esperienza comune che poi, nelle teorie di Dewey e nelle pratiche di Jacob, viene circoscritta dalla creazione di un'opera/operazione che trasforma l'esperienza ordinaria in esperienza estetica summarizzando così un processo partecipato: "L'esperienza è il risultato, il segno e la ricompensa di quella interazione tra organismo e ambiente che, quando raggiunge la pienezza, si trasforma in partecipazione e comunicazione". In questo fare comune, l'artista perde il "presunto" ruolo di creatore per vestire i panni a sua volta dello spettatore/osservatore partecipante della vita degli altri: "While no outsider can arrive in a place and represent its population, a visitor can listen. In that, you can learn a lot. For residents, the presence of outsiders can offer something, too. There is safety in telling your story to strangers. Perhaps they are less likely to respond with reproach or incrimination; visitors will eventually leave. And strangers can be receptive, while community members might have already heard the story, maybe many times. Moreover, there is a need to explain yourself, your home, more fully to strangers to make clear what you care about and matters to you. In doing so, we sometimes hear ourselves for the first time and discover what is truly in our hearts. These Conversations can be a gift to an outsider who lands for a time and

⁷³ "Every artist's visit was a fresh start: new impressions arose from being in the moment and outside familiar surroundings. Each conversation I had with artists on the ground motivated the next move. I often ventured from my working list, which focused on artists whose cultural identities and works bore a potential relation to this city's colonial history. Visits stretched out over more than a year of the sixteen months allotted to preparing the show, with David Hammons hardest to track down but ultimately the artist longest in residence-arriving for the first time barely three months before the opening. Process-oriented curatorial practice means being in the process with artists; it means being present all along the way, respecting artists' ideas and supporting their ways of working". *The Curatorial Commons: Places with a Past* Mary Jane Jacob, p.156.

⁷⁴ In merito alle teorie di John Dewey si veda capitolo 4.

⁷⁵ *Audiences Are People, Too: Social Art Practice as Lived Experience*, Mary Jane Jacob, in, *A Companion to Public Art*, Edited by Cher Krause Knight and Harriet F. Senie, 2016.

engages in Conversation: it can be a gift to local community, too. In dialogue we share points of view.”⁷⁶

Questa dimensione orizzontale del dialogo è ciò che spinge ogni operazione del festival a ridefinirsi non dandosi né come anticipazione né come risultato finale in quanto essenzialmente esperienziale e dunque processuale. Si tratta di un continuo domandare/domandarsi posizionato al di fuori della sfera precostituita del mondo artistico. Jacob lavora esattamente in questo luogo extra/non artistico all'interno del quale la stessa opera/operazione artistica perde le sue coordinate temporali in quanto “sfocia” nel quotidianità di una comunità.

In questo rapporto, però, la SEA adotta un atteggiamento diverso da quello, ad esempio, di una scultura in uno spazio pubblico che a sua volta si “muove” in uno spazio di condivisione. In questo caso l'opera/operazione svanisce e quello che rimane è il processo di arricchimento, senza che questo implichi una dimensione “salvifica” dell'esperienza. Questo ritengo sia un elemento chiave per capire la SEA delle “origini”, se così si può dire, e il discorso/pratica che invece si è andato sviluppare nel corso degli anni 2000. Nelle parole e nelle modalità di Jacob così come in quelle degli artisti che presero parte allo Spoleto Festival e a Culture in Action non vi è un'intenzione finalistica/utilitaristica pari a quella a cui sono “sottoposti”, oggi, diversi artisti operanti in ambito SEA. C'è, invece, intenzione di dialogo e di creazione di uno spazio aperto in cui l'operazione stimoli una partecipazione attiva che a sua volta porti a riflettere su dinamiche concrete e reali.

Places with a Past e *Culture in Action* funzionarono da modelli e campi di prova. Quello che venne in seguito, ovvero una maggior attenzione a comunità “problematiche”, fu la diretta conseguenza, per certi aspetti potremmo dire ispirazione, di interventi come *Flood* degli Haha, *Tele Vecindario* di Mangano Ovalle o *House of the Future* di David Hammons. Per questi tre artisti/collettivi l'obiettivo non era finalistico, nel senso di risoluzione di un conflitto o raggiungimento di un dato obiettivo (outcome). Il loro intervento era frutto dell'interrogazione di un determinato contesto e dell'attivazione, attraverso relazione e dialogo, di dinamiche “migliorative” frutto di un'esperienza condivisa. La volontà di cimentarsi in un spazio extra artistico, la condivisione di un'esperienza partecipata con quel mondo di persone non più spettatori rappresentava la vera ragione d'essere di questi interventi SEA nelle loro fasi aurorale. Una successiva fase di istituzionalizzazione della SEA ha portato alla creazione di determinate dinamiche e alla successiva sclerotizzazione di pratiche che in quel momento erano ancora vitali e in fase di sviluppo.

L'operazione, dunque, è un veicolo, una modalità per guidare l'essere umano ad una maggiore consapevolezza. La modalità con cui si può raggiungere tale consapevolezza è quella di un'esperienza comune partecipata e di cui, come visto nel caso di Charleston, la rilettura della storia locale rappresentava il primo punto d'accesso: "By investing in questions around historical memory and whose histories are remembered, I sought with *Places with a Past* to value the personal experience and personal stake which the non-art-expert audience, the people we met and the others who lived there, brought to the art. With that aim, this show offered some lessons in how art can be a lived experience and how it can matter beyond the field of art itself. It also offered me a way to think about the art experience more broadly and profoundly than had ever been possible for me as a museum curator. Can an exhibition continue to contribute to the lived experience of a place? And can that experience unfold within a community's time beyond the time of an exhibition? If artists' projects emerge from circumstances in life, are connected to people, can they feed back into the life of a place? And can that experience unfold within a community's time beyond the time of an exhibition? If artists' projects emerge from circumstances in life, are connected to

⁷⁶ M.J.Jacob, *The Curatorial Commons: Places with a Past*, cit., pp.157-158.

people, can they feed back into the life of a place? And can art create a commons in which experience can be shared among a community.”⁷⁷

⁷⁷ M.J.Jacob, *The Curatorial Commons: Places with a Past*, cit., pp.161.
Pagina 54 di 493

1.6 Places with Past - Operazioni

Artista - Hann Hamilton

Titolo - Indigo Blue

Il dialogo che Hamilton instaura con la città di Charleston è datato 1744, ovvero, quando Eliza Lucas Pickney introdusse l'indaco nella produzione agricola della Sud Carolina portando lo stato a produrre un terzo del valore totale delle esportazioni fino allo scoppio della guerra d'indipendenza americana (1775). L'indaco/blue emerge dalla tonnellate di camicie accatastate in una pila informe all'interno del Mike's Garage, il luogo che Hamilton aveva scelto per il suo intervento. Qui l'artista è intenta in un'operazione di piegatura e "impacchettamento" di ogni singola camicia. Il dialogo che emerge con la storia e la tradizione è muto ma presente/possente. Così come la forza lavoro manuale, i *blue collar*, gli impiegati da catena di montaggio che Hamilton vuole evocare. Sono loro a rappresentare una marginalità storica soprattutto all'interno di un contesto schiavista come quello della Charleston confederata. Il loro essere semplicemente corpi ne annulla i nomi e di conseguenza ne annulla il ricordo storico individuale per questo, oltre all'atto della piegatura, l'artista inserisce anche quello della cancellazione. Dietro la pila di vestiti, infatti, su di un tavolo disadorno giace un libro di storia. Ognuno è chiamato ad usare una gomma da cancellare e la propria saliva per eliminare la narrazione riportata, per cancellare il corso di una serie di eventi dove la marginalità non è contemplata.

A queste due azioni si unisce poi un'installazione presente nel soppalco del Mike's Garage, il punto dal quale i capi seguivano il lavoro dei loro operai, unendo così la dimensione del dominio a quella della sottomissione. In questa stanza la riflessione di Hamilton si sposta sul modo agricolo in una sorta di dicotomia con quello industriale giocato anche sul ruolo uomo/donna. Diversi sacchi di semi di soia sono appesi alla pareti rimandando ad una dimensione dell'accumulo intesa anche e soprattutto come dimensione della cura. Nel suo complesso *Indigo Blue* offre una riflessione sul tempo sia nella sua coordinata di durata che in quello di narrazione e racconto. In questo lavoro, un punto interessante, e che per certi aspetti troverà una continuità nel lavoro di Suzanne Lacy per *Culture in Action*, è la scelta di genere del soggetto principale. Così come Hamilton ha scelto Pickney per raccontare e affermare il ruolo della donna all'interno di un modo/mondo di produzione economica e industriale prettamente maschile, Lacy non solo imposterà tutta la sua azione *Full Circle* sulla riscoperta delle donne chiave per la trasformazione sociale americana ma, addirittura, per la realizzazione dei suoi bocchi calcarei sceglierà le rocce provenienti dalla cava Wapanucka Oolitic Limestone Quarry a Tulsa in Oklahoma una delle poche cave ad essere gestita da donne, Joanne e Ceci Gillespie. Questo porta ancora una volta a riflettere sulle diverse pratiche che hanno portato alla formazione della *socially engaged art*.

Artista - Liz Magor

Titolo - Hallowed Ground

Sulla lunghezza d'onda del recupero storico si inserisce anche il progetto di Liz Magor. Il progetto viene sviluppato attraverso la tecnica del *reenactment* ovvero la riattualizzazione, la riproposizione di un dato evento storico/storicizzato, o comunque apparente ad una certa memoria collettiva, in chiave performativa *at large*, ovvero, teatrale, relazionale, partecipata. Proprio queste due ultime modalità sono importanti per capire lo sviluppo della SEA nel suo utilizzo di diversi meccanismi/pratiche, come per l'appunto quello del *reenactment* che verrà descritto da Nicolas Bourriard, in merito all'opera di Pierre Huyghe (*The Third Memory*, 2000) e da Claire Bishop in merito a quella di Jeremy Deller (*Battle of Orgreave*, 2001). Bourriard e Bishop sono due figure di critici chiave nello sviluppo teorico, rispettivamente, dell'arte relazionale e di quella partecipata e seppur nel critico francese non vi siano rimandi diretti alla pratica SEA, nel testo di Bishop la descrizione del lavoro di Deller

serve anche a delimitare/distinguere un intervento partecipato da uno propriamente di impegno sociale.

Il luogo scelto da Magor fu la Confederate Home sulla 62 Broad Street all'interno del quale riportò un discorso tanto di genere quanto incentrato sul recupero di una certa marginalità storica attraverso il *reenactment* della guerra civile americana. Attraverso un ingresso anonimo, lo spettatore veniva accolto da una serie di fotografie appese sui muri e raffiguranti alcuni momenti salienti della guerra civile con tanto di didascalie riprese dal libro *The Photographic History of the Civil War in Ten Volumes* (1911) di F.T. Miller. Attraverso lo studio di quelle fotografie Magor riuscì a portare alla luce non solo una serie di particolari, ma a mettere anche in gioco il discorso sulla reinterpretazione storica come inevitabile possibilità del presente. Per questo compito Magor coinvolse un'associazione che si occupava di reinterpretazioni storiche.

Il fenomeno delle società/associazioni di Civil War Reenactment è molto diffuso non solo negli Stati Uniti ma anche in Europa. In Italia l'associazione che se ne occupa prende il nome di 14th Louisiana Infantry Regiment, G Co.⁷⁸ Ritengo che, prima di continuare nella descrizione del lavoro di Magor sia importante soffermarsi sulla pratica del *reenactment* visto la sua vicinanza e il suo utilizzo all'interno di una serie di modalità che nel corso del tempo hanno portato alla definizione della SEA se non addirittura in quanto modalità riconosciuta dalla SEA stessa come si vede, ad esempio, nell'opera di Paul Chan, *Waiting for Godot* (2007), prodotta da Creative Time.

Il reenactment all'interno di pratiche SEA assume forme ed espressione come nel caso di Jeremy Deller in grado di comprendere anche le influenze di un teatro sociale - in particolare il teatro degli oppressi Augusto Boal - in quanto non si limita ad una ri-messa in scena teatrale ma sviluppando un soggetto mutuato dalla realtà dei fatti e facendolo reinterpretare ad alcuni dei suoi effettivi protagonisti/testimoni offre una rielaborazione ed una comprensione della storia subita.

Il lavoro di Deller, *The Battle of Orgreave* (2001), descritto da Claire Bishop nel suo *Artificial Hells* (2012) ricrea la famosa rivolta tra minatori e poliziotti avvenuta ad Orgreave nello Yorkshire nel 1984.

La questione del contendere derivava da una serie di restrizioni imposte dall'allora primo ministro britannico Margaret Thatcher nei confronti dell'industria mineraria. Tali restrizioni miravano a ridurre i poteri dei sindacati favorendo un programma liberista e consolidando così l'autorità del governo conservatore. Gli scontri scoppiarono quando un gruppo di 8000 poliziotti caricò i circa 5000 minatori che protestavano. Deller decise di ricreare quella giornata ma non si limitò solo al live reenactment. L'estetica dell'evento venne ampliata attraverso un documentario dal titolo *The Battle of Orgreave, 2001* a cura di Mike Figgis, la pubblicazione di una raccolta di interviste *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike, 2002*, un'installazione/archivio *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One Is an Injury to All)* e un dipinto *I am a Miner's Son*.⁷⁹

In tutto questo la componente partecipativa rimane il punto essenziale dell'intera operazione al pari di una sorta di empatia e di una metodologia paragonabile alla field research etnografica. Deller ricreò lo scontro del 1984 coinvolgendo gli ex minatori e le loro famiglie supportate in questo lavoro, che lascia poco all'improvvisazione, da più di venti associazioni/companie che si occupavano del reenactment di battaglie storiche. Tra queste; Sealed Knot, Wars of the Roses Federation, Southern Skirmish Association. Seppur l'operazione di Deller porta con sé a livello pratico una serie di motivi usati anche nella SEA, per l'appunto nel

⁷⁸<http://www.rievocazioni-guerra-civile.it/it/14mo-louisiana-compagnia-g.html>

⁷⁹ Sul lavoro di Deller e la critica di Bishop si veda il capitolo 2.

lavoro di Magor, la lettura che ne offre Bishop tende a ridurre di molto ogni qualsivoglia implicazione d'impegno. Non che l'operazione di Deller nascesse con tale intenzione ma la lettura critica ne ha frenato possibili interpretazioni etichettando così - in maniera indiretta - l'intervento sociale come qualcosa di politico/attivista e dunque estremamente finalizzato al conseguimento di uno scopo. Soprattutto la distanza che Bishop prende dalla SEA deriva dal ruolo assunto da Deller nell'intera operazione, non empatico artista facilitatore bensì *directorial instigator* che mantiene un controllo autoriale sull'intera operazione: "In contrast to the dominant discourse of socially engaged art, Deller does not adopt the role of self-suppressing artist-facilitator, and has had to counter criticisms that he exploits his various collaborators. Instead he is a directorial instigator, working in collaboration with a production agency (Artangel), a film director (Figgis), a battle re-enactment specialist (Howard Giles), and hundreds of participants. His authorial role is a trigger for (rather than the final word on) an event that would otherwise have no existence, since its conceptualisation is too idiosyncratic and controversial ever to be initiated by socially responsible institutions. In short, *The Battle of Orgreave's* potency derives from its singularity, rather than from its exemplarity as a replicable model."⁸⁰

Il *replicable model* al quale Bishop si riferisce deve essere contestualizzato nel 2012, ovvero in un secondo periodo SEA quando una certa deviazione mainstream ha portato alla creazione di progetti replicabili. Su questo si tornerà nel capitolo relativo alle attuali esperienze italiane e il concetto di format.

Tornado a Liz Magor e alla fase aurorale della SEA. Come dimostrato dai diversi lavori presentati anche durante *Culture in Action*, la finalità e soprattutto la completa apertura ad uno sviluppo solamente accennato da parte dell'artista segnano la differenza maggiore tra una pratica partecipata e una socially. Tra l'opera di Magor e quella di Deller passano esattamente dieci anni e in questo periodo si può notare come una maggior consapevolezza da parte degli artisti, ed in parte del pubblico stesso, abbiamo definito determinate pratiche. Nel 1991 il *reenactment* di Magor viene letto e inserito all'interno di una cornice di produzione di un nuovo senso oltre l'arte pubblica. Il suo discorso è completamente funzionale ad una lettura alternativa e particolareggiata della storia con un occhio di riguardo verso la dimensione di genere e il ruolo della donna. Nel 2001 il *reenactment* di Deller, nelle parole di Bishop, rappresenta la definizione ranceriana di meta politica. Nel discorso di Bishop, attraverso una sorta di teologia negativa, possiamo evincere alcune delle caratteristiche principali della SEA: essere un modello replicabile (questo avviene maggiormente nella sua seconda fase), ruolo empatico e di facilitazione da parte dell'artista, rapporto paritario con i vari collaboratori e pubblico.

L'opera di Magor si completava poi con un'installazione formata da palle di cannone. La riflessione si articolava dunque su ciò che rimane della guerra, di ogni guerra, ovvero macerie e munizioni. La riflessione su ciò/coloro che rimangono si intrecciava perfettamente con quella che era la storia della Confederate Houses. Fondata agli inizi del XIX secolo come istituto di carità, dopo essere stata la residenza del Governatore John Geddes e successivamente un albergo, venne trasformata nel 1867 nella Home for Confederate Widows and Orphans grazie al lavoro delle sorelle Snowden. Nell'opera di Magor il dialogo e la riflessione intrecciano diversi momenti storici, da una parte, come anche visto nell'installazione di Hann Hamilton, la storia degli uomini e della guerra, dall'altra quella delle donne e della casa. Anche qui il discorso sulle nove modalità di rapporto scultura-ambiente si rimodula attraverso quelle diverse influenze che stavano aprendo la strada tanto ad un diverso rapporto con il pubblico quanto ad una diversa concezione dell'autorialità dell'opera. La tecnica del *reenactment*, infatti, come visto si prestava al coinvolgimento di un pubblico non più spettatore ma partecipante attivo nell/dell'opera, un'opera che, attingendo da uno scenario collettivo non reclama alcun diritto di priorità di senso o paternità di creazione. Aver usato come base questa memoria comune significa,

⁸⁰ C.Bishop, *Artificial Hells*, cit., pp.36-37.

pertanto, essere partiti da una base condivisa all'interno della quale l'artista può solo dirigerne l'andamento ma non ricrearne la storia. Nel discorso su un diverso approccio alla scultura nello spazio pubblico la tecnica del *reenactment* si pone come storia vivente superando il monumento, il genere scultoreo legato per eccellenza alla storia stessa e preannunciando così una diversa fruizione e operatività tra la città e la sua memoria.

Artista - James Coleman

Titolo - Line of Faith

Altra opera incentrata sul reenactment della guerra civile è quella di James Coleman dal titolo *Line of Faith*. In questa operazione vengono ad unirsi due livelli, quello della storia con la sua rilettura e quella della propaganda/comunicazione nei suoi effettivi più retri di disinformazione se non di vero e propria alterazione della realtà.

Il punto di partenza è la famosa battaglia di Bull Run avvenuta il 21 luglio del 1861 in uno snodo cruciale sulla via tra Washington e Richmond e la sua riproposizione nelle cronache del tempo attraverso l'illustrazione di Currier & Ives riportata sul New York Times. L'illustrazione, pubblicata il 24 luglio raffigurava la vittoria dell'Unione e la conseguente ritirata dei Confederati ma in realtà quello che successe nella prima grande battaglia terrestre della guerra di secessione americana fu esattamente il contrario. L'errore "grafico" si esplicava fin dai colori, invertiti, delle divise dove i classici pantaloni blu alla zuava portati dagli unionisti erano invece rossi, il colore dei confederati. Anche le didascalie dell'evento risultavano essere sbagliate, le truppe in questione non appartenevano infatti alla 1st Virginia Cavalry bensì al 4th Virginia Black Horse Troop. Il *reenactment* di Coleman si basò dunque sulla riproposizione dell'errore e dunque della sua paradossale realtà. Attraverso l'uso di proiezioni sovrapposte l'artista riportò la messa in scena reale di un fatto fittizio, quella che oggi potremmo chiamare a tutti gli effetti una fake news. Gli attori partecipanti diedero vita ad un falso storico che nel momento della sua denuncia si auto palesava anche come realtà incontrovertibile.

In questo caso il dialogo della "scultura", intesa nel suo display scenico non tanto nella sua forma "fisica", diventava una menzogna. Attraverso l'uso della tecnica stereografia Coleman inserì anche il discorso della ridefinizione dell'esperienza ottica e dunque di un nuovo concetto di guardare alle cose. Il *reenactment* ripreso nella location di Middleton Place a Charleston vide impegnati 27 attori e tre compagnie, 2nd South Carolina-Hampton's Legion, 4th South Carolina-charleston Light Dragoons, 10th South Carolina-Plametto Battalion.

Artista - Cindy Sherman

Titolo - Untitled

Sempre sulla linea del recupero della guerra civile americana si pone anche il lavoro di Cindy Sherman, *Untitled*. Quella di Sherman è tanto una riflessione sulla brutalità della guerra, partendo dalle atrocità storiche, quando sull'incombenza della morte e dunque su una sorta di familiarizzazione in vita. Anche qui la storia e il presente entrano in contattato attraverso la fotografia di guerra che, sia per ragioni tecniche che per questioni morali, tendeva a presentare la morte, il corpo morto, in una maniera accademica e anestetizzata per non turbare lo spettatore/lettore. Il lavoro di Sherman, è imbevuto invece di un serie di referenze e posture, anche, cinematografie che sono poi, tra l'altro, uno dei riferimenti costanti nella carriera dell'artista. Rispetto ad un'indagine condotta dall'artista quasi esclusivamente sul corpo femminile, in particolare il proprio, l'operazione *Untitled* indaga ciò che rimane dell'uomo. I resti, le mutilazioni, le ferite sono rappresentate su una linea temporale in cui anche l'immaginazione e la ricostruzione giocano un ruolo fondamentale. Il corpo morto non è il vero cadavere bensì quello che tutti noi immaginiamo sia un corpo caduto in battaglia. La sensibilità dell'artista consente di prendere una certa distanza dalla

morbosità della documentazione anatomopatologica per lasciare uno spazio ambiguo e dare la possibilità al dialogo di crearsi/darsi proprio in questa incertezza ottica, percezione visiva. In questo distacco gioca un ruolo importante il luogo scelto dalla Sherman, ovvero, il Gibbes Museum of Art che proprio nel suo ruolo di istituzione culturale tende a depotenziare di default la percezione del mondo esterno/reale.

Artista - Ian Hamilton Finlay

Titolo - Battle of Midway - 4 June 1942

Il tema della guerra rientra anche nel lavoro dell'artista scozzese Ian Hamilton Finlay, il suo *The Battle of Midway 1942* non si può, però, derubricare alla tecnica del *reenactment* o al lavoro *site-specific* quando piuttosto deve essere considerato come una lunga meditazione sulla vita.

La battaglia delle Midway ha una diretta connessione con la vita stessa dell'artista, chiamato alle armi proprio nel 1942. Uno scontro tra esercito americano e giapponese combattuto nell'aperto dell'oceano Pacifico in quella che è stata definita come una battaglia navale anomala: combattuta per mare, ma quasi esclusivamente da forze aeree.

Per Finlay questo scontro diventa una metafora di vita tanto da riportarlo nel suo *Little Sparta Garden*, il giardino-studio-museo che l'artista costruì attorno alla sua abitazione, nel quale continuò sempre a lavorare e dove sono presenti diverse sculture che richiamano in maniera allegorica e simbolica la forma della porta aerei. Per Finlay la battaglia delle Midway rappresenta il dilemma morale e la brutalità insita nella natura. Le modalità con cui l'attacco si svolse, del resto, sono una metafora abbastanza chiara dell'imprevedibilità umana. Nell'esatto momento in cui l'esercito nipponico pensava di aver vinto, le truppe americane sferrarono un decisivo e inaspettato attacco che valse loro la vittoria finale.

Per *Places with a Past*, Finlay propone la rivisitazione di un primo lavoro sulle Midway dal titolo *The Battle of Midway 4th June 1942* (1977).

In quella serigrafia Finlay, che oltre ad essere uno scultore era anche un poeta, proponeva una versione bucolica della battaglia dove le portaerei sono trasformate in alveari in fiamme e gli aerei in uno sciame di api. Ogni alveare-portaerei porta con se il suo nome (Akagi, Kaga, Hiryu, Soryu, Enterprise, Yorktown e Hornet) come una serie di epitaffi adornati al centro da quattro alberi. La grafica stilizzata rimanda ad una certa tradizione giapponese recuperata da un espressionismo tedesco alla Emil Nolde e "vitalizzata" da colori forti e acidi.

La rivisitazione dell'opera del 1977 viene pensata e realizzata sia come scultura per un'opera pubblica sia come poema-scultura. Su di un medaglione di granito viene incisa la frase: "Hic perierunt Akagi Kaga Soryu Hiryu Yorktown, aequoris alvi mel suum flammiferum ea consumpsit unacum examinibus optimis. The Battle of Midway 4th June. Here perished Akagi Kaga Soryu Hiryu Yorktown the sea-hives consumed with their most choice swarms by their own flame-bearing honey."⁸¹

Finlay, che nella sua estetica ha sempre espresso un certo richiamo al classicismo, si ispira in quest'opera direttamente alle epigrafi di tradizione romana, la traduzione inglese serve come ponte culturale ad unire due diverse dimensioni temporali attraverso un'unica eredità.

La scultura venne posizionata in prossimità del Patriots Point dove è ancorata la portaerei Yorktown (cv 10) costruita nel 1943 per sostituire la Yorktown (cv 5) "caduta" nella battaglia delle Midway. La Yorktown cv 10 venne messa fuori uso nel 1970 e ancorata al Patriot's Point nel porto di Charleston e trasformata successivamente nel Maritime Museum. La scultura di Finlay che non si recò a Charleston e che non scolpì direttamente il blocco di granito, trova in questo dialogo una sorta di pacificazione nonché un'ode finale capace di cantare non tanto la fine quanto l'inizio di una nuova vita.

⁸¹ Scheda progetto Ian Hamilton Finlay, Battle of Midway - 4 June 1942, in, *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, cit.

Artista - Antony Gormley

Titolo - Host; Field; Three Bodies; Learning to Think; Fruit; Cord

L'opera di Gormley rappresenta una sorta di narrazione divisa per capitoli installativi dove il soggetto principale è la relazione della figura umana con lo spazio esterno in un continuo rimando e confronto tra lo spazio mentale interiore e quello esterno percepito sensorialmente. Il luogo scelto per questa ampia installazione site-specific è la vecchia prigione di Charleston.

Il dialogo con l'istituto di reclusione è per forza di cose un monologo silenzioso nel quale il corpo perde la sua dimensione principale, ovvero, quello della relazione con l'altro. Senza l'altro il corpo umano diventa vuoto e galleggia in una sorta di limbo, in un modo senza consistenza dove le coordinate spazio-temporali vengono cancellate. In cella il corpo viene espropriato del proprio uso/usarsi e anche l'inoperosità non riesce a declinare una redenzione. Le opere di Gormley si snodano dunque nell'edificio carcerario attraverso questa dinamica di pieno e vuoto. Al secondo piano, la prima installazione *Three Bodies* è un'opera scultorea concepita attraverso tre grandi sfere nere, metalliche e vuote che indagano la dimensione dello spazio negando ogni possibile coordinata. Di fronte a questa stanza, un vasto ambiente è popolato da piccole figure in terracotta, 20.000, raffiguranti esseri umani abbozzati. In quest'opera dal titolo *Field*, iniziata nel 1990, la singolarità si perde nella massa informe arrivando anche a s-definire le caratteristiche individuali. Al terzo piano, l'opera *Learning to Think* vede corpi sospesi, in fibra di vetro, pendere dal soffitto lasciandosi guardare solo parzialmente. Le teste delle sculture sono completamente "immerse" nel soffitto quasi a voler negare/nascondere la parte razionale dell'uomo. Nella stanza di fronte, Gormley realizza l'opera *Host* allagando il pavimento ricoperto di terra e creando una sorta di palude fangosa. In questo caso la dimensione e il dialogo tra esterno e interno vede protagonista la natura ma potrebbe essere anche letta, sempre in riferimento alla prigione, come all'impantanarsi del corpo.

L'opera *Fruit*, come un frutto spaccato a metà, rappresenta una forma organica, una sorta di nuvola compatta, divisa tra le due pareti. Solo una delle due installazioni è visibile da una parte del muro mentre l'altra deve essere immaginata e completata dal visitatore. L'opera che completava questa installazione tematica sul rapporto corpo-mente, libertà e restrizione, prendeva il titolo di *Cord*. In una stanza vuota una corda di rame e malta pendeva dal soffitto. La corda, come nel caso della moltitudine di *Field* era composta da una serie di anelli concentrici che si aggrovigliavano tra di loro.

Artista - Joyce Scott

Titolo - I've been sanctified

Nel caso di Joyce Scott il tema dello schiavismo e della differenza di genere è estremamente legato all'esperienza personale dell'artista. È un razzismo "privato" che racconta una parte di America. Nonostante la famiglia fosse originaria del South Carolina, Scott, non visse mai nello stato proprio perché le madre decise di trasferirsi fin da giovane in una città più aperta ed ospitale come Baltimora anziché continuare a lavorare quella terra in cui i suoi avi erano stati schiavi. A Baltimora Elizabeth Joyce, questo il nome della madre, portò con sé tutte quelle storie e i vividi ricordi di un passato difficile insieme alla sua tecnica nel cucito. In questo nuovo contesto Scott venne cresciuta tanto nella manualità dei lavori pratici e meticolosi quanto nella negazione di una tipologia di lavoro manuale intesa come oppressiva e repressiva. Scott maturò così uno stile basato sull'uso di materiali come tessuto e vetro attraverso i quali iniziò a ripercorre la narrazione storica unitaria e socialmente condivisa. Il luogo scelto per la sua operazione fu il vecchio Charleston Museum in origine un centro di riunione per i veterani confederati costruito nel 1899 e situato nell'Hampton Park e disegnato da Frederick Law Olmsted Jr.

Nel 1981 a causa di un incendio, l'edificio venne quasi distrutto, rimasero in piedi solo quattro delle sei colonne originarie e la scalinata d'ingresso. In questo spazio privo di mura ma pregno di una memoria soffocante, Scott decise di allestire un'opera in cui i fantasmi del passato potessero riemergere e raccontare la loro storia. Nelle opere degli artisti fin qui descritte, pur in un discorso di guerra civile, il passato della Charleston schiavista e confederata non è stato tirato in ballo in maniera così diretta come nel discorso di Scott. Il vecchio museo di Charleston acquista un ruolo ancor più centrale se visto nell'ottica della sue coordinate urbanistiche. Il museo è innanzitutto situato in un quartiere residenziale a maggioranza bianca, a poco più di due chilometri si trova l'*hanging tree* della città, dove si consumava quell'usanza brutale di impiccagione pubblica che Billie Holiday già cantava nel 1939 nella sua *Strange Fruit* "Southern trees bear strange fruit/Blood on the leaves and blood at the root/Black bodies swinging in the southern breeze/Strange fruit hanging from the poplar trees".

A pochi isolati di distanza inoltre si trova la statua dedicata a John C. Calhoun, uno dei più accesi sostenitori dello schiavismo al quale è anche intitolata una via. Le quattro colonne dell'ex museo vengono usate da Scott per una macabra rappresentazione di uno *Strange Fruit* impiccato al centro di un architettura non più esistente e tenuto in "piedi" da una serie di fili e nodi che aggrovigliano tutta la struttura in una sorta di costrizione "incosciente" che solo la presa di posizione cosciente da parte dell'artista sembra rivelare.

Artista - Lorna Simpson
Titolo - Five Rooms

L'opera di Simpson riflette sul ruolo delle parole all'interno delle immagine come veicolo diretto di controllo del significato stesso. Il tema affrontato è quello del ruolo della donna e più in generale dell'effetto del labelling/naming, l'etichettare qualcuno per qualcosa. Per lo Spoleto Festival, Simpson si confronta per la prima volta con un'installazione site-specific. Il medium che da sempre aveva caratterizzato l'artista era stata la fotografia alla quale, in molti casi, veniva aggiunta la parola scritta.

Come per Gormley, l'installazione è concepita in capitoli, cinque diverse parti nelle quali la storia della comunità nera viene riportata alla luce. In questa storia realizzata attraverso elementi (resi) scultorei, fotografie e stampe, Simpson è accompagnata dalla cantante e compositrice Alva Rogers che per l'occasione ha realizzò la canzone "Island". Questa canzone deriva dal lavoro di Rogers per la realizzazione di un documentario nell'isola di St Helena in South Carolina dove per tre mesi seguì la storia di una famiglia Gullah nel suo trasferimento verso le zone interne dello stato. La comunità Gullah parla una lingua creola conservata e parlata in alcune zone sud dello stato e derivante dagli schiavi africani. Il luogo scelto da Simpson e Rogers fu la Dependencies Governor Thomas Bennet House. La dependency era il luogo nel quale vivevano gli schiavi e di solito era situata nelle prossimità della casa del padrone. Nella prima stanza della dependency l'installazione di Simpson ripercorreva il viaggio per mare della diaspora africana. Taniche d'acqua, come quelle dei distributori da "ufficio", erano posizionate all'interno della stanza e rinominate attraverso la tipica estetica dell'artista con i nomi dei paesi di origine degli schiavi e i fiumi attraversati durante la tratta umana. Sulla parete quattro grandi foto divise da altrettante cornici raffiguravano due ragazze nere di spalle unite da una treccia di capelli. La treccia formava un ponte e sotto le foto si poteva leggere una serie di didascalie create dall'artista che riportavano i numeri di "matricola" delle imbarcazioni sulle quali venivano trasportati gli schiavi.

La seconda stanza era dedicata al tema della rabbia e dello sdegno come conseguenza dell'essere stati strappati alla propria terra d'origine e cultura. All'interno, una capanna le cui dimensioni arrivavano fino al soffitto rimandava tanto alle costruzioni tipiche africane quando alla tipica acconciatura a treccia. Nelle prossimità della capanna le didascalie di Simpson

inneggiavano al sabotaggio e alla rivolta. Su una di essa si leggeva "September 1739" riferito alla Stono Rebellion avvenuta nel 1739 e passata alla storia come una delle prime rivolte degli schiavi nelle zone dei coloni britannici e che vide la morte di quasi ottanta persone.

Nella terza stanza su degli sgabelli, Simpson posizionò grandi giare di vetro contenenti riso. Proprio il riso in South Carolina segnò il passaggio, tra la fine del 1600 e l'inizio del 1700, da una società di mercanti ad una di coltivatori con la conseguente necessità di reclutamento di manodopera specializzata individuata, in quel periodo, negli agricoltori poi schiavi, dell'Africa occidentale.

Nella quarta stanza una serie di fotografie raffiguranti alberi servivano per alludere al rituale dell'impiccagione "strange fruit" di cui anche Scott aveva parlato nel suo lavoro. Nella quinta stanza, infine, Simpson realizzò un cerchio della vita unendo insieme una serie di piccole bambole. La didascalia ricorrente "Son" e "Daughter" si riferisce alle difficili condizioni di vita della comunità nera che continuano a precluderne un inserimento paritario soprattutto nella società americana.

Artista - Ronald Jones

Titolo - Untitled

Anche l'opera dell'artista Ronald Jones riflette sul tema del razzismo e le sue declinazioni locali. In questo caso Charleston è il teatro per riattivare la storia di Denmark Vesey. Nato nel 1767 nell'isola di St. Thomas, a quel tempo protettorato danese, Vesey fu uno dei primi schiavi a ricomprare la propria libertà nonché uno dei maggiori organizzatori della comunità africana locale.

Il cognome Vesey derivava dal capitano e mercante di schiavi Joseph Vesey che all'età di 14 anni lo vendette ad un agricoltore haitiano per poi riportarlo con sé, a Charleston, nel 1796. Tre anni dopo Vesey, il cui vero nome era Telemaque, vinse un'ingente cifra ad una lotteria e poté comprare la sua libertà all'età di 32 anni. Da subito Vesey iniziò una redditizia e incessante carriera di carpentiere cercando di guadagnare abbastanza per poter comprare la libertà di sua moglie e successivamente di suo figlio, cosa che purtroppo non gli verrà permessa. Vesey divenne un punto di riferimento per molti schiavi africani per i quali si prodigava facendo parte della comunità metodista afro americana (AME African Methodist Episcopal Church). Nel 1817 si contavano a Charleston tre chiese facenti parte dell'AME.

Nel 1821 la chiesa della congregazione alla quale Vesey apparteneva venne chiusa da parte della maggioranza per timori di scontri e possibili complotti. L'anno successivo Vesey ed altri appartenenti alla congregazione vennero arrestati e impiccati. La figura di Vesey è una figura controversa anche nella Charleston contemporanea basti pensare che il ritratto che fu commissionato nel 1976 per il Gaillard Municipal Auditorium venne rubato poco dopo l'inaugurazione in seguito ad accese, aspre polemiche. Per la comunità nera Vesey rappresenta un modello, per quella bianca un disturbatore complottista. Nell'ambiguità di questa figura e nella diversa ricezione da parte del pubblico si inserisce dunque il lavoro di Jones.

Nell'opera dell'artista possiamo trovare, inoltre, un altro livello di interpretazione storica, una mediazione che attraverso la figura del fotografo George N. Barnard (1819-1902) ci porta direttamente alla Madonna Sistina dipinta da Raffaello tra il 1513-1514. Barnard, dopo aver seguito come fotografo diverse campagne "etnografiche" a seguito di diverse spedizioni per mare, tornato a Charleston decise di aprire un suo studio fotografico. Qui elaborò uno stile nostalgico, ma non reazionario, dove i suoi modelli venivano rappresentati in pose ideali nella speranza/attesa di una società egualitaria dove potessero esprimersi liberamente. Questo è il caso della fotografia *South Carolina Cherubs (after Raphael)* del 1874-1875 che ispirò Jones per la realizzazione della sua opera. Nella fotografia di Barnard si vedono due

bambini neri dell'età di otto-dieci anni, quindi nati dopo la guerra civile e pertanto liberi, nella stessa posa adottata dai cherubini ai piedi della Madonna Sistina. Il loro sguardo tanto assorto quanto perso in imprecisati pensieri viene letto come una speranza per la futura società americana. Unendo insieme la storia di Vesey alla posa di Bernard, Jones mette in scultura la fotografia e la posiziona all'ingresso della Emanuel American Methodist Episcopal Church, ovvero, la chiesa della congregazione di Vesey ricostruita nel 1891 nella zona nord della città dopo che la precedente struttura era stata distrutta da un terremoto nel 1866. Attraverso questo lavoro Jones crea una narrazione storica a più voci dove, nonostante il tema del razzismo sia dominante, la sua rappresentazione è guidata da un'estetica che sembra cercare maggiormente il confronto anziché lo scontro posizionando la tragedia di un tempo passato in un discorso di speranza e fiducia espresso proprio dagli sguardi dei bambini Bernard.

Artista - Elizabeth Newman

Titolo -Honey in the Rock (Got to feed God Children)

Parlare di differenze e incontro più che di razzismo e divisioni. Questo è il tema del lavoro dell'artista Elizabeth Newman che come punto centrale per attivare questo dialogo analizza il ruolo della bambinaia, la *dah*, questa la parola proveniente dall'Africa Occidentale usata a Charleston per definire il ruolo della bambinaia. Nell'atto del prendersi cura, una cura incondizionata oltre la condizione di schiavitù, la bambinaia rappresenta il ponte tra due mondi. Per la sua opera, ospitata nella Middletown-Picknely House, una delle residenze storiche più affascinanti di Charleston, Newman ha analizzato il ruolo di questa figura attraverso lo studio dei racconti orali come la raccolta di Susan Tucker, *Telling Memories Among Southern Woman* (1988), e il testo di Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1986).

All'ingresso dell'edificio, lo spettatore veniva accolto da una bambola raffigurante una bambinaia nell'atto di cantare una ninna nanna. La bambola era vestita con i classici abiti del personaggio di Aunt Jemina, ovvero lo stereotipo della figura della bambinaia commercializzato dalle omonime confezioni di pancake e sciroppo d'acero. Proprio per la sua eccessiva stereotipizzazione al negativo, il personaggio di Aunt Jemina è stato riformulato nel corso degli anni con il cambiare delle diverse condizioni sociali. L'appropriazione culturale di questo personaggio viene rappresentato da Newman con il classico foulard e il grembiule, diventato nel corso degli anni, un elemento così offensivo e stereotipato da portare il brand a cambiare il suo modello con una donna dai capelli sciolti e gli orecchini in vista.

Durante la sua prima visita per il progetto a Charleston, Newman si è soffermata a parlare con diverse persone della comunità ascoltando storie e aneddoti sulle bambinaie che li avevano cresciuti. Seppur questa parte non è entrata in maniera diretta nell'opera, per lo meno da un punto di vista espositivo, ha rappresentato la volontà di coinvolgimento e la "necessità" di co-progettazione con il pubblico. L'opera di Newman è ispirata alla casa Middletown-Picknely con la storia dei suoi sette bambini i cui nomi, sono stati incisi dall'artista su sette cucchiari: Charles, Edward, Elizabeth, Harriet, John, Mary e Thomas. A loro volta i cucchiari vennero posizionati in sette barattoli di miele contenenti del latte e disposti su di un tavolino di metallo al centro della stanza. Salendo dalle scale, il visitatore si trovava di fronte un vecchio giradischi. Ogni giorno veniva messo un disco diverso mentre il precedente veniva accatastato, a formare una pila in prossimità del giradischi, in modo da rappresentare una clessidra. Le ninna nanne venivano cantate da Carolyn Brown un'ex bambinaia che al momento del progetto di Newman si occupava ancora di un bambino.

Nella stanza ovale, per il tipo di architettura, Newman ha inserito in una cornice, anche essa ovale, la foto di una *dah* di inizi Novecento con il classico vestito dal colletto bianco. L'opera è poi stata completata con 112 fotografie, sempre in cornice ovali posizionati lungo

le scaffalature geometriche di un grande armadio. A differenza della foto della bambinaia quasi a grandezza naturale, le 112 sono in scala ridotta quasi a ribadire il paradossale atto di amore di molte *dah* nere divise tra i loro figli e quelli degli altri. Quattro delle foto presenti sono state scattate tra gli anni venti e gli anni trenta da Richard Samuel Roberts, un fotografo nero di Columbia, South Carolina.

Altre quattro, invece, sono di Doris Uhlman fotografa di New York che si trasferì in South Carolina per documentare la comunità afro americana pubblicando successivamente il libro *Roll, Jordan, Roll* (1933). Il testo che accompagna le foto è di Julia Peterkin, scrittrice bianca, che grazie alla sua familiarità con il tema scrisse una serie di racconti sulla comunità nera locale.

La Middletown-Picknely venne trasformata nel 1897 nel deposito d'acqua/cisterna della città. Per 34 anni fornì 3,500,000 galloni (13,000 litri circa) d'acqua alla città. A questo, pertanto, sono legati i saponi, la liscivia e le spazzole che si trovano in prossimità di un piccolo letto sistemato al centro della stanza. Questi elementi richiamano direttamente al concetto di purificazione e allo stesso tempo rimandano alla fabbricazione del sapone, uno delle attività svolte in comune dagli schiavi.

L'opera composta da una bacinella d'acqua ghiacciata posizionata al di fuori della stanza, rimanda nuovamente al tema dell'acqua e in questo caso il richiamo deriva direttamente dalle lettere di Joseph Manigault a suo fratello Gabriel, l'architetto che costruì la casa, nelle quali raccontava come, a causa del freddo, dovesse ogni mattina rompere il ghiaccio che si formava nel catino per potersi lavare il viso.

Per contrasto, Newman presenta, al centro della stanza, una vasca da bagno riempita d'acqua bollente. Nella credenza posta in prossimità della vasca, si trovavano diverse recipienti contenenti erbe mediche come verbasco e muschio spagnolo che venivano usati per curare i vari malanni in cui potevano incappare i bambini.

L'elemento delle cura qui viene a mischiarsi con delle credenze popolari che vedevano nella figura della *dah* anche un ruolo di guaritrice come testimoniato dall'installazione di Newman composta da due grandi foglie di verbasco appese su di un porta asciugamani. La credenza voleva che per curare la febbre i bambini dovessero venirne avvolti. Acqua e religiosità si evincono poi dai vestiti da battesimo appesi al muro. Sotto di essi, del pane e delle uova. Nella piccola stanza adiacente ritorna il tema della cura attraverso l'esposizione di 250 tazze riempite di talco così come la grande bacinella posta sul davanzale della finestra. Fuori dalla porta di ingresso una piccola scultura in cera raffigura un agnello, chiaro rimando alla simbologia cristiana e al sacrificio. Accanto al muro una bottiglia d'acqua e un frammento d'ambra polacca parte di una catenina che la tata polacca delle figlie della Newman aveva regalato ad uno dei suoi figli. Attraverso questa operazione Newman ridà ad un ruolo così delicato tutta la sua complessità, soprattutto, in relazione ad un contesto così connotato come quello della città di Charleston.

Artista - Mel Ziegler, Kate Ericson
Titolo - Camouflaged History

A differenza di molte delle operazioni fin qui descritte quella di Ziegler-Ericson, che prenderanno parte anche a *Culture in Action*, viene presentata come opera partecipata come processo inclusivo all'interno del quale lo spettatore è chiamato a prendere parte: "The work of Kate Ericson and Mel Ziegler is an art of collaboration that exists not only between these two artists who have been working together since 1978, but also between them and individuals outside the art world who become actively engaged in the execution of their project and, hence, take the role of participant-collaborators. Such interaction is the key to the concept of and success of the public-direct projects in which Ericson and Ziegler go to

where their audience is located and incorporate into their projects aspects of these people's lives that give evidence a commonality experience."⁸²

Come si può vedere da queste righe il concetto di una nova modalità operativa è in pieno svolgimento. Anche se la formulazione pienamente teorica dovrà aspettare lo svolgersi della prassi, iniziano ad affiorare parole e definizioni chiave che entreranno stabilmente nel vocabolario SEA. Innanzitutto "art of collaboration" rende evidente il passaggio necessario per lo sviluppo della SEA attraverso la partecipazione intesa come motore in grado di sviluppare un impegno attivo alla produzione di un progetto. Allo stesso tempo il pubblico vira sempre più nella nuova definizione di "participant-collaborators" sottolineando e completando così una sorta di evoluzione che lo ha visto, prima, semplice recettore di un messaggio, ed ora, parte essenziale, se non in molti casi punto finale di un'esperienza comune così come il termine "communality of experience" richiama e riporta direttamente alla teorie deweiane. L'interazione diventa, dunque, lo scarto in un "public-direct project[s]" che in questa definizione sembra rispecchiare perfettamente l'intento di un nuovo genere di arte pubblica. Assume un ruolo importante anche il termine "incorporate" che Jacob porterà a maturazione nel corso degli anni fino ad arrivare alla definizione della pratiche SEA come "immersive practice". Anche "actively engaged" determina la modalità di azione, un impegno attivo inteso non solo dal punto di vista dell'artista ma soprattutto da parte del nuovo pubblico partecipante che con il suo attivarsi determina l'esito dell'operazione.

L'esperienza comune sulla quale Ziegler-Ericson hanno costruito la loro operazione è stata quella dell'uragano Hugo abbattutosi proprio in South Carolina nel settembre del 1989. Quello fu uno dei gli uragani più distruttivi, fino a quella data, causando la morte di 27 persone lasciandone 100.000 senza tetto. Partendo dunque da questa "storia condivisa", Ziegler-Ericson elaborarono un progetto sul concetto di distruzione e preservazione al pari della narrazione storica che viene costantemente rimodellata.

La storia che viene analizzata è quella che parla attraverso gli edifici della città, elemento che il duo indagherà anche per *Culture in Action*, proprio a testimoniare quel concetto di incorporazione di cui Jacob parla. Charleston inoltre è stata la prima città negli Stati Uniti ad emanare un legge di tutela su determinati edifici storici (1933). Proprio questa tensione alla tutela e al continuo rinnovamento ha portato a profondi cambiamenti nel tessuto sociale della città. Per condurre la loro analisi e il loro progetto Ziegler-Ericson si sono serviti di una griglia di colori. La griglia, attraverso uno studio condotto con la Historic Charleston Foundation riportava alla luce tutta una serie di distinzioni coloristiche che definivano gli edifici non solo in base alla loro collocazione urbana (peninsula city red, lowcounty earth brown) ma anche in base all'economia (rice field golden brown, crushed oyster shell), all'architettura (plantation red brown, battery mancino mint), alle famiglie/abitazioni storiche (Aiken light pumpkins, Edmonston peachtone), e agli eventi militari (Fort Summer deep stone, rebellion blue black).

Gli artisti usarono questa griglia per dipingere un solo edificio come a condensare la storia di una città in un unico grande libro architettonico partecipato. Lo stile che venne usato per poter permettere a questi colori di coesistere fu quello del camouflage tipico delle divise militari. Tra l'altro da lì a pochi mesi sarebbe scoppiata la guerra del golfo e Charleston sarebbe diventata un importante centro di reclutamento e partenze per le forze militari americane e di conseguenza il camouflage iniziò a diventare un elemento con il quale i cittadini iniziarono a familiarizzare.

Nell'operazione di Ziegler/Ericson il concetto del camouflage, però, è esattamente l'opposto, ovvero, rendere evidente in quanto fuori contesto, anziché mimetizzare e dunque nascondere. L'edificio sul quale lavorarono si trovava, del resto in un punto centrale della città vale a dire il quartiere storico. I diversi colori della griglia con le loro connotazioni storico, politiche,

⁸² Scheda progetto Mel Ziegler, Kate Ericson, Camouflaged History, in, Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival, cit.

economiche e sociali presero così vita su di un solo edificio creando una mappa concettuale di riferimenti eterogenei ed allo stesso tempo decontestualizzandoli dal loro punto d'origine.

Artista - David Hammons

Titolo - America Street and House of the Future

Il nodo centrale dell'opera di Hammons si basa su un certo concetto di marginalità urbana e sociale come condizione/stile di vita. La sua opera per Charleston, *House of the Future*, può essere considerata come una delle più importanti dell'intera edizione del festival e di sicuro rappresenta l'unica opera ancora in situ. Nella sua poetica Hammons ha sempre preferito la strada al museo o al sistema galleristico vedendo in essa un portato di onesta e realtà non riscontrabile nel mondo artistico. Molte delle sue opere sono ispirate alla tradizione e alla cultura nera delle quale per certi aspetti, ad oggi, possiamo dire ne sia diventato un simbolo.

Hammons, a differenza delle altre operazioni, decise di costruire un qualcosa di duraturo che potesse esso stesso diventare passato, memoria e futura rilettura anziché reinterpretare o inserirsi in un discorso già narrato, seppur da riscoprire. L'artista decise di lavorare nella zona dell'East Side della città un quartiere a prevalenza afro americana. Nel quartiere Hammons scelse due lotti vacanti impostando il suo discorso su tre direttive principali: comunità, consapevolezza e "touris-tless"/non attrattività.⁸³ Nel quartiere Hammons visse diverse mesi e su quei terreni vuoti decise di costruire, in collaborazione con la comunità, la casa del futuro (House of the Future).

La scelta della marginalità in Hammons si vede anche nell'uso dei materiali, prevalentemente scarti o oggetti di riuso e proprio con questi, nel caso specifico pannelli di legno, decise di costruire la casa. Il lavoro anche a detta di Jacob ha rappresentato una delle maggiori operazioni partecipative di tutto il festival: "Perhaps more than any other projects to date, this work brought in the public as Active collaborators, and while at time computing voices, they were joined with artist's own in the final resolution of the work. Working in this way Hammons sought also to give something back to the community, leaving a project of positive energy and making a contribution that would have longer presence than other installations."⁸⁴

Vivendo nel quartiere Hammons incontrò ben presto il costruttore Albert Alston. L'incontro tra i due diede vita alla costruzione della *House of Future* in quanto il progetto iniziale di Hammons era focalizzato innanzitutto, come riporta lo stesso Alston, verso una critica dello stato delle cose anziché, come si svilupperà successivamente, una proiezione di speranza verso il futuro. "What he wanted to do was build a miniature house on the corner with a Hugo tree lying across it, but I convinced him that was too negative," Alston said. "I told him we needed to do something more positive with this corner in East Side Neighborhood because it's on America Street, and the art should say something positive to the people who live here, not remind them of Hurricane Hugo."⁸⁵

Su uno dei lotti vacanti scelti da Hammons venne dunque costruita la casa del futuro, una particolare abitazione di neanche due piani realizzata nel tipico stile del sud degli Stati Uniti e

⁸³ A riguardo si veda A.Sherman, *The House of the Future: An installation by David Hammons*, consultato in <https://blogs.brown.edu/amst-2650-s01-fall-2017/2017/10/11/the-house-of-the-future/> (settembre 2018).

⁸⁴ M.J.Jacob, in, *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, catalogo mostra, Rizzoli International Publication, New York, 1991, p.19.

⁸⁵ J.Vernelson, *Spoleto Behind the scenes*, 1996, (pagine non numerate).

delle così dette *shotgun houses*. Questa tipologia di casa, realizzata interamente in legno, molto in voga a partire dalle fine della guerra civile agli inizi degli anni venti, è formata da una struttura rettangolare molto stretta, massimo 3,5 metri di ampiezza e gli spazi al suo interno sono composti da un susseguirsi di stanze senza spazi di “decompressione”, come i corridoi che solo nelle più “recenti” versioni sono stati aggiunti. Hammons e Alston dunque iniziarono a raccogliere materiale di scarto e per l’inaugurazione del festival completarono la costruzione della casa anche grazie all’aiuto dell’artista Larry Jackson il quale creò un suo piccolo studio all’interno del primo piano.

L’opera-casa veniva poi completata da un testo dipinto sul retro che riportava la seguente citazione dello scrittore Ishmael Reed: “ The Afro-American has become heir to the myths that it is better to be poor than rich, lower class than middle or upper, easy going rather than industrious, extravagant rather than thrifty, and athletic rather than academic”. Inoltre la casa venne disposta in maniera trasversale rispetto alla via principale seguendo il ritmo “corner” di molti piccoli negozi e spazi di ritrovo del quartiere.

La particolarità di questa casa stava nella sua non funzione. Proprio come il futuro, l’utilizzo della casa doveva essere essenzialmente imprevedibile ma allo stesso tempo doveva essere garantito dal suo impegno nel presente. La casa divenne ben presto un simbolo del quartiere stesso e come disse Alston solo chi conosceva l’Est Side prima dell’opera di Hammons poteva comprendere il piccolo grande cambiamento che la sua presenza aveva portato: ““Look at this corner,” Alston said. “The people here were affected by the art in such a way that they keep this corner clean. You can come here late at night and you’ll be safe. This corner used to be notorious people just hung around waiting for trouble, and it came. When we first put those words on the back of the single house the people who hung around the corner didn’t like it, but eventually they understood. Art and what it can mean to people when they feel they are part of it is symbolized by this house and park on America Street.”⁸⁶

Nel corso degli anni, come dimostrato dal lavoro di Greg Allen - che a partire dal 2007 ha documentato con Google Street View i vari cambiamenti, deterioramenti e rifacimenti sia della casa che della bandiera e del manifesto - l’opera di Hammons è stata incorporata dal quartiere stesso. È diventata un simbolo attivo e un esercizio di cura continua e costante affermazione di identità.

L’altro lotto vacante, un piccolo spazio verde con un cartellone pubblicitario che poggiava sulla parete laterale di un edificio, venne usato da Hammons come angolo della “consapevolezza”. I manifesti pubblicitari, per regolamento cittadino dovevano essere posizionati solo al di fuori delle zone centrali. Questo significava che la maggior parte di essi veniva concentrata in zone periferiche spesso connotate dal basso reddito. Per di più la maggior parte di essi, in quel periodo pubblicizzava prodotti alcolici e sigarette come nel caso delle NewPort nel lotto scelto da Hammons. L’artista così decise di rimuovere la pubblicità con l’intento di offrire un messaggio di speranza e soprattutto un messaggio rivolto direttamente al persone del quartiere e realizzato da esse. Anziché riproporre una qualsiasi altra pubblicità, Hammons decise di fotografare alcuni bambini del quartiere in una posa di attesa e fiducia con lo sguardo verso l’alto e le mani lungo i fianchi.

Da un punto di vista di una formazione della pratica e della teoria SEA quest’opera risulta essere essenziale in quanto ispirazione di uno dei progetti più (ri)conosciuti a livello SEA, ovvero, il Project Row Houses dell’artista americano Rick Lowe. Come spiegherò in seguito, Lowe riuscì a riqualificare nel corso degli anni, a partire dal 1993, una area del quartiere Third Row a Houston interamente costruito con *shotgun houses* in serie. Inoltre il progetto di Lowe nacque da un confronto con la comunità in merito alla realizzazione di un poster pubblicitario che stava realizzando in quel periodo.

⁸⁶ J.Vernelson, *cit.* (pagine non numerate).

Artista - Huston Conwill, Estella Conwill Majozo, Joseph DePace
Titolo - The New Charleston

Anche l'opera di Conwill è basata sulla ricerca e sulla narrazione delle radici della comunità afro americana. In questa sua operazione Conwill è accompagnato da una poetessa, sua sorella Estella Conwill Majozo e da un architetto Joseph DePace con l'intento di riportare e raccontare la storia attraverso diversi punti di vista. Nel corso degli anni Conwill, come metodo d'indagine, ha sviluppato il cosmogramma, un diagramma ispirato a rituali e danze attraverso il quale l'ambiente esterno diviene l'elemento fondamentale per la comprensione dell'opera stessa. Attraverso questo il cosmogramma viene analizzato il corpo e il suo movimento nello spazio.

Partendo dalla storia della comunità nera, così come descritta nell'opera *Du Sable's Journey* (1991), Conwill seguì il percorso di Jean Baptiste Point du Sable -l'uomo che viene considerato il fondatore di Chicago o per lo meno il primo a vivere stabilmente in quell'area - dalla sua nativa Haiti fino ai Grandi Laghi.

Il tema che ispirò l'operazione di Conwill per Charleston fu, pertanto quello del viaggio "forzato". Proprio grazie all'utilizzo del cosmogramma l'artista decise di tracciare una mappa degli spostamenti fisici e dei momenti culturali cruciali della comunità afro americana. Il luogo dal quale attivare questo dialogo venne individuato nell'Avery Research Centre for African-American Studies del College di Charleston. Prima di diventare un centro di ricerca legato al college della città (1985), l'Avery Normal Institute era un punto di riferimento per la comunità nera nonché luogo di formazione. Qui il reverendo Francisco Cardozo formò come insegnanti diversi membri della comunità. L'Avery è stato anche un punto centrale durante il periodo della lotta per i diritti civili.

Per l'opera *The New Charleston*, Conwill si ispirò, inoltre, ad una danza popolare degli anni '20 del Novecento. Questo lavoro essendo una summa della diaspora Africana nel suo percorso verso Charleston tocca più di un tema fin qui analizzato e realizzato dagli altri artisti presenti nel festival. Ad esempio, la figura di Denmark Vesey trattata da Roland Jones, il richiamo alla Stone Rebellion, analizzata dal lavoro di Lorna Simpson nonché il ruolo dell'acqua intesa tanto come "veicolo" della diaspora quanto fonte battesimale ed elemento di purificazione che possiamo ritrovare nell'operazione di Elizabeth Newman.

Il viaggio del cosmogramma di Conwill inizia sulle coste della Sierra Leone, sul fiume Rokel, prosegue per l'oceano Atlantico, passa per il mare dei Caraibi, le Barbados e termina nel porto di Charleston. Da queste coordinate geografiche Conwill traccia poi quelle politiche e sociali che portano, da una parte alla fallita insurrezione che costò la vita a Denmark Vesey nel 1822, e dall'altra alla figura dell'educatrice Mary McLeod Bethune. Ogni riferimento geografico diventa un rimando alla storia locale riletta in una chiave "universale" così l'unione delle coordinate, attraverso una serie di citazioni dei personaggi che hanno contribuito a questa narrazione, porta direttamente al New Birth Mount of Joy e alla rivolta dello Stono River (si veda il lavoro di Lorna Simpson).

Essendo il cosmogramma di Conwill basato anche sulle danze popolari sono presenti le canzoni che maggiormente hanno identificato un senso e un movimento di liberazione come *We Shall Overcome* e *Keep your Eyes on the Prize* cantata sia in lingua Gullah, la lingua parlata dagli schiavi nella zona insulare del South Carolina, che in inglese. La parte interna del cosmogramma era pensata attraverso quattordici riferimenti/simboli che a loro volta richiama alle quattordici stazioni della via Crucis. In una ipotetica pista da ballo questi simboli e personaggi andavano a formare poi due coppie da sette che si incontravano al centro della sala. La cosmografia da mappa si trasformava in elemento scultoreo. Conwill lo realizzò sul pavimento centrale dell'Avery sovrapponendola ad una mappa di Charleston. I colori principali furono l'indaco, produzione locale della città nel periodo della guerra civile (si

veda il lavoro di Hann Hamilton) e il bianco tipico del guscio delle ostriche che si pescavano nel mare del South Carolina.

Sempre nella stanza centrale, uno specchio con sopra scritti i nomi dei maggiori luoghi di sepoltura della comunità afro americana rifletteva il comsogramma aggiungendogli una sorta di aspetto tipico della divinazione Yoruba dell'Africa Occidentale dove la vita di un uomo e il suo rapporto con i suoi avi viene letto nella superficie dell'acqua o nel riflesso di uno specchio.

Sul lato opposto era presente una fotografia di Brian Lanker raffigurante Septima Clark ex studentessa dell'Avery che lavorò con Martin Luther King e successivamente divenne una figura chiave nella lotta per i diritti civili. In tutta la stanza risuonavano canti a cappella in lingua Gullah cantati dal gruppo Moving Star Hall Singer con la funzione di porsi come rimando diretto al periodo della schiavitù. Il lavoro di Conwill è conservato nel deposito dell'Avery Research Centre for African-American Studies.

Artista - Chris Burden
Titolo - Three Ghost Ships

Il lavoro di Burden rende omaggio a Charleston come città portuale. La presenza di Burden, uno dei maestri della performance americana degli anni '70, riflette la svolta estetica dell'artista verso la dimensione scultorea/oggettuale. In particolare, rientrano nella sua produzione di inizio anni '80 la figura della nave e del sottomarino, intesi tanto come elementi di distruzione (si veda la metafora della portaerei nell'opera di Finlay) quanto come speranza per il futuro. Tra questi lavori *Warship* (1981), *Nina, Pinta and Santa Maria* (1982) e *Ship-O-Corks* (1983). Il lavoro del 1987 *All the Subs of the United States of America* rappresentava i 625 sottomarini usati dalle flotte americane a partire dal primo nel 1897.

A Charleston, Burden affrontò e realizzò per la prima volta una barca in scale reale. Per fare questo l'artista si rifecce all' instant design creato da Phil Bolger che negli anni '70 creò il metodo per l'auto realizzazione di piccoli imbarcazioni basato su un design semplice e su materiali facilmente assemblabili. Nonostante il design "istantaneo", le barche di Burden vennero poi completate con pannelli solari, attrezzatura elettronica e collegamento satellitare globale per la navigazione senza pilota. L'intenzione iniziale dell'artista era infatti quella di far salpare le tre barche alla volta del porto di Plymouth in Inghilterra trasportando un piccolo carico di the.

Nel contesto di rilettura storica politica e sociale con la quale gli artisti del festival si sono confrontati, le barche di Burden aprono la riflessione sul concetto di colonizzazione e la scelta di Plymouth come punto di arrivo è tutt'altro che casuale. Charleston e Plymouth, infatti, furono degli snodi principali e proprio dalla città inglese salpò, nel settembre del 1620, la famosa nave Mayflower che portò i padri pellegrini sulle coste di Cape Cod. L'atto di riportare qualcosa là dove "tutto" è iniziato può essere letto anche come la chiusura di un ciclo storico o come la risposta ad un discorso lasciato ancora in sospeso.

A livello espositivo, le tre barche realizzate da Burden, anche con l'utilizzo di materiali di recupero, furono sistemate all'interno del Gibbes Museum of Art. Anche se in questo caso le opere, così come avvenuto per Cindy Sherman, vennero presentate all'interno di una cornice museale, la loro scala eccessiva così come il fatto stesso di essere nient'altro-che-barche, le fece apparire come fuori contesto o, come riportato in catalogo, funzionarono da richiamo di tutte quelle immagini di distruzione post uragano Hugo che era stato in grado di trascinare le barche nei posti più impensabili. "Curiously for Charlestonian, their position was not so odd

as one might think, since boats had been transplanted to many impossible location by Hurricane Hugo.”⁸⁷

Artista - Narelle Jubelin
Titolo - Foreign Affairs

Anche il lavoro dell'artista australiana Narelle Jubelin riflette sul concetto di colonizzazione sia istituzionale che culturale, in questo caso specifico tra Australia e Stati Uniti. Nel lavoro dell'artista vengono indagati i dispositivi che creano le differenze, a partire da quelle terminologiche, in grado di decidere, e dunque successivamente formare una conoscenza, tra ciò che è esotico e primitivo e ciò che, invece, è civilizzato e culturale.

Attraverso la tecnica del ricamo Jubelin depotenzia una certa “eroicità” e un certo portato di maschilismo insita nella mentalità colonialista/espansionista. A questa aggiunge la modalità espositiva tipica del museo incorniciando ogni sua opera e aprendo così un nuovo punto di vista. Il luogo scelto dall'artista per la sua operazione è lo United States Custom House costruita tra il 1849 e il 1879.

La Custom House, la dogana, era la sede all'interno della quale venivano certificati o bloccati gli scambi commerciali con la città. Incarna il concetto di scambio e dunque quello di dialogo tanto a livello metaforico quanto a livello “fisico”, rappresentando il passaggio “forzato” per Charleston con la sua collocazione urbanistica a metà tra l'oceano e il fiume. La sua imponente struttura, nello stile classicista rivisitato dai coloni, con ampio colonnato e una grande scalinata, quasi stride con la minuzia e le dimensioni delle piccole opere di Jubelin.

L'operazione di Jubelin è divisa attraverso quattro diversi set di ricamo e disposta lungo i quattro angoli del mezzanino dell'edificio. Al centro della prima installazione, disposta ad X, una spilla commemorativa della Seconda Guerra mondiale acquistata dall'artista a Sidney nel 1991. La spilla raffigura un uomo in uniforme insieme alla moglie ed è stata inserita da Jubelin in una cornice d'avorio comprata a Chicago nello stesso anno. Nell'angolo opposto il tema principale è una mostra del 1936 realizzata al Gibbs Museum sulla collezione di arte astratta di Solomon R. Guggenheim. In un altro angolo si trovano dodici esempi di lavori in ferro battuto, dai cancelli alle ringhiere fino ai raschietti per stivali, a simboleggiare l'influenza, e dunque lo scambio, tra la tradizione anglo-francese e la città di Charleston. L'ultimo angolo è riservato alle targhette degli schiavi.

Artista - Barbara Steinman
Titolo - Ballroom

L'opera di Steinmam indaga i modi in cui il passato modifica la percezione del presente cercando sempre di agire al di là del lato ufficiale della storia. L'estetica dell'artista canadese si basa tanto sul recupero e rivisitazione della memoria quanto sul lavoro di decostruzione dell'oggetto icona. Per *Places with a Past*, Steinmam decide di intervenire in uno spazio marginale e abbandonato seppur posizionato in una zona altamente frequentata sia dai residenti che dai turisti.

Il luogo scelto è una vecchia stazione di pompaggio tra Market Street e Concord Street. Al centro del piccolo edificio circolare, l'artista decide di intervenire posizionando un grande candelabro di cristallo. L'effetto è quello di una grande sala da ballo in miniatura. La sua presenza fuori scala, e la posizione sospesa sul pubblico, crea un effetto straniante ed apre

⁸⁷7 Scheda progetto Chris Burden, Three Ghost Ships, in, *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, cit.

alla riflessione sulla società della Charleston schiavista così attenta alle apparenze da aver perso le misure nei rapporti umani. La presenza ingombrante del candelabro richiama il costante peso della storia e l'impossibilità di nasconderla o sbarazzarsene.

Sul pavimento l'artista simulò il riflesso della luce attraverso il candelabro, attraverso il posizionamento della stampa fotografica di un pattern astratto. La fotografia in realtà rappresentava il tracciato radar di un sottomarino, elemento quest'ultimo legato alla storia portuale e militare della città che, come abbiamo visto torna sia nell'opera di Finlay che, parzialmente, in quella di Burden. I due piani, quello del riflesso del candelabro e quello del tracciato sottomarino si sovrappongono e diventano di difficile lettura. La guida alla lettura dell'opera diventa così la scritta che accompagna la fotografia: "The center of her world is exactly where you stand".

L'interpretazione volutamente individuale/individualista sta ad indicare anche il posizionamento della città stessa, con tutto il suo passato, nei confronti del presente in particolare in relazione al suo essere la sede della U.S. Naval Weapon Station, ovvero, una base missilistica per sottomarini.

Artista - Christian Boltanski

Titolo - Shadows - Inventory of objects belonging to a young man of Charleston

Nei due lavori paralleli, *Shadows* e *Inventory of objects belonging to a young man of Charleston*, Boltanski riflette sul tema della memoria e della collezione presentando, da un parte, il passato immaginario/immaginato di Charleston e dell'altra, il suo presente.

Per l'artista francese, presenza "autorevole" e storica insieme a Burden, intervenire su Charleston ha inizialmente richiesto una sorta di un processo empatico, necessario per far dialogare la sua tradizione europea con la città e la sua esperienza personale. Il punto di partenza è stata la casa di Peter Jr. Bocquet maggiore durante la guerra civile, catturato e esiliato successivamente a Philadelphia dalla truppe britanniche. La casa, situata al 93 di Broad Street fu costruita nel 1788 dal padre Peter Bocquet francese ugonotto.

Giocando sul passato come memoria collettiva e come presenza costante e (in)discreta del nostro presente, Boltanski realizza una serie di proiezioni e immagini che confonde e mimetizza nei diversi angoli e spazi interstiziali della casa. Si tratta di proiezioni di piccole dimensioni ispirate al famoso film *Gone With the Wind* (1939) il quale, a sua volta, ha contribuito a creare il topos degli stati meridionali americani nel periodo successivo alla guerra d'indipendenza. Le immagini aleggiano leggere come presenze nelle stanze, così, si può vedere la silhouette di una donna nel suo vestito da ballo con un ventaglio in mano proiettata sulla porta finestra e l'ombra di una piccola bambola su di un giradischi. Anche gli spazi rubati e danneggiati diventano il set per le installazioni dell'artista che, proprio in un crepa nel muro della stanza da bagno, posiziona una delle sue immagini. Il gioco di ombre è evocativo della ricostruzione di Charleston stessa, plasmata, nel suo centro storico, sull'idea e sull'immagine di quello che fu il suo passato.

La riflessione sul presente, invece, prende vita nell'opera *Inventory of objects belonging to a Young Man of Charleston* presentata al Gibbs Museum. Per quest'opera Boltanski espone oggetti e indumenti di un anonimo studente del Charleston College. Presente e passato anche in questo caso si sovrappongono. Oggetti e indumenti di uso quotidiano vengono

esposti in vetrine e teche e “sezionati” come reperti e artefatti del passato.⁸⁸ Un divano, l’asse per stirare, una televisione vengono musealizzati e cristallizzati per offrirci uno sguardo distaccato del nostro stesso presente. Questo inventario anonimo rappresenta l’analisi di una civiltà ancora in vita e apre una riflessione sui nostri modi di vivere.

Questa modalità rappresenta la cifra estetica tipica dell’artista il quale propone collezione “locali” per ogni museo in cui espone. La collezione di un giovane ragazzo di Oxford per il Museum of Modern Art, quella di un uomo di Gerusalemme per l’Israel Museum e quella di un bambino di Copenhagen per il Louisiana Museum. L’anonimato della collezione apre inoltre al tema sul ricordo storico, ovvero, su ciò che deve essere ricordato in quanto nominato in una didascalia. La mancanza di una descrizione oggettuale rende l’oggetto stesso privo di un contesto e dunque di una sua narrazione in un dato contesto. In questo modo l’artista lascia allo spettatore l’atto della selezione del ricordo in base ad un’esperienza personale.

⁸⁸ Sulla contro-esposizione del ricordo, quindi sulla negazione della presentazione dell’oggetto personale si veda l’installazione creata da Boltanski (2007) per il Museo per la Memoria di Ustica dove gli effetti personali appartenuti alle vittime del disastro aereo Itavia 870 Bologna-Palermo sono chiusi all’interno di 9 grandi casse nere che fanno da contorno alla minuziosa ricostruzione dell’aereo
<http://www.museomemoriaustica.it/il-museo/>

1.7 Project Row Houses, Houston 1993 - Un quartiere di persone

Dopo *Places with a Past*, e nello stesso anno di *Culture in Action*, *Project Row Houses* realizzato/avviato dall'artista Rick Lowe aiuta a definire ancor meglio i criteri e le pratica di una nascente operatività artistica nel sociale. In questo caso ci troviamo di fronte ad una difficoltà nominale, cosa che accompagna molte operazioni SEA, in quanto si tratta non solo di un progetto ancora attivo quanto, piuttosto, vivente. Si potrebbe definirlo come intervento artistico, nel senso che non si tratta di un evento, di una mostra o di un "atto" curatoriale. Allo stesso tempo il concetto di intervento, proprio nella sua etimologia, è legato al concetto dell'accadimento che, a sua volta, nella terminologia storico artistica è legato all'happening inteso proprio come un qualcosa che interviene, accade nel mezzo di un qualcos'altro e dunque mette in luce una dimensione temporale ben definita.

Se pensiamo poi all'happening, all'interno di una dimensione urbana il rimando, in chiave italiana, è alla definizione data da L.Vinca Masina "campo di accadimenti del tutto aperti e disponibili."⁸⁹ Per due progetti chiave della SEA come, *House of The Future* di David Hammons realizzato per *Places with a Past* nel 1991 e *Tele-Vecindario* di Mangano-Ovalle per *Culture in Action* del 1993, ritengo, invece, che il termine intervento sia utilizzabile in quanto, seppur i progetti abbiano avuto una durata maggiore rispetto all'idea iniziale, l'artista ha lasciato/abbandonato ogni suo ruolo e soprattutto ogni sua volontà di presenza. Ovvero, in questi casi l'artista è intervenuto nel senso che la sua presenza si è data come accadimento per un determinato periodo di tempo, quello relativo alla durata di PWP e CIA, dopodiché il progetto è continuato senza di loro modificandosi e ricostruendosi con una vita propria, o per meglio dire, con la vita delle persone che l'hanno preso in carico. Nel caso di *Project Row Houses*, come vedremo, la figura di Rick Lowe, invece, è ancora presente e questo fa di questo progetto una sorta di *unicum* e soprattutto non lo rende definibile ma al massimo osservabile.

Project Row Houses è un progetto che per certi aspetti, potremmo dire incorpora gli esiti sia di *Places with Past* che di *Culture in Action*. Si tratta infatti di un progetto ancora attivo sviluppato all'interno di una ben determinata area urbana e altrettanto ben determinata comunità, iniziato attraverso un processo aperto di rilettura dello spazio urbano all'interno del quale la modalità partecipativa è risultata una delle chiavi fondamentali. I livelli di complessità di questo progetto sono dati in primis dalla sua durata. Un operazione ancora attiva, ad oggi venticinque anni, comporta durante il suo sviluppo una serie di pratiche e "deviazioni" che rendono quasi impossibile, forse neanche pensabile, una sua analisi attraverso la sola lente della critica artistica. Dentro *Project Row Houses*, infatti, convivono, tra gli altri, elementi/aspetti sociologici, urbanistici, gestionali ed economici.

Project Row Houses nasce nella città di Houston, nel quartiere di Third Ward a prevalenza afro americana. Il termine ward (circostrizione/distretto) rimanda direttamente alla storica divisione urbanistica della città nei sei distretti principali. Tale divisione risale alla fondazione della città nella prima metà dell'ottocento e rappresenta, al pari della community areas utilizzate per Chicago, un concetto/territorio più ampio rispetto a quello di quartiere, incorporando non solo l'aspetto urbano ma anche quello sociale dell'intera area rappresentando le sottodivisioni politiche e razziali.

Third War durante la sua fase "ottocentesca" rappresentava un quartiere d'élite residenziale composto per la maggior parte da abitazione in stile vittoriano. La costruzione della Union Station, avvenuta nel 1910, avviò, se così si può dire, un certo processo di "deterioramento" del quartiere. L'affluenza di viaggiatori e pendolari portò, infatti, alla costruzione di diversi hotel trasformando l'aspetto stesso del quartiere. Se negli anni '30 del Novecento la popolazione nera e quella bianca erano quasi equamente distribuite, col

⁸⁹ A riguardo si veda, A.Pioselli, L'arte nello spazio urbano, cit.

passare del tempo, in particolare dopo la seconda guerra mondiale, il quartiere vide una maggiore e costante immigrazione nera che fece eco ad una crescente politica immobiliare blockbusting che allontanò i residenti bianchi in particolare negli anni '70.

Nel corso degli anni a venire Third Ward ha subito un processo altalenante dovuto fondamentalmente a politiche di gentrificazione che in prima istanza hanno cercato di “ripulire” il quartiere per poi “ripopolarlo” verso la seconda metà degli anni '90 con una nuova classe di residenti. Al momento attuale (2018) la popolazione del ward è etnicamente divisa in: 71.7% Afro-Americani, 12.1% Ispanici, 9.8% Bianchi, 5.1% Asiatici.⁹⁰

L'operazione di Lowe inizia nel 1990 quando il giovane artista ,trasferitosi dall'Alabama a Houston nel 1985, inizia a collaborare con SHAPE (Self Help for African People Through Education) il community center del quartiere di Third Ward. La missione di SHAPE è quella di aiutare, sostenere e migliorare, le condizioni della comunità afro americana di Houston attraverso programmi di formazione e azioni di sostegno. SHAPE venne fondata nel 1969 e dunque è stata testimone della stagione dei movimenti per i diritti civili partecipando alla famosa Million Man March per la quale vennero “organizzate” e accompagnate centinaia di famiglie da Harris County a Washington DC. Molti attivisti si sono “formati” a Third Ward dove, tra l'altro, sono nate anche le prime radio rivolte ad un pubblico principalmente afroamericano come KCOH (92.9 FM HD2) e KYOK.⁹¹

Agli inizi degli anni '90 SHAPE stava conducendo una ricerca sugli edifici abbandonati e in forte stato di degrado nella zona di Third Ward. Molti di questi edifici venivano usati come luogo di spaccio ed essendo in quel periodo SHAPE impegnata anche in una campagna antidroga venne chiesta al comune la loro demolizione. Vennero così individuate 22 abitazioni tutte nello stile shotgun tipico degli stati del southeastern e, soprattutto, nello stile in cui David Hammons costruì la sua House of the Future nel 1991 proprio durante *Places with Past*. Questo nucleo di abitazioni divenne il punto di partenza del progetto Row Houses. Lowe infatti presentò a SHAPE un'altra visione che si rivelò vincente. Quelle 22 case vennero lette non come sintomo di degrado e abbandono bensì come la rappresentazione della natura più genuina del quartiere nonché parte inalienabile della sua tradizione e per questo andavano recuperate.

Le due influenze maggiori in questa visione di Lowe come testimoniano sia Grant Kester che Tom Finkelppearl furono la pittura “nostalgica” di John Biggers e la scultura sociale di Joseph Beuys. Da un parte la descrizione delle shotgun dipinte da Biggers portava alla luce il concetto di queste abitazioni come sistema interconnesso capace di creare un senso di comunità in grado di andare oltre le conseguenze della segregazione. Dall'altra, l'esempio di Beuys suggeriva la possibilità trasformativa dell'arte di un qualcosa di “comune” e lontano dall'arte stessa. Grazie ai fondi del NEA (National Endowment for the Arts) più una serie di finanziamenti privati, Lowe fu in grado di acquistare l'intero lotto delle 22 case evitando così la demolizione. Sempre Lowe racconta di come l'ispirazione all'azione gli venne data dagli stessi ragazzi del quartiere i quali vedendolo impegnato alla realizzazione di un'opera gli chiesero non tanto di puntare il dito o analizzare il già esistente, e quindi sottolineare una “precaria” condizione, quanto piuttosto di creare qualcosa di nuovo.

Anche nel caso di PWP l'idea iniziale di Hammons era quella di sottolineare una determinata situazione, già evidente potremmo dire, legata alle conseguenze dell'uragano Hugo. Anche in quel caso furono proprio i ragazzi del quartiere a chiedere all'artista di realizzare qualcosa che

⁹⁰ Per i dati relativi al periodo 2010-2015, si veda L.Binkovitz, *Study: Northern Third Ward vs. Gentrification*, 2018

<https://kinder.rice.edu/2018/09/11/study-northern-third-ward-vs-gentrification> (ultima consultazione settembre 2019).

⁹¹<https://www.uh.edu/third-ward/third-ward-map/> (ultima consultazione, settembre 2018).

non ricordasse loro costantemente la propria situazione bensì qualcosa che fosse in grado di migliorarla o per lo meno qualcosa di diverso in grado di aprire una nuova serie di possibilità. Hammons e Lowe ormai artisti di riferimento della comunità afro-americana, hanno entrambi iniziato il loro progetto partendo da una casa. Questo ritengo sia sintomatico dei tempi, ovvero, come l'elemento casa diventi un punto di partenza per la creazione di un nuovo dialogo e soprattutto di una nuova modalità pratica. Solo come breve accenno la metodologia della casa, nella forma specifica della casetta da giardino installata in spazi pubblici, è stata usata in diverse azioni dal collettivo austriaco WochenKlausur e in Italia dall'operazione dell'artista Marco Vaglieri "Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno" (1995).

Per Hammons e Lowe, inoltre, non si trattava di una casa qualunque bensì di un ben specifico modello, quello shotgun, diventato famoso proprio nel periodo della rivoluzione civile e dunque in un periodo storico contraddistinto da segregazione e schiavismo. Nonostante si tratti di case e della "riqualificazione" di un quartiere è giusto specificare, come fece del resto lo stesso Lowe al summit del 2013 organizzato da Creative Time⁹², che PRH non è un'impresa imprenditoriale "PRH is not an entrepreneurial venture."⁹³

Il successo e la visibilità acquistata nel corso degli anni, insieme alla "scalata" delle operazioni artistiche di Theaster Gates, hanno portato il discorso/progetto iniziale di Project Row Houses a confrontarsi con una dimensione professionalizzata e commerciale. Eppure l'intento di Lowe è sempre stato ben lontano da questa visione. Il punto iniziale della trasformazione di Lowe, infatti, fu principalmente culturale nel senso di costruzione e ricostruzione di una cultura basata sulla solidarietà e sulla partecipazione dei membri della sua comunità. Non si tratta della costruzione di una comunità utopica isolata e isolante in quanto Third Ward rappresenta una porzione di città, con tutti i meccanismi che questo genera, ben evidente.

Project Row Houses si divide in due direttive principali. Una rappresentata dalle esigenze e richieste del quartiere e un'altra dalla formalizzazione di tali richieste attraverso un processo di natura artistico. Le case recuperate sono state così divise tra appartamenti per finalità sociali -come il progetto per madri single alle quali viene data la possibilità di seguire corsi di formazione oltre ad essere fornita assistenza per un periodo da uno a due anni- e residenze per artisti. Le residenze per artisti non sono però da considerarsi come studi e atelier separati dal quartiere ma come centri propositivi estremamente collegati al suo sviluppo. Proprio questo concetto portò all'integrazione tra "domanda" del quartiere e "offerta" artistica attraverso la creazione di un programma di mentoring per i ragazzi.

Il programma *Young Mothers Residential Program* (YMRP) è ideato e pensato per madri single, tra i 18 e i 26 anni, che vogliano portare avanti gli studi e la loro formazione. Nel corso degli anni ha offerto assistenza all'incirca a un centinaio di madri con le loro famiglie. I criteri di applicazione al programma dimostrano, nella loro specificità, una decisa transizione del

⁹² *In conversation: the contours of place and action. Rick Lowe and Nato Thompson, 25 ottobre 2013, Art, Place and Dislocation the 21st Century, Judson Memorial Church 55 Washington Square Park South.*

⁹³ *L. Gabsy Gogarty, Art & Gentrification, in, Art Monthly, February 2014, p.7.*

progetto artistico all'interno del mondo reale.⁹⁴ Sempre da un punto di vista dei servizi per il quartiere, il programma *Incubation Program* è rivolto allo sviluppo di piccole realtà economiche locali. In questo caso Project Row Houses diventa un vero e proprio incubatore, sviluppatore di idee e processi nonché sede fisica offrendo tempo e formazione a tutti coloro che sono all'inizio di un'attività e vogliono sviluppare delle proprie iniziative. Al momento (settembre 2018) *Incubation Program* ospita i progetti *Crumbville TX Storefront* e *Ujima Residents Resource House*. Il primo è un piccolo forno che offre prodotti vegani, il secondo, invece, è uno spazio che promuove l'integrazione sociale e politica nonché la mobilità dei residenti economicamente emarginati. In passato *Incubation Program* ha ospitato il piccolo mercato NuWaters Food Co-op (2014 - 2016) e la radio All Real Radio (2014 - 2016) fondata da ZIN, artista di Houston.

Nel 2015 nell'intento di opporsi ai piani di gentrificazione della città e con la volontà di mantenere e costruire un quartiere fatto di relazioni sociali e non di bisogni indotti, Project Row Houses ha dato avvio al progetto *Emancipation Economic Development Council* (EEDC): "In 2015, Project Row Houses gathered with organizations, businesses, and community residents to discuss the future of the northern Third Ward. Threatened by gentrification and the loss of our community's history and culture, a coalition of churches, nonprofits, community development corporations, business owners, artists, and residents joined forces to inspire hope and contribute to the revitalization and preservation of the Third Ward. Together they formed the Emancipation Economic Development Council

⁹⁴To be eligible for YMRP, applicants must meet the following prerequisites:

- Must be a single mother between the ages of 18 - 26.
- Must be eligible for public benefits such as Medicaid/CHIP, Temporary Assistance for Needy Families (TANF), and Supplemental Nutrition Assistance Program (SNAP)
- Applicants must have full custody of at least one child under the age of 17. (Limit two (2) children per participant)
- Have children enrolled and regularly attending a public/private school or daycare.
- Must be employed part-time, 20 hours per week maximum.
- Must be able to provide income documentation from independent sources such as Social Security benefits, employment paycheck stubs, TANF, child support, and SNAP award letters. *This documentation must be current and submitted with application.*
- Must be enrolled in an educational program: four-year college or university, associate degree program, or vocational training program; and have a grade point average of 2.5 must be maintained for the semester and overall. *Unofficial transcripts may be submitted; both transcripts and a current class schedule must be submitted with the application.*
- Must have or obtain health insurance for myself and my children within the first 30 days of entering the program and be willing to connect to health insurance resources.
- Must understand that Project Row Houses is a Non-Profit Organization, using art as a vehicle to create everyday practices that uplift and move individuals to self-determination and self-sufficiency, all while creating an avenue to build deeper relationships with each other and the community.
- Must understand that pets are prohibited in YMRP.
- Must understand that PRH explicitly prohibits the use, possession, solicitation for, or sale of narcotics or other illegal drugs, alcohol, tobacco or prescription medication without a valid prescription. This policy applies to residents and visitors.
- Must understand that pursuant to Sections 30.06 and 30.07 of the Penal Code, PRH explicitly prohibits the possession, both concealed and open carry, of firearms on PRH property. This policy applies to residents and visitors.
- Must be willing to honor YMRP Program Commitments that support an intensive yearlong partnership with Project Row Houses including:
 - Daily Curfew:
 - Sundays through Thursdays: 10:00 p.m.
 - Saturdays and Sundays: 2:00 a.m.
 - No overnight intimate partners. All overnight guests must be granted permission in advance.
 - Weekly Meetings and Check-In's with YMRP Staff and collaborators
 - Volunteer Opportunities [with focus on empowerment, family and community growth]

<https://projectrowhouses.org/young-mothers-program> (ultima consultazione settembre 2018).

(EEDC). Nearly a century and half ago, a group of newly-freed African-American slaves led by Baptist minister Reverend Jack Yates purchased the land where Dowling and Elgin streets meet, in what became the first public park in Texas and remained one of the only municipal parks open to African-Americans during the era of racial segregation. They called it "Emancipation Park," and it has remained a staple for Third Ward's annual Juneteeth celebration. Like many Houston communities in recent years, the Emancipation Park area is experiencing change at an ever-increasing pace. Chief among those changes is the ambitious redesign of Emancipation Park itself, which reopened in 2017 after a \$38 million renovation. Project Row Houses remains dedicated to the preservation of this community's history and identity. We share this neighborhood with its residents and face the same challenges as them. Through the formation of the EEDC, along with continued partnerships and future endeavors, we hope to redefine revitalization by addressing needs instead of displacing the people who make this community historic."⁹⁵

Da questa affermazione si evince non solo l'intenzione di mantenere un certo tipo di organizzazione sociale quanto piuttosto si può vedere come tale volontà debba essere costantemente contratta e discussa soprattutto in merito alla questione dello spazio pubblico e ai continui spostamenti che un certo tipo di mercato immobiliare impone. Si tratta di un progetto che richiede una continua vigilanza e una continua relazione in quanto, essendo esso stesso una *live creature*, parafrasando John Dewey, si basa sulla costante costruzione e ricostruzione dell'esperienza a contatto con un dato ambiente. In tutto questo l'intento e la volontà dell'artista non possono fare altro che rimodularsi con quelle che sono le esigenze del suo mondo circostante dimostrando così una processualità open-ended senza precedenti.

A livello di teoria e critica Project Row Houses apre una serie di quesiti che non possono trovare una soluzione se non in un continuo aggiornamento e rivisitazione in base alle condizioni ambientali in cui si sviluppano. L'intento è stato quello di far ripartire una certa *communalità* (communality), nel senso di creazione di un senso comune di appartenenza che genera a sua volta consapevolezza sull'uso del in-comune. Questo è un punto molto importante, come sottolineato anche da Larne Abse Gogarty nel suo articolo *Art & Gentrification*, in merito al quesito che l'attuale pratica sociale deve porsi con fermezza, ovvero, quello che riguarda il valore d'uso e il valore di scambio che certe azioni possono produrre e dalle quali sono mosse. Scambio e uso entrano nel mondo della SEA e nella pratica sociale in generale nel momento in cui le azioni create/avviate da artisti acquistano un certo peso nella realtà.

Project Row Houses tramite Lowe ha sempre cercato di difendere questa differenza rimarcando una distinzione netta soprattutto nel momento in cui tutta l'opera di "riqualificazione" di Third Row è entrata nel mirino dei costruttori locali dopo l'operazione di gentrificazione nel quartiere di Fourth Ward. Proprio per questo Project Row Houses si è costituito come Community Development Corporation (CDC) di modo da poter difendersi da future speculazioni. L'obiettivo è stato dunque quello di acquisire e rinnovare altre case per poter continuare una politica di gestione "calmierata" instaurando una serie di rapporti con la politica locale. In particolare nella seconda metà degli anni duemila, 2006, il problema di una imminente gentrificazione del quartiere era diventata una preoccupazione concreta e condivisa.

⁹⁵ <https://projectrowhouses.org/neighborhood-development/emancipation-economic-development-council>
Pagina 77 di 493

L'allora sindaco di Houston, Bill White (2004-2010), cercò di avviare una politica di riqualificazione convertendo tutte quelle case oggetto di attività illecite in abitazioni a prezzi accessibili specialmente in quei quartieri già carenti di infrastrutture e sicurezza.⁹⁶

Il rappresentante dello stato del Texas Garnet Coleman, la cui famiglia era originaria proprio di Third Ward, decise di applicare una politica chiamata Tax Increment Financing al fine di acquistare case da poter poi affittare a prezzi bassi. Come sottolineò John Buntin in un articolo del 2006, la questione della gentrificazione era abbastanza nebulosa in quanto se da un lato veniva demonizzata, dall'altra studi condotti in quegli anni sulle città di Boston e New York avevano dimostrato che in realtà la prospettiva di vivere in un quartiere "rigenerato" era capace a sua volta di stimolare spinte propositive e non comportava l'immediata "espulsione" dei residenti storici, in particolare quelli a basso reddito. Buntin attraverso la sua analisi della gentrificazione a Houston, una città che come lui stesso afferma è famosa per la mancanza di programmazione urbanistica e la predisposizione alle nuove costruzioni, mette in luce caratteri e questioni profonde come quelli legati all'identità e al carattere di un quartiere. Del resto l'esempio di cosa la gentrificazione non doveva essere era sotto gli occhi di tutti, almeno dei suoi detrattori, grazie al caso di Fourth Ward. Il quartiere era stato il centro della comunità afro americana in particolare nel periodo delle cosiddette Jim Crow Laws (1876-1965) ovvero le leggi della segregazione razziale, dalle scuole ai mezzi pubblici, dall'esercito ai bagni, che vennero definitivamente abolite dal Voting Rights Act del 1965. In quel caso il processo di gentrificazione aveva distrutto il senso di solidarietà e sostegno venutosi a creare nel periodo più difficile della comunità.

Dal punto di vista di Lowe questo concetto ritengo sia fondamentale perché inserisce la diversità all'interno delle logiche di una costruzione identitaria "I just felt that seeking diversity was the right thing [...] in the sense of trying to instill a community based on desegregation culture."⁹⁷ Allo stesso tempo questo punto viene letto da Grant Kester come una possibile ri-ghettizzazione. Lo stesso autore, però, comprende la complessità del progetto e dunque più che esprimere un giudizio si limita ad indicarne le possibili derive. La gentrificazione "unisce" a livello razziale ma divide a livello economico in quanto tende a unire una stessa classe economicamente omogenea all'interno della quale possono rientrare diverse etnie.

All'interno dei processi di gentrificazione non è tanto una determinata etnia a subire una "segregazione" quanto, piuttosto, un'intera classe sociale. Con Project Row Houses classe e razza, per certi aspetti, sembrano essere uniti alla stessa definizione di comunità. La classe, come la definisce Kester, è un attributo arbitrario dato da una specifica società al fine di segnare pratiche discriminatorie.⁹⁸ Il problema della divisione di classe è insito nel concetto stesso di definizione di classe e della sua rappresentazione "which reflects and reproduces a systematic form of economic domination that is often, although not always, inflected by racial or ethnic differentiation."⁹⁹

Se non si va alla base di questa questione, sostiene Kester, come si può organizzare un politica di resistenza? Se, sempre nel discorso di Kester, l'operazione di Lowe sembra

⁹⁶ "[...] Mayor White is pursuing a plan focused on homeownership. White's idea is to foreclose on tax-delinquent properties in six poor, close-in neighborhoods. The city will then convert these properties to affordable, owner-occupied housing as part of a larger effort to address other local concerns from crumbling infrastructure to high crime. White calls this "redevelopment that is the opposite of gentrification." J. Buntin, *Land Rush*, *Governing's* March 2006 issue
<https://web.archive.org/web/20070708042155/http://www.governing.com/articles/3houston.htm>

⁹⁷ G. H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011, p. 219.

⁹⁸ *Ibidem*, p.220.

⁹⁹ *Loc., cit.*

riprodurre determinati sistemi di mercato o di self-entrepreneurship tipici di un mercato neo liberista, non c'è il rischio che anche questa operazione venga in un qualche modo cooptata? O addirittura, non c'è il rischio che queste operazioni nascono come già cooptabili?

Kester nei suoi scritti ha dato molta importanza al *dark side* della cooperazione e della spinta sociale come atto paternalista (patronage) tipico e derivante da una certa classe/mentalità vittoriana all'interno della quale spicca la figura del filantropo o del buon samaritano come colui il quale è in grado di dare armi (limitate e controllate) al povero per potersi redimere o per lo meno per essere consapevole della sua situazione. È una visione, se vogliamo allargare il campo, anche definibile come profondamente caritatevole e cristiana quindi molto occidentale dove la redenzione dell'ultimo sembra essere il climax della storia del singolo. Questa mentalità se inserita in un contesto di produzione neo liberista porta ad avere uno sguardo di sfiducia e di costante controllo verso ogni pratica sociale non finalizzata. L'aiuto deve essere caritatevole e allo stesso tempo deve essere sempre rivolto ad un inserimento all'interno di una catena di produzione normativamente accettata. Questo tra l'altro è il problema alla base della questione dell'effectiveness di molte pratiche SEA che, puntando l'attenzione sull'efficacia e sulla realizzazione di un "prodotto", tolgono molto spazio all'azione e al momento della co-creazione individuando nel solo risultato il compito dell'intera pratica sociale.

Non si può pensare, questo è quello che si chiede anche Kester, ad una tipologia di azione/intervento sociale in grado di costruire qualcosa di diverso proprio a partire dalle sue differenze? La "redenzione" deve essere sempre produttiva?

Questa modalità d'azione in between tra consapevolezza di cooptazione e necessità di una risposta a determinate problematiche sociali, secondo Kester, è necessaria in quanto rispecchia il momento storico in cui ci troviamo e sarebbe dunque ingiusto criticarla in maniera così diretta solo per la sua "incapacità" di creare un qualcosa di nuovo che neanche le politiche sociali statali sanno come affrontare. All'interno di pratiche collaborative e dialogiche del resto la continua ridefinizione è sempre all'ordine del giorno. Una comunità può definirsi senza la minaccia/presenza dell'altro? Questa è la sfida che Kester vede nelle pratiche di collaborazione e partecipazione, ovvero, la capacità di ridefinirsi quotidianamente e questo è quello che rappresenta PRH "Community here is founded on neither an immanent, quasi-metaphysical substrate nor on the paradoxical revelation of our existential singularity, but on a series of relational encounters that require the ongoing negotiation of difference as well identity."¹⁰⁰

Queste pratiche, in un'ultima analisi si domanda Kester, sostengono un sistema o ne creano un altro?

Il discorso dell'in-between tra cooptazione e necessità di agire all'interno di un dato contesto e momento storico rientra logicamente anche nella questione del processo di gentrificazione che come scrive Larne Gabsy Gogarty, ormai è entrato a far parte delle stesse pratiche SEA: "To begin with it is worth asking what is at stake in the use of the term 'social practice' and what this development represents in the field variously labelled as participatory art, relational art, dialogical art, new genre public art, socially engaged art, collaborative art, place-making and, less fashionably as Lowe points out, community art. These rapid nominal shifts represent an array of attempts by scholars, artists and curators to stake their claim to identifying and defining a growing area of art since the early 1990s. However, it is clear that the current gamut of artists, writers and curators at its forefront are associated with a deepening codification and institutionalisation of the field, characterised by the growth of social practice MFA degrees, the heightened art-world visibility of pioneers such as Suzanne Lacy and the commercial success of artists such as Theaster Gates. The slick, TED Talk-style atmosphere of the packed Creative Time Summit [NYU Skirball Center for the Performing Arts, 25-26 ottobre 2013, *nda*], compèred by its cheerleading chief curator Nato Thompson, is also emblematic of this. In Lowe's account, this corporate professionalism would seem to

¹⁰⁰ G. H. Kester, op.cit., pp.221-222.

come at the expense of gentrifying the histories of community art, previously more associated with ever-threatened resources, amateurism and anti-market sentiment, alongside occasionally anti-state politics.”¹⁰¹

¹⁰¹ L. Gabsy Gogarty, *Art & Gentrification*, in, *Art Monthly*, February 2014, p.7.
Pagina 80 di 493

CAPITOLO 2

Terminologie a confronto

Premessa

2.1 Stato attuale della SEA (analisi qualitativa e quantitativa)

La ricerca Helicon. Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice (2015-2017). Ricerca qualitativa e definizioni SEA

2.1.1 Una ricerca quantitativa sulla formazione (didattica) della SEA/Community-art: Options for community arts training & support (2015)

2.1.2 LAAs - Local Art Agencies

2.2 Perché Bourriaud non è (più) importante

2.3 Etico vs Estetico - Il confronto Bishop-Kester su Artforum 2006 (Una polemica necessaria: Bishop vs Kester: Artforum 2006)

2.4 Kester-Bishop. Risposta e contro risposta: il carro del primo maggio e la necessità di auto conservazione

2.5 FIELD. Una rivista per la critica SEA

2.6 Etico vs Estetico dieci anni dopo - Il confronto Rasmussen-Kester

2.7 The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen. Ovvero, exculpatory come contrario di engagement e come sinonimo di withdrawal.

2.8 Intorno alla SEA: la partecipazione

2.9 Intorno alla SEA: l'antagonismo relazionale

2.9.1 Christoph Schlingensief: TV antagonista

2.9.2 Tania Bruguera: norma e protesta

Premessa

Teorizzare, analizzare e impostare una critica su un movimento come quello della SEA - basato essenzialmente sulla progettualità/processualità open-ended, sulla lunga durata e soprattutto svincolato da un possesso autoriale da parte dell'artista - risulta difficile dal momento che una visione mono disciplinare rischierebbe di svilirne i migliori esiti e appiattire l'intervento ad una narrazione solamente iniziale e quindi parziale. Detto questo la SEA come movimento che prende spunto dalla pratica artistica nell'aperto del sociale è entrato ora, nel 2018 - se consideriamo l'inizio "ufficiale" nel 1993 con l'operazione *Culture in Action* - nei suoi venticinque anni di attività.

L'analisi critica di questi venticinque anni può essere tuttavia raccontata - senza il bisogno filologico di rintracciare le radici nella storia dell'arte ed in particolare in quella delle avanguardie storiche - attraverso la serie di sommovimenti artistici che si sono susseguiti in rapida sequenza dagli anni '90 ad oggi e che hanno contribuito - anche se il processo è più fluido delle sue stesse cronologie - alla formazione del pensiero critico artistico SEA. Dal relazionale, al partecipativo, dal tactical media all'antagonismo relazionale, ognuno di questi movimenti senza manifesti ha dato/ricevuto un qualcosa alla SEA. Allo stesso modo l'analisi critica SEA può essere fatta seguendo il suo processo di istituzionalizzazione attraverso la creazione di corsi e programmi universitari - quindi lo sviluppo della modalità pedagogica - che per necessità accademiche si presentano come prodotti finiti e non processi in corso.

Un punto di partenza fondamentale consiste nel chiarire che la SEA è un fenomeno statunitense nato grazie ad un contesto sociale improntato al modello community-based e sviluppato attraverso un determinato linguaggio (e lingua) che pur nelle sue traduzioni non può rendere questo complesso substrato. Le prerogative socio politiche, e naturalmente artistiche, che hanno visto la nascita della SEA negli anni '90 e il suo successivo sviluppo non possono essere decontestualizzate. Proprio grazie ai diversi interventi artistici nelle altrettanto diverse declinazioni nazionali si può notare il differente approccio, processo e risultato di un progetto che "sulla carta" nasce per avere un riscontro, dialogo e, nei casi migliori, miglioramento sociale. L'impostazione artistica dell'intervento sociale, proprio in virtù della transnazionalità dell'arte stessa, "inganna" nel momento in cui si perde di vista la particolarità di ogni specifico territorio.

L'arte come linguaggio universale è capace di superare le barriere ma alcune di queste dipendono da fattori che l'arte da sola non è in grado "superare". Si potrebbe dire che per comprendere la SEA "originale" non è tanto necessario riprenderne la modalità d'intervento artistico quanto piuttosto vivere determinate condizioni socio politiche. Sono queste, infatti, che più della metodologia o di un determinato approccio o medium artistico ne condizionano giudizio, ricezione e operatività. Un intervento artistico socialmente impegnato - attenendoci così alla traduzione letteraria più vicina all'inglese - all'interno di un contesto politico segnato da una guerra civile o da una dittatura, finirebbe con il propendere per una determinata operatività politica di denuncia o di azione antagonista votata alla protesta e ad un certo portato di illegalità. Una stessa azione SEA realizzata nel contesto americano, spostata e riattualizzata in un diverso ambiente socio politico acquisterebbe un significato completamente diverso se non, addirittura, non avrebbe neanche ragione d'essere. Ciò che in estrema analisi e sintesi permette lo sviluppo di certe dinamiche SEA è dato da determinate precondizioni socio politiche. Sistemi democratici in crisi che hanno bisogno di ricostruire il sentimento democratico partendo dai cittadini, flussi migratori inarrestabili che hanno dato vita alle creazioni di

nuove comunità, necessità di regolamentazione - o per lo meno comprensione - delle nuove dinamiche d'interazione urbana sviluppate in periferie-città.

Quando questi elementi si danno allo stesso tempo o richiedono la necessità di un diverso approccio, le dinamiche SEA riprendono il loro valore estetico ed etico in quanto le loro azioni ritornano ad avere una loro coerenza interna.

Quando certe dinamiche socio-politiche entrano in azione la risposta artistica che viene proposta acquisisce i caratteri SEA ma non viceversa.

Fin dai suoi primi anni dunque, a livello critico la SEA si è sviluppata maggiormente in territorio statunitense e nord europeo sia per contingenze sociali che per condivisione terminologica linguistica. A livello italiano, invece, la critica ha tardato a metterne a fuoco i parametri anche e soprattutto per un diverso contesto. I lavori/testi, tra gli altri, di Alessandra Pioselli e Gabi Scardi, in particolare il suo *Figura con Paesaggio*, rappresentano una ricostruzione del fenomeno ma sono apparsi, in maniera più sistematica, a partire dalla seconda del metà degli anni 2000. In particolare *Figura con Paesaggio (2011)*, che presenta anche i testi di Claire Bishop e Grant Kester nella loro polemica consumatasi su Artforum (2006), intercetta la SEA in una fase già istituzionalizzata e avanzata. Ma di questo si parlerà in maniera articolata nella sezione che riguarda il contesto italiano.

Anche da un punto di vista della pratica, durante gli anni '90 la produzione artistica italiana è sembrata essere maggiormente concentrata sul versante relazionale al quale solo nei primi anni 2000 ha cercato di inserire una valenza sociale maggiormente programmatica anche e soprattutto grazie alla coincidenza d'intenti con i programmi urbani complessi di rigenerazione urbana. Inoltre la scelta da parte della critica artistica italiana di utilizzare il termine anglosassone public art ha portato due generi di problemi. L'utilizzo del termine public art in Italia negli anni '90 non corrispondeva con l'utilizzo che dello stesso termine se ne faceva negli Stati Uniti, dove, proprio ad inizio anni '90 la public art venne metodologicamente e criticamente superata prima dall'introduzione della categoria new genre public art e successivamente da quella della socially engaged art. Il termine public art usato nel contesto italiano ha rispecchiato l'andamento socio politico del paese dimostrandosi poi, con il mutare delle condizioni sociali, come una riduzione per le nuove pratiche emergenti.

A venticinque anni dalla sua prima operazione, la SEA - soprattutto in territorio statunitense - può essere analizzata anche attraverso la svolta didattica che ha saputo generare. Se da una parte infatti le particolarità delle singole operazioni SEA sono irriducibili ad una schematizzazione statistica - anche la metodologia presenta simili difficoltà - dall'altra l' "educazione" SEA proprio nel suo aver trovato una sistematizzazione universitaria - nel senso di materia di studio - può essere analizzata anche da un punto di vista quantitativo. La necessità di un format didattico dimostra inoltre una sorta di chiarimento terminologico rispetto alla definizione stessa della SEA.

Osservatore privilegiato di questa indagine terminologica sarà il critico americano Grant H. Kester il quale a partire degli anni '90 ha ingaggiato un vero corpo a corpo critico con le pratiche SEA cercando di sviluppare una metodologia in grado di darsi essa stessa sul campo come pratica di verifica attiva. Il suo percorso è paradigmatico. Ad iniziare dal 1995 con la pubblicazione del testo *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, dove le operazioni di community-art sono viste con sospetto fino ad arrivare, nel 2015, alla fondazione della rivista FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism. Nel corso di questi anni la sua critica si è evoluta ed ha accompagnato lo sviluppo di molte operazioni SEA cercando gli strumenti migliori per

analizzare una pratica in continua evoluzione. Con Kester si è arrivati alla figura del critico sul campo.

2.1 Stato attuale della SEA (analisi qualitativa e quantitativa)

La ricerca Helicon. Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice (2015-2017). Ricerca qualitativa e definizioni SEA

Secondo la ricerca condotta da Helicon Collaborative, *Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice*, (2015-2017), finanziata dalla Robert Rauschenberg Foundation (Artist as Activist Fellows) e dalla Compton Foundation, nonostante il termine socially engaged art raccolga al suo interno una serie di pratiche che proprio sotto il nome di social practices hanno trovato un refrain più o meno costante a partire dagli anni '60/70, il fenomeno SEA ha trovato una sistematizzazione solo a partire dagli anni 2000 ed in particolare solo da un punto di vista didattico. Nonostante, infatti, la crescita esponenziale di programmi MFA nelle università americane, il mondo SEA soprattutto a livello di pratiche, critica e accesso ai finanziamenti è ancora lontano - anche se a dire il vero sembra un'intenzione ben ponderata - da una sua definizione riconoscibile anche solo a livello quantitativo. Da qui la necessità di una mappatura del panorama delle pratiche artistiche socialmente impegnate dove, proprio il verbo scelto per il titolo di questo studio, *mapping*, sembra richiamare volutamente quello di Suzanne Lacy nel 1995 *Mapping the Terrain*, testo chiave e prima ricognizione SEA.

Dal primo *mapping* di Suzanne Lacy a questo proposto da Helicon, seppure le pratiche sociali abbiano avuto un notevole sviluppo diventando anche un trend nonché una modalità "sexy",¹⁰² emerge ancora la necessità di conoscere e riconoscersi non solo all'interno del mondo artistico - da Lacy ad oggi questa è diventata una preoccupazione minore - ma anche come nuova professionalità. Emerge l'esigenza di creare una rete anche se per il momento la volontà di affermare una diversità rimane l'espressione principale e più frequente. Nel "periodo" che intercorre tra le due mappature - non che non ci siano stati tentativi di ricognizione, anzi il contrario, qui si prende in esame il preciso utilizzo del verbo mapping - il gap che più di tutti ancora non è stato colmato è stato quello economico-istituzionale, se si esclude il versante accademico. Da un punto di vista di finanziamenti, sia essi di origine privata o pubblica, la SEA stenta ancora a trovare una modalità appropriata alle sue diverse azioni sul campo e metodologie d'indagine, finendo spesso in una sorta di dualismo competitivo con operazione d'arte contemporanea maggiormente legate al versante studio practice sulle quali la maggior parte di finanziamenti è plasmata. Da qui, l'esigenza di mappare un ecosistema che essendosi plasmato su modelli precedenti, commerciali e produttivi in senso di risultato finale, non ha messo ancora fuoco nuovi orizzonti e prospettive.

Quello che emerge da questo report, redatto da Alexis Frasz e Holly Sidford, è un certo atteggiamento *naive* che aleggia, per così dire, attorno al mondo SEA. Non si tratta di una critica ma di un riscontro che al momento rappresenta causa ed effetto di un certo ritardo nell'approntare, quanto meno conoscere in maniera quantitativa, una prospettiva futura basata tanto sulla metodologia quanto sull'aspetto più produttivo ed economicamente sostenibile. Questo, però, come premesso non è da considerarsi un problema

¹⁰²Elizabeth Yeampierre, from UPROSE, a community development organization in Brooklyn says, "Culture has always been a part of everything we do. Now that this work is becoming sexy in the art world, we are finding that young, privileged artists with art school degrees are coming in and wanting to help our community. We are in an awkward place where we want to work with these artists in a mutually respectful way, but they are coming in and appropriating our culture and supplanting local leaders, including artists, who have done this work for a long time", A. Frasz & H. Sidford, Helicon Collaborative, *Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice*, settembre 2017, pp.22-23.

nell'impostazione metodologica promossa da Frasz e Sidford quanto piuttosto il riflesso di un ecosistema - termine sul quale insistono a dispetto di quello maggiormente rodato di campo (field) - cresciuto nelle pieghe del sociale e dunque nelle singole particolarità di ogni caso specifico. Non si tratta quindi di tracciare il resoconto di un sistema - le pratiche SEA maggiormente istituzionalizzate e sistemiche sono quelle relative al settore dell'insegnamento - dal momento che la diversità di approccio, casi, metodologie e competenze è davvero variabile e caratterizzante.

La difficoltà maggiore, oltre ad essere insita nella particolarità di un qualcosa che difficilmente può ridursi a mero case study, sta nel criterio di giudizio con il quale queste operazioni vengono prese in considerazione. Si tratta infatti di diversi livelli - i maggiori sono 3, il finanziatore (inteso anche come bando), l'artista, e la comunità sulla quale ricade l'intervento stesso. Rispondere e far prevalere singolarmente le ragioni dell'uno anziché dell'altro comporta anche una ridefinizione del campo economico, del campo d'azione nonché, ovviamente del risultato finale.

La ricerca condotta da Helicon si avvicina alla questione dell'ecosistema SEA - definizione della quale si dirà più avanti - attraverso il metodo quantitativo ma finisce per essere - dal momento che sposa come elemento metodologico lo strumento dell'intervista - qualitativa: "In our original research design, we planned to conduct a survey of artists to capture quantitative data on the field but artists steered us away from this, suggesting that interviews and discussions with field leaders would provide deeper insight and greater nuance."¹⁰³

Gli artisti, curatori, attivisti e cultural workers at large intervistati o consultati sono stati 53. Tra questi spiccano i nomi di artisti affermati nonché pionieri della SEA come Rick Lowe e Suzanne Lacy, curatori istituzionalizzati come Nato Thompson di *Creative Time*, direttori di dipartimenti didattici come Prerana Reddy (Public Events, Queens Museum), direttori di organizzazioni con focus specifico sul social engagement come Laura Fischer di *A Blade of Grass*, ai quali si accompagnano una serie di esperienze grassroots come Alternate ROOTS, Youth Speaks e The Laundromat Project.

La ricerca, nel suo complesso, dimostra anche come il discorso SEA sia un affare - proprio nella complessità con la quale è sentito e descritto - prettamente statunitense. Questo è strettamente legato, come si vedrà nel capitolo dedicato agli studi di William Bunge nel quartiere di Fitzgerald (Detroit), al concetto di community e al valore che la società statunitense gli conferisce. Inoltre da un punto di vista di finanziamenti governativi, la NEA (National Endowment for the Arts) l'organo che si occupa di gestire e elargire fondi nel settore culturale, già nel 1971 ideò l'Expansion Art Program che si occupa di finanziare le diverse realtà culturali americane e che nei suoi 25 anni di "attività" è servito come base per lo sviluppo di diversi progetti community-based.¹⁰⁴ Dall'

¹⁰³ A. Frasz & H. Sidford, Helicon Collaborative, *Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice*, settembre 2017, p.9

¹⁰⁴ In 1971, the National Endowment for the Arts introduced the Expansion Arts Program to honor the nation's cultural diversity. Vantile Whitfield, recruited by Chairman Nancy Hanks as the program's first director, led the NEA's initiative to expand arts resources beyond the familiar opera, orchestra, ballet, and museum settings. For 25 years, this program nurtured community-based arts organizations from America's innercity, rural, and tribal communities", *National Endowment for the Arts. A history 1965–2008*, edited by M. Bauerlein with E. Grantham, National Endowment for the Arts, Washington, 2009, p.49 .

Expansion Arts Program nacque il Community Foundation initiative (1985-1994) grazie al quale 27 fondazioni nazionali hanno sviluppato progetti e pratiche peer-review e soprattutto sono diventate punto di riferimento e sostegno a loro volta per altri progetti community-based. Sempre grazie alla NEA nascono nel 1984 le Local Art Agencies un nuovo modello di sviluppo culturale comunitario proprio che si pone come vero e proprio tessuto connettivo tra la NEA e le pratiche/conoscenze territoriali delle singole comunità.

Frasz e Sidford all'interno della loro ricerca stabiliscono dei criteri - derivanti dai racconti e dalle pratiche degli artisti - che a loro volta rappresentano la causa e l'effetto di una mancanza di criterio univoco, cosa che alla fine della ricerca sembra essere "deplorato" da molti artisti. I criteri sono problematici nel momento in cui come base "univoca" e riconoscibile si pongono: intenzioni (intentions) - capacità (skills) - etica (ethics) "While socially engaged art can take a wide variety of shapes, we heard repeatedly about three essential elements that are fundamental to all socially engaged work, regardless of the variations in form."¹⁰⁵

Il "problema" è che questi criteri, espressi forse in maniera troppo sbrigativa e come detto *naive* dai due ricercatori, rappresentano tuttavia la *summa at work* della SEA dalle sue origini di inizio anni '90 ad oggi. In particolare in questo periodo la questione più dibattuta riguarda la strutturazione di fondi e finanziamenti che non rispecchiano le modalità pratiche dell'intervento SEA, anche se il leitmotiv di fondo che ha sempre accompagnato la SEA è stata quella relativa all'etica dei suoi stessi interventi. In questo campo la "polemica" più significativa, arrivata anche in Italia, è stata quella tra Claire Bishop e Grant H. Kester sulle colonne di Artforum nel 2006.

La questione delle intenzioni, invece, è una questione articolata su più livelli e sentita maggiormente su di un piano pratico d'azione SEA. Da una parte c'è infatti un concetto di intenzione economico-burocratico che risponde ai desiderata di un determinato bando, ad esempio, o di un altrettanto determinato "committente". In questo caso l'intenzione è vista come un outcome da raggiungere e, soprattutto, nel caso di un bando, da presentare anticipatamente. L'intenzione intesa, invece, da un punto di vista bottom up e dunque dell'artista e in questo caso dell'attivista - figura liminale che attraverso alcune "deviazioni" della SEA istituzionalizzata ha trovato una sua dimensione estetica riconosciuta dallo stesso mondo artistico come dimostrano le tredicesima edizione di Documenta e della Biennale di Berlino - che lavora a stretto contatto con una determinata realtà rappresenta il discrimine, quasi il criterio principe, per riconoscere la buona riuscita di un progetto.

Nel corso di questi anni la SEA ha portato una nuova serie di strumenti pratici che si sono accompagnati alla pratica artistica "accademica". Per quel che riguarda queste nuove soft skills apprese sul campo e necessarie per un'operazione SEA, i due ricercatori individuano le seguenti: Cultural competency – understanding different cultural viewpoints and working to overcome unconscious bias; Respect for different kinds of knowledge/expertise; Listening with respect, and being humble; Power and influencer analysis; Policymaking; Knowing multiple languages (literally and figuratively); "Human" relational skills like empathy, reciprocity, humor ; Ability to deal with delicate power dynamics Meeting facilitation; Fundraising; Relationship / partnership building; Organizing / leadership."¹⁰⁶

¹⁰⁵A. Frasz & H. Sidford, *op. cit.*, p.18.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.41.

Il piano delle skills si presenta comunque come controverso e rappresenta la parte più istituzionalizzata della SEA ovvero il settore educazione.

Negli ultimi quindici anni, in particolare negli Stati Uniti, si è assistito ad un incremento notevole di MFA in social practices, residenze artistiche sviluppate in un contesto community-based, talk e panel indirizzati all'argomento del socially engaged. La necessità di una nuova formazione delle cosiddette soft skills necessarie al lavoro sul campo - senza trascurare l'importanza del versante legale- ha richiesto una nuova formazione specifica. Tale formazione, condotta in molti casi da artisti SEA che a loro volta hanno dedotto un modello dalle loro azioni specifiche e iper contestualizzate, rappresenta un vero e proprio mercato: " There are a growing number of academic programs teaching social practice and community-based art. A recent report by Bill Cleveland and the Center for the Study of Art and Community, "Options for Community Arts Training and Support," lists 126 programs in community arts at colleges and universities and at least 40 non-academic training programs."¹⁰⁷

La ricerca di Frasz e Sidford, partendo da questa svolta didattica e dal rinnovato interesse nel community e social engaging analizza la differenza all'interno del mondo accademico tra studio art practices - una modalità d'insegnamento tipico di molte Art Schools americane - e la social practice, intesa come SEA. Lo studio art practice ha creato un modello non solo nella formazione artistica ma anche nella formulazione di bandi ed elargizione di fondi che di fatto limita di molto le possibilità della SEA: "Most academic training programs are structured to help artists find and express their individual artistic vision through perfecting aesthetic technique, and do not train artists in the skills or mindsets needed to work collaboratively with communities or non-arts partners, something socially engaged artists often do."¹⁰⁸

Si potrebbe anche dire, leggendo i risultati di questa ricerca che la SEA si sia formata per una sorta di teologia negativa in quanto rappresenta molti degli aspetti "contrari" allo studio art practice. Uno dei maggiori è rappresentato dal concetto di collaborazione e condivisione - aspetti cruciali per la SEA - che tendono a svilupparsi nel continuo confronto e mediazione mentre la pratica studio tende a creare un artista-prodotto, ovvero, autosufficiente. Seconda differenza - diretta conseguenza di questo atteggiamento - è concepire la processualità dell'operazione attraverso un determinato valore estetico cosa che invece lo studio riserva solo al prodotto/opera finita. Terza conseguenza è la modalità del lavoro che non può essere intesa esclusivamente come separata e short term bensì deve essere concepita con una durata lunga e variabile.

Come ribadiscono più volte i due ricercatori non esiste una "ricetta" SEA ma di sicuro una certa dose di immersione nella comunità con la quale si lavora e una certa predisposizione non autoriale alla co-progettazione, sembrano essere dei requisiti minimi. Anche in questo caso l'unicità dei casi tende a non portare a costruire una regola. Lo stesso Rick Lowe impegnato dal 1993 nel progetto Row Houses afferma: "Everything has a life span. It is great if things last for a long time, but sometimes a short-term project is of the most value."¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 23-24.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 6.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.18. Sul progetto di Rick Lowe, *Project Row Houses*, si rimanda al capitolo 1. Pagina 88 di 493

Per questo continuo moto oscillatorio Frasz e Sidford scelgono nove varianti - sempre derivanti dalla sintesi delle loro interviste - entro le quali si muovono gli interventi SEA. Le varianti sono: Aesthetic (Social - Fine, from social aesthetics to fine art aesthetics); Role/Function of the artist (Facilitator - Creative Agent, from artist as a facilitator of a co-creative process to the primary creative agent / visionary); Origin of the artist (Rooted in - From outside, from being from the community to never having been there before); Definition of the "work" (process - product from the process as "the work" to a final product as "the work"); Direction of influence (Inward - Outward, from directed inward to serve the community itself to directed outward to reach other); Origination of the work (Community generated - Outside generated, from generated within the community itself to generated by an artist based outside of the community); Place (Place specific - Non place specific, from work that is inseparable from a particular place to work that is not geographically specific); Issue (Single issue - multi issue, from single-issue focus to addressing multiple issues); Duration (Long Term - Short Term, from a one-time project to a commitment over many years)."¹¹⁰

La difficoltà di una metodologia SEA sta proprio in questa sua interdisciplinarietà e varietà di campi d'azione. La sola variante temporale, long term - short term, ridefinisce, a seconda di dove ci si posizioni, non solo i criteri di giudizio critico ma anche quelli relativi ad una progettazione/programmazione economica che per forza di cose va al di fuori della portata di un bando, soprattutto se di natura pubblica. Questo "semplice" spostamento sul versante mantenimento/implementazione fondi porta delle conseguenze in merito alla paternità del progetto che all'interno del mondo artistico ricopre ancora un ruolo notevole. Ad esempio: se una volta finiti i fondi stanziati da un ente artistico per un progetto, il progetto inizia a produrre una sua economia o viene finanziato da enti privati, a chi risponde in termini legali? In che modo, nel caso specifico, deve essere considerato il progetto Louise dei WochenKlausur (1993) i quali grazie ad un primo finanziamento del Palazzo delle Secessione hanno acquistato un furgone che è stato successivamente trasformato in clinica mobile per senza tetto e da allora è gestito dalla Caritas?¹¹¹ Lo spettro all'interno in cui si muovono determinati progetti SEA è troppo intersettoriale per ammettere una sola metodologia o un solo approccio.

Alcune varianti sono meno problematiche di altre come ad esempio *Definition of the "work"* e *Direction of influence* ma richiedono comunque un approccio tutt'altro che statico.

La mobilità, la diversità - da qui il concetto di ecosistema - è del resto la caratteristica che maggiormente emerge da questo studio. La vitalità che richiede un determinato luogo e la specificità delle singole azioni sembrano infatti dare un quadro di volontà non networkica tra i vari progetti, soprattutto per quel che riguarda il versante artistico. La collaborazione e la rete vengono attivate all'interno di uno stesso progetto tra realtà diverse ma difficilmente si attivano in maniera strutturata tra diversi progetti artistici: "Calling this tapestry of lineages, methods, values, intentions, and artists a "field" did not resonate with the people we interviewed, in part because it seems to imply more uniformity and alignment than in fact exists. In addition, some artists felt that the idea of a field is actually out of alignment with the values and origins of much of this work, which questions, resists and provides alternatives to unjust power structures or systems of oppression. Many felt that "fields" that are defined by philanthropy or academia often reinforce power

¹¹⁰ *Ibidem*, pp.14-17.

¹¹¹ <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=it&id=3>

imbalances and inequities – things that many artists working in this realm are seeking to correct. As Carlton Turner said, “Fields are defined by people in power to separate and segregate. They are inherently hierarchical and about control.”¹¹²

La difficoltà nell’averne un quadro d’insieme della SEA, se da un lato è data dall’irriducibilità a determinati criteri e valutazioni standard, dall’altra è data anche dalla modalità stessa con cui gli artisti raccontano le loro pratiche. Molti progetti sono “sperimentali” e mancano di reali criteri di giudizio e di una certa metodologia scientifica. La modalità open-ended con la quale si sono sviluppati diversi interventi durante *Places with a Past* (1991) e *Culture in Action* (1993) ha sempre implicato una certa dose di sperimentazione processuale che rende difficile individuare persino i criteri del fallimento dal momento che ogni azione portata avanti in questo contesto, con un approccio plurale, rappresenta un esperimento e dunque include al suo interno anche una dose di fallimento “accettabile”.

Molti progetti anche se falliscono nel loro intento verso la comunità vengono ritenuti validi perché il fallimento in un campo non sperimentato rappresenta comunque un buon risultato. Inoltre la presenza di così pochi fondi destinati al social engagement portano gli artisti, che applicano, a descrivere i loro progetti sempre come “vincenti”.

L’unità che si chiede, come si evince nella parte finale dello studio, è soprattutto di tipo economico. In particolar modo, date le condizioni di “unicità” - lo studio non tocca ad esempio il tema della replicabilità che invece in chiave italiana è una delle richieste principali per interventi artistici in campo di rigenerazione urbana (Creative Living Lab 2018) - si richiedono, invece, bandi, fondi e investimenti su misura: “Unrestricted, long-term operating support for artists, activists, hub institutions and intermediaries. This recognizes that much of the work required to achieve impact requires long term, sustained effort and does not always look like an easily defined “project.” In addition, many artists wished for more support for aspects of projects that are critical to the impact of the work but not typically included in grants, such as exploratory research, process design, and community consultation beforehand, and assessment and reflection afterwards to harvest, integrate and share learning.”¹¹³

¹¹²A. Frasz & H. Sidford, *op. cit.*, p.39.

¹¹³ *Ibidem*, p.41.

2.1.1 Una ricerca quantitativa sulla formazione (didattica) della SEA/Community-art: Options for community arts training & support (2015).

Una ricerca maggiormente quantitativa, nonché, una ricognizione sul settore didattico SEA è quella realizzata da The Center for the Study of Art & Community Consultant William Cleveland, *Options for community arts training & support* (2015).

La ricerca è stata commissionata da Intermedia Arts,¹¹⁴ organizzazione che si occupa dello sviluppo di progetti inerenti alla comunità nonché della formazione di leader di comunità ed esperti del settore come dimostra il programma nato nel 2002, *Art's Creative Community Leadership Institute* (CCLI).¹¹⁵

La ricerca viene così presentata: "In the fall of 2015, Intermedia Arts joined with Animating Democracy at Americans for the Arts to sponsor a CSA&C study designed to learn more about where community arts training is currently taking place and where there may be future interest. The research was undertaken from September 22 to October 9, 2015 by The Center for the Study of Art & Community. The study cohort was comprised of leadership from 423 local arts agencies who had previously indicated their interest and/or involvement in community arts programming in the 2015 Americans for the Arts local arts agency census. The response rate for the 18-day study was a relatively high 34%".¹¹⁶

Sul piano metodologico, a differenza della ricerca di Frasz e Sidford è stato scelto il questionario e non l'intervista così come il soggetto non sono stati i singoli artisti/operatori bensì 423 Local Art Agencies che nell'*Americans for the Arts local arts agency census* del 2015 avevano indicato interesse o agivano direttamente nel campo dei programmi per community art. La percentuale del 34% sta ad indicare che la risposta è arrivata da circa 143 LAAs (local arts agency). Il questionario è stato impostato seguendo la scala di Likert che, pur nell'aggiunta di domande a risposta libera, non permette di cogliere quelle sfumature che, come visto nello studio di Frasz e Sidford, sono state la

¹¹⁴ A multidisciplinary, multicultural arts center, Intermedia Arts builds understanding among people by catalyzing and inspiring artists and audiences to make changes in their lives and communities. **We are a nationally recognized leader in empowering artists and community leaders to use arts-based approaches to solve community issues.** From graffiti art to digital technology to performance art to spoken word, we work from the community up to unearth and enliven new and emerging artists and art forms while challenging and exploring the role of art in our lives. By stimulating civic dialogue and giving voice to the issues and experiences of underrepresented communities locally, nationally and internationally, we contribute to a stronger, healthier society.

<https://myemail.constantcontact.com/Applications-Now-Open--The-Creative-Community-Leadership-Institute--Twin-Cities---Spring-2014---Intermedia-Arts.html?soid=1102673434714&aid=2I4jsUBfQK4>

¹¹⁵ This activity is made possible in part thanks to the generous support of the Bush Foundation, and the Rosemary and David Good Family Foundation. We share a mutual commitment to developing and supporting courageous leaders to work with their communities to identify assets and solve tough problems. In the "new normal," the future health of communities demands innovative, cross-sector leadership at every level.

¹¹⁶ The Center for the Study of Art & Community Consultant William Cleveland, *Options for community arts training & support*, 2015, p.4.

https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/CCLI16_Intermedia_Arts.pdf

costante del discorso artistico.¹¹⁷ La ricerca in merito a chi produce e conduce programmi di arts community training è stata impostata su due scale, una maggiormente grass-roots e quindi definibile come community-centered ed una maggiormente istituzionalizzata e quindi definibile come art-centered. In particolare quest'ultima si è rivelata molto utile in quanto rappresenta una ricognizione, alla data 2015, dei corsi universitari aventi come tema socially engaged art o community art. Il criterio per l'analisi è stato il seguente: "College and University Programs: We identified 126 programs (some with multiple offerings) in 25 states. Of these, 40 were located at private colleges and universities with the rest situated at public institutions. The majority are degree programs with 29 at the BA/BS level, 43 at the Masters level, and 4 PhD programs. There were 50 programs that provided certificates, fellowships and/or internships. The field scan for this data came from our own research and previous studies from multiple sources. These included: The Community Arts Network: Places To Study, Imagining America's The Curriculum Project Report, and The Arts and Healing Network."¹¹⁸

Tra questi programmi, sia non-degree che corsi di laurea vera e propria, 7 sono incentrati direttamente sulla SEA sia a livello di insegnamento storico (Art 190: Intro to Socially Engaged Art, School of Art + Art History, University of Illinois at Chicago) sia a livello "pratico" (M.F.A. in Community Practice and M.A. in Social Engagement, Graduate Program in Social and Studio Practices, Moore College, Philadelphia) anche se il pratico vero e proprio è maggiormente riscontrabile in corsi organizzati dalle Local Art Agencies attive direttamente sul territorio.

Sono invece 9 i corsi che si occupano di social con sfumature diverse (M.F.A. in Contemporary Art Practices with concentration in Art and Social Practice, Department of Art, Portland State University; Minor in Social Practice, Parsons School of Art, Media and Technology, The New School, New York City). Ben più nutrito il gruppo di corsi che si occupano di community, 29. I corsi riservati alla Public Art sono, invece, 9.

Da un punto di vista legato alla formazione universitaria vorrei prendere qui in esame il corso MFA in Art and Social Practice della Portland State University dal momento che tale corso è stato menzionato sia nella ricerca Helicon che in quella del William Cleveland. Inoltre, la forma stessa del corso nonché modalità, argomenti e docenti, rappresentano un'istituzionalizzazione della pratica SEA e ci offrono, in questo modo, la possibilità di definirne delle linee guida.

Il corso dell'Università di Portland è un MFA e dunque della durata di 3 anni e del numero di 90 crediti complessivi.

¹¹⁷La scala Likert è una tecnica per la misura dell'atteggiamento. Tale tecnica si distingue principalmente per la possibilità di applicazione di metodi di analisi degli item basati sulle proprietà statistiche delle scale di misura a intervalli o rapporti (vedi psicometria). Il metodo di Likert, più rapido e semplice delle precedenti scale di Thurstone, fu, ed è tuttora, fatto proprio in numerosissimi settori della ricerca applicata. Tale tecnica consiste principalmente nel mettere a punto un certo numero di affermazioni (tecnicamente definite item) che esprimono un atteggiamento positivo e negativo rispetto ad uno specifico oggetto. La somma di tali giudizi tenderà a delineare in modo ragionevolmente preciso l'atteggiamento del soggetto nei confronti dell'oggetto. Per ogni item si presenta una scala di accordo/disaccordo, generalmente a 5 o 7 modalità. Ai rispondenti si chiede di indicare su di esse il loro grado di accordo o disaccordo con quanto espresso dall'affermazione. Questo metodo è applicabile sia per atteggiamenti di tipo unidimensionale che multidimensionale (per cui sono necessarie tecniche statistiche come l'analisi fattoriale o l'analisi delle componenti principali).

https://it.wikipedia.org/wiki/Scala_Likert

¹¹⁸ The Center for the Study of Art & Community Consultant William Cleveland, *op. cit.*, p.11.

L'overview del programma presenta la seguente descrizione : "PSU's Art and Social Practice MFA is composed of a combination of individual research , group work, and experiential learning. The program' s blend of critical and professional practice, collaborative social engagement, and transdisciplinary exploration produces an immersive educational environment. The 90 credit, three year course encourages students to shape the direction of their own education, and continually redefine and develop the program as a whole. Students connect their art practice to research in the field through electives and community partnerships, promoting cross disciplinarily. Student work and research is presented publicly culminating in final graduate projects, presented in the third and final year of the program. Each student may also produce a book for the Social Practice Reference Points series on a prominent theme, person or as a workbook."¹¹⁹

Nella sua ossatura il programma si presenta come combinazione di ricerca individuale, lavoro in gruppo ed experiential learning, riunendo in questo approccio cross-disciplinary tre caratteristiche fondamentali sviluppate nel corso degli anni dagli artisti SEA e, soprattutto, le stesse sviluppate da William Bunge nel corso degli anni '70 nelle sue ricerche di geografia urbana/umana nel quartiere di Fitzgerald a Detroit.

Il lavoro individuale infatti rappresenta la fase progettuale di ogni intervento, come visto sia in PWP e CIA. Questo lavoro individuale si completa, arricchisce o addirittura cambia nel momento dell'incontro con il gruppo e con l'esperienza diretta con la comunità. Questo, ad esempio, è il caso del lavoro di David Hammons per PWP, pensato inizialmente come riflessione sulla distruzione dell'uragano Hugo e successivamente trasformatosi nella costruzione partecipata di una casa senza funzioni specifiche se non la sua cura costante. In questo caso la frequentazione del quartiere e la conoscenza diretta hanno trasformato il progetto iniziale/individuale dandogli una dimensione collaborativa e portandolo oltre il "solo" intervento di installazione artistica.

Questo processo viene tradotto dal corso di Portland nella frase: "The program' s blend of critical and professional practice, collaborative social engagement, and transdisciplinary exploration produces an immersive educational environment" . I termini - collaborative social engagement, transdisciplinary exploration, immersive educational environment- riflettono esattamente la modalità di lavoro della SEA ed in particolare l'aggettivo *immersive*, riporta alla dimensione/necessità dello stare in senso empatico - sia che esso sia long o short term - all'interno di una comunità o di una determinata problematica in quanto solo il processo di immersione permette una risalita/restituzione in grado di tener conto di tutte le voci e le richieste presenti nel contesto. *Immersive life practice*, del resto è il titolo di uno dei testi della collana *Chicago Social Practice History Series (2014)* curata da Mary Jane Jacob pubblicata dalla SAIC di Chicago.

La modalità dell'immersione rappresenta la superazione del site specific - e di conseguenza di molta public art - in quanto non si definisce in base ad un prodotto creato bensì ad un processo generato. Di grande rilievo è la definizione *transdisciplinary exploration*, in quanto rappresenta la modalità oggettiva - l'empatia dell'immersione fa parte di quella serie di soft skills estremamente personali - della metodologia SEA. Come visto in PWP e soprattutto in CIA, la modalità di ricerca SEA è transdisciplinare nel senso che incorpora al suo interno modalità e strumenti derivanti da altre discipline come ad esempio, urbanistica/politiche pubbliche (Ziegler-Ericson in CIA), sociologia (Grennan/

¹¹⁹ MFA in Social Practice Handbook 2015_2016.

Sperandio, Peters), antropologia (Martinez, Mangano-Ovalle), gender studies (Lacy). Ognuna di queste discipline ha poi trovato una propria forma espositiva e di restituzione attraverso il medium che il singolo artista ha ritenuto più efficace in base al contesto d'azione. Infine, il termine *collaborative social engagement*, rappresenta la definizione finale di un processo che, attraverso pratiche singolari, è riuscito a creare una sua formula attraverso collaborazione e impegno nella comunità ma che all'inizio, come visto in PWP, si definiva come open-ended process.

Sempre nell' overview del corso troviamo il termine field "Students connect their art practice to research in the field through electives and community partnerships, promoting cross disciplinarily" che rappresenta e sancisce il campo d'azione della SEA.

Il termine *elective*, riferito alla comunità, rimanda ad un portato problematico analizzato da Kester già nei primi anni '90 e per il quale si rimanda al capitolo 2.

Da un punto di vista organizzativo il corso presenta diversi momenti di messa in pratica come il workshop *ART 598 Social Practice*: "Students formulate and work on collaborative public projects, discuss the creative aspect and practical application of art and social practice" dove agli studenti è chiesto di lavorare ad un progetto pubblico attuando le pratiche sociali e artistiche.

Ai momenti pratici si alternano quelli teorici con lezioni e seminari sulla storia della SEA sia all'interno di un determinato quadro storico artistico sia di una ricognizione degli ultimi interventi. In particolare il modulo *ART 510 Topics: A History of Art and Social Practice*, riflette la tendenza sviluppata dalle teorie critiche, in primis da Claire Bishop e Grant H.Kester, in merito ad un ipotetico filo rosso storico artistico in grado di dare continuità alle attuali esperienze SEA attraverso una sorta di "filiazione" diretta dalle avanguardie storiche: "This course will trace a history of social practice in art and investigate the current critiques, debates and issues surrounding its current state in relation to its historical context. The course will examine social practice from 1920 to present. This course will place a strong emphasis on contemporary examples of social practice art through readings, assignments, and online participation. This course will give a historic and critical context for which students can situate their practices."

Da un punto di vista della docenza è interessante notare come molti dei docenti - attuali e passati - siano artisti/critici rappresentativi del mondo SEA. Nel corso in esame - 2015/2016 - tra i docenti c'è Julie Ault ex membro del collettivo Group Material, che a New York negli anni '80 sperimentò le prime forme di partecipazione realizzando la mostra *Arroz Con Mango* (1981) dove agli inquilini del palazzo - lo stesso nel quale si trovava lo spazio del collettivo - venne chiesto di organizzare una mostra portando gli oggetti a loro più cari o quelli con una maggior storia/identità ed esporli come opere d'arte. Tra i docenti delle passate edizioni spiccano i nomi di: Tom Finkelpearl, Claire Doherty, Tania Bruguera (la quale ha insegnato anche allo IUAV di Venezia) e Pablo Helguera.

Trattandosi di un'università il programma rimane molto centrato sull'ottica dello studente e si potrebbe definire come art-centered dove il risultato finale rimane quello del conseguimento della laurea in quanto il percorso comprende esami e dissertazione finale.

Tornando alla ricerca del William Cleveland per Intermedia Arts - dato l'interesse di quest'ultima nel proporre nuovi corsi e dunque acquisire nuovo pubblico - viene proposto uno schema in merito ai seguenti punti: Pedagogy: Learning Strategies, Format & Pagina 94 di 493

Structure; Curricular Content: Foundations and Skill Building; Field Building: Strengthening the CCLI Network.

Questo “piano strategico” dimostra, ancora una volta, come certe pratiche SEA siano entrate addirittura in un certo tipo di discorso economico che risponde alla legge della domanda/offerta. In particolare nel punto riguardante la pedagogia: “A sequential, enquiry-based learning approach that is framed by overarching themes and questions; An arts-infused experiential curriculum that incorporates different ways of learning; A curriculum that reflects the unique conditions and needs of the host community; Intensive and sustained collaborative learning activities that strengthen partnership and network development skills; An emphasis on peer learning using adaptive, self-organizing processes and structures; An adaptive, asset-based approach to group learning that consciously draws from the skills and experience within the cohort and community; Opportunities to learn about and convene at local sites that exemplify the work and support the building of a community of practice; Flexible roles for program leadership that balance teaching, mentoring, coaching, and facilitation.”

In questo caso essendo Intermedia Arts un’agenzia privata e non una istituzione accademica-culturale si può notare come il focus sia community-centered. La flessibilità dei ruoli che, invece, all’interno di un corso universitario è ben delineata serve a capire come la “didattica” SEA si muove simultaneamente su due campi. Uno riguarda la formazione dell’artista SEA e l’altro la creazione e il coordinamento di un ambiente/comunità ricettivo. La prima domanda del questionario, del resto, va proprio nella direzione di una definizione della comunità: “Do you describe your community as: Urban/Rural/Suburban.” Le tre domande successive si focalizzano invece sulla tipologia di attività proposta dalle diverse LAAs. La domanda n.8 riguarda sempre la prospettiva della Local Art Agencies e come di essa si sentano partecipi della vita della comunità. Interessante che in un questionario sul lavoro artistico all’interno di un contesto comunitario tale domanda venga “mediata” dalla seguente premessa: “(Please note: Over the past few years there has been a proliferation of terms describing cultural work designed to advance broader community goals. (ex.,community arts, arts-based community development, art for social change, creative placemaking, social practice) For the purpose of this survey, the terms "community," or "cross-sector," arts partnership" are intended to represent the full spectrum of these community-related arts activities”.

Si prosegue poi con domande relative ai finanziamenti per la comunità, le difficoltà e la mission (How do you see your mission in light of the critical issues facing your community?

2.1.2 LAAs - Local Art Agencies

Come visto uno dei maggiori nuclei sistemici della SEA è rappresentato dal “comparto” educativo - anche per questo l’influenza di John Dewey rimane una sorta di linea guida - che a sua volta si divide in diramazioni multiple dal workshop al talk, dal MFA al M.ed dal retreats alla residenza.

All’interno di queste sottodivisioni si possono riscontrare due linee guida ricorrenti che identificano anche il tipo di “educazione” e il pubblico cui è rivolto. La divisione è tra un tipo di educazione art-centered ed uno community-centered.

Le Local Art Agencies sono nate come programma della NEA nel 1984 a seguito del primo programma capillare di finanziamento in zone rurali e periferiche che prendeva il nome di Expansion Arts Program (1971): “The Expansion Arts Program is also credited with launching several national projects. Two of these resulted in new NEA programs: the Advancement Program formed in 1983 to respond to the cultural field’s growing interest in managerial guidance, and Local Arts Agencies began in 1984 to address the NEA’s general policies at the municipal level.”¹²⁰

Le LAAs si pongono come intermediari tra lo stato e al comunità e negli Stati Uniti svolgono un ruolo fondamentale non solo in merito all’educazione ma anche rispetto al community building lavorando di fatto alla costruzione sociale della comunità stessa.

Il fact sheet della NEA (2016) mette in risalto come su tutto il territorio americano siano presenti più di 4,500 LAAs e di come nel periodo tra il 1984 e il 2016 abbiano usufruito di 64,300 milioni di dollari provenienti sempre dalla NEA: “Across the United States, more than 4,500 local arts agencies (LAAs) support and enable arts and culture at the local level. The combined budgets of these agencies is more than \$1.4 billion. LAAs are intermediaries, serving artists, arts organizations, local residents, visitors and other partners. LAAs are found in rural, suburban and urban communities, and though each is a unique reflection of the community it serves, all exist to improve the quality of life in their communities by increasing public access to the art.”¹²¹

Le aree e i compiti principali delle LAAs si dividono in: advancing learning: for artists and k-12 students; fueling creativity; connecting the community and celebrating diversity; leveraging resources; building the community.

“Characteristics: LAAs may present and/or produce arts programming, commission and manage public art, administer grant programs, provide technical assistance to artists and arts organizations, and guide cultural planning efforts. Still others may own, manage, and/or operate cultural facilities and be actively engaged in community development, and partner with entities in tourism, social services, public education, housing, economic development, and public safety. All strive to enhance the quality of life in their communities by working to increase public access to the arts. You will also find national and statewide arts service organizations in the LAA portfolio that work primarily with a

¹²⁰ *National Endowment for the Arts. A history 1965–2008*, edited by M. Bauerlein with E. Grantham, p.49.

¹²¹ National Endowment for the Arts, Local Art Agencies, Fact Sheet, 2016 (pagine non numerate, ultima consultazione settembre 2019).

https://www.arts.gov/sites/default/files/Locals_FactSheet_7.15.19.pdf

network of LAAs, as well as Volunteer Lawyers for the Arts and Arts and Business Council organizations.”¹²²

Il punto di forza delle LAAs è la conoscenza diretta del territorio e della comunità. Proprio questa specificità rende ogni LAAs diversa dalle altre. Attraverso una presenza costante i programmi delle LAAs si delineano come community-oriented mediando da questo punto “privilegiato” con le tendenze nazionali in fatto di produzione artistica e didattica. Il loro ruolo è anche quello di sviluppare una rete di partner locali rafforzando di fatto i legami interni della comunità nonché quello di figura specializzata per la redazione di bandi e programmi da proporre a livello nazionale e internazionale. Rappresentano, infatti, una sorta di “avamposto” della NEA fungendo da garante e aiutando nella gestione logistica ed economica.

¹²² <https://www.arts.gov/grants-organizations/art-works/local-arts-agencies>

2.2 Perché Bourriaud non è (più) importante

All'interno della ricerca, questa introduzione serve a definire metodologicamente i motivi dell' "esclusione" del critico francese Nicolas Bourriaud. I capitoli/testi che seguono (Miller, Bishop, parzialmente Rasmussen), pur poggiando sull'estetica relazione teorizzata nel 1998 dal critico, assumono valore nelle diverse filiazioni e soprattutto nello spostamento all'interno del campo di una critica SEA.

L'importanza di Bourriaud risiede molto di più nel suo effetto "vaso di Pandora" che non nella sua reale teorizzazione. Il merito di *Estetica Relazione* (1998) è quello di aver suscitato una reazione a catena portando alla creazione di schieramenti contrapposti piuttosto che aver teorizzato un movimento o dettato una linea guida critica.

In questo modo critico-selettivo portato avanti da Bourriaud, però, risiede la differenza cruciale alla base, soprattutto, del confronto con la scuola critica statunitense. Si tratta di uno scontro, potremmo dire culturale. Da una parte la scuola europea che in maniera deduttiva critica, seleziona, frammenta e imposta un determinato discorso e solo in un secondo momento ne rende un'adatta e altrettanta impostata visualizzazione. Dall'altra la scuola americana induttiva che, a seguito di un serie di esempi, narrazioni ed esperienze teorizza lasciando, però, sempre aperta una possibilità dubitativa dovuta alla natura processuale di ciò che racconta.

Queste due atteggiamenti come poi si vedrà nelle querelle Kester-Bishop e Kester-Rasmussen, hanno informato la critica di questi ultimi quindici anni.

Alla base della "visione" europea potremmo dire sta la necessità di riconoscimento e il bisogno di definizione. La scuola europea, infatti, (il senso di "scuola" deriva solo nella sua contrapposizione a quella statunitense e non nel fatto che effettivamente esista una scuola europea riconosciuta con tale nome) adotta, come si vedrà in *Estetica Relazionale*, un criterio selettivo che deriva a sua volta da una definizione ex ante. Ovvero, date certe caratteristiche teoriche gli artisti che entreranno a far parte di questa sezione/selezione saranno chiamati/accettati solo in virtù di similitudini e convergenze ad un progetto precedentemente dato. La teoria informa la pratica e di conseguenza ne limita sviluppi futuri e ne cancella esperimenti passati. In questo approccio quasi "dittatoriale" il pregio/lato positivo riscontrabile risiede in una fortissima volontà di chiarezza. Il concetto, ad esempio quello di relazionale, è chiaro fin da principio e gli esempi artistici che vengono riportati sono solo forme della corroborazione. Il Felix Gonzalez-Torres nella teoria relazionale di Bourriaud è una percentuale, ovvero è il Gonzalez-Torres che esplicita al meglio quei criteri funzionali per la chiarezza e coerenza interna della teoria.

Ovvero, il lavoro dell'artista cubano viene selezionato solo nelle parti necessarie all'applicazione e chiarificazione della teoria del critico francese. Si tornerà più avanti sul tema del relazionale di Bourriaud al fine di dimostrare la sua non necessarietà nel contesto di una formazione critica sul pensiero socially engaged (al pari di quello sullo spazio pubblico) proprio grazie alla sua lettura delle opera di Gonzalez-Torres in chiave monumentale.

Il pregio della critica statunitense risiede di contro in un pensiero processuale che parte sempre da basi pratiche. L'esperienza, concetto chiave espresso da Dewey nel suo *Art as Experience* (si veda capitolo 4), è il faro che illumina la critica e la ricerca stessa. Su questo esempio possono essere letti i testi di autori come Grant H. Kester, Mary Jane Jacob o Suzanne Lacy. Nei loro scritti, in un periodo che va dai primi anni '90 ad oggi, pur

mutando i diversi casi studio e le condizioni sociali che li circondano, il filo guida della costruzione teorica ex post - in molti casi in contemporanea - è evidente. Suzanne Lacy arriva alla definizione di *new genre public art* come conseguenza di una serie di convegni, tenutisi tra il 1989 e il 1991, sul tema delle nuove esperienze artistiche maturate in contesti comunitari. Le teorizzazioni sulla SEA di Mary Jane Jacob si costruiscono attraverso *Places with a Past* (1991) e *Culture in Action* (1993) senza informare precedentemente la pratica anzi cambiando a seconda delle diverse proposte offerte dagli artisti. Stesso discorso per Kester che, di fronte all'operazione di Rick Lowe, *Project Row Houses*, attua una sorta di sospensione del giudizio per evitare che un qualcosa di "vivo" venga intrappolato in sterili definizioni. Il "lato negativo" di questo tipo di approccio, soprattutto da un punto di vista della critica europea, consiste proprio in questa processualità che eccede i limiti della definizione portando da una parte una confusione terminologia e dall'altra, data l'importanza dell'esperienza, ad una non curanza della storia pregressa. In merito a questo si veda la querelle Kester-Rasmussen (capitolo 2.5, 2.6).

Entrambe le scuole, va detto, offrono stimolanti modalità di approccio all'opera, ma nel caso di una critica SEA, ritengo l'approccio statunitense maggiormente funzionale anche per il solo il fatto che la SEA come fenomeno artistico è nata proprio negli USA.

In questa clima di apertura-chiusura Bourriud gioca un ruolo importante nel momento in cui definisce i criteri di una estetica relazionale proprio perché, ponendo dei limiti e confini ben precisi, crea dibattito su tutto lo "sconosciuto" che ruota attorno.

La non-incisività di Bourriud all'interno di questo ambito critico del resto si evince dalla lettura stessa del testo. In un continuo ammiccamento ad una realtà che l'arte dovrebbe più o meno comprendere, la sua estetica relazionale oscilla continuamente tra l'esigenze di aprire un nuovo mondo autoreferenziale e la necessità di aprirsi ad un pubblico più ampio e vasto come diretta conseguenza di un incremento dell'interesse verso la consumazione "capitalista" dell'arte stessa. Questo nuovo pubblico ha la "necessità" di essere rieducato e responsabilizzato. Bourriud scrive: "Il visitatore ha un posto preponderante, poiché la sua interazione con le opere contribuisce a definire al struttura della mostra. Si vede confrontato con dispositivi che richiedono la sua decisione: nel pile di fogli o nei mucchi di caramelle di Gonzalez-Torres, per esempio, il visitatore è autorizzato a portar via qualcosa del lavoro (una caramella, un foglio di carta) ma l'opera scompare se ogni visitatore esercita questa possibilità. L'artista fa appello al senso di responsabilità e il visitatore deve comprendere che il suo gesto contribuisce alla dissoluzione dell'opera".¹²³

Ai fini di un critica SEA si può vedere fin da questo passaggio come il pubblico sia inteso in maniera passiva e secondaria e come la dimensione della comunità non venga neanche presa in considerazione dal momento che è il pubblico stesso a "visitare" l'opera e non il contrario. Soprattutto, proprio nella sua accezione di visitatore, il pubblico non esprime nessuna reale partecipazione né tantomeno una co-progettazione.

In questo movimento ondulatorio, dove un atteggiamento democratico non sviluppato viene più volte invocato, si alternano pertanto affermazioni come "l'arte non trascende alle oppressioni quotidiane"¹²⁴ a concetti che invece rimandano, nell'esatto momento in

¹²³ N.Bourriud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010, p.41.

¹²⁴ *Ibidem*, p.58.

cui lo negano, ad un discorso avulso dal suo contesto generativo per giunta ammantato di un heideggerismo criptico al pari della costruzione di questa stessa frase. Bourriaud infatti scrive: “L’aura dell’arte non si trova più nel retro-mondo rappresentato dall’opera. ne nella forma stessa, ma davanti ad essa, entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi”.¹²⁵ Oltre a questo chiaro richiamo al testo heideggeriano, *L’origine dell’opera d’arte* (1935/36)¹²⁶ che si presenta già nel suo parallelismo critico fuori luogo e fuori contesto, l’intero testo del critico francese è costruito in una forma tanto letteraria quanto contenutistica che si distanzia continuamente dalla descrizione dell’opera/operazione come oggetto/azione descrivibile e soprattutto come “qualcosa” di collocabile al di fuori del mondo stesso della produzione artistica. Ovvero, l’arte relazionale di Bourriaud non crea relazione ma ne studia i meccanismi e per far questo si pone in una sorta di accezione laboratoriale dove l’azione artistica rappresenta un esperimento di comportamento sociale all’interno di uno spazio ben determinato come il laboratorio-galleria o museo. Lo stesso Bourriaud, del resto, nel suo continuo sali e scendi emotivo di intenti sociali finisce con il domandarsi se questa arte è senza effetto tornando, visto la scarsa attinenza che il suo relazione ha con il sociale, a giustificare il tutto attraverso la storia dell’arte.

La domanda giusta da porsi, ritengo, nel 2019 non è sull’importanza di Bourriaud quanto sulla sua utilità all’interno di un discorso critico virato decisamente sul campo pratico SEA. Il fatto poi, che in Italia l’estetica relazionale abbia avuto e abbia ancora un certo spessore e rappresenti per certi aspetti la chiave di lettura con la quale anche il concetto di arte pubblica, tanto a livello pratico quanto teorico, è stato informato deve far riflettere sulla mancanza di connessione con le pratiche statunitensi. Come evidenziato dalle esperienze statunitensi la SEA per potersi “sviluppare” ha bisogno di un determinato contesto socio politico economico basato su una differenza, se non conflittuale, di certo problematizzante. In Italia, soprattutto ad inizio anni ’90, la mancanza di tale contesto sociale, dove lo stesso concetto di spazio pubblico come spazio rappresentativo di una storia e società accettata da tutti viene messo in dubbio, non è però la scusa dietro alla quale la critica può nascondersi. Da un punto di vista di linguaggio contemporaneo artistico la SEA, infatti, risponde a quelle logiche di (pre) globalizzazione che dall’epoca della seconda guerra mondiale hanno informato senza salti temporali eccessivi i diversi paesi occidentali. La scuola di Piazza del Popolo negli anni ’60 ha rappresentato la risposta in contemporanea alla Pop Art di Andy Warhol così come, con la Transavanguardia degli anni ’80 ha rappresentato il ritorno ad un pittorico esotico e tribale sull’onda lunga di Keith Haring e Jean Michelle Basquiat. Questo essere in contemporanea, soprattutto nel dualismo Italia-USA, viene a mancare ad inizio anni ’90 dove si opta, invece, per la costruzione ibrida di una public art statunitense spiegata in termini di relazionale europeo.

Il testo di Bourriaud del 1998 rappresenta per tanto un utilissimo non-fondamento della critica SEA in Europa e soprattutto si palesa come perfetto elemento di disinteresse verso le dinamiche sviluppate oltre oceano. Un paragrafo in particolare può essere utile, *Forme contemporanee del monumento*. Qui Bourriaud analizza l’estetica dell’opera dell’artista cubano Felix Gonzalez-Torres tanto alla luce dei suoi criteri sul relazionale quanto quelli ben più complessi della dimensione del monumento. Gonzalez-Torres, che prese parte al collettivo newyorchese Group Material, è stato un artista attento alla dimensione della partecipazione e della differenza, sia culturale che materiale, dello spazio pubblico come

¹²⁵ *Ibidem*, p.61.

¹²⁶ M.Heidegger, *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1997.
Pagina 100 di 493

si può evincere dalla mostra *Arroz con Mango* (1981). Gonzalez-Torres è pertanto informato del concetto statunitense di *public art* e dei suoi successivi spostamenti così come analizzato da Suzanne Lacy. Questo però non viene tenuto in considerazione da Bourriaud nel momento in cui decomplessivizza la figura dell'artista riducendo il discorso sul valore del monumento ad un atto intimistico e, per l'appunto, relazionale nell'accezione di estremamente autoriale. Lo spazio pubblico, e il concetto di pubblico stesso nonché la definizione di differenza, per la quale Gonzalez-Torres si è battuto perdono notevolmente di consistenza. Nella sua difesa dell'immaterialità dell'opera, che il relazionale estremizza, Bourriaud afferma: "l'arte attuale non ha nulla da invidiare al "monumento" classico per quanto riguarda la produzione di effetti di lunga durata".¹²⁷

Questo termine di paragone dimostra come manchi una nozione aggiornata e pratica del concetto di *new genre public art* e quindi una consapevolezza sul nuovo ruolo del monumento in una società plurale. Non vedere la consequenzialità tra monumento e momento partecipativo e porli in maniera dicotomica "invidiosa" o per lo meno contrastante marca di per sé un notevole distacco.

Partire dunque, ma anche semplicemente, ripartire da Bourriaud è l'equivalente di ripetere una litania mnemonica.

Ai fini di questa ricerca risulta essere molto più interessante la postfazione di Roberto Pinto alla prima edizione italiana di *Estetica Relazionale* (2010). Pinto, che a sua volta aveva indagato il relazionale italiano con la mostra *Forme di relazione* (Orzinuovi, 1993), sottolinea la differenza tra la pratica europea e quella statunitense: "Diversa tuttavia la situazione oltreoceano: vorrei segnalare, ad esempio, la mostra *Culture in Action* tenutasi a Chicago tra il 1992 e il 1993 perché, pur non essendo direttamente riconducibile al lavoro del critico francese, ha articolato in maniera sottile ed efficace il problema del rapporto con lo spettatore giacché l'intero progetto, curato da Mary Jane Jacob, era incentrato sul tentativo di instaurare un dialogo attivo tra gli artisti e la comunità in cui erano chiamati a lavorare e con cui ideavano nonché realizzavano il loro progetto artistico. Effettivamente questa mostra implicitamente indica che la prospettiva di Bourriaud, come d'altronde quella della stragrande maggioranza dei curatori europei, forse non avesse prestato la dovuta attenzione al fenomeno in atto negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta, della controproposta "politica" all'arte "disimpegnata" che - se in Italia (e spesso anche in tutta Europa) stentava a trovare spazi adeguati - si affermava in modo solido e propositivo negli Stati Uniti."¹²⁸

Sempre Pinto nella sua prefazione coglie esattamente il punto sul perché la teoria di Bourriaud nel corso del tempo abbia perso efficacia e, pur rimanendo per certi aspetti interessante, non ha retto la prova del reale che il nuovo ordinamento socio economico e politico degli anni Duemila ha posto in essere: "Nonostante i limiti accennati, il tentativo di Bourriaud, è quindi indubbiamente meritorio per le intenzioni da cui è mosso; tuttavia a causa del fragile e instabile territorio in cui si radica, scopre il fianco a critiche sia dal lato "militante/curatoriale", per la difesa quasi aprioristica di un nucleo ristretto di artista la maggior parte dei quali gravitante intorno alla gallerie parigine, sia dal lato della critica più "ortodosso/teorica" per la centralità del momento espositivo che può avere come conseguenza una minore attenzione alle ricadute filosofiche-politiche."¹²⁹

¹²⁷ N.Bourriaud, *op.cit.*, p.55.

¹²⁸ R.Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in, N.Bourriaud, *op.cit.*, pp. 118-119.

¹²⁹ *Ibidem*, p.121.

2.3 Etico Vs Estetico

Una polemica necessaria: Bishop vs Kester: Artforum 2006

La partecipazione relazionale di Bishop: ovvero partecipare ma non toccare. Quando la partecipazione rimane nel limite della sua concessione.

Sul versante statunitense, la critica SEA non è mai stata svincolata dalla sua pratica e fin dai primi anni '90, basti pensare al testo di Suzanne Lacy *Mapping the Terrain* o semplicemente al catalogo di *Culture in Action*, il discorso si è costruito in maniera attiva. A partire dagli anni Duemila, quando ormai una serie di pratiche avevano per così dire sedimentato e creato le basi per lo sviluppo di un nuovo discorso, si è iniziata a sviluppare una critica complessa legata anche agli sviluppi sociali del momento che non potevano non tenere in conto, tra le altre cose, di un ritorno importante dell'attivismo. Si è venuta a creare così una sorta di scissione in merito al pensiero sulle pratiche che oscillava tra il valore estetico dell'opera finale e la portata etica dell'intervento in tutto il suo processo. A questa critica ha fatto seguito anche una volontà di storicizzazione volta all'inserimento della SEA all'interno di un quadro storico artistico. Le figure di Grant H. Kester e Claire Bishop, rispettivamente per il versante etico e per quello estetico summarizzano queste due tendenze.

Partiamo dunque dall'articolo che ha maggiormente portato alla luce - anche per l'eco che ha saputo creare - questa nuova tensione interna. Nel febbraio del 2006 Claire Bishop pubblica *The Social Turn: collaboration and its discontents* sulla rivista Artforum innescando un interesse molto forte in merito alla svolta sociale nel suo rapporto con il nuovo approccio etico e la continua necessità di darsi come opera estetica. L'approccio molto diretto e affermativo della critica inglese ha portato alla risposta di Grant Kester innescando poi a sua volta una successiva contro risposta (maggio 2006). A "scontrarsi" non sono solo due formazioni storiche-filosofiche-critiche differenti, bensì due mo(n)di opposti che posizionano il punto di partenza delle loro teorie su punti che sono inconciliabili e irriducibili ad una reciproca mediazione. L'*ethical imperative* che per Bishop moralizza la critica artistica, per Kester rappresenta quasi una responsabilità, una condizione che diventa essa stessa opera-totale proprio nel momento in cui deve informare l'intero processo di creazione partecipata. C'è un'irriducibilità di fondo, che del resto emerge immediatamente dalla risposta di Kester, a dimostrazione di come nessuno dei due critici sia pronto a contrattare una posizione di incontro.

Se possiamo individuare in maniera, per così dire, generale le maggiori differenze tra arte relazionale e arte partecipata nel rispettivo rapporto che instaurano con l'istituzione e con il pubblico, possiamo notare come, invece, Bishop tenti un'azione di bilanciamento tra le ragioni dell'istituzione-interna-estetica e quelle della necessità di un'apertura partecipata-esterna. Nelle parole di Bishop prevale, però, un atteggiamento maggiormente conservativo in linea con il recupero di una certa linearità storica artistica che trova le sue basi, in particolare, nel rapporto instauratosi tra artista e pubblico durante il periodo delle avanguardie storiche. Del resto l'atteggiamento di Bishop verso le pratiche sociali assume fin dal suo titolo una connotazione, se non del tutto negativa, di certo non empatica. Il turn di cui parla la critica può essere letto, infatti, non tanto come svolta quanto piuttosto come ripiegamento verso una tendenza che, agli inizi degli anni 2000, si stava sempre più rafforzando fino ad arrivare, da lì a pochi anni, ad un livello main stream. Questo turn può essere letto poi come il tentativo di riportare il discorso seppur partecipato, verso una dimensione maggiormente estetica, ovvero, richiamare l'arte alle sue particolarità intrinseche, anche e soprattutto problematiche, che si disvelano tramite/nell'opera.

L'operatività e la processualità, nel discorso della critica inglese, non devono svilire l'estetica dell'artista e la sua scelta autoriale. Proprio su questi due punti si instaura la querelle/polemica con il critico americano Grant H. Kester. Per Bishop, infatti, lo spostamento dell'arte all'interno di un regime etico anziché estetico comporta una serie di aggiustamenti che privano, in una costante tensione alla negazione-relazione-partecipazione, l'arte stessa di una sua certa autonomia. Questa autonomia, viene da sé, garantisce in un certo qual modo l'indipendenza e allo stesso tempo giustifica la necessità della critica come atto dipanatore e creatore di senso. L'atto critico, proprio quello che Bishop esercita in questo suo scritto, tende a diluirsi soprattutto a livello mono-metodologico in una arte allargata e partecipata dove entrano in gioco una serie di capacità e comportamenti che prescindono dal mondo accademicamente artistico, difficili da giudicare con il solo strumento della scrittura critica. L'*ethical imperative* entra nella creazione artistica e di conseguenza si pone come forma di giudizio sull'opera/operazione stessa. Questo testimonia come tale spostamento si riveli/compla una rottura nell'autonomia dell'arte e della sua critica nel momento esatto in cui mette sul tavolo una serie di atteggiamenti che investono l'artista innanzitutto come essere umano: "What serious criticism has raised in relations to socially collaborative art has been framed in a particular way: The social turn in contemporary art prompted an ethical turn in art criticism. This is manifest in a heightened attention to *how* a given collaboration is undertaken. In other words, artists are increasingly judged by their working process - the degree to which they supply good or bad models of collaboration - and criticized for any hint of potential exploitation that fails to "fully" represent their subjects, as if such a thing were possible. This emphasis on process over product (i.e., means over ends) is justified as oppositional to capitalism's predilection for the contrary. The indignant outrage directed at Santiago Sierra is a prominent example of this tendency, but it has been disheartening to read the criticism of other artists that also arises in the name of this equation: Accusation of mastery and egocentrism are leveled at artists who work with participation to realize a project instead of allowing it through consensual collaboration."¹³⁰

C'è un cambio di paradigma che formalizza la domanda che si poneva durante *Places with a Past* Mary Jacob nel 1991. A nome di chi parla l'artista? Il paradigma della questione del pubblico, inteso nella sua attività agente, era stato messo in movimento dalle azioni SEA dei primi anni '90 e ora inizia ad essere affrontato da una prospettiva critica opposta che cerca una definizione proprio lì dove sembra non esserci data la complessità interdisciplinare del campo d'azione. Il pubblico non più spettatore, nel discorso di Bishop, si sostituisce all'esperto, tanto l'artista quanto il critico, privando il discorso di un suo metalinguaggio basato sull'auto referenzialità di un mondo eminentemente storico-artistico.

Bishop pone la questione, dunque, in maniera dicotomica separando nettamente il momento della produzione da quello della fruizione adottando la metodologia storica comparativa per un qualcosa di estremamente vivo e complesso e toccando punte di un certa nostalgia "reazionaria". La cronologia degli interventi SEA mostra, invece, la convergenza di tali pratiche con lo sviluppo e la svolta digitale, lo sviluppo globale di internet e successivamente la nascita di piattaforme di broadcast e social capaci di creare una mentalità in cui il fare e il fruire vengono messi su di uno stesso piano creando nuove

¹³⁰ C.Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, Artforum International, febbraio, 2006, p. 180.

<https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>

capacità cognitive che a loro volta hanno influenzato le pratiche. Nel *j'accuse* di Bishop verso la collaborazione e la partecipazione intese come pratiche anti estetiche si potrebbe notare una volontà di ricomposizione teorica non più adeguata. Quello che si evince da questo articolo è una difesa dell'estetica messa sotto scacco da una società che nel momento in cui decide di riprendersi o creare spazi di interazione sociale piega l'estetica stessa a dinamiche ad essa estranee come per l'appunto la questione morale/etica. All'interno della SEA, come dimostrato dagli esempi americani, l'eticità dell'intervento diventa un pre-requisito necessario per confrontarsi con il sociale.

Il punto di vista di Bishop è mono-settoriale, prettamente critico-artistico e sembra non prendere in esame le teorie di quelle pratiche che vedono un netto spostamento delle operazioni artistiche verso una dimensione antropologica, etnografica e sociologica. Anche da un punto semplicemente storico, il lavoro di Stephen Willats già nei primi anni '70, si proponeva di indagare il ruolo dell'artista come istigatore di un cambiamento cognitivo e per far questo l'artista inglese si avvale spesso di questionari e diagrammi desumendoli da una certa indagine tipica della ricerca sociale.

Negli esempi che la critica inglese riporta, la ricerca di qualità estetica rimane sempre come sottofondo costruttivo della sua teoria creando, a mio avviso, un discorso pregiudiziale su una serie di operazioni che evidentemente non sono affini al suo gusto personale. Quello che Bishop esprime attraverso la costruzione del suo discorso è esattamente il limite che rimprovera alle pratiche collaborative e partecipative nel momento in cui esse si appiattiscono sul solo piano sociale, diventando così a-critiche e buoniste e dunque non esprimendo, di fondo, un criterio di giudizio: "The discursive criteria of socially engaged art, at present, drawn from a tacit analogy between anticapitalism and the Christian "good soul". In this schema, self-sacrifice is triumphant: The artist should renounce authorial presence in favor of allowing participants to speak through him or her. This self-sacrifice is accompanied by the idea that art should extract itself from "useless" domain of the aesthetic and be fused with social praxis."¹³¹

Secondo Bishop tale modalità sarebbe incapace di far riflettere o creare contraddizioni venendo meno al principio espresso dal filosofo Jacques Rancière, che lei stessa cita, per il quale il sistema dell'arte occidentale si basa proprio su sulla costante confusione e contraddizione tra l'autonomia dell'arte e la sua eteronomia.

Sono emblematici, del resto, i casi studi che Bishop usa per spiegare/descrivere tale divisione e sottolineare, così, le lacune di quegli artisti che, dedicati ad un lavoro di impegno sociale, denigrano o per lo meno non mettono in risalto la valenza estetica. Da una parte, per il "regime" degli estetici, abbiamo Jeremy Deller quasi eletto a modello da Bishop, e dall'altra il collettivo delle artiste turche Oda Projesi.

I due casi studio, a mio avviso però, dimostrano un vizio di forma iniziale se così si può dire, ovvero, provengono e vogliono arrivare a due sfere completamente diverse di significato e di pubblico.

Oda Projesi (in turco stanza progetto) è un gruppo formatosi nel 2000 composto da tre artiste, Özge Acıkkol (1976), Günes Savas (1973) e Secil Yersel (1975), le quali usarono il loro appartamento nel quartiere Galata, a Istanbul, come piattaforma per l'attivazione di progetti con il vicinato e con la comunità locale. I loro lavori si basano soprattutto su

¹³¹ C.Bishop, *The Social Turn*, op. cit., p.183.

laboratori per bambini, incontri, scambi e tavole rotonde. L'appartamento è stato usato come spazio indipendente no profit fino al 2005 quando le artiste, come loro stesse scrivono sul loro blog, hanno ricevuto lo sfratto a causa del processo di gentrificazione che aveva portato all'aumento dei costi di affitto.¹³² La loro ricerca, potremmo dire, è stata improntata alla perifericità da un certo tipo di sistema d'arte contemporanea. Dal 2005 non avendo più lo spazio fisico dell'appartamento come punto centrale della loro ricerca, le artiste hanno iniziato a condurre una serie di ricerche nomadiche continuando sempre ad interessarsi di temi politici e sociali, dalla gentrificazione - sfociata poi proprio ad Istanbul nel movimento di Gezy Park - al tema della maternità legata alla produzione artistica e a quello dell'immigrazione.

Jeremy Deller, artista londinese classe 1966, invece, parte proprio dal linguaggio codificato dell'arte, in particolare performance e scultura, per sviluppare un discorso circolare che, pur inglobando contesti diversi con pratiche partecipative, si conclude e si esprime all'interno del mondo dell'arte. Non potremmo inserirlo a pieno titolo all'interno di una nuova ondata di institutional critique, in quanto molte delle sue operazioni avvengono al di fuori del museo stesso, ma di certo potremmo definirlo come un artista attento ad un determinato linguaggio ambiguo in grado di essere trasportato, in alcuni casi criticandolo, all'interno dell'attuale sistema dell'arte contemporanea. Nel 2004 Deller ha vinto il Turner Prize, il premio al miglior artista britannico, nel 2009 un suo lavoro è stato prodotto da creative Time e nel 2013 ha rappresentato la Gran Bretagna alla Biennale di Venezia.

È quindi difficile trovare una coerenza nell'applicazione dei criteri di Bishop ad un gruppo come Oda Projesi, che come riporta la stessa Bishop in seguito ad un'intervista con le artiste, ritengono la parola estetica pericolosa e dunque cercano di non farla entrare in gioco nelle loro azioni: "Indeed, because their practice is based on collaboration, Oda Projesi considera *aesthetic* to be "a dangerous word" that should not be brought into discussion."¹³³

Bishop ha messo di fronte due tipologie di artisti completamente differenti perpetrando così la classica dicotomia tra dentro fuori e, in questo caso particolare, tra militanti e sistemati/sistemici (nel senso di inseriti in un certo tipo di discorso). Oda Projesi a sua volta è inserito in un sistema, quello per l'appunto della critica e pratica artistica su base sociale-civile che si è venuto a creare proprio a partire dal consapevolezza di una serie di determinare pratiche che, sempre più a partire dagli inizi degli anni 2000, hanno costruito una loro rete fatta di spazi alternativi, critici di riferimento e città di produzione. Un sistema, insomma parallelo a quello in cui Jeremy Deller muove i suoi passi e dal quale viene riconosciuto. È come dire, per brutalizzare al massimo la questione e rendere palese il nocciolo della questione, che Bishop analizzi due sistemi diversi basandosi su di

¹³² Oda Projesi is an artist collective based in Istanbul; composed of Özge Açıkkol, Güneş Savaş and Seçil Yersel who turned their collaboration into a project in 2000. From January 2000, their space in Galata functioned as a non-profit independent space, hosting projects, gatherings and acts up until march 16th2005, when Oda Projesi was evicted from the apartment due to the process of gentrification. Since then Oda Projesi has a mobile status and not any more space based; continues to raise questions on space and place creating relationship models by using different mediums like radio stations, books, postcards, newspapers or giving form to different meeting points; depending on and respecting to the creativity of Istanbul and its citizens.

<http://odaprojesi.blogspot.com/search?updated-max=2009-05-24T03:40:00%2B03:00&max-results=100&start=39&by-date=false>

¹³³ C.Bishop, *The Social Turn*, op. cit., p.180.

un unico paradigma come a dire che le regole del calcio e quelle del basket sono le stesse solo perché sono sport basati sull'uso di una palla. Un punto di convergenza tra questi due mondi, ma al momento in cui Bishop scrive l'articolo non si era ancora verificato, è quello riferito a Creative Time. Creative Time è un'agenzia di produzione artistica americana, attualmente diretta da Nato Thompson (2018), che realizza e cura progetti pubblici e partecipati. Rappresenta per certi aspetti il lato main stream della SEA, la sua diffusione globale nonché la sua politica di esposizione culturale. Nel 2009 Creative Time ha prodotto il lavoro di Jeremy Deller *It Is What It Is* così come Oda Projesi è stato invitato a prendere parte al summit Creative Time Summit (Confronting Inequity, New York, 2012).

Tornando alla questione estetica, in chiusura della descrizione del lavoro di Oda Projesi e dopo avere citato la loro intervista Bishop si pone la domanda, "se l'estetica è pericolosa non sarebbe, allora una ragione in più per interrogarla?" A mio avviso questo dimostra come a priori Bishop non veda interrogazioni estetiche pericolose all'interno di lavori partecipativi e collaborativi dal momento che non si accorge che, seppur in mancanza del sostantivo estetica questa tipologia di interventi rivela una serie di problematiche all'interno delle quali la stessa estetica acquisisce, anche in virtù di un suo certo rifiuto, un ruolo molto importante. Non definirsi/essere estetici non significa il disinteresse verso l'argomento ma la consapevole rinuncia a tale termine.

Una volta messo in luce questo pregiudizio il discorso della Bishop si costruisce attraverso l'esempio di lavori dove la tematica del sociale viene sempre rappresentata e simboleggiata e mai indagata sul suo piano reale. Rappresentata, per l'appunto, e mai agita in presenza. Il passaggio estetico che, secondo Bishop, l'arte partecipata e collaborativa deve compiere sta in una sorta di simulazione del reale in un sua rilettura attraverso l'arte e con i linguaggi dell'arte per rimanere, così, in un costante equilibrio con le ragioni di un'estetica insita e latente negli stessi processi politici e sociali.

Non è si può indagare il sociale senza estetica, né tanto meno lo si può fare in assenza di prossimità ed empatia. È compito dell'arte rendere evidente l'implicito del sociale e del politico a patto, però, di restarne a distanza. È proprio questa politica della distanza (di sicurezza) che divide nettamente la critica di Bishop da quella di Kester che, come si vedrà nella sua risposta, ragiona su un piano altro basato sull'immersione e propensione allo scambio disciplinare. La costruzione del discorso di Bishop si basa poi, e questo è davvero un ottimo esercizio di critica per capire le definizioni delle varie scuole di pensiero, su di una serie di riferimenti critici e artistici in contrasto con la proposizione di una pratica artistica sul campo, ovvero la ex pratica militante.

Bishop utilizza più volte come riferimento il testo della critica coreana statunitense Miwon Kwon *One Place After Another* pubblicato nel 2002 così come sul versante artistico sceglie, oltre al citato Deller, Thomas Hirschorn, Phil Collins, Carsten Holler e il polacco Artur Zmijewski. All'interno di questa mia ricerca dottorale sugli sviluppi e le origini della SEA, dove il 1993 rappresenta l'incipit temporale, gli Stati Uniti quello spaziale e Culture in Action quello "pratico", Miwon Kwon rappresenta una delle maggiori detrattrici dell'operazione curata da Mary Jane Jacob. Kwon criticò aspramente i criteri della curatrice in merito alla questione della comunità continuando, così, la riproposizione di una critica interna - ovvero quella che condotta attraverso una determinata posizione critica, non dialogica, porta avanti un punto di vista ben determinato e in assenza di corrispondenze verso tale punto tende ad esprimere un giudizio sulle qualità extra artistiche dell'operazione - iniziata già da Hal Foster nel suo *Il Ritorno del Reale* (1996)

che criticava a sua volta CIA per l'attivazione più o meno diretta di processi di gentrificazione.

Del resto in Bishop in questo suo testo non fa nessun riferimento alle operazioni di CIA che invece sono alla base di pratiche collaborative e partecipative d'impegno sociale spostando la cronologia direttamente agli anni Duemila. L'incipit del suo articolo inizia infatti con la presentazione dei progetti di artisti come: Superflex (1999), Annika Eriksson (2003), Jeremy Deller (2003), Lincoln Tobier (2002), Atelier Van Lieshout (2001), Jeanne Van Hesswijk (2001-2004), Lucy Orta (a partire dal 1995), Temporary Service (2005) e Pawel Althamer (2002). E al primo paragrafo si legge "This catalogue of project is just a sample of the recent surge of artists interest in collectivity, collaboration, and direct engagement with specific social constituencies."¹³⁴

Discorso simile, anche se l'evidenza si sarebbe dimostrato in futuro, quello relativo ad Artur Zmijewski. L'artista infatti nel 2013 è stato il curatore della Biennale di Berlino, *Forget Fear*. Il gioco dell'ambiguità estetica è stato in quell'occasione presentato attraverso la dimensione del meta dialogo attivista. La biennale infatti era stata trasformata in uno spazio all'interno del quale la politica, intesa in senso non solo partitico, veniva performata in una edizione che vide "more discussions than ever before". I membri di movimenti come Occupy Wall Street o lo spagnolo M15 vennero invitati negli spazi del KW a presentare le loro idee, azioni e considerazioni sull'attuale momento politico. Questo suscitò non poche polemiche in quanto l'attivismo che protestava anche nei confronti di una certa produzione culturale si vedeva così trasformato in oggetto scopofilico e in fin dei conti cooptato e depotenziato. In questo caso attivista e oggetto della protesta venivano presentati ad una giusta distanza di sicurezza, ovvero, lontani dal loro stesso campo d'azione.¹³⁵

Partendo da queste basi, Bishop sposta la sua polemica direttamente verso il testo di Grant H.Kester, *Conversation Pieces* (2004) avvallando un pregiudizio alquanto noto che vede nelle pratiche SEA un pathos salvifico, morale e moraleggiante, cosa che tra l'altro proprio lo stesso Kester nel suo *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art* (1995) analizza e "contrasta": " For Grant H.Kester, in another key text, *Conversation Pieces:Community and Communication in Modern Art* (2004), art is uniquely placed to counter a world in which "we are reduce to an atomized pseudocommunity of consumer, our sensibilities dulled by spectacle and repention". For these and other supporter of socially engaged art, the creative energy of participatory practices rehumanizes - or at least de-alienates - a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism. But the urgency of this *political* task has led the situation in which such collaborative practices are automatically perceived to be equally important *artistic* gesture of resistance: There can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of collaborative art because all are equally essential to the task of of strengthening the social bond. While I am broadly sympathetic to the ambition, I would argue that is also crucial to discuss, analyze, and compare such work critically as *art*. This critical task is particular pressing in Britain, where New Labour uses a rhetoric almost identical to that of socially engaged art to steer culture toward policies of social inclusion. Reducing art to stational information about target audiences

¹³⁴ C.Bishop, *The Social Turn*, op. cit., p.178.

¹³⁵ E.R.Meschini, *Il pubblico è una comunità. Ricerche sulle pratiche "socially engaged" negli Stati Uniti di inizio anni '90*, Kabul magazine, N.12, People Part II, 7 marzo 2019.

<http://www.kabulmagazine.com/usa-socially-engaged/>

and “performance indicators”, the government prioritizes social effect over considerations of artistic quality.”¹³⁶

Quello che in queste righe Bishop pone in evidenza è la mancanza di un criterio, di un valore gerarchico-verticale dovuto, per usare le parole di Leo Steinberg in merito al lavoro di Rauschenberg, ad una sorta di flatbed ovvero ad una sorta di piano orizzontale di lavoro all'interno del quale il confine tra arte e sociale viene a perdersi. Nell'ottica di Bishop le azioni collaborative e partecipative sono mosse da un'urgenza in nome della quale si trasformano immediatamente in azione artistica. Dal momento che questo elemento di giudizio ha rappresentato nel corso del tempo un elemento problematico, come testimonia la ricerca Helicon in merito all'impossibilità di un giudizio univoco proprio in virtù dell'importanza riservata al “fallimento” dell'esperienza, la critica SEA ha iniziato ad agire su di un altro piano metodologico al fine di non dovere giustificare l'equazione urgenza sociale=arte.

Nel 2006 forse la consapevolezza di una critica sociale at large - quindi nello specifico partecipativa, collaborativa e socialmente impegnata - ancora non si era rapportata con l'ondata dei movimenti sociali come Occupy, M15, Gezy Park ma da parte di Bishop un'analisi più accurata delle operazioni sviluppatesi negli Stati Uniti nei primi anni '90 sarebbe stata illuminante su una nuova serie di criteri di giudizio e metodologie. Tra questi l'approccio long-term e la pratica dialogica servirebbero già ad una prima scrematura ma questo, a dire il vero, sarebbe solamente il perpetrarsi di una “vecchia” modalità critica estremamente selettiva ed elitaria. La SEA, del resto, ha introdotto l'incertezza della critica proprio perché le sue operazioni sono così legate all'etica di chi le conduce. Ed in questo Kester è un “maestro”. Il suo stile di scrittura e soprattutto la teoria che esprime, mostra come di fronte ad un progetto che include persone e situazioni reali - quindi non più pubblico e istituzioni culturali - l'operazione artistica, l'artista e di conseguenza il critico che ne parla, debbano prendere in considerazione una serie di eventi, possibilità e metodologie che una critica univoca, pura e basata sui soli dettami storico artistici di certo non può comprendere.

Kester non è esente da critiche in stile Bishop - come per l'appunto quella mossa da Rasmussen nel numero 11 della sua rivista FIELD (di cui si parlerà nella sezione dedicata a FIELD) - in quanto tende a non applicare criteri critici artistici ed esprimere una critica single issue e problematizzante al pari degli interventi che va descrivendo. Quando analizza ad esempio l'operazione di Rick Lowe o quelle portate avanti da Park Fiction ad Amburgo, Kester è consapevole che per quanto provi a costruire un frame storico critico basato, per l'appunto, sugli sviluppi dell'arte contemporanea dalla avanguardia storica in poi, questo non potrà mai essere calato e perfettamente applicato per delle operazioni in pieno sviluppo sulle quali il giudizio della critica non può che non intervenire in maniera imparziale altrimenti correrebbe il rischio di un processo di cristallizzazione-istituzionalizzazione. Nei casi Lowe e Park Fiction, il critico è perfettamente consapevole che, essendo tali azioni giocate sul piano della realtà “concreta” economica, burocratica, civile e, soprattutto, avendo ricadute dirette sulle persone e le loro comunità, il suo giudizio necessita sempre della massima apertura e della capacità di esprimersi senza “fissare”.

Entrambe le operazioni, avendo una serie di ricadute reali da una parte aprono quesiti e dall'altra sollevano problemi. L'operazione di Rick Lowe, di cui si è parlato nel primo capitolo, da un lato ha ricostruito il senso comunitario di un quartiere offrendo possibilità

¹³⁶ C.Bishop, *The Social Turn*, op. cit., p.180.

di studio e lavorative a chi non ne aveva, dall'altro è la spia di un processo di gentrificazione che vive di/su queste rivitalizzazioni. La pratica collaborativa è una discussione costante soprattutto per Kester e l'aspetto della cooptazione verrà trattato in particolare nel testo *The One and the Many* (2011).

Con la pratica sociale l'operazione non è mai conclusa in quanto non si reifica in nessun oggetto di consumo divenendo sintesi di un processo, bensì si arriva a compimento e si "complica" nella sua continua evoluzione a contatto con il suo ambiente. Kester del resto individua in/per queste nuove pratiche sociali una serie di requisiti extra artistici come dialogo e negoziazione che non fanno parte del tool kit dell'artista "accademico" e la sua critica non critica perché entra nel vivo dell'etica della persona artista e su questo nessuno può esprimere un giudizio totalmente oggettivo.

Tutto questo viene letto da Bishop come conseguenza di quella politica del "politicamente corretto" capace di non esprimersi per evitare conflitti appianando così ogni spinta propulsiva. Quella di Kester, invece, rappresenta una critica-in-atto, nell'atto della conoscenza e dello spostamento da un paradigma conoscitivo basato su leggi dicotomiche di inclusione/esclusione. È una critica che non si è data prima della pratica ma che ha dovuto, in un certo senso rincorrerla, cercando di trasformare in "teoria" una serie di azioni in cui la componente umana-empatica è il prerequisito necessario.

Bishop scrive: "In *Conversation Pieces* Kester argues that consultative and "dialogic" art necessities a shift in our understanding of what is art -away from visual and sensory (which are individual experiences) and toward "discursive exchange and negotiation." He challenged us to treat communication as an aesthetic form, but, ultimately, he fails to defend this, and seems perfectly content to allow that a socially collaborative art projects could be deemed a success if it works on the level of social intervention even though it founders on the level of art. In absence of a commitment to the aesthetics, Kester's position adds up to a familiar summary of the intellectual trends inaugurated by identity politics: respect for the other, recognition of difference, protection of fundamental liberties, and an inflexible mode of political correctness."¹³⁷

Bishop poi prosegue il suo discorso affermando che tale *mode of political correctness* rifiuta ogni linguaggio che possa offendere il suo pubblico riprendendo così il discorso sul rapporto tra artista e spettatore maturato soprattutto durante il periodo delle avanguardie storiche. In questo suo testo, anche se a livello di impianto generale ciò verrà meglio ampliato in *Artificial Hells* (2012), Bishop continua a pensare artista e spettatore come due sfere separate proseguendo così il filo rosso della divisione nucleare/dicotomica tra produzione e ricezione. Bishop critica nuovamente Kester per la sua "critica" a Dadaismo e Surrealismo per il loro tentativo di scioccare lo spettatore. Questo tessuto critico però non sembra tenere in conto proprio lo spostamento, di cui Kester stesso parla e che Bishop riporta, ovvero, la necessità di un altrove rispetto ad un'arena critica e pratica all'interno della quale una delle due parti deve uscire come vincitrice. Se da una parte la critica inglese ritiene che l'arte non debba rinunciare all'estetica nel suo confronto con il sociale, dall'altra nega, quasi a prescindere, tutte quelle dinamiche di contrattazione e "correctness" che il sociale stesso richiede in quanto altro rispetto al precedente rapporto instaurato tra artista e spettatore. Quando un'operazione SEA riesce a darsi in maniera completa non lo fa tanto attraverso lo specifico risultato raggiunto quanto piuttosto attraverso la processualità di un percorso all'interno del quale determinate barriere vengono meno e la conflittualità è implicita e funzionale. Per far questo l'artista non deve

¹³⁷ C.Bishop, *The Social Turn*, op. cit., p.181.

prendere distanza dalla “materia” trattata ma rimodellarsi con essa e attraverso essa. Questo implica, per forza di cose, una propensione etica, nonché un’intenzione e una dedizione, che non possono essere misurati con il filo della storia o del paradigma critico.

2.4 Kester-Bishop. Risposta e contro risposta: il carro del primo maggio e la necessità di auto conservazione

Date queste premesse la risposta di Grant H.Kester non si fa attendere. Il critico americano sempre dalle pagine di Artforum risponde, a maggio, con un articolo dal titolo “Another Turn”. Kester, dunque, parte proprio dalla presa di posizione dell’insanabile frattura alla base del pensiero di Bishop: “Il disagio generalizzato dei critici e delle istituzioni artistiche mainstream verso l’arte impegnata politicamente è di vecchia data (si pensi alla rottura di Douglas Crimp con la rivista “October” nei primi anni novanta per via del suo interesse verso i gruppi attivisti contro l’Aids). Un disagio evidente anche nel saggio di Bishop. La critica inizia offrendo un ramoscello d’ulivo riconciliatore agli “attivisti che rigettano le questioni estetiche come sinonimo di gerarchia culturale e di mercato”, ma sarebbe assai difficile trovare molti artisti o critici contemporanei dediti alla pratica politicamente impegnata disposti a sottoscrivere una posizione così semplicistica. Malgrado il fatto di lamentare una “situazione di stallo” fra “estetici” e “attivisti”, la stessa Bishop fa molto per incoraggiarla, tanto da concludere il suo intervento liquidando in massa l’arte attivista come “politicamente corretta”, “platonica” e persino “cristiana”. In questa alquanto sconcertante litania mancano solo accuse di abusi infantili e massacri di cuccioli di foca. Non è precisamente quel genere di cosa che possa favorire un riavvicinamento conviviale.”¹³⁸

Partendo da questo punto di vista risulta normale conseguenza la volontà di Kester di dare voce all’altro lato della medaglia analizzando soprattutto le ragioni che a priori sono alla base del discorso di Bishop. Secondo Kester “Bishop pare determinata a rafforzare un confine rigido e prefissato fra progetti “estetici” (“provocatori”, “scomodi” e “stratificati”) e lavori “attivisti” (“prevedibili”, “benevoli” e “inefficaci”)¹³⁹ aggiungendo che “per Bishop, l’arte può diventare legittimamente “politica” solo indirettamente, esponendo limiti e contraddizioni del discorso politico stesso[...] dalla prospettiva distacca dall’artista. In questo modo di vedere, gli artisti che scelgono di lavorare insieme a determinati collettivi, movimento sociali, o lotte politiche saranno inevitabilmente destinati a decorare carri per l’annuale sfilata del Primo Maggio.”¹⁴⁰

Quella tra estetici ed attivisti è del resto non una semplice polemica accademica bensì l’orientamento, che proprio a partire da questa divisione ha informato la critica a venire in maniera sempre più consapevole. C’è una critica formata e informata delle teorie attiviste come quelle di Tony Negri, Michel Harndt e Paolo Virno che ha trovato nella sociologia dell’arte la sua cassa di risonanza migliore e che attraverso critici e studiosi quali Pascal Gielen ha costruito un suo solido impianto teorico fatto di modelli e pratiche che non derivano direttamente dal mondo dell’arte tout court.

¹³⁸ *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, a cura di Gabi Scardi, edizione Allemandi con SusaCulture, Torino 2011, p. 148.

¹³⁹ *Ibidem*, p.149.

¹⁴⁰ *Loc.cit.*

Il tema del politico è il cardine sul quale si gioca questa disputa soprattutto nel momento in cui il concetto di politico stesso non viene più declinato a logiche governative o a fazioni partitiche quanto piuttosto all'azione civile dal basso. Questa frattura tra mondo politico e mondo civile è un dato di fatto sul quale muovono le nuove pratiche con interesse - termine che delinea anche un volontà - verso il sociale. La risposta di Kester - seppur a quella data i maggiori movimenti attivisti come Occupy, M15, Gezy Park e anche la stagione dei beni comuni in Italia non erano ancora arrivati ad una piena consapevolezza/teorizzazione né tanto meno ad una visualizzazione d'impatto forte - sposta l'argomentazione sull'importanza estetica all'interno dell'opera/operazione socialmente impegnata nel campo del dato di fatto, ovvero dell'impossibilità da parte dell'artista interessato al sociale a non unire a livello quasi simbiotico la moralità dell'azione e le sue ragioni con la presentazione del suo lavoro.

Dal canto suo Bishop è informata - per certi aspetti forse prevenuta - dalle politiche laburiste inglesi dove in nome di una terza via, in grado di ricucire proprio lo strappo tra politica e cittadinanza, il governo iniziò a delegare una serie di interventi sociali a figure esterne come per l'appunto quelle, tra le altre, degli artisti. Come si spiegherà nella parte dedicata al contesto italiano, queste politiche sono ad oggi sotto la lente di ingrandimento in quanto hanno dimostrato, in alcuni casi, di rappresentare una delle modalità di accentramento e cooptazione di determinati governi per recuperare e analizzare determinati questioni sociali. In Italia il recupero delle periferie avvenuto soprattutto dal 2014 con la creazione del DAAGP attraverso azioni - inizialmente di "decoro" affidate a giovani street artists - ha rivelato a lungo andare l'intenzione e il piegamento da parte dell'autorità centrale di un certo utilizzo della pratica artistica. Questa però rappresenta, se così si può dire, un rischio intrinseco alla pratica sociale che lavora nel campo del reale e che dunque per forza di cosa necessita di un confronto - un venire a patti - con una serie di enti e istituzioni lontani dalla sfera (comunemente recepita come tale) della produzione artistica.

Quando il margine di contrattazione è ristretto o quasi nullo, questa modalità artistica "sociale" da bando ministeriale lega l'artista ad una presupposta problematica individuata a monte e situata in un'altrettanto area specifica o comunità. In questo caso la libertà d'azione, com'è facile intuire, è più che limitata. Questa però è solo una delle modalità di operazione artistica nel sociale e in un discorso accurato su queste dinamiche non si può non prendere in considerazione tutte quelle serie di azioni che si sono sviluppate in maniera alternativa a questo sistema e dunque risulta estremamente parziale attaccare il lavoro artistico nel sociale solo attraverso la sua peggior vetrina e di certo quella meno rappresentativa.

Questa tipologia di discorso, che matura nelle parole di Bishop tramite un'analisi dei processi di produzione artistica mainstream nel sociale, appartiene come spiega Kester alla categoria del consenso paranoide così come viene descritto nel testo di Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity* (2003).¹⁴¹ Il consenso paranoide, che ormai sembra essere diventato il paradigma di relazione tra politica e cittadinanza, si basa sull'assunto iniziale di una sorta di male di fondo che sia esso politico, sociale o civile, di fronte al quale la critica *at large* ha il dovere di svelare ad una massa inerme e inconsapevole i meccanismi interni. L'atteggiamento paranoide tende a vedere il "complotto" e la macchinazione dietro ogni azione e si pone come compito quello di un continuo svelamento, cosa questa, a mio parere, molto più

¹⁴¹E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham-London, 2003.

moraleggiante che non agire attraverso un *mode of correctness*. Scrive Kester: “Come nota Sedgwick, la normalizzazione della conoscenza paranoide come modello per una pratica creativa e intellettuale ha comportato una “certa disarticolazione, disconoscimento, sconfessione di altri modi di conoscere, modi meno orientati al sospetto” Sedgwick giustappone la conoscenza paranoide (in cui “all’esposizione in sé e per sé è assegnato un potere operativo cruciale”) alla conoscenza riparativa, che è mossa dal desiderio di migliorare o dare piacere. Secondo Sedgwick questa attitudine è intollerabile per il paranoide, che vede qualunque tentativo di lavorare produttivamente entro un determinato sistema significativo come un’imperdonabile ingenuità o complicità; una credenza autorizzata dallo “sprezzante assunto [del paranoide] che l’unica cosa mancante per la rivoluzione globale, l’esplosione dei ruoli di genere, o quel che sia, è che le persone (cioè, le altre persone) possono provare i dolorosi effetti della loro oppressione, povertà, o illusorietà a un grado di esacerbazione sufficiente a rendere il dolore cosciente (come se diversamente non lo fosse stato) e intollerabile.”¹⁴²

La risposta di Kester non si organizza attraverso una contro disquisizione critica artistica portata avanti a suon di nomi, titoli, e azioni quanto piuttosto verte sull’assunto principale della dinamiche che portano Bishop ad esacerbare questo contrasto al punto da risolverlo in arte contro non arte. Non si tratta infatti, secondo Kester, di esprimere un giudizio di merito e valore quanto piuttosto della necessità di indagare e affrontare tutta una serie di terminologie che Bishop stessa dà per scontato: “il lavoro attivista scatena per Bishop una sorta di risposta sacrificale, come se anche riconoscere questo lavoro come “arte” in qualche modo minacci la legittimità delle pratiche che hanno il suo appoggio critico. Una versione riduttiva di arte impegnata o attivista [...] serve quindi come contrasto necessario, che rappresenti l’abbietto, non sofisticato. Altro per i complessi lavori “estetici” che lei approva. Questo non per dire che non ci sia ragione di interrogare le pratiche artistiche attivistiche, ma solo per mettere in dubbio la sollecitudine con la quale critici come Bishop ritornano alla nucleare opposizione opzione di sfidare lo statuto ontico di questo lavoro come arte in quanto arte.”¹⁴³

Nella visione di Kester, dunque la critica di Bishop è basata essenzialmente su un gusto personale al quale viene dato legittimità oggettiva attraverso il continuo confronto con altre pratiche istituzionalizzate e, in parte, storicizzate e chiude scrivendo: “ Anziché deplorare il fatto che alcuni artisti contemporanei rifiutino di fare generi “giusti” di lavori, potrebbe considerare la “scomoda” possibilità che la sua idea di estetica sia semplicemente una fra le tante.”¹⁴⁴

All’articolo di Kester fa seguito una contro risposta di Bishop dal titolo “Claire Bishop responds” (Artforum, maggio 2006). Il testo non ha più i connotati critico artistici del primo saggio e si sviluppa essenzialmente come uno statement personale attraverso il quale la critica inglese ribadisce il suo pensiero ancor più rafforzato dalla presa di posizione suscitata da Kester.

La linea di pensiero di Bishop traccia in maniera netta l’opposizione tra attivismo ed estetica. Se prima era veicolata dal lavoro di determinati artisti, in questo caso viene eletta come criterio guida. La risposta di Kester, secondo Bishop è l’inevitabile conseguenza di un approccio populista e anti autoriale che cerca di eliminare un’arte

¹⁴² *Paesaggio con figura, op. cit.*, p.150.

¹⁴³ *Ibidem*, p.151.

¹⁴⁴ *Loc.cit.*

problematizzante in grado di creare dubbi e disgregazione proprio nel suo rifiuto al conformismo strutturale e strumentale della razionalità. Le parole di Kester non sarebbero altro, dunque, che la riprova di una volontà di appiattimento sociale, o per meglio dire, di un appiattimento estetico per mezzo della prassi sociale: “La riposta di Kester, inoltre, non fa altro che sorreggere il mio argomento sui limiti della critica umanista liberal. Kester ritiene che pensare e scrivere in maniera approfondita sull’arte, e utilizzare la teoria per elaborare delle idee, siano modi per intimidire gli altri e “lusingare” se stessi come critici. [...] La sua autentica avversione per l’autorialità può solamente portare alla fine di un’arte e di un pensiero provocatori.”¹⁴⁵

È facile vedere come i due critici stiano interpretando e difendendo una loro determinata teoria e soprattutto come ciascuno “rinfacci” all’altro l’appartenenza a tendenze politiche di post-sinistra che, nel periodo dell’abbandono della politica vengono usate quasi come offese. Kester rinfaccia a Bishop di nutrire quel disagio “tipico degli intellettuali post Guerra Fredda messi in imbarazzo da lavori che votano ideali di sinistra”¹⁴⁶ così come Bishop bolla la critica di Kester come tipica dell’ambiente umanista liberal.

Da un punto di vista della definizione critica delle modalità con le quali si sviluppano e con le quali vengono analizzate le pratiche artistiche nel sociale, l’ultima parte di questa querelle non è importante tanto per la sua articolazione teorica quanto per la “personalizzazione” teorica che ne hanno fatto/dato i due protagonisti mettendo in luce così come alla metà de primi anni del duemila la questione della critica SEA sia diventata più che mai pregnante. Soprattutto lo scambio tra i due critici mette in luce come all’interno della SEA si stia facendo sempre più strada la tematica dell’attivismo sia in maniera problematica sia a livello di apertura metodologica.

¹⁴⁵ Loc.cit.

¹⁴⁶ Loc.cit.

2.5 FIELD. Una rivista per la critica SEA

FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism, ideato e curato da Grant H. Kester, a partire dal 2015 ha iniziato a dare voce sistematica a tutto un proliferare di pratiche artistiche rivolte all'ampio e complesso mondo sociale offrendo una panoramica, problematica, problematizzante e auto critica, in grado di comprendere le dinamiche SEA tanto negli Stati Uniti quanto in ogni sua attivazione e declinazione nazionale con i rispettivi portati di questionabilità e messa alla prova.

FIELD per certi aspetti rappresenta un "problema" critico. Se da un lato questa globalizzazione di pratiche nate originariamente per essere single issue ed estremamente locali dimostra la manierizzazione della SEA - così come la dichiarazione/pretesa di essere il giornale della critica SEA - dall'altra rivela, come tipico della teoria di Kester, l'impossibilità di non bilanciare e ridiscutere costantemente i rapporti di potere. Allo stesso tempo FIELD raccoglie, come dimostrato anche dalle ricerche Helicon e William Cleveland il nuovo ecosistema SEA sia nella sua complessità e necessità di approccio interdisciplinare e locale, sia dando voce ad artisti, curatori e operatori SEA che fanno parte - e hanno contribuito a creare - il mondo accademico socially engaged.

La SEA, come visto in molti casi, nasce come risposta mirata e alternativa ad una determinata situazione sociale, in molti altri casi però, la sua nascita è già dettata da condizioni di cooptazione governativa che la assimilano quasi ad un servizio sociale sui generis in grado di coprire/illuminare quelle zone d'ombra - leggi situazioni sociali di difficile intervento da parte di un'amministrazione/governo centrale - che sfuggono ancora alle maglie burocratiche o alle politiche restrittive di "buon" governo. FIELD attraverso la sua indagine sul campo permette, pertanto, di indagare le pratiche nelle sue direttive principali: art-oriented e community-oriented. Il campo è anche inteso come luogo fisico specifico e contestato/contestuale per questo in ogni numero della rivista vengono presentate ricerche regionali/nazionali in grado di far luce direttamente sul rapporto tra pratica e teoria SEA. Nel libro *Il ritorno del reale* (1996), il critico americano Hal Foster aveva visto lo spostamento - tanto metodologico quanto pratico - dell'artista verso l'antropologia e la ricerca sul campo tipica dell'etnografia, FIELD compie appieno questo passaggio e le sue ricerche sono sempre accompagnate da una padronanza, sempre maggiore, della tematica antropologica da parte degli artisti.

Fin dal primo numero la pratica artistica viene sempre messa in parallelo al suo contesto operativo ed indagata attraverso una critica che, a sua volta, sta riscrivendo i suoi stessi parametri di conoscenza. Questo è il caso dell'articolo *On The Return of a Lake. MUAC, Mexico City, August - November 2014* di Paloma Checa-Gismero che tratta del lavoro dell'artista Maria Theresa Alves con la comunità di Xico in Messico. Il tema del colonialismo culturale emerge spesso e le latitudini nelle quali le pratiche SEA proliferano in maniera acritica necessitano una costante revisione come dimostra l'articolo *The Boda Moment: Positioning Socially Engaged Art in Contemporary Uganda* di Carlos Garrido Castellano. In questo articolo vengono presentati i lavori degli artisti Lillian Nabulime e Fred Batale realizzati rispettivamente nel 2012 e nel 2014 per il KLA ART festival che si tiene ogni due anni a Kampala a partire dal 2012. I due artisti hanno usato scultura e design per creare una partecipazione attiva con una comunità composta essenzialmente da un pubblico non avvezzo al linguaggio dell'arte. Attraverso le sue sculture di sapone Nabulime ha trattato il tema dell'AIDS e la questione della poligamia/tradimento coniugale partendo dalla sua esperienza personale che l'ha vista prendersi cura del marito malato.

Batale invece ha modificato i boda - le moto taxi tipiche di Kampala - per trasformarle in mezzi in grado di trasportare persone con disabilità (DAPU -Disability Art Project Uganda). Senza entrare nel merito delle singole operazioni, è interessante vedere come nell'articolo, Garrindo Castellano si interroghi su quali modalità adottare a livello di giudizio per meglio comprendere operazioni che, pur avendo un'impostazione teorica SEA nonché un evidente richiamo pratico, si attuano in un contesto che normalmente non viene inserito nelle rotte dell'arte contemporanea.

La SEA da un punto di vista critico genera le "stesse domande" ad ogni latitudine in quanto fa scattare cortocircuiti liminali tra il mondo sociale e quello artistico nel momento in cui attiva una partecipazione non specializzata attuando così un passaggio etico nella "responsabilità" dell'intera operazione: "Who belongs to the communities with which DAPU and Nabulime work? How can we analyze their engagement in both initiatives How do the projects shape those communities? How do the communities impact on these projects?".¹⁴⁷ Garrindo Castellano infatti continua: "Although a first look at both projects could identify them as socially-engaged art projects addressing pre-existing communities of participants, the reality is far more complex."¹⁴⁸ Come emerge poi dal prosieguo del testo le due operazioni lavorano direttamente su problematiche complesse ma come nel caso di Batale le reimpostano ad un livello di economia informale generando un processo a cascata che coinvolge la comunità ben oltre il momento artistico. In particolare Batale, partendo dalla sua stessa disabilità, ha costruito un progetto sentito e condiviso nato dalla mancanza di politiche pubbliche per l'accessibilità nonché dalla mancanza di sensibilità e rispetto. Queste sono le parole di Batale: "Some people sympathize; some are very rude. Matatu (minivan) drivers, when you have a foldable wheelchair, they'll stop and say "how much are you giving us for your wheelchair?" One time I quarreled with a driver badly. When I reached Jinja town (about 80km outside Kampala) he said, "you're paying for yourself and for your wheelchair". I said, "I'm not paying until everyone in this taxi pays for his legs." All the passengers supported me. They said, "we're not going to pay if you charge him for his wheelchair." There's a national policy in place that you can't charge a person with a disability for wheelchair space on public transport. But it doesn't work."¹⁴⁹

L'urgenza oltre essere personale diventa pubblica dal momento in cui l'amministrazione centrale non sembra interessarsi al problema: "There is no government support. When I went to the department of disability and elderly to get a tricycle, they told me to write to the National Union of Disabled Persons of Uganda (NUDIPU – an NGO). They told me they had no money for a tricycle."¹⁵⁰

Dunque la pratica artistica si inserisce in questo "vuoto" amministrativo come unica possibilità alternativa, anche per la sua auto costruzione, seguendo da un punto di vista

¹⁴⁷C. Garrido Castellano, *The Boda Moment: Positioning Socially Engaged Art in Contemporary Uganda*, FIELD.A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.10, Spring 2018 (pagine non numerate)
<http://field-journal.com/issue-10/the-boda-moment-positioning-socially-engaged-art-in-contemporary-uganda>

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

¹⁴⁹ A.Fallon, *Art and disability awareness intersect in Kampala*, UrbanAfrica.Net, 21 luglio 2014 (pagine non numerate)
<https://www.urbanafrika.net/news/art-disability-awareness-intersect-kampala/>

¹⁵⁰ *Loc.cit.*

teorico determinati modelli - le bodas di Batale richiamano gli homeless vehicle di Wodcyzco - andando allo stesso tempo ad affrontare una tematica specifica e localizzata in virtù dell'assenza di una certa sensibilità politica e sociale nei confronti della disabilità. Inizialmente molti partecipanti al progetto furono poco inclini ad esporsi in pubblico, non capivano l'esigenza dell'utilizzo del medium artistico o addirittura volevano essere pagati per partecipare. Una volta iniziato il progetto, la possibilità di poter modificare il proprio mezzo per renderlo un veicolo accessibile ha convinto anche coloro i quali, pur non avendo preso parte direttamente all'operazione, ne avevano sentito parlare in quanto rappresentava la possibilità di risolvere un esatto e concreto problema che da un punto di vista di governo centrale non trovava una soluzione: "It is symptomatic that these two projects address important nationally sanctioned issues while also operating in the margins of contemporary modernization and informal economies. DAPU is concerned with exploring the consequences of urban exclusion, dealing in this sense with the contradictions of the process of urban reconfiguration of Kampala developed both through official and informal means."¹⁵¹ Questo, dunque, è l'approccio che guida la critica FIELD, osservazione costante e problematizzante di tematiche locali che seppur espresse attraverso una modalità/pratica artistica internazionale riflettono - sono esigenza - di un determinato territorio.

In questo pensiero e modo di intendere la critica, il ruolo dell'antropologia rappresenta una disciplina cardine e la sua importanza è ribadita da articoli e interventi di antropologi quali Gerge Marcus (*A Chronicle of Art (and Anthropology) at the World Trade Organization... in Five Not-So-Easy Pieces* [n.3]), Roger Sansi (*Unlearning the Role Game: Artists, Amateurs, Historians and Neighbors in the Periphery of Barcelona* [n.11]), Arnd Scheinder (*Between Uneven Hermeneutics and Alterity: The Dialogical Principle in the Art - Anthropology Encounter* [n.11]), Thomas Fillitz (*Art and Anthropology: Different Practices and Common Fields of Intersection* [n.11]), Christopher Wright (*Uncertain Realities: Art, Anthropology, and Activism* [n.11]), Tim Ingold (*Anthropology Between Art and Science: An Essay on the Meaning of Research* [n.11]).

In particolare il testo di Ingold pone l'attenzione sul ruolo della ricerca all'interno dei processi artistici. Dando ormai per assodato che da un lato la modalità dell'osservazione partecipante sia diventata pratica comune nell'arte e che dall'altro il sistema dei finanziamenti richieda all'artista di presentare il suo lavoro come una ricerca di laboratorio con risultati precisi e definiti, Ingold si interroga sul senso della ricerca stessa. L'antropologo inglese tende infatti a fare delle precisazioni iniziando con il dividere il concetto di innovazione - ciò a cui punta un certo sistema di mercato - e la verità - ciò invece a cui punta la ricerca: " [...] If research is the pursuit of truth, then it can have nothing specifically to do with innovation. This might seem an odd claim to make. In the language of progressive development, embraced as much by science as by corporate industry, research and innovation appear joined at the hip. What possible meaning can be given to research, if it is not about coming up with new facts, or new ideas, that were not previously within the compass of human knowledge? Is research not intended to enlarge the compass? How can we progress, by way of research, if we keep on rediscovering what we already knew? Indeed for contemporary science and industry, locked into a

¹⁵¹C. Garrido Castellano, *op.cit.*

global economy of knowledge in which only innovation sells, truth appears to take second place to novelty.”¹⁵²

Il termine ricerca da un punto di vista terminologico, sostiene Ingold, non può avere a che fare con la novità in quanto è ricerca nel senso che rappresenta un secondo passaggio su una ricerca precedente. Su questo punto, quello della novità, si gioca il contrasto attivato dalla nuova figura artistica/critica SEA nei confronti di un determinato sistema dell'arte contemporanea che, nella sua estrema vicinanza al sistema del mercato, punta alla novità come risultato ultimo.

Questo per Ingold non significa ricerca della verità in quanto, la conoscenza che la ricerca attiva e produce si costruisce con il suo oggetto/soggetto in una relazione all'interno della quale non si può non essere coinvolti. Ingold parla infatti di conoscenza in-essere (knowing-in-being), che è guidata da una costante curiosità e cura. Ingold usa l'esempio dell'alpinista professionista e dello scalatore/passeggiatore amatoriale (hillwalkers). Il primo guarderà la montagna come una vetta da scalare e conquistare il secondo come un percorso da fare e rifare più volte ma che riuscirà sempre a sorprenderlo per dei dettagli diversi. Non esiste una verità degli oggetti, o della montagna in sé, bensì esiste una verità di corrispondenza tra me e l'altro che, eccede il fatto stesso. Ed è in questa eccezione corrispondente che nasce la ricerca incorporata dalla nuova figura dell'artista/critico: “Now if the purpose of research were no more and no less than to establish such factual truth claims, then indeed, it could admit to neither imagination nor experience in its experimental or investigative operations. But if, as I have argued here, truth lies beyond the facts, then science can legitimately take on the mantle of research only insofar as it is willing to surpass the limits of objectivity and follow the way of art, and of anthropology, into a correspondence that reunites experience and imagination, in its ongoing attention to a world that is also attending to us. It would be for science, too, to join in the pursuit of truth as a way of knowing-in-being, through practices of curiosity and care. Therein, I contend, lies the proper vocation of research.”¹⁵³

Per questa sua impostazione di ricerca FIELD è diventata ben presto un terreno, come si auspicava fin dal titolo, di incontro non solo interdisciplinare ma anche internazionale: “We are living through a singular cultural moment in which the conventional relationship between art and the social world, and between artist and viewer, is being questioned and renegotiated. *FIELD* responds to the remarkable proliferation of new artistic practices devoted to forms of political, social and cultural transformation”¹⁵⁴

Le motivazioni che hanno spinto alla creazione della rivista derivano dall'esigenza, sempre più evidente, di adottare nuovi schemi e modelli interpretativi soprattutto alla luce di un contesto sempre più anti sociale dove le formazioni resilienti di pensiero e le azioni civili sono condotte spesso in maniera indipendente, a volta isolata e non sistemica. La domanda di fondo di Kester sui criteri con cui guardare la pratica artistica all'interno di

¹⁵² T. Ingold, *Anthropology Between Art and Science: An Essay on the Meaning of Research*, FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.11, Fall 2018 (pagine non numerate)
<http://field-journal.com/issue-11/anthropology-between-art-and-science-an-essay-on-the-meaning-of-research>

¹⁵³ *Loc. cit.*

¹⁵⁴ G.H. Kester, *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* (pagine non numerate).
<http://field-journal.com/about>
Pagina 117 di 493

questo nuovo sociale non si riferisce solo al mondo interno dell'arte, anzi esso rappresenta per certi aspetti la parte più reazionaria (For many in the mainstream art world this opening out is evidence of a dangerous promiscuity, which threatens to subsume the unique identity of art. As a result this work has been largely ignored by the most visible journals and publications in the field).¹⁵⁵ Questa pratica artistica e la sua in-contemporanea ricerca entrano direttamente nella quotidianità di tutte quelle scelte che possono realmente cambiare il corso del sociale stesso. Il mondo dell'arte però rimane sempre un punto di riferimento importante, non solo per il proliferare di un accademismo SEA e un generico senso di attivismo (At the same time, an often-problematic concept of "social engagement" has become increasingly fashionable among many museums and foundations in Europe and the United States. There is clearly a need for a more intelligent and nuanced analysis of this new tendency) ma anche perché il potenziale di espressione artistica che permette di affrontare il sociale attraverso molteplici prospettive attiva così una serie di domande - in alcuni casi dando anche una serie di risposte - che altrimenti rimarrebbero inesprese.

Da un punto di vista di "autorevolezza" SEA il board di FIELD raccoglie artisti e curatori che negli ultimi vent'anni hanno contribuito a definire la stessa pratica SEA. Nel board spiccano: Tania Bruguera, Tom Finkelpearl, Shannon Jackson, Rick Lowe, Greg Sholette e Nato Thompson.

Le pubblicazioni, on line sono divise in Spring, Fall e Winter e ad oggi (giugno 2019) sono stati pubblicati 13 numeri. FIELD come da intenti ha sempre aggiornato le sue teorie al mondo "sociale" circostante e dal primo numero all'ultimo (il numero 12/13 è una doppia pubblicazione speciale) si può vedere come, fermo restando alcuni criteri kesteriani di base, gli argomenti abbiano sempre riflettuto su tematiche estremamente attuali soprattutto dal punto di vista politico come dimostra l'ultimo numero curato da Greg Sholette incentrato sulle nuove forme di attivismo, sia artistico che culturale, che sono emerse in risposta ad un ritorno al populismo estremista e alle nuove forme di governo autoritario. Anche in questo caso, sempre in stile Kester, il doppio numero è articolato attraverso declinazioni nazionali così da non incorrere in una facile generalizzazione e con la volontà di offrire sempre un punto di vista sul campo.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Loc.cit.*

¹⁵⁶ Si veda appendice FIELD per titoli articoli a partire dal 2015
Pagina 118 di 493

2.6 Etico vs Estetico dieci anni dopo - Il confronto Rasmussen-Kester

In merito a ciò che questo capitolo si propone, ovvero, una panoramica terminologica e critica sulla definizione SEA proprio un saggio di Mikkel Bolt Rasmussen "A Note on Socially Engaged Art Criticism" pubblicato nel numero 6 di FIELD (Winter 2017) individua i filoni critici che hanno portato alla sistematizzazione della teoria SEA. In questo testo si può notare la difficoltà, tipicamente storica artistica, nel tracciare un genealogia "pura" della SEA in quanto lo stesso Rasmussen, anziché esaminare le porosità dei movimenti artistica degli anni '90 e 2000 nella loro caratteristica di provvisorietà e voluta mancanza di sistematizzazione, cerca di stabilire primati cronologici arrivando poi a mettere sul piatto della bilancia le avanguardie storiche. Nonostante questo apparente loop critico, dove il generato è allo stesso tempo generatore, i filoni critici che mette in luce rappresentano alcuni dei punti importanti dai quali iniziare a decostruire gli attuali orientamenti critici e gli altrettanti sviluppi pratici.

Inoltre questo articolo rappresenta per la tematica trattata, ovvero valore estetico contro valore etico, la riattualizzazione del precedente "scontro" critico tra Kester e Bishop (2006). Anche in questo caso il critico americano risponderà alle critiche mosse ma il suo stile e la sua argomentazione risulteranno molto più esaustive e meno polemiche. L'aspetto interessante di questa "polemica" è il cambio di paradigma, ovvero in questo caso è Kester ad essere accusato di non essere abbastanza politico da poter, in un certo senso, sostenere una linea etica. Questo *switch* avviene proprio perché a distanza di dieci anni, la tematica dell'attivismo "di ritorno" è diventata un argomento principe all'interno della critica SEA e Rasmussen non fa altro che cavalcare l'onda, incerta e stereotipata, di un ritorno al politico in senso "marxista" figlio anche di un determinato approccio curatoriale che ha visto il suo apice con la Biennale di Venezia del 2015, passando per l'edizione di Documenta del 2012 e la Biennale di Berlino di cui si dirà in seguito.

La teoria critica di Rasmussen segue una linea di pensiero, in merito alla SEA, che tende a depotenziarne l'aspetto pratico in quanto "corruzione" di un certo ideale estetico propugnato, a livello artistico, dalle avanguardie storiche. Non vorrei dire che questo sia il "classico" errore europeo nei confronti della lettura della SEA ma resta il fatto che sia Rasmussen che Bishop insistono sulle avanguardie storiche e su una certa estetizzazione dell'operazione artistica che trova le sue basi in un background filosofico prettamente europeo. Inoltre a distanza di undici anni uno dall'altro "accusano" Kester di essere troppo politicizzato e troppo poco estetico (Bishop 2006) e di essere troppo estetico e troppo poco politicizzato (Rasmussen 2017) facendo gravitare, in ogni caso, l'orbita del discorso generale attorno al ruolo dell'autonomia sia artistica che politica. Anche Kester nel suo testo *Conversation Pieces* (2004) propone un'analisi delle avanguardie storiche ma ciò che poi distingue la sua lettura da Bishop e Rasmussen è la consapevolezza che la SEA sia altro e soprattutto, il senso di community quasi di default in Kester, gli permette di analizzare le attuali operazioni nel vero riscontro sociale riconoscendo la necessità di nuovi mezzi di conoscenza tanto terminologici quanto pratici.

Né Bishop né Rasmussen, infatti, sembrano cogliere il senso della necessità di ibridazione e di interdisciplinarietà dell'approccio alla SEA. Se nel 2006 questo discorso critico era ancora nelle sue fasi iniziali, e quindi ancora in un certo senso non del tutto esplicitato in maniera metodologica, nel 2017 nonostante la creazione della rivista FIELD e soprattutto dopo una serie di operazioni a cavallo tra pratiche artistiche, antropologia e scienze sociali - tra le altre discipline ma non le sole - continua a non essere capito e soprattutto continua ad essere opposto ad una pratica "della certezza" avulsa dal

contesto all'interno della quale opera. Lo stesso stile di Kester nelle risposte a Bishop e Rasmussen dimostra un lungo e vissuto passaggio critico. Nella prima "querelle" la risposta di Kester è molto diretta, come se l'attacco di Bishop fosse quasi personale, a dimostrazione anche di come quelli che poi sono diventati due nomi fondamentali della critica internazionale stessero attraversando ancora una fase di rodaggio in merito alla creazione di una loro critica. In questo caso le risposte sono da considerarsi più che altro come necessarie schermaglie per affermare la presa di un determinato territorio.

La risposta a Rasmussen invece è quella di un critico "affermato" che ha ormai rodato la sua etica anche grazie alla continua contrattazione con il pensiero dell'altro. È una risposta articolata, precisa e anche severa dove Rasmussen diventa quasi un dottorando di fronte al suo professore. Soprattutto è una risposta che - mette in chiaro un determinato approccio tipicamente americano, anche nel senso dell'esperienzialità pragmatica deweiana verso la costruzione dell'apparato critico SEA.

Inoltre partendo da questo saggio, relativamente recente, si possono analizzare gli attuali sviluppi sul tema della critica SEA. Lo scambio Kester-Rasmussen rappresenta, infatti, uno di quegli ottimi esempi di "scontro" critico e diretto. Il saggio del critico danese è apparso precedentemente sul numero 53 del "The Nordic Journal of Aesthetics" (2017) dove lo stesso Kester è stato chiamato a rispondere con l'articolo dal titolo "The Limitations of the Exculpatory Critique: A Response to Mikkel Bolt Rasmussen". Entrambi gli articoli sono stati poi pubblicati anche sul numero 6 di FIELD.

Nel suo testo il critico danese mette in luce quattro modalità critiche che nel corso degli anni sono venute a sovrapporsi l'una all'altra. Le quattro modalità sono: estetica relazionale, critica istituzionale, SEA e tactical media: "If you were to take an overview of the most important critical artistic practices from the mid-1990s onwards and the attempts by art theory to analyze them, forgetting both the most applause-hungry provo artists such as Damian Hirst—whose critique of the art institution is almost non-existent—and spectacular, willingly instrumental creative city artists such as Olafur Eliasson, I think we would have to distinguish four overlapping practices: relational aesthetics, institutional critique, socially engaged art, and tactical media."¹⁵⁷

Nell'ottica di Rasmussen la SEA viene sia dopo il periodo di sperimentazione dell'arte relazionale e sia dopo il periodo dell'arte partecipata che hanno a loro volta contribuito in maniera fondamentale alla creazione dell'arte politicizzata di metà anni '90: "If relational aesthetics and participatory art are the obvious place to start a genealogy of politicized contemporary art since the mid-1990s, socially engaged art comes next."¹⁵⁸

¹⁵⁷ M. B. Rasmussen, *A Note on Socially Engaged Art Criticism*, FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.6, Winter 2017, (pagine non numerate)

<http://field-journal.com/issue-6/a-note-on-socially-engaged-art-criticism>

"Se dovessi fare una panoramica delle più importanti pratiche artistiche critiche a partire dalla metà degli anni '90 in poi così come di quei tentativi della teoria dell'arte di analizzarle, lasciando da parte sia uno degli artisti più affamanti di riconoscimento come Damian Hirst, la cui critica all'istituzione artistica è quasi inesistente - sia uno dei più spettacolari, volutamente strumentali come Olafur Eliasson, penso che dovremmo distinguere quattro pratiche sovrapposte: estetica relazionale, critica istituzionale, arte socialmente impegnata e tactical media" [Traduzione mia]

¹⁵⁸ Ibidem, "Se l'arte relazionale e quella partecipata rappresentano l'ovvio punto dal quale far partire la genealogia di un'arte contemporanea politicizzata a partire dalla metà degli anni 90, la SEA viene dopo" [Traduzione mia]

Rasmussen tuttavia, sembra parlare, in alcuni momenti, in maniera quasi indistinta di una generica “politicized contemporary art” e di una specifica “socially engaged art” che in questa sua azione di ricostruzione critica sembrerebbe arrivare solo in una fase successiva. Sia da un punto di vista di nomenclatura critica sia da un punto di vista di cronologia delle pratiche stesse, soprattutto, in merito alle teorizzazioni di Bourriud sull’arte relazionale (1998), non credo che quello del critico danese sia un giusto resoconto storico in quanto non prende in considerazione né le definizioni di Suzanne Lacy del 1995 né le azioni di Jacob a tra il 1991 e il 1993 (PWP e CIA).

A livello storico critico questo errore - considerare l’arte relazione e quella partecipata come l’inizio della genealogia di un’arte politicizzata di metà anni ’90 - rivela anche la tardiva ricezione di certe pratiche americane.

Da un punto di vista della critica bisogna comunque riconoscere come a partire dagli anni ’90 nessuna teoria sia riuscita a rimanere permeabile al suo contesto e che dunque ognuna di essa, se pur nelle distinzioni nominali e nelle scelte degli artisti coinvolti abbia preso poi una sua “deriva” e risulti influenzata/influenzabile da diversi approcci. Va comunque notato come la SEA, seppur nella sua interdisciplinarietà metodologica, sia stata in grado più di ogni altro movimento artistico di creare anche una pratica didattica accademica e universitaria come dimostrato dalle ricerche quantitative del William Cleveland cosa che il discorso di Rasmussen non prende minimamente in considerazione.

La ricognizione di Rasmussen, dunque, inizia dall’estetica relazionale di Bourriud e dall’operazione che il critico francese compie. *Estetique Relationelle* viene pubblicato nel 1998 - anche se deriva a livello pratico dall’esperienza della mostra Traffic del 1996 - descrivendo l’operazione artistica come momento interstiziale di conversazione e relazione, per l’appunto, che tende ad abbattere, ma non di certo superare, la soglia artista-spettatore. Questa pratica rimane, però, ancorata al luogo deputato dell’arte e le azioni dei suoi artisti di punta, per lo meno quelli che Bourriud inserisce in questo frame teorico, con il passare del tempo sono state assimilate maggiormente alla sfera della soggettività/intimità autoriale che non a quella di una reale partecipazione co-progettante. Questo è il caso particolare dell’artista cubano Felix Gonzalez Torres, mentre il gesto performativo in stile happening definisce ormai Rikrit Tiravanija. Questo approccio e la sua conseguente deriva ha limitato, per così dire, le spinte innovative di queste pratiche riconducendole ad una sfera facilmente cooptabile da parte dell’istituzione artistica. Discorso simile per la critica istituzionale la quale a differenza della pratica relazionale non tentò, neanche a livello teorico, l’uscita dal luogo di produzione artistica ma si prefisse l’obiettivo, sulla spinta di un’arte post concettuale, di indagare e destrutturare il sistema istituzionale dal suo interno come nel caso di Andrea Fraser e delle sue azioni nei musei.

Nella critica istituzionale hanno giocato, inoltre, un ruolo fondamentale le teorie post colonialiste nonché l’apertura ad un concetto di heritage più ampio e meno settorializzato, rivendicabile e ricostruibile insieme ad una nuova visione identitaria collettiva. In questo caso il lavoro dell’artista d’origine cherooke, Jimmy Durham è esemplare.

Entrambe queste pratiche, dunque nel corso degli anni, pur avendo aperto la strada alla relazione, al dialogo e al patrimonio artistico culturale di altri mondi come alternative alla passiva ricezione dello spettatore, non hanno saputo creare una posizione alternativa all’istituzione finendo per essere incorporate in un linguaggio critico istituzionale, per

l'appunto, e depotenziante in quanto tese ad una diffusione e commercializzazione culturale. In merito Rasmussen scrive: "If all these practices and the corresponding art theories emerged in the mid-1990s and the early 2000s, the question is what remains of these practices today. In retrospect, it is interesting to observe how relational aesthetics seems to have reached its zenith a while ago as a result of a massive institutional co-option. Bourriaud's emphasis on art's ability to produce interstices and sociality relatively quickly became part of a hugely expanding culture industry connected to a global circuit of cultural tourism and city branding. It became increasingly difficult to distinguish the micro-utopias of relational aesthetics from the artist-as-entrepreneur discourse of neoliberalism. Relational art's openness became arty party and creative city discourse. Institutional critique suffered a similar fate, as it quickly became a fixed ingredient on the smorgasbord of contemporary art, where any institution worthy of its name commissioned artists to engage in critical interventions into the institution. At the same time, institutional critique fused curatorially and institutionally with relational aesthetics in new institutionalism, in which curators and directors of museums and art spaces started curating institutional critique, showing political representations or representations of the political inside the institution. The relative autonomy of art was thereby tested once more but primarily affirmed. In retrospect, the result seems to be recuperation across the board."¹⁵⁹

Per quello che riguarda invece la pratica del tactical media, ovvero l'utilizzo tattico dei media, l'analisi di Rasmussen si sofferma brevemente sui primi anni del Duemila in un periodo altalenante che vede l'attacco alle Twin Towers come primo momento di "caduta" di tale pratiche per poi riprendere vigore con i movimenti sociali nati a cavallo del 2008-2010 come l'M15 spagnolo e l'Occupy americano: "For a long period, tactical media seemed to have suffered the same fate as relational aesthetics and institutional critique. For different reasons, however. As Gregory Sholette and Gene Ray write in the introduction to a theme issue of Third Text titled "Whither Tactical Media?," 9/11 and the war on terror seemed to have pulled the carpet from under tactical media.[7] The narrowing of the political horizon to a false choice between Western democracy and Muslim terrorism tended to remove the conditions for any kind of anti-capitalist critique. The emergency laws that were passed after the attacks on the World Trade Center and the Pentagon criminalized both confrontational as well as more playful and creative acts of resistance, and both the alter-globalization movement and tactical media seemed unable to cope with the new anti-rebellion regime. The positive Stimmung of the Clinton years was replaced by a much darker tonality in which torture, surveillance, and politics of fear made the ironic and playful gestures of tactical media seem irrelevant. But with the

¹⁵⁹ M.B. Rasmussen, *op. cit.*, "Se tutte queste pratiche con le loro teorie corrispondenti sono emerse a metà degli anni '90 e all'inizio degli anni 2000, la domanda è cosa rimane oggi di queste pratiche. In retrospettiva, è interessante osservare come l'estetica relazionale sembra aver raggiunto il suo zenith già da tempo come risultato di una massiccia cooptazione istituzionale. L'enfasi di Bourriaud sulla capacità dell'arte di produrre interstizi e socialità divenne relativamente presto parte di un'industria culturale in grande espansione connessa a un circuito globale di turismo culturale e city branding. Diventava sempre più difficile distinguere le micro-utopie dell'estetica relazionale dal discorso dell'artista-imprenditore tipico del neoliberismo. L'apertura dell'arte relazionale è diventata festa artistica (arty party) e discorso della/sulla città creativa. La critica istituzionale ha subito un destino simile, poiché è diventata rapidamente un ingrediente fisso nel buffet d'arte contemporanea, in cui qualsiasi istituzione degna di questo nome ha incaricato artisti ad intraprendere interventi critici all'interno dell'istituzione. Allo stesso tempo, la critica istituzionale si è fusa dal punto di vista istituzionale e curatoriale con l'estetica relazionale all'interno del nuovo istituzionalismo (new institutionalism), in cui curatori, direttori di musei e spazi d'arte hanno iniziato a curare la critica istituzionale, mostrando rappresentazioni politiche o rappresentazioni del politico all'interno dell'istituzione stessa. L'autonomia relativa dell'arte è stata quindi testata ancora una volta, ma in primo luogo affermata. In retrospettiva, il risultato sembra essere un recupero su tutta la linea." [Traduzione mia]

Pagina 122 di 493

sudden appearance of the so-called movement of the squares in 2011 inspired by the Arab revolts, tactical media was relaunched. With M-15, the Syntagma Square movement, Occupy and, later, Nuit Debout, tactical media has been revived as a political post-artistic gesture in which artists again take on the role of producer or organizer as Walter Benjamin famously wrote about the Russian avant-garde.”¹⁶⁰

Lo sviluppo del tactical media nel corso degli anni Duemila si fuse ad un discorso di attivismo finalizzando così l'utilizzo dei media ad una certa "militanza". Lo sviluppo teorico di questa tipologia di pratiche ha trovato la sua sponda anche attraverso una serie di riferimenti critici, in particolare il testo di Tony Negri e Michael Hardt, *Impero*(1999) ha segnato un approccio, tutt'ora attivo, rivolto allo svelamento del sistema liberista e delle collusioni globalizzanti di una macchina di potere che investe ogni aspetto della vita umana. L'utilizzo tecnico dei media tende dunque allo svelamento - in quanto anch'esso è consapevole di una sorta di impossibilità di fondo del ribaltamento del paradigma - dei meccanismi interni del sistema mettendo così in atto una serie di strategie che poco hanno a che vedere, proprio per il loro nuovo contesto tecnologico, con la militanza politica e la conseguente modalità portata avanti da collettivi e artisti tra gli anni '60 e '70. Il tactical media ha desunto molte tecniche analogiche per poi portarle e dematerializzarle nel mondo digitale. Nel contesto italiano la curatrice Tatiana Bazzichelli si è occupata del fenomeno dell'Hacktivism che unisce in questa sua terminologia l'atto dell'hackeraggio con quello dell'attivismo: "Il termine hacktivism è diffusamente accettato in Italia sin dagli anni Novanta (seguendo la tradizione del cyberpunk politico) e comprende quelle pratiche attiviste ed artistiche a favore della libertà di espressione e comunicazione, in particolare in rete, ma non solo. Fuori dall'Italia non esiste una lunga tradizione del termine hacktivism e molti hacker, come per esempio gli attuali membri del CCC di Berlino, non riconosco l'hacking come il fare politica e tanto meno il creare. [...] L'idea dell'hacktivism come pratica di networking si dimostra comunque particolarmente riconosciuta in Italia, soprattutto per la presenza di un vasto network di movimento che comprende all'interno artisti, hacker e attivisti del digitale vivo sin dagli anni Ottanta.”¹⁶¹ L'Hacktivism ha una componente maggiormente punk nel senso di estetica anti produttiva e anti funzionale basata sul concetto del Do It Yourself e dell'auto produzione ma può comunque essere letto come un momento propedeutico ad un utilizzo strumentale dai media come quello espresso dal tactical media. Su questa linea va letta, ad esempio, l'operazione di Tommaso Tossi che all'interno della mostra collettiva "Oratorio di San Sebastiano" curata da Roberto Daolio tenutasi a Forlì nel 1989, ricreò lo stand di un negozio cittadino il Top-

¹⁶⁰ M.B.Rasmussen, *op.cit.*, "Per un lungo periodo, i tactical media sembrarono aver subito lo stesso destino dell'estetica relazionale e della critica istituzionale. Per ragioni diverse, tuttavia. Come scrivono Gregory Sholette e Gene Ray nell'introduzione di un numero tematico di *Third Text* intitolato "Whither Tactical Media?", l'11 settembre e la guerra al terrore sembrarono aver mandato al tappeto i tactical media. Il restringimento dell'orizzonte politico verso una falsa dimensione di scelta tra la democrazia occidentale e il terrorismo musulmano ha rimosso di fatto le condizioni per ogni tipo di critica anti capitalista. Le leggi di emergenza che furono approvate dopo gli attacchi al World Trade Center e al Pentagono criminalizzarono ogni atto di resistenza sia quelli maggiormente conflittuali sia quelli più ludici e creativi. In tutto questo sia il movimento alter-globalization che i tactical media sembrarono incapaci di affrontare il nuovo regime di anti-ribellione (new anti-rebellion regime.). L'atmosfera positiva degli anni di Clinton venne sostituita da una tonalità molto più oscura in cui la tortura, la sorveglianza e la politica della paura rendevano irrilevanti i gesti ironici e giocosi dei tactical media. Con l'improvvisa apparizione del cosiddetto movimento delle piazze nel 2011 - ispirato alla primavera araba - i tactical media sono stati rilanciati. Con l'M-15, il movimento di Syntagma Square, Occupy e, più tardi, Nuit Debout, i tactical media sono stati rianimati come un gesto politico post-artistico in cui gli artisti assumono nuovamente il ruolo di produttore o organizzatore, come ha scritto Walter Benjamin in merito all'avanguardia russa." [Traduzione mia]

¹⁶¹ T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano, 2006, p.196.

Bit Amiga Center. Sullo stand venne posizionato un computer che trasmetteva informazioni sulla mostra alternate da un messaggio virale inserito dall'artista che riportava l'imperativo "Ribellati!".

Sempre in ambito italiano agli inizi degli anni '90, in maniera del tutto non sistematica a livello di movimento - cosa che avverrà maggiormente negli anni 2000 - bensì più sperimentale nel senso di ricerca e studio di nuove modalità di interazione tra arte e società vanno segnalati gli interventi della Premiata Ditta e della Brigata ES così come il lavoro di Francesco Garbello "Atlantide" del 1987. Ognuno di questi artisti/collettivi pur non lavorando con una finalità politica - partitica o legata ad un qualsivoglia movimento sociale di rivendicazione - usava il mezzo tattico della mimetizzazione con la comunicazione per testare/destare l'attenzione del pubblico passante e soprattutto per instillare un dubbio sottilissimo all'interno delle pieghe di un sistema di produzione, comunicazione e visione dato per assodato. In merito al lavoro della Premiata Ditta, la critica Alessandra Pioselli ha scritto: " Fondata nel 1986, Premiata Ditta (Vincenzo Chiarandà e Anna Stuart Tovini) si presentò sempre più a partire dal 1989 come una sorta di "società per servizi". Essa adottò mimeticamente i modelli di organizzazione d'impresa e ripensò la figura d'artista all'interno di una rete connettiva di saperi e discipline. Nelle sue operazioni coinvolse professionalità differenti e il pubblico venne chiamato a esprimere le sue opinioni tramite sondaggi, questionari e interviste. Il primo esempio fu l'indagine confluita nel dibattito "Arte, Industria" in occasione della mostra "Cento anni d'industria" (Ex Ansaldo, Milano, 1989). Il tema di riflessione proposto - il rapporto l'arte e l'industria - trovò rispecchiamento nel metodo d'indagine, svolta attraverso tecnologie informatiche (interviste al pubblico tramite computer, formulazione di grafici in base alle risposte), e nell'interdisciplinarietà che caratterizzò il dibattito."¹⁶²

La mimetizzazione, marcatamente politica, con la propaganda cartellonistica è stata ampiamente usata dall'artista bergamasco Paolo Baraldi (Il Baro) che ha creato una vera e propria estetica del passamontagna in relazione soprattutto alle vicende di Carlo Giuliano e del G8 di Genova (2001). Baraldi ha sostituito le grandi affissioni, tre metri per sei, con fotografie di ragazzi dal volto coperto. In particolare sui cartelloni pubblicitari spiccava il close-up degli occhi come unico elemento visibile. Sempre in questa logica Baraldi ha realizzato la campagna di affissioni Vote for Me (2013) e una serie di ritratti fotografici di ragazzi italiani di seconda generazione vestiti con la camicia rossa dei primi garibaldini.

Il tactical media però non riguarda solo il mondo digitale ma anche una certa sfera di azione urbana che tende, in questo, anche ad un recupero di determinate logiche di "guerriglia". Del resto nel 2004 Nato Thompson e Gregory Sholette, entrambi membri del board di FIELD curarono presso il MassMOCA la mostra The Interventionist summa e compendio di questo movimento tactical influenzato da una certa logica SEA.

Per quello che riguarda invece le radici SEA, Rasmussen le colloca nell'attivismo degli anni '60 notando poi come un successivo clima politico riemerso negli anni '90 abbia spostato l'attenzione dell'oggetto della protesta. Allo stesso modo la teorizzazione relazionale di Bourriaud ha portato, per teologia negativa, a meglio ridefinire le prospettive di quelle operazioni che si sviluppano nel sociale con caratteristiche basate proprio su relazione, dialogo e scambio. Anche in questo ritengo, soprattutto a livello cronologico,

¹⁶² A.Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano, 2015, p. 128.

che il salto sia troppo ampio e che in un certo senso tenda a spostare e leggere il contesto americano con uno europeo non considerando le specificità del caso. Rasmussen così scrive: “Although this practice has clear roots in the 1960s, as has been described by, among others, Lucy Lippard, who used the term “Trojan horse” about interventionist art from the late 1960s to the mid-1980s, a shift clearly occurred in the 1990s, in which socially engaged art acquired a new and different visibility.[3] If Bourriaud’s nomenclature was very successful, it is a bit muddier in this case. Socially engaged art has inspired a fair number of names—from Beuys-inspired “social sculpture” to more activist “interventionist art” to “community-based art” or “collaborative art.” However, “socially engaged art” seems to be the most common description for art that leaves the art institution and performs different kinds of interventions or artistic social work, often intended to create some kind of dialogue in conflict-ridden urban space.”¹⁶³

Anche in questo caso però si perde una certa specificità di contesto prettamente americana che ritengo sia alla base per lo sviluppo di una pratica sociale SEA così incentrata sulla comunità e dunque essenzialmente community-based. Tra l’altro proprio questo passaggio terminologico attraverso il community-based è risultato fondamentale per l’elaborazione della definizione SEA.

Nella SEA, infatti, non si parla di interventismo o di militanza politica propriamente detta, in quanto il legame sta nel rapporto con la community intesa come soggetto vivo e rimodificabile. Bisogna sempre tenere a mente questo concetto di community quando si parla di SEA in quanto matrice sociale del contesto americano ed elemento SEA che ha orientato le pratiche attuali all’interno di un contesto artistico d’impatto/impegno sociale. La community così come la troviamo in *Culture in Action* (Chicago, 1993) o nel *Project Row Houses* (Houston, 1993) è un qualcosa di fondativo per l’America stessa, un concetto che si è sviluppato attraverso le tematiche della razza, della religione e dell’inurbamento nel corso della sua storia secolare. Verrebbe quasi da ribaltare e parafrasare la querelle Nietzsche-Pragmatismo dicendo che stavolta, in fatto di community, è l’Europa ad essere troppo giovane per occuparsi di queste cose.

Un esempio, per rimanere nel contesto americano ed in particolare in quello dell’attivismo degli anni ‘60, è quello della gang dei Vice Lords di Chicago che in quegli anni si trasformò in una organizzazione per lo sviluppo della comunità (community development organization)¹⁶⁴ prendendo il nome di Conservative Vice Lords (CVL). I CVL organizzarono anche progetti educativi cercando di offrire ai ragazzi del quartiere possibilità alternative alla strada. Questa operazione sembra rispecchiare/influenzare il progetto Street Level Youth Media realizzato da Inigo Mangano Ovalle proprio per *Culture in Action*.

¹⁶³ M.B.Rasmussen, op.cit., “Sebbene questa pratica abbia chiare radici negli anni ‘60, come è stato descritto, tra gli altri, da Lucy Lippard, che ha usato il termine “cavallo di Troia “ (Trojan Horse) sull’arte interventista (interventionist art) dalla fine degli anni ‘60 alla metà degli anni ‘80, un cambiamento è avvenuto chiaramente negli anni ‘90, in cui l’arte socialmente impegnata (socially engaged art) ha acquisito una nuova e diversa visibilità. [3] Se la nomenclatura di Bourriaud ha avuto molto successo, questo caso è un po’ più confuso. L’arte socialmente impegnata ha ispirato un discreto numero di nomi - dalla “scultura sociale” ispirata a Beuys a quella maggiormente attivista “arte interventista” a “arte basata sulla comunità” (community-based art) o “arte collaborativa” (collaborative art). Tuttavia, “l’arte socialmente impegnata” sembra essere la dicitura/descrizione più comune per quell’arte che lascia/si affranca da l’istituzione artistica e realizza diversi tipi di interventi o opere sociali artistiche (artistic social work), spesso volte a creare una sorta di dialogo in uno spazio urbano pieno di conflitti.” [Traduzione mia]

¹⁶⁴ L. Junkin Lopez, B.Lee, *Report to the Public*, in, *Art Against the Law*, Chicago Social Practice History Series, The University of Chicago Press, 2014, p.133.

Questo diverso approccio alla community come centro propulsivo, luogo intermedio tra potere centrale e organizzazione locale è ben espresso dal lavoro del geografo William Bunge nel suo studio sul quartiere di Fitzgerald di cui si parlerà nel capitolo successivo.

Nel suo articolo Rasmussen poi continua identificando la SEA come pratica basata sulla collaborazione e sul dialogo in grado di sfidare un normale senso comune in merito alla modalità dello stare-insieme attraverso una serie di possibilità alternative. Inoltre, sempre il critico, sottolinea come la SEA insieme al tactical media abbiano trovato/espresso una dimensione maggiormente centrifuga rispetto all'istituzione a differenza dell'arte relazionale e della critica istituzionale che sono rimaste ancorate a questi sistemi di rappresentazione evidenziando così come la SEA sembri aver reagito in maniera migliore al fenomeno di cooptazione, pur ovviamente, non essendone completamente esente.

Ponendo maggiormente l'attenzione sul tema del dialogo e della collaborazione Rasmussen entra direttamente nel campo teorico di Grant Kester e nel prosieguo dell'articolo inizia a muovere le sue critiche verso un approccio poco "militante"/deciso e soprattutto in continua ricerca di una pratica. Usando proprio l'esempio di FIELD, nel suo significato etimologico di campo e dunque di ricerca sul campo, Rasmussen analizza il passaggio compiuto dalla nuova figura dello storico dell'arte, e del critico, in particolare come esemplificata dal lavoro di Kester. Secondo il critico americano, infatti, una pratica così basata/spostata sul campo dell'azione all'interno di determinati contesti deve essere sorretta da una critica che sappia a sua volta scendere sul campo mutuando, non solo la modalità dell'etnografo, come sosteneva Hal Foster nel suo *Il ritorno del reale* ma creando una nuova metodologia e una chiave interpretativa per meglio comprendere questa tipologia di interventi. Nel corso della sua costruzione teorica Kester, infatti, ha spostato l'attenzione sulla dimensione etica dell'intervento sociale basandosi sull'importanza del dialogo e dell'ascolto e su una serie di capacità, *soft skill*, personali proprie dell'individuo-artista in grado di declinarsi e immergersi in un contesto che non deve solamente studiare, sfruttare o salvare ma che deve vivere e partecipare. Queste capacità personali - la ricerca Helicon, del resto, ne rappresenta la presa di coscienza - accompagnate da una modalità pratica ispirata a diverse discipline, dall'antropologia all'architettura dalle arti visive all'urbanistica - per citarne solo alcune - formano il bagaglio tecnico della SEA e rappresentano le diverse parti discorsive della sua analisi.

Come, però, questa nuova critica debba svilupparsi, secondo Rasmussen, non è ancora chiaro. La critica di Rasmussen nei confronti dell'approccio di Kester si basa sull'appiattimento/lettura degli sviluppi delle pratiche sociali da un punto di vista essenzialmente eurocentrico, ovvero non tenendo in conto la specificità del contesto statunitense. Quello che Rasmussen in un certo senso rimprovera a Kester è di applicare i criteri SEA, basati/formati su una western art history, ad ogni contesto anche quello più lontano così come, a sua volta, lui stesso fa in questa sua analisi della critica SEA cercando di riportarla ad un ottica europea: "Unfortunately, Kester seems to be inclined to reduce FIELD's potential criticism of Western art history to a question of the introduction of socially engaged art from elsewhere as if it is a question of geographic diversity,

limiting the critical revision to an expansion of the already existing canon instead of an attempt to dismantle it.”¹⁶⁵

Rasmussen poi prosegue: “Then, there is the question of field study and the ethnographic. Kester proposes a new cross-disciplinary art criticism that adopts anthropology’s practice of field study and participant observation and moves out of the art institution into the field, where socially engaged art takes place. The critic is supposed to go where the projects go, observing them as they unfold over time. Kester writes that the critic must “empirically” “verify” the artistic projects and their “results,” although how that is to take place remains unclear. Instead of continuing the critical analysis of the anthropological turn of politicized contemporary art, Kester proposes to expand it and apply it to art criticism, without mentioning the widespread critique of the ethnographic practice of field study that has taken place over the last thirty years. As anthropologist Tim Ingold writes, “ethnographic has become the most overused term in the discipline of anthropology.”[13] And this does not even mention the imperialist prehistory of ethnography that has always haunted anthropology, and forced it to challenge the idea of an outside, scientific researcher who uses neutral language to analyze the “raw” material gathered. Kester, of course, does not apply ethnography to art criticism uncritically, but he is not very clear in his description of the new critical field analysis. Therefore, it remains uncertain what the project is supposed to do, and for whom.”¹⁶⁶

Questa “ambiguità” di Kester nell’affrontare il nuovo campo d’analisi, (*not very clear in his description of the new critical field analysis*), rappresenta la cifra stilistica del critico americano inserita pienamente all’interno di un discorso che non può darsi come politico e affermativo se non comprende/include la sua fallacità e i suoi dubbi. Da una parte, volontà di cambiamento e dall’altra impossibilità ad uscire da un certo tipo di discorso. Kester in alcuni passaggi può sembrare troppo “democratico”, nel senso, che manca nell’affermare in maniera netta certe capacità extra artistiche oppure non ne “condanna” a pieno delle altre ma questo è funzionale allo sviluppo dell’oggetto d’analisi stessa in relazione al quale anche il pensiero del critico può subire delle modificazioni.

Da una parte il discorso sulla fallacità validante dell’esperienza, così come emerge dalla ricerca Helicon, rappresenta un problema nel giudizio critico di un intervento SEA.

¹⁶⁵ M.B.Rasmussen, *op.cit.*, “Sfortunatamente, Kester sembra essere incline a ridurre il potenziale critico di FIELD nei confronti della storia dell’arte occidentale (western art history) a una questione di introduzione dell’arte socialmente impegnata da un altrove come se fosse una questione di diversità geografica, limitando la revisione critica a un’espansione del già esistente canone invece di un tentativo di smantellamento.” [Traduzione mia]

¹⁶⁶ M.B.Rasmussen, *op.cit.*, “Quindi, c’è la questione del field study e dell’etnografia. Kester propone una nuova critica d’arte interdisciplinare (new cross-disciplinary art criticism) che adotta la pratica dell’antropologia dello studio sul campo e dell’osservazione partecipante e in grado di uscire dall’istituzione artistica per porsi sul campo proprio lì dove si svolge l’arte socialmente impegnata. Il critico dovrebbe seguire i progetti, osservandoli mentre si dispiegano nel tempo. Kester scrive che il critico deve “empiricamente” “verificare” i progetti artistici e i loro “risultati”, sebbene il modo in cui ciò avverrà non è chiaro. Invece di continuare l’analisi critica della svolta antropologica dell’arte contemporanea politicizzata, Kester propone di estenderla e applicarla alla critica d’arte, senza menzionare la critica diffusa della pratica etnografica dello studio sul campo che ha avuto luogo negli ultimi trenta anni. Come scrive l’antropologo Tim Ingold, “l’etnografia è diventata il termine più abusato nella disciplina dell’antropologia”. [13] [Kester] non menziona nemmeno la preistoria imperialista dell’etnografia che ha sempre ossessionato l’antropologia e l’ha costretta a sfidare l’idea di un al di fuori, né la questione del ricercatore scientifico che usa un linguaggio neutro per analizzare il materiale “grezzo” raccolto. Kester, naturalmente, non applica acriticamente l’etnografia alla critica d’arte, ma non è molto chiaro nella sua descrizione della nuova analisi critica sul campo. Pertanto, rimane incerto su cosa dovrebbe fare il progetto e per chi.” [Traduzione mia]

L'ambiguità di Kester va, però, nella direzione di un superamento, per meglio dire, Kester esce dall'ottica del prodotto interessandosi soprattutto al processo. Il superamento attuato sta nel superare il concetto di giudizio come strumento di valore altrimenti si rischierebbe di applicare gli stessi criteri dello studio-practice ad un qualcosa di vivo e complesso.

Questo approccio, in molti casi, è dato proprio dalla materia e della pratica che tratta e di cui parla, ovvero una *live creature*, che non può essere criticata/capita/giudicata come una normale opera e necessita di essere seguita e accompagnata anche nel momento in cui mette e pone in essere una serie di dubbi. Il doversi rapportare con operazioni *long term* del resto impone al critico una sospensione di giudizio vigile, ovvero, un progetto di questo tipo non può essere cristallizzato come molta critica "formalista" o curatoriale ci ha abituato, ma deve essere osservato criticamente senza che proprio il giudizio diventi un apriorismo che, nel peggiore dei casi, ne sclerotizzi la comprensione. Questo ad esempio è il caso del progetto Row Houses descritto nel suo *The One and the Many* (2011): "From this perspective, PHR could be viewed as a modern-day settlement house seeking to inculcate properly bourgeois values among its poor and working-class neighbors. But surely this criticism misunderstands both the limitations and the possibilities of dialogical, collaborative practices."¹⁶⁷

In realtà, a mio parere, quando Rasmussen critica la "non-chiara" analisi sul campo che il critico deve compiere non si rende conto che proprio questo essere "not very clear" è la modalità con la quale Kester avanza, ovvero, attraverso una critica che possa dare il tempo ad un progetto di evolversi e che quindi mostri attraverso la sua scrittura la capacità di comprendersi come futuribile. Quando Rasmussen afferma che Kester si vuole distanziare dal gesto totalizzante tipico delle avanguardie in realtà pone il tutto come problematico e limitante mentre un'altra lettura ci può dimostrare come questa non-volontà di totalizzare in realtà ben si sposi con una pratica artistica essenzialmente aperta e dialogica.

Del resto diversi critici, ad esempio, Bishop, Finkelppearl e lo stesso Kester hanno provato a ricostruire la genesi delle pratiche partecipative e sociali tracciando un filo rosso con le avanguardie e, quindi, la consapevolezza di non voler ripetere atteggiamenti agonici e totalizzanti nella critica/da parte della critica rappresenta una ben determinata scelta più che una indecisione operativa: "Kester describes the new trans-disciplinary field study in which art history mimics or becomes—it is not fully clear how far Kester wants to go; he does not seem to want to invent an anti-discipline like Cultural Studies; it is more a question of updating the critical or historical analysis of socially engaged art—anthropology or sociology, he describes the new discipline as "a pragmatic analysis." He distances himself explicitly from October and October-derived positions—what he defines as "the contemporary avant-garde" that, according to Kester, works with "a hypothetical spectator," who is presumed to be unknowing and, thus, has to be made conscious and transformed by the artist or the artwork. Kester is fighting on two fronts. On one hand, he is launching a critique of modernist autonomous art in which the strength of art is located in its distance to life. On the other hand, he is trying to distance himself from the

¹⁶⁷ G.H.Kester, *The One and the Many*, op.cit., p.221.

"Da questa prospettiva, il PHR [Project Row Houses] potrebbe essere visto come un moderno insediamento che cerca di inculcare adeguatamente i valori borghesi tra i suoi vicini poveri e operai. Ma sicuramente questa critica fraintende sia i limiti che le possibilità di pratiche dialogiche e collaborative" [Traduzione mia]

confrontational and totalizing gestures of the avant-garde, which rejects limited gains and solutions.”¹⁶⁸

Secondo Rasmussen il processo empatico-interpretativo di Kester tende a eludere per certi aspetti una serie di problematiche strutturali in particolare a causa di una inadeguata visione del rapporto tra teoria e pratica così come sviluppata in Europa a partire dalla Scuola di Francoforte (ma anche prima considerando le polveriere teoriche e critiche causate dalla seconda guerra mondiale). Questo sguardo sbrigativo sugli sviluppi delle ricerche europee, secondo Rasmussen ha portato Kester a soprassedere su determinati concetti basilari: “But Kester’s analysis moves quickly, and disregards the substantive historical transformations taking place during these decades. Kester does not deal with the historical development from the revolutionary take off in the years between 1917 to 1923: the preventive (Italian Fascism) and the “finishing” (German Nazism) counter-revolutionary derailment of the revolutionary offensive in Western Europe, the state-capitalist counterrevolution in the Soviet Union, to the economic crisis and the anti-Fascist fight, World War Two and “the massacres of the slaves of capital,” as Amadeo Bordiga calls it, as well as the reconstruction of the apparatus of production in Western Europe after the end of the war, which resulted in high profit rates and the narrowing of the political horizon within the framework of the Cold War. This is a process in which the Western European working class movement inscribed itself in nation-state democracy, abandoning the last gasp of revolutionary demands for political rights and access to commodities and welfare.[19] Critical Theory was actually trying to analyze this development (as were the Situationists and, later, Cultural Studies) in which working class identity and culture were gradually dissolved and replaced by new image-driven subjectivities devoid of political agency. To analyze this development as a question of abandoning empirical analysis is simply inadequate.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ M.B.Rasmussen, op.cit., “Kester describe il nuovo studio transdisciplinare sul campo che la storia dell'arte vuole imitare - non è completamente chiaro fino a che punto Kester voglia spingersi; non sembra voler inventare un'anti-disciplina come i Cultural Studies; è più una questione di aggiornamento critico o storico dell'analisi dell'arte socialmente impegnata - antropologia o sociologia, [Kester] describe la nuova disciplina come "un'analisi pragmatica". Si distanzia esplicitamente dalle posizioni di October e da quanto ne è poi derivato - che definisce come "l'avanguardia contemporanea "la quale a sua volta lavora con "un ipotetico spettatore ", che si presume essere inconsapevole e, quindi, deve essere reso cosciente e trasformato dall'artista o dall'opera d'arte. Kester combatte su due fronti. Da un lato, sta lanciando una critica dell' *autonomous art* modernista la cui forza risiede nella sua distanza dalla vita. D'altra parte, sta cercando di prendere le distanze dai gesti conflittuali e totalizzanti delle avanguardie, che rifiutano guadagni e soluzioni limitati.” [Traduzione mia]

¹⁶⁹ Ibidem, “L'analisi di Kester si muove rapidamente e ignora le sostanziali trasformazioni storiche avvenute in questi decenni. Kester non si occupa dello sviluppo storico a partire degli sviluppi rivoluzionari negli anni tra il 1917 e il 1923: la fase iniziale (fascismo italiano) e quella finale (nazismo tedesco) il deragliamento controrivoluzionario dell'offensiva rivoluzionaria nell'Europa occidentale, lo stato - controrivoluzione capitalista nell'Unione Sovietica, la crisi economica e la lotta antifascista, la seconda guerra mondiale e i "massacri degli schiavi del capitale", come li chiama Amadeo Bordiga, nonché la ricostruzione dell'apparato di produzione nell'Europa occidentale dopo la fine della guerra, che ha comportato alti tassi di profitto e il restringimento dell'orizzonte politico nel quadro della guerra fredda. Questo è un processo in cui il movimento della classe operaia dell'Europa occidentale si iscrive nella democrazia dello stato-nazione, abbandonando l'ultimo rantolo di richieste rivoluzionarie per i diritti politici e l'accesso alle commodities e al benessere [19]. La teoria critica stava effettivamente cercando di analizzare questo sviluppo (come fecero prima i situazionisti e in seguito, i Cultural Studies) in cui l'identità e la cultura della classe operaia furono gradualmente dissolte e rimpiazzate da nuove soggettività guidate dall'immagine e depotenziate di ogni urgenza politica. Analizzare questo sviluppo come una questione sull'abbandono di analisi empirica è semplicemente inadeguato.” [Traduzione mia]

Rasmussen non considera la SEA da un punto di vista di rottura e innovazione e pretende che l'analisi di Kester sia un compendio delle lotte politiche nonché della cultura filosofica degli ultimi cinquant'anni. Non considera l'approfondimento e la ricerca di una nuova metodologia in grado di affrancarsi da tematiche non più attuali. Del resto lo stesso Rasmussen nell'analisi fin qui proposta dei movimenti collaterali o fondativi della SEA non fa altro che presentare un compendio di nomi senza nessuna reale base critica se non quella di un giudizio estremamente di parte senza un preciso confronto storico.

Occupandosi del locale in senso di riposta pratica e quindi lasciando fuori le grandi trattazioni teoriche, Kester, secondo Rasmussen, rischia di creare/offrire un sistema critico della SEA sempre rivolto alla risposta di uno stato di necessità, per dirla alla Agamben, e quindi sempre in risposta/conferma di qualcosa e mai in costruzione di un qualcosa-altro: “Kester is distancing himself, of course, from what he considers lofty theoretical positions that privilege art and looks down on so-called “ordinary” people. We have to go out into the field and analyze socially engaged art projects with empathy, and do so without recourse to former grand ideas about artistic and political transgression. This is fine as a warning against redemptive ideas of art—art will save us—but there is a risk that Kester is going too far, ending up merely continuing the 1990s’ downscaling of criticality in which micro-politics and micro-utopias replaced ideas of revolution and historical agency, and ended up confirming neoliberal “end of history” rhetoric.”¹⁷⁰

Kester, nella versione di Rasmussen, tende a creare un suo mondo/modo formale della SEA che in realtà non include i movimenti sociali e le spinte extra artistiche isolandosi così dal mondo reale e riproducendone uno in cui tutto (può) funzionare: “I have elsewhere termed this “the art of modest proposals,” in which art has become a kind of socially reparatory activity that addresses very specific problems and tries to highlight or solve them. From a broader perspective, this amounts to a reformist acceptance of the violent reproduction of capitalist modernity: In a post-revolutionary world in which it is impossible to make fundamental changes, we have to settle for small-scale adjustments (read: to adjust and continue the slow structural violence that is an essential part of the capitalist mode of production). Adorno and Horkheimer still had an idea of an historical subject that had, no doubt, acquired a ghostly form in what Adorno describes as “the classless class society.” But the task was to analyze that development. For Kester, this does not seem to be necessary; there is no such subject or even an idea of such a subject. There is just this world that socially engaged art can repair and ameliorate, which the socially engaged art critic can, then, describe. It is revealing, I think, that social movements do not figure in Kester’s discussion of the socially engaged art critic: there is no Occupy, no Black Lives Matter Movement. In this sense, it is, in fact, Kester who remains strangely attached to an artistic or, even, art historical context, dependent on an insufficiently dialectical understanding of the relation between art, revolution, and capitalism.”¹⁷¹

Partendo da quest'ultimo punto di vista, Rasmussen porta alla luce un punto fondamentale della critica SEA, ovvero, la “necessità” da parte di questa tipologia di critica di dar conto anche dei movimenti sociali e attivisti all'interno del suo discorso. Rasmussen critica il punto di vista di Kester che a sua detta rimane stranamente attaccato ad un contesto artistico e storico senza portare all'interno della discussione movimenti come Occupy o Black Lives Matter.

¹⁷⁰ *Loc.cit.*

¹⁷¹ M.B.Rasmussen, *op. cit.*

Partiamo dall'ab-grund fenomenologico della questione, come vorrebbe lo stesso Rasmussen, ovvero, possiamo/dobbiamo considerare i movimenti sociali come operazioni di arte socialmente impegnata? E soprattutto, visto che il discorso del critico danese verte molto su di una certa ideologia, per meglio dire utopia, politica post-comunista, possiamo domandarci quanta e che politica ci sia all'interno dei movimenti sociali? La risposta, ritengo, risiede essenzialmente nel punto di partenza metodologico della ricerca stessa.

Prendiamo ad esempio la teoria critica sviluppata dal belga Pascal Gielen in particolare nel suo testo *The Art of Civil Action. Political Space and Cultural Dissent*. Gielen nella sua teoria pone subito la questione metodologica e il punto d'interesse nella sfera del politico e ne offre una visione prettamente sociologica. Gielen che insegna Sociologia dell'Arte presso l'Università di Anversa dichiara attraverso la sua ricerca l'interesse per l'azione all'interno del contesto sociale dividendola come azione civile e azione civica. In linea con una tradizione europea sociologica e politica, l'interesse del critico si situa già al di fuori dell'istituzione e della produzione culturale "ufficiale" al fine di capire gli sviluppi di tutte quelle azioni di dissenso in grado di creare uno scarto culturale. Il fulcro della ricerca sta nel ruolo dell'azione civile all'interno di un determinato/dato spazio civico dove la capacità "sovversiva" d'azione viene data essenzialmente dall'atto artistico o da quello "illegale". L'azione per tanto si inserisce all'interno di un determinato contesto e la reazione a tale contesto non si verifica attraverso la produzione di un'opera dal momento che sia il punto di partenza che il riconoscimento finale non spettano all'istituzione culturale. Allo stesso tempo, proprio per creare una differenza con il mondo dell'azione sociale propriamente detto, ovvero quello che è sempre esistito a prescindere dagli artisti, queste azioni portano alla costruzione di un qualcosa di non necessariamente culturale: uno spazio autogestito, una serie di costruzioni architettoniche, o uno spazio liberato da una preordinata funzionalità. Inoltre le modalità d'azione non vengono desunte direttamente da movimenti politici o attivisti all'interno dei quali rappresentato a volte il lato maggiormente artistico, bensì derivano da urgenze specifiche.

I movimenti sociali in stile Occupy sono movimenti sociali che hanno mutuato e maturato nel corso del tempo una certa componente artistica, per lo meno creativa nella gestione dei network e nella loro impostazione grafica. Occupy stesso come dimostrato alla Biennale di Berlino *Forget the Fear* (2012) e dalla contemporanea presenza a Kassel per l'edizione di Documenta 13, è stato ampiamente cooptato da quel sistema contro il quale protestava. Secondo l'analisi di Sebastian Loewe nel suo *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, pubblicato sul primo numero di FIELD nel 2015, il movimento Occupy proposto per le due kermesse tedesche ha depotenziato il valore dell'attivismo politico espresso nelle occupazioni newyorkesi di Zuccoti Park e Wall Street.

Per la Biennale di Berlino e Documenta gli attivisti non hanno occupato uno spazio specifico per rimarcare una protesta altrettanto specifica bensì hanno usato e riconosciuto un luogo e le sue norme per promuovere un discorso non più di opposizione bensì di promozione. Questo atteggiamento, se da una parte ha messo in luce (la quasi) impossibilità della protesta come atto non riconosciuto ed extra legale - se il vero obiettivo della presenza di Occupy a Kassel e Berlino fosse stato questo non si sarebbe potuto obiettare nulla - dall'altra ha dimostrato la generale confusione a livello di programmazione politica dell'intero movimento che, a fronte di un'orizzontalità in continua apertura dialogica, non ha saputo veicolare e creare una propria identità distinta

necessitando il riconoscimento del modo artistico come alternativa al mancato riconoscimento in campo sociale e politico. Quindi il mancato interesse, se così si può dire, di Kester, nella visione che ne dà Rasmussen, verso i movimenti sociali rientra in un ampio discorso dove questi stessi movimenti non fanno altro che ripetere azioni e discorsi tipici di mondi ben determinati non riuscendo, così, ad apportare nulla ad una costruzione di senso sociale proprio per la loro impossibilità di porsi come possibilità a cavallo tra diversi campi d'azione.¹⁷²

Tornando a Pascal Gielen, l'attenzione che il critico belga riserva alle azioni civili è lontana dall'attivismo "global" che ha informato le tattiche sociali soprattutto a cavallo tra 2008 e 2013. In particolare in *The Art of Civil Action*, l'attenzione è rivolta alla scoperta dell'importanza dello spazio e della richiesta di spazio culturale/diverso in paesi dell'est Europa come, tra gli altri, Polonia, Croazia e Serbia, ovvero paesi in cui la spinta sociale viene data/concepita/mutuata di default da un'impostazione maturata in regimi comunisti e allo stesso tempo si basa su canoni altri rispetto a quelli occidentali (impostati su di un socialismo utopico filtrato da politica e cultura).

Il punto di partenza di Kester è invece una certa storia dell'arte all'interno della quale la SEA ha saputo creare una rottura proprio perché altro da quella tipologia di discorso. La prospettiva di Kester inoltre parte dalla specificità di una ricerca che vuole essere interdisciplinare ma comunque basata su un forte imprinting antropologico proprio per poter meglio analizzare i contesti di produzione di opere e azioni di stampo sociale. La posizione di Kester al pari di quella di Gielen, così come quella di molti critici in questo campo, è ambigua in senso positivo, in quanto parte irrimediabilmente da una posizione accademica. Ambigua in senso positivo perché una posizione di mezzo tra accademia e sociale "militante" serve per poter cogliere tutto quel lavoro della SEA svolto proprio in quel territorio grigio e intermedio dove né le ragioni politiche né quelle culturali servono a comprendere in pieno il portato delle sue azioni.

Tornando dunque alla critica di Rasmussen sulla mancanza di interesse dei movimenti sociali all'interno della critica di Kester, si può dire che questo rientri nei parametri metodologici del critico statunitense per come li ha esplicitati lungo i suoi testi e nelle sue ricerche e che dunque non si può criticarlo per aver fatto una scelta di campo netta. Tra l'altro la conoscenza politica di movimenti post comunisti, per così dire, da parte di Kester è molto ampia e approfondita - come si vedrà di seguito nella sua risposta a Rasmussen - e dunque a maggior ragione il pensiero del fondatore di FIELD è articolato e ragionato su una serie di scelte molte solide e non di lacune. Del resto allo stesso Pascal Gielen si potrebbe rimproverare la mancanza di un riferimento puntuale ad opere e situazioni prettamente artistiche ma questo non rientra nei suoi interessi metodologici. Infine in

¹⁷² A riguardo si veda, S.Loewe, *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.1, Spring 2015

"There are two watershed events that mark the decline of the movement, and involve collaborations with international art exhibitions in Germany. In 2012 Occupy activists gathered in Kassel, Germany to take part in Documenta 13 (June 9 to September 16) and in Berlin, Germany to participate in the Berlin Biennale 7 (April 27 to July 1). Both events endorsed the Occupy movement, but with rather diverse ramifications. In Kassel the occupants were approved by curator Carolyn Christov-Bakargiev and the audience, both hailing the occupation a success. In Berlin the public considered the intervention to be kitschy, and it was referred to as a "human zoo." [3] Although the responses to each show initially appear to be opposed, both exhibitions document the transformation of Occupy as a political phenomenon. The question then is, what happened to the Occupy movement when it became part of the art world and was perceived as art? Did the movement give up its political momentum for the sake of aesthetic quality"

questa sua critica Rasmussen, sembra dimenticare l'analisi portata avanti da Kester sul movimento sociale di Park Fiction che grazie ad una serie di azioni ha salvaguardato un'intera area di Amburgo inserita all'interno di "piani" di gentrificazione cittadina. Stesso discorso per le azioni condotte dal movimento Ala Plastica e quelle nel distretto Bastar a Chhattisgarh in India nel 2004.

Rasmussen non cita la questione americana né il ruolo e l'importanza dell'apertura critica e pratica *new genre public art* nel contesto di inizio anni '90 che portato artisti e curatori ad interrogarsi sul ruolo dell'opera nello spazio pubblico e sul ruolo dell'artista all'interno della comunità ben prima, e in maniera molto più concreta che Bourriaud teorizzasse l'importanza della relazione e del dialogo. Inoltre Rasmussen tace in merito a qualsivoglia rapporto tra SEA e rapporti con il National Endowment for the Arts così come non viene analizzato il ruolo delle Local Art Agencies nella mediazione tra arte, territorio e governo centrale.

La SEA non può essere decontestualizzata altrimenti si presenterebbe essa stessa come paradosso pratico, in quanto è più nella sua pratica che non nella sua "didattica" che la SEA stabilisce la propria irriducibilità sistemica.

Del resto questa "querelle" mette a confronto due scuole di pensiero ben determinate/distinte in merito alla questione su come la critica debba porsi nei confronti di interventi multi angolari-disciplinari che prendono avvio o che terminano all'interno dell'ampia sfera del sociale.

Rasmussen imposta il suo discorso in una sorta di scontro ideale in stile Heidegger - Dewey, fenomenologia vs pragmatismo, Europa vs USA, dove veniva rimproverata alla filosofia americana di essere troppo giovane per potersi preoccupare - essere capace di occuparsi - di problemi strutturali come quelli dell'ab-grund e la ricerca di un senso primigenio. In fin dei conti la versione/teoria di Kester, e di una certa pratica SEA, che offre Rasmussen è una visione europea che si vede per certi aspetti privata delle sue creazioni originali, ovvero, quella della fusione arte-vita che prende le mosse dalle prime avanguardie oppure quella delle scienze sociali di stampo tedesco. Nonostante la presa di posizione di Rasmussen sia su alcuni punti corretta manca, a mio avviso, una contestualizzazione di fondo che ritengo molto importante e che per certi aspetti ha influenzato e forse è stata causa anche della tardiva interpretazione della SEA in Italia.

La SEA può essere del resto definita è un fenomeno prettamente americano che "non vuole fare i conti" con tradizione extra territoriali proprio perché non affini ad una complessità ed un retaggio culturale altro. Allo stesso modo la scuola pragmatista portata avanti da Dewey, con quello che è stato definito nella sua traduzione italiana da G.Corallo come pragmatismo tecnologico, rivelava un interesse per quell' everyday e common reality che si sono sviluppati in anni più recenti nell'estetica di Arthur C. Danto specialmente nella teoria dell' aboutness e questa filosofia dell'arte è molto più vicina alla SEA di quanto lo siano le teorie di Marx, Benjamin e Adorno.

Potremmo dire, per certi aspetti, come del resto conferma la posizione di Rasmussen nei confronti di Kester, che la SEA sia una piccola *aboutness*, un piccolo a riguardo-di che non può far altro che parlare di se. Questo logicamente ridurrebbe di molto la portata delle azioni SEA ma allo stesso tempo la collocherebbe in un preciso contesto d'azione dove il termine community non risulta essere una scoperta frutto dell'immigrazione di massa post anni '90 ma il dato di fatto che ha dato origine ad un continente intero. Inoltre

l'*aboutness* della SEA ben si collegherebbe al suo attuale stato di istituzionalizzazione ma non permetterebbe una chiara lettura dei suoi primi "esperimenti" negli anni '90. Oggi possiamo dire che esistono diversi tipi di SEA nazionali e che ognuno di essi risponde ad un suo specifico contesto. Forse quello americano non è il modello migliore al quale ispirarsi in paesi con un substrato culturale diverso, dove l'immigrazione è un fenomeno relativamente nuovo, oppure, con una storia di regime alle spalle. Rimane, però, il contesto che ha formato una pratica e una teoria, successivamente globalizzata, e secondo questa logica dovrebbe essere analizzato.

Questo del resto lo si vede nell'analisi "geneologica" di Rasmussen che pone in una linea di continuità l'estetica relazionale, l'arte partecipata e la SEA. Quando Bourriaud formalizzò nel 1998 la sua teoria sull'estetica relazionale, la SEA stava andando già incontro ad una sua seconda fase meno sperimentale. I primi passi della SEA tra public art e new genre public art, sono stati fin dall'inizio messi in pratica da operazioni come *Places with a Past* (1991) e *Culture in Action* (1993) che logicamente parlavano e analizzavano due contesti urbani diametralmente opposti a quelli europei. Nel caso di PWP il contesto è quello della città di Charleston (South Carolina) e il suo rapporto con il passato schiavista. In quello di Chicago è la sua segregante area urbana con le differenziazioni etniche e culturali.

Cercare di affrontare la critica SEA tracciando una genealogia con le avanguardie storiche, le neo avanguardie, il situazionismo e una serie di riferimenti filosofici letterari non solo non americani, ma anche fortemente connotati di una cronologica "bellica", non può essere un giusto punto di partenza. Inoltre si ricadrebbe nuovamente nel loop di una critica distaccata dai processi che analizza in virtù di una manichea indagine sull'origine dell'opera e sulla sua fruizione. Nella critica SEA, non possono esserci due momenti, soprattutto quando un'operazione di questo tipo si estende oltre il livello della temporalità per instaurarsi in un ciclo di permanenza. Ovvero, se l'operazione non finisce mai, quando deve intervenire la critica?

2.7 The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen. Ovvero, exculpatory come contrario di engagement e come sinonimo di withdrawal.

La risposta di Kester a Rasmussen venne pubblicato insieme all'articolo del critico danese sul numero 53 de *The Nordic Journal of Aesthetics* (2017) e contemporaneamente sul numero 6 di FIELD e di questa apertura Kester ne dà ampio merito anche nell'editoriale. La risposta che Kester produce è una vera lezione sulle attuali politiche post comuniste e sull'importanza dell'azione locale nella mancanza/assenza di un ideale/filo conduttore in grado di svolgere il ruolo di attivatore di cambiamento.

La disamina di Kester muove soprattutto dal termine di *modesty* usato da Rasmussen per definire sia l'impatto che la dimensione degli interventi e della critica SEA. Kester puntualizza anche in merito all'attualizzazione del pensiero di Adorno, chiamato in causa da Rasmussen, dicendo che se da una parte è stato un filosofo fondamentale dall'altra è stato profondamente segnato dalla brutalità del suo tempo e che quindi non può essere la base per dirimere la questione sull'autonomia o meno dell'arte all'interno dei processi sociali. Rispondendo a Rasmussen, Kester riprende anche tutta una serie di critiche che gli sono state già mosse, come quella di Claire Bishop: "Since many of the points that Rasmussen raises in his essay reiterate criticisms that have been made by other writers during the past few years I will use his essay as a jumping off point for some broader remarks on the analysis of socially engaged art (SEA)."¹⁷³

In particolare un punto usato sia dal critico danese che dalla critica inglese è quello sull'importanza che Kester rivolge verso le componenti non estetiche della SEA. Scrive Rasmussen: "One of the problems with Kester's new socially engaged art criticism, which mimics to a large extent the practice of socially engaged art, is its reliance on an adjusted Habermasian notion of communication in which dialogue leads to empathy and recognition (of the other). The critic should not focus primarily on the formal aspects of an artwork but, instead, report with empathy and evaluate socially engaged art's ability to listen to the context and the audience. It is about establishing an "empathetic identification" between artists and their collaborators. There is a problematic privileging of consensus and inter-subjectivity here that tends to recoil from more radical or 'unreasonable' demands that are less interested in establishing a dialogue or empathy than in making visible processes of exclusion and lines of fracture that do not disappear because the artist (and the critic) have good intentions and wish to mobilize a local community."¹⁷⁴

Questo è un punto chiave e comune di molti attacchi e posizioni nei confronti della SEA, ovvero quella di essere una sorta di pratica della riconciliazione che evita il contrasto e la differenza e che in virtù di una certa empatia di base tende a "mascherare" i processi di esclusione. Inoltre all'uso del verbo "mimics", Rasmussen sembra quasi attribuire una sorta di negatività come a dire che la critica SEA non è stata in grado di elaborare una sua teoria a priori e che dunque si limiti a copiare (mimic) e riportare solamente gli esiti della sua stessa pratica. Questo atteggiamento risulterà essere il filo conduttore della discussione tra Kester e Rasmussen, ovvero una discussione sull'importanza

¹⁷³ G.H.Kester, *The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen*, *The Nordic Journal of Aesthetics* No. 53, 2017, p.74.

<https://tidsskrift.dk/index.php/nja/article/view/26407/23214>

¹⁷⁴ M.B.Rasmussen, op. cit.

dell'attivazione e del riscontro della teoria attraverso la pratica e di contro sull'importanza della teoria come momento di astrazione dalla realtà stessa e quindi atto necessario alla sua ricostruzione.

Kester dunque risponde: “There are two, related, points to respond to here. Rasmussen’s contention that I privilege consensus over criticality or dissensus, is one that I have responded to on several occasions over the last few years. [...] At the methodological level the problem stems from the tendency of critics to project a synchronic model of analysis (in which a given work is conceived of as *either* consensual or dissensual) on to projects that are diachronic in nature, and which often involve a series of movements through phases of both conciliation and contention or disagreement. The interactions between Tania Bruguera, Cuban authorities and a broader public that unfolded following the cancellation of her 2014 *Tatlin’s Whisper 6* performance in Havana’s Plaza de la Revolución (#YoTambiénExijo) are exemplary in this regard. I would also note here that my interest in artistic practices that incorporate provisional forms of consensus in my first book, *Conversation Pieces*, emerged in response to a tendency in contemporary art theory to valorize an often crudely defined concept of dissensus and negation. This is a critique that I first developed in my “Rhetorical Questions” essay (*Afterimage*, January 1993).”¹⁷⁵

La SEA, soprattutto nella teorizzazione kesteriana, è una modalità di critica complessa e articolata proprio nel senso che non adotta un modello sincronico, ovvero quel modello che sia a livello di ricezione che di produzione ha un valore ben definito e può essere nettamente di consenso o di disaccordo. I processi che la SEA segue sono, infatti, “naturali” e quindi diacronici e comprendono una serie di sviluppi e interazioni non calcolabili aprioristicamente. Un modello sincronico non riuscirebbe a dar merito/atto di tutte quelle fasi intermedie che, all’interno di molti progetti, assumono un valore determinate per l’esito del progetto stesso.

Il punto problematico della tipologia di approccio sincronico Kester lo intravede nell’ignorare la differenza chiave tra le modalità di scambio intersoggettivo che si verificano normalmente all’interno di un determinato gruppo di collaboratori nello sviluppo di azioni/operazioni - quindi non solo quelle funzionali allo sviluppo del progetto - e la relazione di questa modalità di lavoro su un contesto/sito specifico di resistenza pratica (practical resistance). Kester così riporta l’esempio del progetto Lava La Bandera sviluppatosi in Perù tra la fine degli anni ’90 e inizio dei 2000 durante la dittatura di Alberto Fujimori.

Il progetto iniziò dal “semplice” gesto, realizzato da un gruppo di attivisti e artisti sotto il nome di Colectivo Sociedad Civil, di lavare la bandiera peruviana nella Plaza Mayor nel

¹⁷⁵ G. H. Kester, *op. cit.*, p.75.

centro di Lima.¹⁷⁶ Un approccio sincronico bloccherebbe la lettura complessa di questa azione in quanto posizionerebbe il tutto su di un unico piano governato dalla consequenzialità del rapporto causa-effetto. Invece proprio una lettura, o per meglio dire, l'interpretazione che venne data a questo gesto dai cittadini, nonché dalla stessa politica, dimostra come sia necessario andare oltre alla diretta conseguenza della rappresentazione gestuale e la sua immediata fruizione e quindi collocarla all'interno di una lettura diacronica proprio perché svoltasi su piani diversi. Il gesto del lavaggio della bandiera venne letto, infatti, come una protesta contro la corruzione del regime di Fujimori arrivando a diffondersi abbastanza rapidamente in tutto il paese e costringendo in alcuni casi le forze dell'ordine ad intervenire. Kester descrivendo il gesto parla di una proliferazione virale (the "viral" proliferation) che è stata in grado di catalizzare e creare un senso di solidarietà nel popolo peruviano. L'importanza del contesto per il quale nasce l'operazione dunque risulta fondamentale per questa tipologia di operazioni, più o meno ascrivibili sotto una etichetta SEA ma comunque socialmente spinte da pratiche artistiche *at large*. È proprio il contesto specifico che muovendo una richiesta altrettanto specifica mette in moto una serie di conseguenze tanto spontanee quanto dirette. Non si tratta di un processo di scambio inter soggettivo su una data questione o della partecipazione di un pubblico alla realizzazione di un'opera bensì, di un insieme di fattori che sorgono spontaneamente e che non possono essere posti su di un'unica linea di analisi né tanto meno analizzati attraverso la lente di una sola disciplina teorica o ragione politica.

Kester individua nella critica di Rasmussen una sorta di presenzialismo - che va oltre il concetto di presenza autoriale - ma che allo stesso tempo non supera il limite della questione retinica dell'opera e della necessità di rappresentazione e della sua conseguente esposizione. Infatti, non si tratta solo dell'assunto della *modest proposal*, che come vedremo in seguito Kester analizzerà, ma anche e soprattutto di un certo paradigma ottico (optical paradigm) che impone - prendendo come dato di fatto l'impossibilità di un reale cambiamento e quindi la non necessità dell'azione pena la cooptazione eterna - innanzitutto la necessità di rendere evidente le storture del "sistema".

Una critica del genere, ricorda quella mossa da Bishop nel 2006 alla quale Kester aveva risposto essere frutto del cosiddetto "consenso paranoide" che, proprio in virtù di una corruzione sistematica e insanabile alla base del discorso, non può far altro che esercitarsi in una litania di svelamenti moraleggianti nei confronti di un pubblico disarmato.

In questo caso Kester non usa la nozione di consenso paranoide per affrontare la critica di Rasmussen. Il paradigma ottico non permette di cogliere e vedere tutta una serie di sfumature che invece le pratiche artistiche sociali richiedono e pongono in essere costantemente. Questa costante messa-in-vista non fa altro che bloccare l'azione. Scrive

¹⁷⁶ Inizialmente l'azione fu eseguita nel parco Campo de Marte nel centro della città di Lima nei giorni 20 e 21 maggio del 2000. Successivamente il giorno 24 marzo, a quattro giorni dalla seconda tornata di elezioni, il gesto venne ripetuto in Plaza Mayor. Il critico argentino Gustavo Buntinx, uno dei fondatori del gruppo, ha definito il gesto come una experiencia artística que se socializa radicalmente hasta renunciar a su propia especificidad artística. [...] Incluso en su denominación asumida el colectivo Sociedad Civil postula un sentido que va más allá de cualquier vocación artística para priorizar en cambio la reconstitución, fáctica y simbólica, de nuestra ciudadanía usurpada". Allo stesso tempo Buntinx ha specificato che questo tipo di operazioni non possono risolversi solo da un lato meramente estetico o prettamente politico, proponendo come definizione operativa "Entrar y salir del arte" dove questo entrare e uscire dell'arte permette tanto una simbolizzazione del gesto quanto una sua efficacia pratica.

<https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/lava-la-bandera>

Kester: “ The second problem with Rasmussen’s formulation is the assumption that one can simply “make visible processes of exclusion,” thereby catalyzing a “radical” demand of some kind. This optical paradigm assumes the self-evidence of class repression (if only people knew of – or could be made aware of – their repression, or that of others, they would be compelled to act). But of course we know about all kinds of suffering, oppression, and exclusion and often do nothing. We have a century or more of art, as well as social documentary photography and film, that has dedicated it-self to revealing ostensibly repressed or forbidden truths about the nature of social and political oppression (the same could be said about theoretical texts that “expose” the violence of neo-liberal capitalism). Moreover, this act of pseudo-revelation (the viewer often knows the truth to be revealed in advance) is a standard feature of contemporary art [...] This, of course, is the necessary corollary to a reductive opposition between projects that are purely disruptive and those that are naively consensual. The modalities of disruption we typically encounter in the arts have long ago succumbed to a kind of repressive re-sublimation in which the ostensibly audacious attack on the viewer’s consciousness becomes simply another occasion for aesthetic delectation and profit maximization. What we require is a far more nuanced account of both consensus and dissensus as experiential modes in contemporary art and political resistance. I am hopeful that we can agree that the psychic and emotional economy behind the gesture of unveiling or revealing suffering and exclusion is complex, and often contradictory. I agree with Rasmussen that there is a persistent need to expose the various forms of repression that characterize the neo-liberal order today, but I believe it is a mistake to detach this gesture from the modes of solidarity formation, critique and resistant practice that are necessary to catalyze change.”¹⁷⁷

Dopo questa introduzione Kester entra nel vivo di quelli che definisce essere i limiti di una *exculpatory critique* (la critica della discolpa) iniziando un’analisi politica dal momento che Rasmussen identifica i limiti della SEA come politicamente *naive* se non addirittura minaccia e deterrente per l'emergere di una forma più autenticamente rivoluzionaria di attivismo culturale. Quello che Rasmussen attraverso la sua critica perde di vista è un certo contatto con la realtà, in particolare quella realtà locale capace di generare nove forme di partecipazione sociale e azione politica. È come se Rasmussen, per così dire, si rifiutasse di prendere in considerazione qualsiasi tipo di azione che non sia una soluzione finale o che porti ad essa: “It would appear that the “modesty” that concerns Rasmussen is related to the scalar or spatial nature of a given practice (“addressing very specific” or local problems). But surely all forms of resistance begin at the local level, even as they also require a global awareness. I suspect what Rasmussen desires is a project that “immodestly” proclaims its revolutionary intention and overtly criticizes capitalism. Here the absence of an existing revolutionary movement (which could operate at the global rather than the local or regional scale) is compensated for at the discursive level by various rhetorical gestures (art projects that call for the downfall of capitalism or “make radical demands,” etc.). I would argue, however, that these rhetorical gestures can themselves be viewed as “modest” at the level of social or political generativity (and are easily enough co-opted or ignored).”¹⁷⁸

Secondo Kester questo atteggiamento deriva da un certo grado di imprecisione teorica nel voler ricondurre su di uno stesso piano, da una parte il frame dell’effetto retorico (rhetorical effect) - quindi quello di un’arte costruita aprioristicamente - e dall’altra quello

¹⁷⁷ G.H.Kester, *op.cit.*, p.77.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.78.

di un'arte sviluppata attraverso un continuo confronto con il reale in particolare attraverso il discorso politico della dimensione locale. Questo deriva da un impianto teorico finalistico che, in virtù del raggiungimento di un certo obbietto/verità o formulazione di un giudizio nella sua completezza insindacabile, perde di vista proprio quelle azioni procedurali che riescono a mettere in pratica, o negare, la teoria stessa. Rifiutando l'azione locale, bollata come modello modesto su scala ridotta, Rasmussen continua a rinunciare al banco di prova della realtà posticipando la sistematizzazione di un piano teorico da definirsi quando la realtà stessa si sarà destata dal suo torpore.

Questa tipologia di approccio rappresenta quasi un topos della critica alla SEA, non solo Bishop, ma anche la critica statunitense Miwon Kwon aveva espresso i suoi giudizi in merito all'operazione *Culture in Action* (Chicago, 1993) sempre in termini di universale conto particolare dove spesso per particolare si intende il "modest", l'inefficace se non addirittura il controproducente e quindi dannoso. Kester poi puntualizza: "It is also necessary here to understand the *tactical distinction* between the modes of pragmatic and rhetorical action that emerge in projects produced in conjunction with organized social movements or collectivities (what I term "politically coherent communities" in *Conversation Pieces*) and those that rely on more conventional forms of aesthetic autonomy (the work of Sierra, Thomas Hirschhorn, etc.)."¹⁷⁹

Attraverso questa distinzione tattica, ovvero del modo di agire - quindi non tecnica- Kester suggerisce determinate differenze che si giocano soprattutto sul/nel campo di azione specifico. Azioni pragmatiche contro azioni retoriche, dove le prime sono realizzate in una comunità politica coerente (come ad esempio un quartiere o il concetto stesso di comunità che si dà in maniera molto concreta attraverso la dimensione del luogo e della parola) mentre le seconde rappresentano forme convenzionali di autonomia estetica.¹⁸⁰

Come analizzato precedentemente, il background di Rasmussen è di tipo fortemente europeo legato in particolare alla costruzione del pensiero e del mondo visivo sviluppato dalla cultura nella prima metà del Novecento. Ritengo che questo sia un approccio non del tutto corretto nei confronti di una pratica, in particolar modo statunitense, sviluppatasi in maniera sistematica tra la fine degli anni '90 e i primi anni 2000. Inoltre Rasmussen, come evidenziato, ritiene che il non-interesse verso questo - a quanto pare nella sua visione imprescindibile - *common intellect/background* sia una mancanza mentre, di contro, come dimostra la disamina stessa di Kester questo "disinteresse" è un'esatta scelta di campo in quanto non funzionale al racconto delle attuali pratiche.

Per Kester, del resto, la SEA non è esente da colpe e "complicità" nei confronti di un certo sistema, ciò che cambia, però, è la cornice. Non esiste nessuna pratica che possa rimanere pura e rigida alla/nella sua forma iniziale, se così fosse significherebbe che non si sta considerando l'influenza esercitata ogni volta dal suo specifico contesto. La SEA entra, infatti, in un mondo-altro rispetto a quello dell'autonomia impegnandosi direttamente con forme di resistenza politica e sociale. La questione problematica risiede nell'interpretazione di termini come sociale, politica, resistenza, i quali a loro volta vengono letti in maniera di autonomia estetica e inquadrati un ben determinato frame teorico e visivo. Quindi per Rasmussen la resistenza politica non può che non essere quella ideale ed estetica codificata dalle grandi proteste o storicizzata da una serie di movimenti.

¹⁷⁹ G.H.Kester, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸⁰ Sul senso che Kester attribuisce al concetto di comunità politica coerente si veda il capitolo 3.

La “scala” per il critico danese rappresenta il ridimensionamento dell’ideale e questo per la sua specifica formazione critica non è accettabile. Se da un punto di vista filosofico la Scuola di Francoforte, Adorno in primis, sembra essere la base di Rasmussen da un punto di vista visivo il topos è rappresentato dalle avanguardie storiche proprio per il loro carattere “corrosivo” e per il loro continuo rimando e rifiuto dell’azione stessa (a ben vedere, nonostante l’iper attivismo del Futurismo, uno dei più celebri romanzi di Marinetti, *Mafarka il futurista* (1909), vede il protagonista generare suo figlio solo attraverso la forza della sua volontà).

La scelta delle avanguardie, come per Rasmussen così per Bishop, all’interno di una critica nei confronti della SEA assume un ruolo particolarmente funzionale. I due critici si richiamano/rifanno, infatti, ad una tipologia di pratica artistica che ha visto nell’impossibilità della sua realizzazione, nonché nella sua ambiguità di fondo - Marinetti lancia sfide alle stelle nello stesso momento in cui istituisce futurismi regionali - il proprio marchio di fabbrica. Le avanguardie nascono proprio per testare la possibilità del legame arte-vita trovandosi poi schiacciate anch’esse dalla vita bellica. Le neo avanguardie, usate da Bishop in *Artificial Hells*, partono già da questa inconciliabilità pur basando la loro ricerca al di fuori dello spazio artistico dato e preconstituito. Questo per dire che, se davvero servisse comparare le pratiche SEA con altre tipologie di azioni artistiche, quelle condotte durante le avanguardie si presterebbe bene a questo gioco critico che da già per scontato solo un minimo di possibilità percentuale di riuscita dell’artista nel campo concreto del sociale.

Dati questi parametri Kester formula il seguente schema derivante da, e fondanti per una critica exculpatory: “SEA can be co-opted by the capitalist system by convincing us that real change can be produced by “modest gestures” of situational or local social change. The “state” (variously the “bourgeois,” “capitalist,” or “liberal democratic state”) can point to these modest changes as evidence that it is capable of changing, and validate its refusal to engage in a more systematic transformation. The result is to further repress, derail or defuse an authentic revolutionary ethos which might otherwise be more likely to emerge.”¹⁸¹

Questi punti incarnano una serie di critiche derivanti da una posizione “avanguardista” e sono quelle maggiormente usate nei confronti della SEA. A detta di questa tipologia di critica la SEA produce solo piccoli movimenti locali che possono facilmente essere cooptati dall’autorità governativa e trasformati in un suo atto di riscontro/attenzione verso il sociale. Questo “falso mito” del piccolo cambiamento sociale - come evidenziato del lavoro dei governi - tende ad annientare ogni tipo di grande protesta rivoluzionaria. Si tratta della politica del cerotto (band aids) che i WochenKlausur, uno dei collettivi

¹⁸¹ G. H. Kester, *op.cit.*, pp.80-81.

maggiormente impegnati in pratiche SEA (ma senza questo riconoscimento diretto), ha messo in evidenza fin dalla loro prima azione nel 1993 a Vienna.¹⁸²

Kester è a conoscenza di questa sequela di critiche ma pur comprendendone le ragioni, le considera meccaniche e addirittura, se non analizzate e sviluppate, conservative. Questa è la *exculpatory critique*, quella del giorno dopo o del giorno prima - comunque mai del momento in cui si agisce e che tende a ribadire il concetto del "te l'avevo detto".

L'*exculpatory* così viene a definirsi come l'esatto contrario dell'*engagement* soprattutto nel momento in cui diventa una teoria in grado - costruita al fine-di - svalutare l'azione pratica. Il problema di questa tipologia critica è la sua costante quanto diafana (vana) tensione al dialogo e allo "indirizzo" sociale cosa che, in Rasmussen è ben evidente, in particolare nel concetto di cambiamento reale (the real change). Non c'è cambiamento se non IL Cambiamento. È proprio questo *real change* che Kester cerca di individuare nella critica di Rasmussen non tanto per "attaccarlo" quanto piuttosto per trovare un territorio comune sul quale discutere. Il *real change*, che Rasmussen non esplicita mai nella sua critica, Kester lo va a scovare in un testo del critico danese del 2014 "Here and

¹⁸² Nelle sezione FAQ, del loro sito i WochenKlausur rispondono direttamente alla questione della cooptazione e dell'intervento sociale su scala ridotta: "Does not WochenKlausur encourage the trend in government toward abandoning responsibility for social issues? Are WochenKlausur's interventions not simply "Band-Aids" that fight the symptoms but do nothing to change the status quo, or maybe even support it?"

Doubtlessly there are problems whose apparent solutions give rise to other problems that are worse than the original problems. The criticism that WochenKlausur's efforts could be merely treating and hiding the symptoms - where the state should have acted to bring about fundamental improvements - is justified.

And yet this criticism misses two important points: Firstly, most of the art institutions that invite WochenKlausur are supported by government subsidies. Public obligations are thus in fact being called in when these funds are then used to bring about improvements. Secondly, there is a still greater danger that neither the symptoms nor their causes get treated. This is always the case when the root of the problem is sought, but nothing is done about it due to our feelings of powerlessness upon finding the huge root bales below, whose dimensions cannot even be evaluated.

All problems can be traced back to more fundamental ones. The conviction that it one day will be possible to change the absolute fundamental basis - if only these small helping measures were not always delaying the coming of this final day - remains an illusion that prevents the small steps. The excuse that the individual is powerless to change anything concretely about existing circumstances causes many to take the easy route and do nothing. This excuse is similar to that of the apathetic voter, who argues that the individual vote has little effect and could just as well be abandoned. If everyone stayed home from the polls and leaned back with this comforting excuse, then that would be the end of democracy.

This can be illustrated through the problems faced by a wheelchair user. If he cannot make it up the stairs because there is no lift, then he can be helped if two strong arms take up his cause. But this feeds the criticism that a general solution to the problem is being put off. The landlord sees that one can do without a lift after all and avoids an expenditure. Accordingly, it would be better to leave the wheelchair user on the stairs and start a political petition instead of helping him. Or one can help him and at the same time demand that a lift be installed. Agitational art often takes the easy way out and sticks to denunciations. But every successful tangible improvement is really a supporting argument for political demands.

From the comfortable position of prosperity, it is easy to speak out for a general change in the system and reject small steps because they "only support existing circumstances, which must made to boil over so that something happens." This overflowing theory has seldom led to success. If one must first wait for a catastrophe before everything changes for the better, it could well come a little too late in never-never land"

Elsewhere” dove richiama/rimanda il tutto ad un sfera comunista utopica “where he is insistent that we must continue to identify the “communist project” and “communist revolution” as the only possible framework for revolutionary change.”¹⁸³

Dopo aver trovato questo *real change* in un utopico progetto comunista, Kester continua la sua indagine sul senso di comunismo in/per Rasmussen anche e soprattutto alla luce degli attuali sviluppi portati avanti proprio dai movimenti sociali che il critico danese sembra usare come bandiera per la direzione maggiormente politica verso cui la SEA dovrebbe tendere.

Riguardo al concetto di comunismo secondo Rasmussen, Kester scrive: “We might then wonder how Rasmussen comes to terms with the almost total absence of “communism” as a frame of reference for social movements over the past few decades (outside of a small number of cases, such as the Naxalites in central India, Nepalese Maoism, Shining Path in Peru, etc.). In his account the loss of the redemptive horizon promised by communism is a result of the deliberate repression of communist discourse by bourgeois capitalism, which has actively attacked it and circumvented its spread. There is, revealingly enough, no reference in his description to the ways in which actually existing communism, in its performance as social and political system, might have resulted in certain tendencies (the repression of dissent, dynastic regimes, one-party rule, Nomenklatura-based social and economic hierarchies, etc.) that have contributed to its de-legitimation among a more recent generation of activists. These can all be ascribed, conveniently enough, to the simple fact that those regimes that we typically identify as “communist” or “socialist” were, in fact, simply not communist enough, and therefore allowed incipient capitalist tendencies to deform their immanent, utopian nature.”¹⁸⁴

Dunque Rasmussen parla di comunismo in maniera utopica senza citare tutti quei casi problematici del comunismo stesso che hanno allontanato gli attivisti delle generazioni più giovani. È come se, nell’ottica del critico danese, il comunismo oggi non esistesse e quei partiti/movimenti attuali filo/di ispirazione comunista non siano stati in grado di mantenere alto il “valore” dell’utopia e per questo sono stati facilmente cooptati. Attraverso questa analisi Kester, a mio avviso, non solo dimostra una profondità d’analisi che deriva dal fatto di essere e di aver contribuito a definire la critica SEA ma soprattutto fa sembrare Bolt Rasmussen un “dottorando” al quale viene smontata la tesi di partenza per mancanza di studio approfondito e ricerca sul tema. Kester così disarticola punto per punto la nozione politica - in generale - di Rasmussen in quanto non solo manca una lettura approfondita e contemporanea del comunismo ma anche e soprattutto l’attualizzazione di una sua presenza o di una sua assenza alla luce dei recenti reclutamenti da parte del fondamentalismo islamico e del fervore del neo-fascismo populista. Per Rasmussen l’unica forma recente valida è stata la primavera Araba che, tra l’altro, legge - secondo Kester In maniera alquanto discutibile - come manifestazione di proto-proletariato mentre i manifestanti di Piazza Taksim ad Istanbul vengono visti come una sorta di attivisti borghesi.

È bene comunque ricordare che lo stesso Rasmussen ha partecipato alle proteste per la chiusura del Ungdomshuset nel 2007 a Copenhagen rientrando, così, perfettamente nel

¹⁸³ G. H. Kester, *op.cit.*, p.81.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.82.

cliché dell'attivista.¹⁸⁵ A partire dalla seconda metà degli anni 2000 abbiamo assistito sempre più ad una convergenza, con richiami forti alle occupazioni della stagione '60/'70, tra attivismo e critica artistica proprio in virtù di un'ondata di proteste che rivendicavano non solo i diritti alla sopravvivenza di un certo tipo di città nei confronti della gentrificazione opprimente quanto piuttosto alla creazione/necessità di attivazione di luoghi culturali altri rispetto al sistema di produzione e presentazione artistica codificato. Tale convergenza, vedremo più vanti nelle specifiche del caso italiano, oltre ad essere molto interessante è stata (ed è tuttora) anche molto problematica in quanto ha avviato un processo di nuova istituzionalizzazione artistica a catena. Ovvero chi protestava - riducendo per ora ai minimi termini la questione - per una nuova cultura e per nuovi spazi non ha fatto altro creare un sistema parallelo a quello istituzionale che, se da un lato si è aperto a tutti coloro che ne erano rimasti precedentemente fuori, dall'altro si è dimostrato essere escludente per tutta un'altra serie di motivazioni, tra cui, proprio quella dell'attivismo. La stagione dei "centri sociali dell'arte", infatti, non solo ha creato/rafforzato delle distanze per il genere di arte che ha prodotto ma anche e soprattutto per il genere di idee politiche cosa, questa, che le istituzioni contro le quale gli attivisti hanno lottato non hanno mai attuato in maniera così diretta proprio in virtù di un costante processo di mediazione.

Secondo Kester, Rasmussen non guarda a nessun processo di mediazione né al suo sviluppo storico e il cambiamento di cui parla è un qualcosa che sembra nascere a priori senza influenze di contesto e circostanze annullando così ogni concetto di una democrazia - e del suo successivo cambiamento - che nasca nella contrattazione e nella continua riconfigurazione. Qui risiede l'errore di fondo, che tra l'altro Kester aveva già sottolineato in precedenza, ovvero, Rasmussen identifica la SEA con la sua visione politica, una visione tanto utopica quanto fondata su una conoscenza molto parziale del contesto. Il critico danese compie una sorta di associazione matematica riduttiva, ovvero, se la SEA parla e si occupa di cambiamento sociale all'interno di un sistema capitalista cooptante, allora è assimilabile e tutte quelle formazioni politiche non-abbastanza-comuniste (not communist enough) che con le loro piccole azioni non-abbastanza-di-denuncia aiutano a "oliare" il meccanismo capitalista.

La SEA, quindi, al pari di questi movimenti politici, non punta ad un reale cambiamento perché accetta di stare nel qui e ora di un sistema capitalista globalizzato. In questa sua visione la SEA è essenzialmente politica e quindi viene analizzata alla luce dei fallimenti di tutte quelle operazioni non-abbastanza-comuniste (not communist enough) che non riuscendo nei loro intenti hanno dato solo la riprova della forza del sistema. Non c'è nessun passaggio intermedio di trasformazione estetica proprio perché essenzialmente Rasmussen adotta una critica politica (estremamente parziale.)

Date queste coordinate Kester si interroga dunque sul reale significato della parola/concetto trasformazione (transformation): "The challenge is determining how the transformation of consciousness through the encounter with a work of art might effect the viewer's subsequent actions in the world. This is the more interesting question: how do we determine what "change" means, what it looks like, and what forms of change are more creative, more generative or more transformative? Here is one provisional set of categories for understanding this question."¹⁸⁶

¹⁸⁵<https://kunstkritikk.no/an-art-historian-with-a-cause/>

Queste domande sono fondamentali, a mio avviso per capire il quadro teorico entro il quale si muove la critica SEA. Parlare di trasformazione, nell'accezione del suo termine inglese indica tanto un cambiamento radicale quanto un processo di cambiamento. Tale processo di trasformazione occorre nella consapevolezza mediante l'incontro con l'opera/operazione artistica andando a influire e determinare le successive azioni nel mondo. Dal momento che non si tratta di una conseguenza meramente estetica, intesa soprattutto in uno stato di passività ricettiva, la critica SEA si interroga sul come si può determinare tale trasformazione, sul suo aspetto e soprattutto sulle sue conseguenze creative, generative e, per l'appunto, trasformative. L'aspetto critico, quindi, non viene inteso nella sua fase di costruzione teorica o di formazione di giudizio bensì nel suo ruolo processuale di comprensione della trasformazione per questo il contesto d'azione non è mai indifferente bensì è la cartina di tornasole del cambiamento stesso.

Kester in seguito propone una serie di categorie provvisorie che possono anche essere utilizzate per meglio comprendere le modalità principali delle pratiche SEA.

Le categorie, o i modi della trasformazione, sono le seguenti:

- Transformations in individual consciousness
- Prefigurative modeling
- Transformations in cultural or symbolic discourse
- The re-shaping of spatial boundaries, the defensive partitioning of space or territory, or the temporary occupation of public space
- The re-shaping of temporal frames, via the blocking or delaying of repressive action
- Transformations in public policy
- Transformations in political regimes, at the local, regional or national level

Nel prosieguo del saggio Kester poi analizza i modelli "formativi" di Rasmussen soprattutto nel momento in cui secondo il critico danese tali modelli, Adorno, Marcuse, Horkheimer, possono essere riattivati all'interno dell'attuale dibattito sull'autonomia dell'arte e il suo coinvolgimento nella realtà sociale. In particolare Kester riprende la lettura de *La Dialettica dell'Illuminismo* (1947). In questo testo Horkheimer e Adorno presentano il mondo ormai cooptato dal sistema capitalista attraverso quella che chiamano "retrogressive anthropogenesis" (rückläufigen Anthropogenese). Da qui seguono tre strade: 1 il cambiamento è impossibile perché siamo nel capitalismo di stato. 2 L'arte rappresenta una valvola di salvataggio ma per ricoprire questo ruolo deve essere disconnessa dall'azione pratica e dall'esperienza. L'artista ha il ruolo di illuminare la società adombrata ma per far questo non deve mai cedere alle lusinghe della realtà (l'Ulisse di Adorno che si copre con la cera le orecchie per non sentire il canto delle sirene). L'artista parla a nome di altri è un "deputato". 3 Non ha senso dunque impegnarsi in forme pratiche di resistenza, cambiamento sociale o indagare le connessioni tra pratica e teoria perché l'errore è a monte del sistema nel quale siamo. Quindi anche se noi applichiamo i criteri delle scienze sociali per indagare fenomeni, come quello della SEA ad esempio, in realtà, stiamo piegando la teoria alla pratica e soprattutto nel momento in cui quegli strumenti vengono messi in azione diventano subito corrotti e asserviti dal/al potere.

Kester riporta poi lo scambio epistolare tra Marcuse e Adorno del 1969, pubblicato anche sul numero 5 di FIELD (2016), in merito allo sgombero degli studenti nella facoltà di
Pagina 144 di 493

Francoforte. Marcuse sostiene gli studenti scrivendo che ci sono certi momenti in cui la teoria è sospinta dalla pratica e che se la teoria continua ad essere tenuta a distanza dalla prassi non corrisponde più alla sua verità, non è più onesta con se stessa. Inoltre aggiunge: “We cannot abolish from the world the fact that these students are influenced by us (and certainly not least by you)—I am proud of that and am willing to come to terms with patricide, even though it hurts sometimes.”¹⁸⁷

Adorno dal canto suo risponde che in queste azioni non vede nessuna teorizzazione messa in pratica: “You think that praxis ... is not blocked today; I think differently. I would have to deny everything that I think and know about the objective tendency if I wanted to believe that the student protest movement in Germany had even the tiniest prospect of effecting a social intervention ... I would ... concede to you that there are moments in which theory is pushed on further by practice But such a situation neither exists objectively today, nor does the barren and brutal practiciness that confronts us here have the slightest thing to do with theory anyhow.”¹⁸⁸

Kester quindi evidenzia un processo di emulazione di Adorno da parte di Rasmussen - mentre Horkeimer invece augura il parricidio - il quale proprio in virtù della convinzione dell'impossibilità di cambiamento si concentra sulla disamina dei fallimenti senza apportare argomenti costruttivi o fornire alternative. Dopo questa disamina le parole di Rasmussen sull'incomprensione del metodo di Kester hanno tutta un'altra chiave di lettura: “Kester proposes a new cross-disciplinary art criticism that adopts anthropology’s practice of field study and participant observation and moves out of the art institution into the field, where socially engaged art takes place. The critic is supposed to go where the projects go, observing them as they unfold over time. Kester writes that the critic must “empirically” “verify” the artistic projects and their “results,” although how that is to take place remains unclear. Instead of continuing the critical analysis of the anthropological turn of politicized contemporary art, Kester proposes to expand it and apply it to art criticism, without mentioning the widespread critique of the ethnographic practice of field study that has taken place over the last thirty years.”¹⁸⁹

Come si può notare, Rasmussen virgoletta parole come “empirically”, “verify” e “results” che rimandano direttamente ad una sfera pratica e della messa in azione/discussione della teoria. Questo virgolettato assume quasi il valore della stranezza, del guardare in maniera sospettosa quei termini che per mancanza di confidenza vengono messi quasi in una epochè di senso. Il critico danese qui non comprende tanto il metodo di Kester quanto piuttosto l'esigenza del critico di spostare il suo interesse verso un campo pratico d'azione che (com)porti una verifica empirica e dei risultati. Soprattutto non comprende il metodo di chi vuole passare all'azione senza prima aver esaminato accuratamente “the widespread critique of the ethnographic practice of field study that has taken place over the last thirty years.”

¹⁸⁷ T.Adorno, H. Marcuse, *Correspondence on the German Student Movement*, FIELD.A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.5, Fall 2016.

<http://field-journal.com/editorial/theodor-adorno-and-herbert-marcuse-correspondence-on-the-german-student-movement>

¹⁸⁸ *Loc.cit.*

¹⁸⁹ M.B.Rasmussen, *op. cit.*

L'azione per Rasmussen, anche la più modesta e in scala ridotta richiede una teorizzazione di almeno trent'anni. Proprio per questo motivo Kester risponde: "Rather than address the more systemic questions raised in my essay around the nature of political change, Rasmussen instead reviews the litany of failures associated with the repression of communism during the twentieth century."¹⁹⁰

Quello di Rasmussen soprattutto alla luce della disamina articolata che ne dà Kester sembra più che altro essere il tentativo di inserire la critica SEA all'interno di un set filosofico adorniano costruito su di un pessimismo di base rafforzato dalla pratica storicizzata delle avanguardie: "I suspect" - scrive Kester - "that this historical summary is meant as a corrective to what Rasmussen imagines is my overly optimistic or naïve view of the possibilities of meaningful political change today. At the same time, it can easily enough be taken as verification of Adorno's pessimistic assessment that "no real change is possible." He then goes on to link my ostensible ignorance of this history with the transgressive goals of Adorno's critical theory."¹⁹¹

Da qui in avanti la risposta di Kester diventa sempre più stringente in quanto una volta scoperte le carte di un metodo che si basa costantemente sull'inconciliabilità dell'utopia politica e dell'autonomia artistica usa gli stessi modelli di Rasmussen per confutarne le tesi: "Here Rasmussen collapses together a range of different intellectual traditions that have clearly incompatible perceptions of the efficacy of social and political change. Adorno, especially the later Adorno I reference in my essay, would have absolutely no patience for the kinds of reception studies and sociological research that were typical of the Birmingham School of Cultural Studies (e.g., Richard Hoggart's *Uses of Literacy*) not to mention Raymond Williams's redemptive concept of "culture" (Williams certainly would disagree that the working class was entirely "devoid of political agency"). Moreover, Adorno would have found the Situationists just as problematic as most other "new" art practices of the 1960s, which he dismisses in *Aesthetic Theory* as guilty of actionism and dedicated to the absolute destruction of art: "To call for the abolition of art in a society that is moving from partial to total barbarism is to invite co-optation by that society. The recent aesthetic activism keeps invoking concreteness but is woefully abstract and summary in its approach." In 1964 Adorno even instituted legal proceedings against members of Subversive Aktion, a Situationist-inspired group that had posted "wanted" posters featuring Adorno quotes around the University of Frankfurt campus. For their part, the Situationists would have no doubt considered Cultural Studies theorists, who imagined that they could observe the "resistant" consumption of mass culture by a working class enmeshed in the Society of the Spectacle, as hopelessly naïve in turn."¹⁹²

Rasmussen ha basato la sua critica a Kester su una rilettura di Adorno cercando di aggiornare poi le posizioni del filosofo tedesco alle attuali pratiche artistiche nel sociale cercando quasi una continuità senza, però, prendere in considerazione l'impossibilità di tale unione. Kester ricordando gli episodi avvenuti tra Adorno e gli studenti già nel 1964, i postulati della Birmingham School of Cultural Studies e gli atteggiamenti dei Situazionisti, dimostra come questa addizione anacronistica sia alquanto irrealistica.

¹⁹⁰ G. H. Kester, *op.cit.*, p.90.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp.90-91.

¹⁹² *Ibidem*, pp.91-92.

Arrivato a questo punto Kester abbozza una possibile sintesi del pensiero di Rasmussen: "If we were to encapsulate the rhetorical essence of Rasmussen's position in his essay it might sound something like this: "If I am not vigilant, certain SEA projects that are, in fact, complicit with a repressive capitalist system might be given unearned political credibility. My primary job, as a theorist and critic, is to undermine the legitimacy of these projects, thereby robbing the capitalist system of the ideological validation that they provide." The critic here plays a fundamentally prophylactic role, searching out hidden complicities, exposing unrecognized levels of compromise, and preventing the premature reconciliation of communism as meta-physical ideal and the inevitable reformism of practice. Rasmussen himself provides some support for this characterization in a recent interview in which he states: "I do not present any program to be realized anywhere. As a white, heterosexual, middle-class male it is not up to me to draw up any visions in the current historical situation. Rather, it is my task to help abolish all the models created by the Western enlightenment project: models that prevent others from being visionary. So yes, my project is negative in nature. It would be a great help to the processes that are now underway if we could effect a meltdown of all the passed-down notions about growth, market, national democracy, and state. That would almost be half a revolution in its own right."¹⁹³

A questo punto lo "scontro" teorico è delineato. Da una parte il critico del dialogo, della contrattazione "estrema", del ripensamento positivo, della non appartenenza politica partitica e con una fiducia illimitata nell'esperienza e nel confronto. Dall'altra il critico del totalitarismo utopico che vede nella completa cancellazione della società capitalista l'unica via d'uscita senza proporre neanche una soluzione pratica¹⁹⁴. Da una parte Kester con i titoli di alcuni suoi testi come *Conversation Pieces* e *The One and the Many* indica già l'importanza del frammento nel suo rapporto dialogico con l'uno. Dall'altra Bolt Rasmussen con testi quali *Krise til Opstand – noter om det igangværende sammenbrud* (From Crisis to Revolt – Notes on the Ongoing Breakdown) e *Avantgardens selvmord* (Suicide of the Avant-Garde) dimostra una continua posizione di aut-aut a base pessimista.

In virtù di questa sua propensione Kester cerca una mediazione tra la continua esigenza scettica di decostruire, analizzare, dubitare e l'esigenza più che mai attuale di costruire partendo dalla realtà specifica cercando così, proprio, nel momento della messa-in-gioco, di abbandonare le costanti visioni dualistiche: "The world of "visionary" action is defined as a field of potential error to be corrected, not lessons to be learned, and the theorist retains his sovereignty and his intellectual authority by restricting himself to the purely negative labor of critique produced in isolation from political praxis. I am not arguing that, as critics, we should surrender our skepticism or our willingness to situate specific practices in a larger political context, but I do think we have to consider the possibility that our own a priori assumptions about the nature of political change and revolution might need to be revised in the light of new, unfolding forms of resistance and activist practice today. And this requires, in turn, challenging to some degree the monological authority of theory and criticism itself. In this respect, the critic and theorist must also possess some visionary awareness; some capacity to see beyond the often simplistic binary oppositions between pure negation and positive action, between revolution and

¹⁹³ G. H. Kester, *op.cit*, p.93.

¹⁹⁴ J. Lillemose, *An Art Historian with a Cause: Mikkel Bolt*, KunstKritikk, 18 dicembre 2013 (ultima consultazione, settembre 2019)

<http://www.kunstkritikk.com/artikler/an-art-historian-with-a-cause/>

reform, between contemplative analysis and the act of resistance, and between theory and practice, that we can impose on the creative work of political change.”¹⁹⁵

Kester prosegue poi scrivendo che, seppur bisogna sempre rimanere criticamente vigili su quei progetti SEA “complici” o depoliticizzanti, bisogna anche dimostrare una capacità d’analisi più ampia che non riduca sempre alla banalizzazione e ai minimi termini, nel senso anche di *modest intervention*, quelle pratiche generative che si “insinuano” e lavorano all’interno di contesti locali. Questo depotenziamento, attuabile dalla volontà di non sanare il dissidio teoria-prassi, rischia di nascondere ai nostri occhi tutte quelle nuove configurazioni della volontà politica che si stanno evolvendo.

Infine conclude alla stessa maniera in cui ha impostato i criteri della sua critica, senza acredini ma con il ringraziamento a Rasmussen per aver sollevato queste questioni: “Having said that, I am very sympathetic to Rasmussen’s frustration with the failure of the communist project, and his desire to hold the line against its further erosion by an act of intellectual will. These are certainly difficult times to live in for anyone who holds out hope for some form of social and political redemption and our only path forward requires precisely the kind of dialogue that Rasmussen has initiated here, as we think through the nature of resistance together. Rasmussen has raised a number of essential questions, and while I might disagree with aspects of his analysis, I share his concern with the many compromises imposed by capitalism on the human desire for a society based on freedom and equality, and value the opportunity that our exchange has provided to explore these questions more deeply.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ G. H. Kester, *op.cit.*, p.95.

¹⁹⁶ *Ibidem.*, p.96.

2.8 Intorno alla SEA: la partecipazione

Seppure a livello di formalizzazione teorica l'arte partecipata venga dopo quella relazionale, considerando sempre la labilità della critica post anni '90, i suoi processi/pratiche sono presenti nel lavoro di molti artisti di inizio anni '90 che poi approderanno in una teoria maggiormente codificata SEA. Relazione e partecipazione sono due termini "delicati" che, seppur nelle loro teorizzazioni vengono ben distinti da determinate modalità operative, si trovano accomunati all'interno dei processi quotidiani per forza di cose - in quelle che sono le costanti relazioni, per l'appunto, umane.

La differenza teorica/teorizzata tra arte relazionale e partecipata sta nella dimensione dell'intervento artistico inteso, da una parte come interno alla "struttura" artistica, e dall'altra come esterno. In questa dimensione di esterno-interno gioca poi un ruolo fondamentale il rapporto con il pubblico, ovvero, come esso venga ancora inteso in questi termini all'interno dell'arte relazionale e come invece venga visto come parte attiva - e quindi non più inteso come pubblico per sé - nell'arte partecipata. Per la dimensione della co-progettazione bisognerà aspettare una critica SEA maggiormente formalizzata.

Parlare pertanto di nette distinzioni, oltre quelle formali, diventa alquanto capzioso, quasi esercizio critico, ma proprio a questo siamo chiamati, in quanto la cronologia velocissima degli ultimi anni non ci permette di chiarire confini precisi. La partecipazione non può darsi senza una dimensione sociale che a sua volta all'interno, per dirsi tale, instaura una serie di relazioni. Quello che si è venuto a creare negli ultimi vent'anni è stata dunque la separazione di determinate pratiche in ben delineate scuole d'azione e pensiero che (a volte) si distinguono per sfumature e definizioni date a priori o date a livello curatoriale e quindi come summa - necessaria ai fini di una presentazione collettiva pubblica - di un serie di pratiche portate avanti da artisti diversi. Sono dei recinti di senso estetico che in molti casi non permettono di vedere la permeabilità del pensiero critico ma rappresentano allo stesso tempo sottili spostamenti all'interno dei quali le distinzioni si giocano sui concetti di spazio, di spettatore e nel rapporto con l'istituzione. Queste tre coordinate prese nel loro insieme, possono a loro volta creare e veicolare lo sviluppo di una certa pratica.

Pertanto, è complesso parlare di questi tre elementi - relazione, partecipazione, impegno sociale - come compartimenti stagni anche perché, come cercherò di dimostrare, le connessioni sono molteplici. A livello di cronologia possiamo dire che una certa coscienza critica sulla partecipazione venga a crearsi in maniera formalizzata nella prima metà degli anni 2000, una data questa, prima della quale si sono già sviluppati molti interventi di tipo SEA e relazionali e dunque per forza di cosa, l'arte partecipata li ingloba e li seziona. Al pari di Bourriaud per l'arte relazionale e l'eco che le sue teorie sono riuscite a sollevare, Claire Bishop compie un'operazione simile a partire dal suo articolo *The social turn* apparso sulla rivista *Artforum* nel 2006 e riportato in italiano nel testo a cura di Gabi Scardi "Paesaggio con figura" (2011). In seguito la critica inglese pubblicherà *Participation* (2006) e *Artificial Hells* (2012), libro questo che avrà grande seguito e verrà curato nella sua versione italiana da Cecilia Guida nel 2015.

Anche, e soprattutto all'interno del mondo artistico, il termine partecipazione ha iniziato ad assumere diverse definizioni a secondo dell'angolo/prospettiva da cui si guarda e si fa iniziare il discorso/operazione. Tom Finkelpearl, nel suo *What we Made. Conversation on Art and social Cooperation* (2013), scrive: "However, in recent texts on this sort of art, critics tend to distinguish between projects that are designed by artists and projects that

are created through dialogue and collaboration with participants. For example, Grant Kester, an art historian at the University of California, San Diego, differentiates between collaborative, “dialogical” works and projects based on a scripted “encounter.”¹ Claire Bishop, an art historian at City University of New York, identifies “an authored tradition that seeks to provoke participants and a de-authored lineage that aims to embrace collective creativity.” And the critic and curator Claire Doherty describes “those practices which, though they employ a process of complicit engagement, are clearly initiated and ultimately directed by the artist . . . and those which, though still often authored by the artist or team, are collaborative—in effect ‘social sculpture.’”¹⁹⁷

Un criterio fondamentale all’interno della partecipazione stessa, come sottolinea Finkelpearl, è quello che riguarda i progetti interamente realizzati da artisti - Finkelpearl usa il verbo design nel senso dunque di ideati - e quelli invece realizzati attraverso un processo di collaborazione e dialogo con i partecipanti. Nella partecipazione infatti vengono ad incontrarsi più livelli di lettura.

Da un lato abbiamo infatti la dimensione spaziale dove l’operazione prende forma e può avvenire tanto in uno spazio pubblico, quanto in uno privato quanto in uno legato al mondo dell’arte stesso. Ad esempio i progetti di Rirkirt Tiravanija, artista cardine delle teorie di Bourriouad sull’estetica relazionale creano relazioni attraverso la preparazione di zuppe liofilizzate all’interno di spazi galleristici o museali. Tale relazionale è partecipata, nel senso che gli spettatori prendono un ruolo attivo nella realizzazione dell’operazione stessa e le interazioni che si generano tra loro e l’artista allo stesso tempo sono il risultato dell’operazione.

Allo stesso modo però questi lavori di Tiravanija non possono dirsi partecipativi al pari di quello di Jeremy Deller, *The Battle of Orgrave* (2001), in quanto manca la presenza dell’altro come elemento specifico e necessario per la costruzione del progetto. In entrambi i casi le operazioni sono pensate a monte dagli artisti ma nel caso di Tiravanija non si chiede di partecipare/seguire un determinato schema divenendo così consapevoli del ruolo che si sta prendendo quanto piuttosto di agire liberamente lasciandosi “muovere” dalla “spontaneità” delle relazioni. Nel caso di Deller, pur essendo i partecipanti comparse con copione, il loro ruolo e la loro specificità, sono assolutamente necessari e questa consapevolezza attiva una partecipazione ben mirata che seppur non si traduce in coprogettazione risulta essere cruciale per la riuscita dell’intervento. Ancora più paradigmatica è la differenza tra i progetti di Tiravanija e il coevo progetto degli Haha, FLOOD (1993) realizzato per CIA. Anche in questo caso si tratta di uno spazio privato allestito e organizzato come una normale galleria d’arte. Anche in questo caso si offre, potremmo dire, agli spettatori la possibilità di creare relazioni attraverso la coltivazione di una serra idroponica ma quello che cambia in questo progetto rendendolo più che relazionale e partecipativo, è l’intenzionalità. FLOOD è un progetto SEA perché non si limita alla relazione e i suoi partecipanti non recitano una parte bensì diventano coprogettatori gestendo direttamente l’intervento insieme al collettivo al fine di instaurare una rete professionale in grado di sostenere il progetto anche oltre la conclusione di CIA.

L’intenzionalità nel porsi come luogo di cura pratica, attraverso la coltivazione di un certo tipo di ortaggi, e teorica in merito alla questione AIDS/HIV, rende il progetto coerente e ben determinato fin dall’inizio anche se questo non impedisce una processualità aperta

¹⁹⁷ T. Finkelpearl, *What we Made. Conversation on Art and social Cooperation*, Duke University Press, Durham & London, 2013, p.4.

tanto nella gestione della “galleria” quanto nella programmazione. Il pubblico non specializzato è quello del quartiere che ben presto si trasforma da osservatore passivo, o attore occasionale, in agente di cambiamento dove il primo cambiamento risiede proprio in questo cambio di status.

Uno schema delle differenze maggiori tra relazionale, partecipativo e antagonista - sottocategoria del relazionale portata anch'essa avanti da Bishop di cui si dirà in seguito - deve prendere in considerazione il ruolo del pubblico, lo spazio in cui si svolge l'operazione, l'intenzionalità o meno dell'artista verso un determinato obiettivo (senza che per obiettivo si intenda un outcome restrittivo) e l'autorialità.

Lo schema dunque potrebbe essere il seguente:

Relazionale

Tipologia di pubblico - specializzato
Interazione/reazione del pubblico - casuale
Luogo- spazio privato, galleria, museo
Intenzionalità - assente
Autorialità - dichiarata

Partecipazione

Tipologia di pubblico - non specializzato
Interazione/reazione del pubblico - consapevole, diretta dall'artista
Luogo- spazio pubblico (prevalentemente), spazio privato, galleria, museo
Intenzionalità - assente
Autorialità - semi autorialità (condivisa con i partecipanti nell'azione, dichiarata nell'ideazione)

Antagonismo Relazionale

Tipologia di pubblico - specializzato e non specializzato
Interazione/reazione del pubblico - casuale
Luogo- spazio pubblico privato, galleria, museo
Intenzionalità - assente
Autorialità - dichiarata

Riguardo alle definizioni che nel corso degli ultimi vent'anni hanno incluso sotto la sfera del sociale diverse pratiche, Finkelpearl tende a puntualizzare un concetto/definizione espresso da Bishop nel suo testo del 2006. La puntualizzazione riguarda il termine *social collaboration* al quale il critico americano preferisce *social cooperation*: “First, in art criticism, *collaboration* often refers to teams such as Gilbert and George or collectives such as Group Material. It implies a shared initiation of the art, and start-to-finish coauthorship. [...] Second, calling the work *cooperative* situates the practice in the intellectual zone of human cooperation. There has been significant research in recent decades in the fields of evolutionary game theory, rational and irrational choice theory, theories of reciprocity and altruism, the new cognitive science of interconnection, and evolutionary economics. While acknowledging that human beings are territorial and aggressive animals, many in these fields are beginning to understand in what ways we are also a hyper cooperative species. Third, understanding what social cooperation means to

John Dewey and other pragmatists has helped elucidate these artists' work for me, which I discuss in the conclusion."¹⁹⁸

Il diretto richiamo a John Dewey - del resto la panoramica che offre Finkelpearl è prettamente americana - ci aiuta a meglio definire il campo d'azione delle pratiche, soprattutto nel loro confronto con quelle europee, in quanto posiziona l'interesse verso l'esperienzialità condivisa dell'azione in quell'atto di interazione costante tra organismo e ambiente. Se il punto di partenza risiede in una teoria che considera l'operare artistico come il risultato di un processo comune all'interno del quale l'opera o l'operazione artistica ritorna a quel contesto che l'ha ispirata, si può meglio capire come il termine cooperazione sia preferito a quello di collaborazione che di per sé cela un certo grado di gerarchia e subordinazione del fare individuando fin dall'inizio la traiettoria finale dell'operazione stessa e per tanto esercitando una determinata forma di controllo costante. La forma della cooperazione come modalità del sociale aiuta a comprendere in maniera diversa anche la sfera della partecipazione nel momento che, eliminati criteri di valore, i confini tra chi fa e chi "subisce" diventano sempre più indefiniti. "Most of the projects in this book, however, lean toward the socially cooperative, works that examine or enact the social dimension of the cooperative venture, blurring issues of authorship, crossing social boundaries, and engaging participants for durations that stretch from days to months to years."¹⁹⁹

¹⁹⁸ T. Finkelpearl, *op.cit.*, p.6.

¹⁹⁹ *Loc. cit.*

2.9 Intorno alla SEA: l'antagonismo relazionale

Una pratica che viene a porsi a cavallo tra il discorso sulla partecipazione e quello ancora da maturarsi sull'attivismo, e a sua volta sulla scorta del relazionale di Bourriaud, è quella del cosiddetto antagonismo relazionale (*relational antagonism*). L'antagonismo come atteggiamento, prima ancora che come corrente artistica, pone in essere una soglia problematica tra relazione e partecipazione nel momento in cui ne mette in discussione i principi rivendicando la presenza dell'altro come conflittuale attraverso il suo disvelamento anziché la sua risoluzione/superamento.

Anche in questo caso come per la partecipazione e la relazione non si può definire un determinato/esatto momento cronologico in cui tale pratica prende piede in quanto, al pari della relazione, una certa dose di antagonismo accompagna determinate operazioni/opere già nelle avanguardie storiche, se non addirittura in movimenti "scissionisti", nelle loro scelte espositive come quelle dell'Impressionismo o del realismo con il padiglione indipendente creato da Gustav Courbet (1855).

Del resto, proprio la stessa Bishop alla quale si deve una puntualizzazione teorica, su questo fenomeno nel suo articolo del 2006 riguardo il *social turn* delle pratiche contemporanee, e quindi in un saggio focalizzato sulle tematiche della partecipazione e dell'impegno sociale, individuava come carattere fondamentale dell'arte la sua potenza disgregante nonché la sua volontà di antagonismo.

Il tema dell'antagonismo viene analizzato in dettaglio dalla critica inglese nei testi: *Antagonism and Relational Aesthetics*, (October, n.110, January 1, 2004) e *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London; New York: Verso Books, 2012).

Si potrebbe iniziare questa analisi citando, come detto in merito ad una linea rossa storico-critica, la frase conclusiva del Manifesto Futurista (1909) "Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!", proprio per dimostrare come la costante volontà antagonista a partire dagli inizi del '900 diventi un tratto distintivo, se non addirittura necessario, per l'artista e la sua volontà di identificazione come (s)oggetto al di fuori del sistema e allo stesso tempo cittadino e creatore di/in un mondo avviato verso la meccanizzazione e dunque come atto di affermazione della potenza e importanza dell'individuo.

Facendo così, però, si incapperebbe nuovamente nella caccia alla genealogia decontestualizzante che, in nome di un racconto mono tonale/direzionale e verticista, tende a riunire tutto e tutti in un unico pensiero. L'antagonismo relazionale di cui qui ci occupiamo è un fenomeno nato nei primi anni 2000 che ha visto una serie di artisti usare diversi media, dalla performance, al video, dall'installazione al teatro, al fine di analizzare i contrasti della società globalizzata attraverso un approccio fortemente polemico in grado di confondere i piani della produzione con quelli della ricezione. Tra gli artisti che una certa critica, non solo artistica, ha definito come rappresentati di questo movimento troviamo: Christoph Schlingensiefel, Santiago Serra, Tania Bruguera e Vanessa Beecroft. Anche se, come detto, nessuno di loro può essere considerato un antagonista relazionale *tout court* molti dei loro lavori hanno contribuito a delineare la comprensione critica di questo atteggiamento o per lo meno, dalle loro pratiche è stato desunto un nuovo orientamento critico.

La teoria di Bishop sull'antagonismo relazionale è stata presa in esame e messa in critica, dall'articolo di Jason Miller - docente di filosofia presso il Warren Wilson College di Asheville, North Carolina - pubblicato sul numero 3 di FIELD (Winter 2016). Anche in questo caso la piattaforma FIELD, senza diventare un dispositivo pregiudiziale, si pone come spazio di ampliamento critico e luogo di dibattito.

Quelli di Bishop e Miller sono due punti di vista interessanti per delineare due scuole di pensiero critico che fondano la base del loro pensiero su due fondamenti (apparentemente) antitetici: etica vs estetica.

Da una parte Bishop alla quale non può che non essere riconosciuto il valore divulgativo, soprattutto ad un livello mainstream, nell'aver informato la critica contemporanea degli spostamenti etici - proprio nel momento in cui li rifiuta per tornare in un certo qual modo alla dimensione estetica - all'interno della pratica artistica. Diversi suoi scritti, proprio nella loro autorialità statuaria di formulazione di un pensiero rigido - ma totalmente comprensibile nell'ottica della disciplina storico artistica più formalista - hanno contribuito ad accendere un interesse polemico da parte di una "scuola" votata alla ricerca di nuovi parametri di conoscenza artistica all'interno dei quali la critica artistica stessa nonché la narrazione storica, rappresentano alcune delle modalità usate ma non le sole. Questa "scuola" è rappresentata per l'appunto da FIELD che proponendosi come rivista della SEA e avendo preso una posizione rispetto alla metodologia critica di questa analisi si pone in maniera alquanto problematica/critica verso teorizzazioni di recupero prettamente mono disciplinari e critico artistiche.

Il testo di Miller dal titolo, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, muove dalla considerazione che la pratica antagonista non può essere esente da una critica di tipo etico solo per il "semplice" fatto di lavorare attraverso un necessario antagonismo, per l'appunto, in grado con le sue rotture di svelare i fraintendimenti dei vari sistemi di produzione/cooptazione.

Secondo Miller la teorizzazione di Bishop in merito alla formazione dell'antagonismo relazionale nasce in partenza, e a sua volta, dalla mancanza teoretica dell'arte relazionale di Bourriaud. Ovvero, secondo Miller, e qui a mio avviso torna/aleggia di fondo una sempre costante discrepanza Europa-USA, la critica normativa espressa dall'estetica relazionale è stata a sua volta sostituita, sempre in forma a-critica, da quella antagonista.

La critica di Bishop risulta anch'essa normativa proprio nel momento in cui da' per scontate certe premesse le quali a loro volta non vengono analizzate bensì evitate per una mancanza di metodo. Ovvero, di fronte al fatto che la qualità della relazione non può essere analizzata con i normali strumenti della critica storico artistica, o si cerca di trovare il "punto" estetico dell'operazione relazionale oppure si soprassiede effettuando una sorta di messa-in-pausa della critica stessa.

Questa impossibilità metodologica porta per necessità critica alla normativizzazione delle pratiche: da una parte attraverso la loro messa-in-storia nel continuo richiamo alle avanguardie e dall'altra attraverso un approccio curatoriale che si basa essenzialmente sulla sola presentazione dei lavori artistici anziché su di una loro analisi rafforzando così il racconto/litania storico senza metterlo in dubbio. Bishop nella formazione del suo

antagonismo ricalca la modalità presenzialista del relazionale di Bourriaud - che allo stesso tempo critica - costruendo così una teoria ex post giustificata, come detto, da una parte dalla continuità storica del messaggio di rottura e dall'altra dall'istituzionalizzazione degli artisti citati e dalla loro "affidabilità" espositiva. Al pari dei vari Gonzalez Torres, Tiravanija o Huye usati da Bourriaud, gli artisti dell'antagonismo sono riconosciuti dal sistema critico portante e la loro presentazione all'interno di un quadro storico artistico già recepito funziona da garanzia, giustificazione e creazione di valore.

Il tema di fondo della critica che Miller muove nei confronti dell'impostazione di Bishop sta nell'aver costruito su di un'assenza, la stessa assenza teorica di Bourriaud, senza che questa diventasse in qualche modo fondamentale per lo sviluppo della critica stessa o senza che, tale assenza, venisse palesata in maniera "funzionale".

Bishop, semplicemente, fa uno spostamento, o forse si potrebbe dire un riequilibrio verso la dimensione estetica della pratica artistica come del resto si è visto nella polemica su Artforum con Grant Kester. Tale ritorno all'estetico poggia le sue basi, per forza di cose, nell'opposizione e nel rifiuto della dimensione etica.

La questione si basa, in gran parte sulla formazione dei criteri di giudizio. Scrive Miller riportando le parole di Bishop: "At any rate, Claire Bishop's more substantial and sustained critique of relational aesthetics is also motivated by this concern. "Bourriaud," she writes, "wants to equate aesthetic judgment with an ethicopolitical judgment of the relationships produced by a work of art. But how do we measure or compare these relationships?" Even granting Bourriaud's descriptive account of the gestalt switch from production to participation discernible among a particular group of artists, it fails to address any kind of criteria for evaluating these works. "If relational art produces human relations," Bishop rightly points out, "then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?"²⁰⁰

Quella di Bishop, come si evince dalle parole di Miller - anche Kester si esprime in questa maniera nella risposta del 2006 - non rappresenta una teoria né tanto meno una metodologia quanto piuttosto un'alternativa di tipo oppositorio. Bishop, come farà poi in maniera più sostanziosa nel suo testo del 2012 *Artificial Hells*, ripropone il metodo curatoriale di Bourriaud supportato da un tracciato storico, per l'appunto normativizzante, che serve come giustificazione delle pratiche attuali. Soprattutto, come lo stesso Bourriaud, si interroga su quale tipo di democrazia la relazione lavori e soprattutto che tipologia di democrazia definisca tale lavoro non entrando mai - per attitudine mono disciplinare - nel vivo della costruzione del concetto di democrazia stessa o tra le pieghe delle pratiche che, dal basso, ne costituiscono anche in maniera problematica, l'aspetto operativo: "I dwell on this theory in order to suggest that the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness. There is debate and dialogue in a Tiravanija cooking piece, to be sure, but there is no inherent friction since the situation is what

²⁰⁰ J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.3, Winter 2016, (pagine non numerate)

<http://field-journal.com/issue-3/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-bourriaud-to-bishop-and-beyond>

Bourriaud calls “microtopian”: it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common.”²⁰¹

In parte, a causa di un approccio “monolitico”, la definizione di Bishop di democrazia e conseguentemente quella di politica, riecheggia la teoria del *modest intervention* espressa da Rasmussen. Ovvero è una democrazia dimensionale proprio nel senso della sua dimensione fisica e della sua estensione territoriale. Fermo restando che le idee politiche e sociali di Bourriaud sono praticamente nulle, come si evince dalla formulazione della sua estetica relazionale, Bishop al pari di Rasmussen sembra rifiutare di principio l’idea della micro utopia e con essa, per estensione, il concetto di comunità come unità collettiva mobile, delocalizzata indipendente da un potere/pensiero centrale. La comunità creata dalla cucina artistica di Tiravanija non ha alcun valore sociale esterno in quanto si muove solo all’interno del suo contesto autoreferenziale. Allo stesso tempo le modalità con le quali l’artista thailandese crea queste sue micro utopie rispecchiano le stesse modalità con le quali, al di fuori di un sistema politico/sociale accentratore, una comunità può attivarsi e raggiungere quegli obiettivi che ritiene critici ed essenziali per la sua stessa sopravvivenza. Si ritorna al dissidio Marcuse-Adorno tra azione e teoria e Bishop in questo dimostra tutto il suo assetto teorico “scatenando” di contro le “ire” di una critica attiva e sul campo.

Secondo Miller la sua teoria è “semplicemente” l’opposto di quella di Bourriaud: “The logic of her argument is roughly this: given the absence of any aesthetic criteria for evaluating relational art, a competing theory which champions aesthetic strategies of dissonance, subversion, disruption, is the de facto more theoretically viable alternative.”²⁰²

La mancanza di una processualità critica, e di contro, la sua presentazione attraverso opere e artisti, fa sì che tale critica venga intesa sempre nella/per la sua fase finale, ovvero, quella del suo risultato. Questo ha generato uno dei più grandi “frintendimenti” anche all’interno della critica SEA. L’outcome, il risultato finale, infatti, è stato uno dei maggiori scogli della SEA in quanto ha posto, in una visione estremamente finalistica, l’attenzione sui risultati adombrando i concetti della fondazione di tale pratica e il suo metodo e soprattutto non ponendo la dovuta attenzione su tutta la proceduralità che mette in gioco.

Si potrebbe dire che Bishop non vede estetica nell’arte relazionale perché la ritiene troppo etica, nel senso di buona/buonista, così di contro “teorizza” l’antagonismo relazionale il quale a sua volta ritorna ad essere “opera” proprio perché analizzato con criteri estetici e non etici. L’argomento del buonismo assistenzialista, creato/sviluppato in Gran Bretagna dal governo Blair rappresenta del resto il punto sul quale la critica inglese insiste maggiormente nel testo *The Social Turn* (2006) unendolo ad un discorso cooptante dove, in un certo senso, la SEA è tacciata di collaborazionismo acritico. A sua volta la critica di Bishop diventa meta critica nel momento in cui il suo obiettivo non sono più le opere degli artisti bensì l’atteggiamento etico che la socially engaged ha messo in campo e il conseguente svuotamento del giudizio estetico derivante da una discesa in campo della critica stessa: “My interest in the work of Thomas Hirschhorn and Santiago Sierra derives not only from their tougher, more disruptive approach to “relations” than that proposed by Bourriaud, but also from their remoteness from the socially engaged public art projects

²⁰¹ C.Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, no.110, Fall 2004, p.67.

²⁰² J.Miller, *op.cit.*

that have sprung up since the 1980s under the aegis of “new genre public art.” But does the fact that the work of Sierra and Hirschhorn demonstrates better democracy make it better art? For many critics, the answer would be obvious: of course it does! But the fact that this question arises is itself symptomatic of wider trends in contemporary art criticism: today, political, moral, and ethical judgments have come to fill the vacuum of aesthetic judgment in a way that was unthinkable forty years ago. This is partly because postmodernism has attacked the very notion of aesthetic judgment, and partly because contemporary art solicits the viewer’s literal interaction in ever more elaborate ways.”²⁰³

Il pensiero stesso di Bishop in merito al concetto di antagonismo, però, non è esente a sua volta da forme di assimilazione teorica acritica in particolare quelle derivanti dal testo di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, del 1985.

Scrive Miller: “But let us consider the normative force behind these claims. It is derived, in large part, from Ernesto Laclau and Chantal Mouffe’s influential concept of political “antagonism” articulated in their 1985 publication *Hegemony and Socialist Strategy*. It is an ambitious attempt to rectify the failed leftist strategies of social reform through the poststructuralist theory of radical democracy. This approach signals an explicit break with Habermas’ discourse of “consensus” as the regulative principle of deliberative democracy. Difference (i.e. lack of consensus), they argue, is a constitutive feature of any society characterized by multiculturalism and value pluralism. Thus a radical democracy is one that aims, not to eliminate, but to embrace and promote this tension as a productive political force that “forecloses any possibility of a final reconciliation, of any kind of rational consensus, of a fully inclusive ‘we’.” Bishop adopts both the principle and the language of this approach: Laclau and Mouffe argue that a full functioning democratic society is not one in which all antagonisms have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate—in other words, democratic society is one in which relations of conflict are sustained, not erased.”²⁰⁴

Come sostiene Miller l’interesse principale di Bishop sta nel tradurre questo progressismo dalla sua forma politica ad una forma estetica. Considerando l'estetica relazionale come l'equivalente estetico di una politica regressiva basata sul consenso, Bishop prosegue identificando l'antagonismo relazionale, caratterizzato da relazioni di dissenso, attrito, disagio, instabilità, confronto e simili, come l'equivalente estetico della politica di antagonismo.²⁰⁵

Facendo questo, però, Bishop non considera l’elaborazione del pensiero sull’antagonismo formulata dalla stessa Mouffe in una dimensione agonista ovvero quella dimensione che, pur considerando il dissenso e la diversità come parti fondamentali di un discorso, non rinuncia alla responsabilità verso la creazione di nuove forme di identità collettiva. L’agonismo infatti rappresenta, infatti, un passaggio ulteriore rispetto al “semplice” atto di disvelamento posto in essere dal puro antagonismo.

²⁰³ C.Bishop, *op. cit.*, p.77.

²⁰⁴ J.Miller, *op.cit.*

²⁰⁵ *Ibidem*, “Framing relational aesthetics as the aesthetic equivalent of a regressive, consensus-based politics, Bishop goes on to identify relational antagonism, characterized by relations of dissent, friction, unease, instability, confrontation, and the like, as the aesthetic equivalent to the politics of antagonism”
Pagina 157 di 493

Ovvero alla base di un pensiero antagonista, per lo meno come lo intende Bishop, vi è il presupposto, al pari del consenso paranoide di Sedgwick, di una latenza che aspetta di essere svegliata. L'antagonista, in una versione molto romantica ma anche molto avanguardista, ha il compito di svegliare le masse e guidarle, solo attraverso il discorso e non l'esempio, verso una sorta di rivoluzione. Questo perché, come si evince dal discorso di Bishop, l'etica dell'antagonismo risiede nell'antagonismo stesso. Ed ecco spiegato il perché delle azioni di Santiago Serra. Pagare 10 uomini per masturbarsi davanti ad un telecamera o pagare un uomo per lavorare 36 ore ininterrottamente, non vengano giudicate da un punto di vista etico bensì estetico. Questa lettura, posta su questo piano insanabile di dissidio perde molto del suo valore e diventa estremamente riduttiva. Una lettura del lavoro di Serra trova già un suo riscontro teorico nelle parole di Fischer-Lichte nel suo *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (edizione originale, 2004, prima versione italiana 2014) - in quanto critica pratica tra teatro e performance - dove si prende in esame come una delle caratteristiche principali del performativo non sia solo il senso di incorporazione di cui parlava Judith Butler, ma soprattutto il meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, ovvero, dell'impossibilità di collegare una determinata azione ad una diretta conseguenza dal momento che i due quadri - quello performativo e quello della realtà - non vengono apertamente dichiarati chiamando, di fatto, in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua riposta in base al quadro d'azione che sceglie di seguire. Dunque non si tratterebbe di una riduzione al binomio etico/estetico (nel caso di Serra il giudizio su sfruttamento e masturbazione in chiave di giusto e sbagliato) ma di un'apertura complessa al campo della consapevolezza che lo spettatore mette in campo - e quindi pratica - attraverso la sua scelta.

Nella visione di Bishop, questo lo si evince anche nell'articolo su Artforum del 2006, riecheggia chiaramente l'influenza de *Lo spettatore emancipato* di Jacques Rancière. In questo testo il filosofo francese sostiene che le due sfere, quella politica/etica e quella estetica, non possano essere considerate in maniera distinta in quanto il sistema occidentale dell'arte si basa sul costante rapporto tra la sua autonomia e eteronomia. Come già analizzato, nel testo del 2006 Bishop scrive così di Rancière: "Rancière has an ability to think about the contradiction: the contradiction of production of relational towards social change, linked to the tension between belief in the autonomy of art and its unbreakable promise of a better world. For Rancière the aesthetic does not need to be sacrificed on the altar of social change, because it contains a promise already inherently ameliorative."²⁰⁶

Nei lavori corrosivi di alcuni artisti "antagonisti" da Vanessa Beecroft a Santiago Serra - per Schlingensiefel ritengo il discorso sia molto più sfaccettato - l'etica dell'antagonismo viene letta come valore anche se da un punto di vista del performativo Bishop non entra nel merito della costruzione di tali operazioni. Piuttosto si interessa del lato emotivo delle riposte che tali interventi attivano. La reazione moraleggiante sembra creare il valore e il metro di giudizio estetico cercati da Bishop. La reazione indignata sembra, sempre per Bishop, il fine ultimo dell'operazione in quanto si oppone a quel mondo *political correct* che la socially engaged art, nella sua visione, promuove. Questo criterio di giudizio, anche per una critica che guarda al formalismo e alla valutazione estetica dell'opera risulta essere estremamente riduttiva proprio nella sua assenza di messa in pratica, o per meglio nella sua assenza di conoscenza di come si attua la pratica della performance stessa. La distanza che Bishop pone tra sé e l'oggetto studiato è tale da creare più che un formalismo critico bensì una vera e propria mancanza di conoscenza dei suoi meccanismi interni.

²⁰⁶ C.Bishop, *The Social Turn*, cit., p.183.

L'antagonismo relazionale crea e lavora, a sua volta secondo Miller, su di un'etica di secondo ordine giustificata dall'etica di primo ordine. Lo sfruttamento, in quest'ottica, non è tale se usato per far capire le modalità nelle quali si sviluppano i rapporti di cooptazione. Quindi, seguendo questo ragionamento, Santiago Sierra non sfrutta le persone che paga per prendere parte alle sue opere in quanto il suo intento è quello di mostrare il senso ultimo dello sfruttamento stesso.

Nella lettura di Miller della teoria di Bishop questa visione dell'antagonismo come valore etico in sé deriva da un'errata interpretazione proprio del pensiero di Laclau-Mouffe, soprattutto nell'aver scambiato lo scetticismo con il cinismo: "Simply put, she mistakes cynicism for critical skepticism. The "tension" in such works is seen, not as a productive impetus, but as bleak testimony to the fact that that's the way the world is. Even if Sierra's work succeeds in frustrating the naïve assumption of art's emancipatory potential, it fails as an aesthetic counterpart to a politics of antagonism that ultimately aims at a more robust ideal of democratic relations. It is not antagonism, but nihilism, which for Bishop frames the aesthetic virtue of these works."²⁰⁷

Come sostiene Miller - stesso argomento usato da Kester nel 2006 - questa divisione dell'antagonismo dal relazionale serve a creare non tanto una teoria quanto piuttosto a riportare l'autonomia artistica all'interno del reame critico.

In particolare Bishop presenta il lavoro di Santiago Sierra come antagonismo relazionale nel momento in cui la relazione, sia con l'altro che prende parte all'opera sia con lo spettatore, non si esaurisce attraverso il clima di disagio - cosa che Bishop dà per scontato - provocando sempre le opere di Sierra - ma resta sospesa a significare l'impossibilità tra la dimensione del sociale e quella artistica: "The work does not offer an experience of transcendent human empathy that smooths over the awkward situation before us, but a pointed racial and economic non identification: "this is not me." The persistence of this friction, its awkwardness and discomfort, alerts us to the relational antagonism of Sierra's work."²⁰⁸

Questa affermazione risulta però alquanto riduttiva dal momento che Bishop unisce processo e risultato finale dell'operazione. Nella sua visione una certa critica e operatività SEA tende a offrire come risultato finale "an experience of transcendent human empathy" in particolare le operazioni proposte da Bourriud. Nel caso dell'estetica relazionale questo è abbastanza evidente così come è abbastanza evidente il fatto che non ci sia nessuna implicazione sociale o di una certa social effectiveness all'interno di questi lavori. Quello che invece non si vede è il contrasto, la difficoltà e a volte l'abbandono che compongono la processualità di molte operazioni SEA. È un non-visibile che purtroppo, a volte, non viene reso evidente neanche dagli stessi artisti soprattutto, come dimostrato dalla ricerca Helicon, nel momento in cui devono applicare per bandi e finanziamenti cercando di presentare la versione migliore dei loro interventi. C'è un non-detto all'interno delle operazioni SEA che ancora non si è arrivato a toccare e non si tratta di quel "fallimento splendido" che spesso accompagna la narrazione consapevolmente costruita di molte operazioni. Si tratta di un non-detto sul campo, un antagonismo che si riscontra spesso tanto con le istituzioni quanto con le persone sul territorio nel momento in cui ci si addentra all'interno di una particolare dinamica. Sono processi di resistenza quotidiana

²⁰⁷ J. Miller, *op.cit.*

²⁰⁸ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, p.79.

sui quali l'artista lavora sia nella loro esacerbazione che nella loro riconciliazione. Sono momenti da diario etnografico che sfuggono alla documentazione finale ma che fanno parte dell'intera operazione tanto quanto il risultato finale. Il problema - ma questo rappresenta uno step ancora in itinere per la SEA stessa - è che ancora non si è trovata la forma migliore per esprimere molta della processualità SEA. In questo un certo tipo di scrittura "etnografica" sembra essere, al momento, la soluzione più usata. Dunque tra un certo tipo di pratica artistica nel sociale e l'antagonismo relazionale la differenza non può essere solo nella difficoltà della relazione né tanto meno possiamo dare per scontato che le opere di Sierra generino indistintamente in tutti un sentimento di disagio dal momento che lavorano all'interno di un mondo e linguaggio artistico codificato. Se, poi, quel "indistintamente tutti" rappresenta il pubblico non specializzato allora questa affermazione perde ancor più di valore in quanto quel pubblico non specializzato è comunque un pubblico che seppur impreparato ad un certo tipo di visione ha comunque deciso di prendere parte ad un determinato evento artistico o entrare in un'altrettanta istituzione culturale. Questo vale in particolare per le opere di Sierra che Bishop tratta in questo saggio dal momento che sono state presentate alla Biennale di Venezia e al KW di Berlino. Anche in questo caso come in quello dell'estetica relazionale tutto si svolge in cattività e il disagio è davvero limitato ad un certo numero di persone.

Tornado all'articolo di FIELD, Miller infine termina il suo articolo parlando della performance *Bitte liebt Osterreich* (Please Love Austria) realizzata da Christop Schlingensiefel nel 2000 a Vienna. L'opera dell'artista tedesco diventa "A perfect illustration of the moral self-certainty of artistic provocation."²⁰⁹

Prima di descrivere l'opera di Schlingensiefel, Miller descrive il lavoro di Vanessa Beecroft, *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?*, presentato alla Biennale di Venezia del 2007. Il tema è quello dell'autonomia artistica - trattato sempre da Bishop nel suo saggio su October - non solo all'interno del sistema stesso dell'arte ma anche rispetto al giudizio etico e morale che le opere possono creare o veicolare. L'opera di Beecroft una gigantesca tela sulla quale sono stesi i corpi di trenta donne sudanesi, totalmente dipinte di nero, richiama attraverso il dripping di vernice rossa da parte dell'artista sulle donne l'eccidio del Darfur. Miller dunque si chiede come si possa valutare il lavoro dell'artista italiana alla luce delle teorie di Bishop secondo le quali la giustificazione dell'opera risiede nell'alto livello di "disagio" che essa riesce ad esprimere.

Il disagio dell'opera, o meglio il disagio che la sua fruizione crea, giustifica e rappresenta l'etica dell'opera stessa. Qui entra in gioco uno degli aspetti già significativi, quello che segna la distanza, tra una pratica sociale *at large* - quindi che incorpori relazionale o antagonista - ed una espressamente socially engaged. Ovvero l'etica dell'opera non può essere distaccata da quell'artista. Non si può dividere la persona dall'artista e quindi, qui ritorna il contrasto di base tra Bishop e Kester, non si può affrontare la critica di un'opera "sociale" basandosi solo su parametri storico artistici curatoriali quindi su parametri mono disciplinari e orientati dalla divisione del tempo della produzione dell'opera e da quello della sua ricezione.

Rispetto alla performance di Beecroft, Miller scrive: "The work is fiercely antagonistic. It is a gruesome scene, highly charged with overt, heavy-handed political content and scripted to evoke a maximal sense of unease and discomfort in viewers. Its moral *raison d'être* is to force the viewer to confront the horrors of the genocide in Darfur. But what of its aesthetic merit? Is this guaranteed by its antagonistic character alone? From a

²⁰⁹ J. Miller, *op.cit.*

spectator standpoint, one has to ask whether the feeling of unease is (as intended) a consequence of confronting our own moral indifference to real horror or (what is more likely) a consequence of the problematic spectacle that is a white, middle-aged female artist simulating a bloody genocide over the motionless, black bodies of stand-in refugees. Indeed, Beecroft's self-appointed role of voyeur-provocateur aims to disrupt an established order and emphasize the failures of collective conscience. But one can equally construe the controversy that her work instigates as a failure on her part to sufficiently reflect on the ethical implications of her own artistic practices. Critic Suzie Walsh poignantly observes that "By safely distancing herself rather than implicating the audience . . . Beecroft seemed unaware that her refusal to involve herself and the audience any further perpetuates the separation and detachment that the work itself was supposed to critique." Much the way relational aesthetics falls short in its unreflective estimation of relationality as an aesthetic virtue, Beecroft is either oblivious or indifferent to the ethical dimensions of an aesthetic performance that seeks to peddle an ethics of awareness through blunt antagonism. Consequently, the aesthetic failure of VB61, *Still Death! Darfur Still Deaf?* is tied to its failure as ethical stimulus. Good intentions aside, feelings of shock and discomfort produced by the performance fail to elicit a convincing moral response."²¹⁰

Miller, come detto dunque conclude il suo articolo descrivendo l'opera di Schlingensief, *Bitte liebt Österreich*, soprattutto dalla parte del pubblico. Riporto di seguito la descrizione di Miller: "A perfect illustration of the moral self-certainty of artistic provocation is Christoph Schlingensief's *Ausländer Raus: Schlingensiefs Container*. In this politically charged art performance, a group of real-life asylum seekers are invited to live in a makeshift compound of shipping containers assembled in front of the Viennese Opera House in conjunction with the Vienna Festwochen art festival. Styled after the popular European reality TV show, *Big Brother*, the daily lives of the refugees are documented and broadcast on a streaming webcast while the public participates in voting out (i.e. deporting) the inhabitants two-by-two. The remaining "winner" is awarded a cash prize and "the prospect, depending on the availability of volunteers, of Austrian citizenship through marriage."^[35] Meanwhile, the spectacle is saturated with mock xenophobic pageantry, including a large banner that reads "Ausländer 'Raus! ['Foreigners Out!']" and a constant stream of jingoistic rhetoric mimicking that of Austria's nationalist far-right FPÖ party (Freedom Party of Austria). No doubt there is a significant ethical dimension to even some of the basic practical concerns that this elaborate art stunt raises—e.g. the legal ramifications, the safety of the participants, the dubious "prospect" of asylum, and so forth. But it is the xenophobic posturing of the work, cast in the light of irony and clever ambiguity, that gets to the heart of the ethical critique of aesthetic antagonism. Those of us who, like Schlingensief, possess a keen critical acumen are clued in to the real political critique encoded in the act of aesthetic mimesis. With a knowing wink we are invited to read the progressive counter-message in the populist sloganeering spouted from the artist's megaphone. To everyone else, however, the work reads as racist demagoguery run amok. Schlingensief, of course, feeds off the public confrontations that predictably result from this ambiguity among the crowds that gather daily at the site. Whether, or to what extent, this work legitimates or amplifies anti-immigrant sentiments, or provokes threats or acts of aggression toward immigrants, is not part of Schlingensief's conceptual program. And why should it be? An ethics of awareness provides the justification for the artist's silent response to the expression of moral outrage and indignation. And there are many. But one woman's reaction, captured in the documentary film about the project, is particularly revealing. In a throng of people

²¹⁰ J. Miller, *op.cit.*

surrounding the artist in the square, an elderly woman emerges, slinging the water from her water bottle at Schlingensief, tossing the empty bottle at him, and shouting at him a string of insults: “Du Sau! du Scheißdreck! Du . . . Künstler! [“You pig! You shit! You . . . artist!”]. Her response, though simple and familiar, exposes the chink in the armor of aesthetic antagonism, namely, that even the most sophisticated conceptual wrangling does not grant the artist the right to behave like an asshole.”²¹¹

Il discorso su Schlingensief, in particolare su quest’operazione, è alquanto complesso in quanto ci troviamo di fronte ad un regista, drammaturgo e performer quindi la multidisciplinarietà del suo approccio verso la produzione artistica è complesso e multiangolare e non si riduce ad un solo medium. In questo caso l’analisi di Miller si pone dalla parte dello spettatore, sollevando la giusta critica, che se chi è in grado di cogliere la sottigliezza e l’acume dall’artista riesce a vederne la potenzialità della critica verso una società xenofoba dall’altra parte per un pubblico “generalista” il messaggio dell’artista non fa altro che veicolare questi sentimenti xenofobi che la pratica artistica critica. Anche Miller però manca di dare una lettura tecnica dell’operazione non analizzandola attraverso i meccanismi della confusione dei quadri del performativo e senza tenere in conto il lavoro sul medium televisione - di cui si dirà a breve - portato avanti dall’artista a partire dal 1997.

Le tre opere di Schlingensief che di seguito descrivo servono per inquadrare un frame complesso che viene preso in considerazione da Bishop - in merito alla performance *Bitte Liebt Osterreich* - soprattutto per quello che riguarda il concetto di conversione (conversion) e quello di rappresentazione artistica. Il punto della critica inglese è che l’opera di Schlingensief non ha cambiato, né tanto meno si poneva questo obiettivo, l’opinione della gente in merito alla questione dell’immigrazione ma lavorando su di una sua rappresentazione simbolica e aggressiva ha avuto un potere di reazione maggiore di quello esercitato dal vero campo di detenzione (centro di accoglienza) situato a pochi chilometri da Vienna.

In particolare Bishop tratta della performance nel suo *Artificial Hells* (2012) dove la sua visione dell’antagonismo relazione viene accompagnata - e qualche volta confusa - con quella dell’arte partecipata.²¹² I criteri teorizzati per un’arte antagonista vengono letti in questo testo all’interno di una frame partecipativo che tende a depotenziare il sentimento di disagio in virtù di un messaggio sociale. In questo caso, credo, la critica inglese,

²¹¹ *Loc.cit.*

²¹² C.Bishop, *Artificial Hells*, *op. cit.*, “A frequently heard criticism of this work is that it did not change anyone’s opinion: the right-wing pensioner is still right-wing, the lefty protestors are still lefty, and so on. But this instrumentalised approach to critical judgement misunderstands the artistic force of Schlingensief’s intervention. The point is not about ‘conversion’, for this reduces the work of art to a question of propaganda. Rather, Schlingensief’s project draws attention to the contradictions of political discourse in Austria at that moment. The shocking fact is that Schlingensief’s container caused more public agitation and distress than the presence of a *real* deportation centre a few miles outside Vienna. The disturbing lesson of *Please Love Austria* is that an *artistic* representation of detention has more power to attract

dissensus than an *actual* institution of detention. In fact, Schlingensief’s model of ‘undemocratic’ behaviour corresponds precisely to ‘democracy’ as practiced in reality. This contradiction is the core of Schlingensief’s artistic efficacy – and it is the reason why political conversion is not the primary goal of art, why artistic representations continue to have a potency that can be harnessed to disruptive ends, and why *Please Love Austria* is not (and should never be seen as) morally exemplary. Participatory art is not an automatic formula for political art, but one strategy (among many) that can be deployed in particular contexts to specific ends.” p. 282-283.

sempre attenta a creare le dovute barriere e limiti terminologici, perde il suo punto di vista iniziale, comunque troppo forte e ultimativo, per inserire il lavoro di un artista - estremamente particolare e unico - all'interno di una riflessione più ampia sui modi di ricezione delle pratiche contemporanee quando si confrontano con lo spazio e l'opinione pubblica.

L'appropriazione critica della performance *Bitte Liebt Österreich* da parte della corrente dell'antagonismo relazionale mostra pertanto quei limiti che Miller individua nella prima formazione della critica di Bishop sull'antagonismo ovvero la costruzione attorno ad un vuoto teorico e l'atteggiamento curatoriale che tende ad unificare diverse operazioni in base ad un tema centrale.

In particolare la performance di Vienna viene letta da Bishop nel 2012 come centrale della questione conversione-rappresentazione senza tener conto del lavoro "sociale" dell'artista tedesco nella costruzione dell'*Open Dorf* in Burkina Faso. Questo progetto rappresenta infatti una evoluzione, ripeto, sicuramente singolare, all'interno di un discorso prettamente antagonista in quanto così come nella teorizzazione di Mouffe, l'agonismo sostituisce il cinismo antagonista per realizzare nuove modalità e possibilità che nel caso specifico si concretizzano nella costruzione di un Villaggio per l'Opera in Africa. Quella che può sembrare una provocazione, un villaggio per l'opera, è stata la testa d'ariete per costruire una scuola ed un piccolo ospedale. In più la costruzione dei vari edifici ha dato lavoro a diversi operai e attivato un circuito d'interesse non "assistenzialistico" ma effettivo e specifico.

La complessità di Schlingensiefel trova una sua lettura migliore, soprattutto per quanto riguarda *Bitte Liebt Österreich*, nel testo di Erika Fischer-Lichte, *Estetica del Performativo* (2004), dove l'operazione viene letta non tanto nel/per il suo antagonismo quanto per la continua confusione dei quadri di realtà e finzione portando in uno spazio pubblico, nello stesso tempo, i meccanismi della televisione, della performance, del discorso politico e della partecipazione digitale.

Di seguito voglio riportare la descrizione di tre progetti realizzati da Schlingensiefel *U 3000* (2000), *Freak Stars 3000* (2002) e la già citata performance *Bitte Liebt Österreich* (2000). I primi due progetti rientrano all'interno della ricerca condotta dall'artista in maniera sistematica sul/con la televisione. Fanno parte di un corpus di opere - inserite sul sito della fondazione dell'artista sotto la voce *Fernsehen (televisione)*²¹³ - le quali pur mostrando i caratteri di rottura violenta ricercati da Bishop per il suo criterio di antagonismo non si esauriscono in tale definizione né tanto meno hanno la pretesa di definirsi come tali. Pur richiamando Schlingensiefel in queste sue opere un certo stile fluxus

213 L'interesse di Schlingensiefel per la televisione rappresenta più che una sperimentazione in quanto fa parte di un corpus di opere che indagano in maniera mirata l'argomento tv. Questo corpus, infatti, derubricato sul sito della fondazione dell'artista alla voce *Fernsehen (televisione)* comprende: *Talk 2000* (1997), *U 3000* (2000), *Durch die Nacht mit* (2002/2003), *Freak Stars 3000* (2002) e *Die Piloten. 10 Jahre Talk 2000* (2007). Le operazioni qui prese in esame sono *Freak Stars 3000*, *U 3000*, *Bitte liebt Österreich*. Quest'ultima pur non rientrando direttamente nella categoria televisione presenta caratteri molto particolari dove, partendo dal format televisivo *Big Brother*, la convergenza tra performance, teatro e piattaforme streaming crea un cortocircuito sociale. *Freakstars 3000* è stata scelta per la complessità e la strutturazione del programma e *U 3000* perché è andata regolarmente in onda sul canale MTV. La metodologia della descrizione delle operazioni di Schlingensiefel verrà presentata in ordine cronologico "decescente" ovvero dall'ultima alla prima, da *Freak Stars* a *Bitte Liebt Österreich* passando per *U 3000*. In questo modo si partirà dall'opera "televisiva" più completa che "incorpora" le due operazioni precedenti mostrando, così, la molteplicità estetica di Schlingensiefel nel suo approccio al soggetto/oggetto televisione.

e, dunque, essendo potenzialmente ascrivibile al corso storico di cui Bishop parla, la lettura attraverso la sola lente critica storica artistica non permette di coglierne a pieno la potenzialità. Una lettura parallela accompagnata a quella dei Television Studies - dato che il soggetto/oggetto di studio è la televisione - ci permette di aprire il discorso e di approntare una critica single issue che, pur restando fermi determinati criteri (in questo caso quelli del performativo) - si apre alla specificità del caso senza incorrere in definizioni tassonomiche.

2.9.1 Christoph Schlingensief: TV Agonista Sociale²¹⁴

Il rapporto tra arte e televisione, intese come macro-aree all'interno delle quali si muove un sotto bosco di tensioni, rappresenta una terra-di-mezzo performativa nel senso tracciato da John Austin, l'ideatore del concetto di performativo, proprio nella sua capacità "di destabilizzare coppie di strutture concettuali dicotomiche fino a portarle al collasso."²¹⁵ Questa considerazione del concetto di performativo, soprattutto in relazione al tema televisione nel suo rapporto con la produzione artistica, deve essere ampliata con le considerazioni di Judith Butler che introduce il concetto di performativo nella filosofia della cultura attuando lo spostamento dal linguaggio al corpo.²¹⁶ Il performativo è un'attuazione attraverso il corpo, un'incarnazione che, pur agendo all'interno di un sistema normativo, riesce a presentare nuove possibilità.

Il rapporto tra arte e televisione è pertanto da ritenersi performativo in questa sua capacità di ribaltamento di senso reciproco e di incorporazione di abitudini dove, la continua ricerca e tensione innescata da questi due mondi ha portato - in molti casi - alla necessità di una revisione dei parametri critici di giudizio. L'arte performa i rituali della televisione e attraverso questo processo di incarnazione costruisce nuove identità ibride.

L'interesse degli artisti verso la televisione, sia nel suo aspetto fisico che in quello contenutistico, è molteplice e si articola declinando le pratiche artistiche alle modalità, e in alcuni casi, ai format televisivi del tempo. C'è chi come Mario Schifano, negli anni '70, ha fotografato lo schermo televisivo usandolo come tela, chi come Joseph Beuys ha fissato lo schermo vuoto prendendosi a pugni (*Filz Tv*, 1970) chi come Francesco Vezzoli ha trasformato una mostra personale in una rilettura dei programmi Rai (*TV 70: Francesco Vezzoli guarda la Rai*, 2017), e chi invece come il Luther Blisset Project è entrato all'interno

²¹⁴ Tratto dal mio articolo: *Christoph Schlingensief e la performance reality. Freak Stars 3000, U 3000, Bitte liebt Österreich (o del corpo della televisione)*, Piano B.V. 3, N. 2, *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, a cura di G. Manzoli, C. Marra, Università di Bologna, 2018.

²¹⁵ E.Fischer-Lichte, *op.cit.*, p.44.

²¹⁶ In particolare si veda , *J.Butler, Performative Act and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1988.

della costruzione stessa del linguaggio televisivo per cercarne di decostruire il senso arrivando quasi a beffare il programma di Rai Tre *Chi l'ha visto?*.²¹⁷

A seconda di come venga declinata, ovvero con intenzioni dissacranti, come mezzo fisico o come atto d'impegno sociale, la televisione entra nella produzione artistica sia come significante sia come significato. Un caso molto interessante di come la televisione, e la strutturazione di un programma, possa essere utilizzato come mezzo per arrivare ad un scopo sociale è quello, analizzato nel primo capitolo sulle pratiche americane SEA, del progetto *Tele Vecindario* dell'artista spagnolo Inigo Manglano-Ovalle che, in occasione dell'operazione *Culture in Action* curata da Mary Jane Jacob a Chicago nel 1993, portò i ragazzi del quartiere di West Town a realizzare una serie di video interviste, della durata di 15 minuti, con protagonisti membri di gang rivali ragionando così sul tema della percezione della sicurezza all'interno del quartiere.

Questo modello di televisione di quartiere con finalità sociali - da non intendersi solo in chiave redentiva - è stato usato anche dal gruppo Stalker nel 2004, a Roma, per il progetto *Immaginare Corviale*. In questo caso la tv di quartiere è stata uno degli strumenti usati dagli artisti per lavorare sul concetto di identità e rappresentazione degli abitanti del palazzo-quartiere Corviale. In quest'ottica insieme ad interventi di mappatura, esplorazioni e passeggiate architettoniche, ipotesi di costruzioni di orti comuni, si inserì l'ideazione di una televisione di quartiere, *Corviale Network*, per raccontare la realtà del luogo e farla raccontare ai suoi abitanti. Una televisione locale basata su programmi rodati come quelli di cucina e d'intrattenimento come il noto *C'è Posta per Te* (in onda dal 2000) dove il postino di Maria De Filippi venne impersonato da un abitante del palazzo.²¹⁸

217 Era il 1995, e la storia costruita riguardava la scomparsa plausibilmente vera dell'artista Harry Kipper durante il suo progetto psico-geografico di scrittura della parola "ART" in bicicletta tracciando una linea immaginaria tra diverse città d'Europa. La sparizione dell'artista venne avvalorata da una serie di dichiarazioni di artisti e conoscenti che, attraverso una costruzione ad hoc, riuscirono a far comparire la notizia su diverse testate giornalistiche locali. La notizia giunse alla redazione del programma *Chi l'ha visto?* che, affascinata dal personaggio Kipper, decise di recarsi a Bologna dove parte di Luther Blisset risiedeva. La troupe girò diverse ore di materiale, ma il sentore che la storia di Kipper potesse rivelarsi in realtà una burla, seppur affascinante, fece sì che la puntata non venisse prodotta e messa in onda.

Questa operazione, anche per le contingenze temporali, richiama il testo/intervento di Pierre Bourdieu *Sur la Television* trasmesso nel maggio del 1996 sulla rete Paris Premiere. L'analisi del sociologo francese verte proprio sul passaggio/trasformazione dell'informazione in sensazionalismo "puro" con la conseguente creazione di una realtà altra, non vera. La notizia della scomparsa di Kipper del resto giocava su questo meccanismo, sulla reificazione delle parole, del sentito dire, sulla ricostruzione cronachistica del passante, dell'amico, del testimone. Bourdieu definisce questo processo come effetto di realtà sottolineandone la facile strumentalizzazione politica: "I pericoli politici inerenti all'uso ordinario della televisione derivano dal fatto che l'immagine ha questo di specifico: può produrre quello che i critici letterari chiamano effetto di realtà, può far vedere e far credere a ciò che fa vedere" (P. Bourdieu, *Sulla Televisione*, Feltrinelli, Milano 1977, p.22.)

Le testimonianze vere offerte da Luther Blisset testimoniavano, così, una falsa sparizione.

218 In merito all'esperienza Corviale si veda, M.Franzoso, A.Bassi, G.D'Ambrosio, *Corviale Network*, in, F. Gennari Santori, Flaminia, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*, Milano, Mondadori, 2006 : "Corviale Network è andata in onda su RomaUno, emittente locale di notizie che trasmette anche sul satellite, in otto puntate settimanali di quindici minuti, spesso replicate. Lo spazio nel palinsesto di RomaUno, ha fatto sì che Corviale Network non fosse, come molte altre televisioni di quartiere, limitata a un territorio circoscritto, piuttosto l'ha trasformata in uno strumento efficace e diretto di "riscatto" dell'immagine del quartiere", p.147.

Per un approfondimento del progetto Immaginare Corviale si veda il capitolo 6.

Riprendendo la definizione di Umberto Eco che divide, con l'avvento delle televisioni commerciali, la televisione, in paleo e neo, uno degli elementi di maggior differenziazione tra queste due "ere" è stato lo spostamento della televisione verso una dimensione interna sempre meno capace di mostrare eventi indipendentemente dalla tv stessa. Una tautologica affermazione di realtà "lo sto trasmettendo, ed è vero"²¹⁹, nella quale anche il ruolo dello spettatore è cambiato. La distinzione tra colui che presenta e colui al quale viene presentato un qualcosa si perde nella familiarità di un discorso all'interno del quale una marcata differenziazione dei piani non sarebbe funzionale. In particolare questa confusione dei quadri rappresenta uno degli elementi principali della pratica performativa e dell'estetica di Schlingensief. La televisione della quale e alla quale parla Schlingensief è quella dei primissimi anni 2000, ovvero, quella televisione che sta passando dalla sua seconda fase, quella della concorrenza, alla terza fase, ovvero, quella dell'abbondanza o multi televisione. Proprio questa definizione risulta essere calzante per capire il portato delle tre operazioni di Schlingensief qui prese in esame in quanto anche esse rappresentano una multi opera o opera multipla dove la performance, pur restando l'elemento principale, converge con televisione e teatro non esaurendosi, al pari della televisione dell'abbondanza, in un solo medium. Come scrive Massimo Scaglioni: "Considerata l'importanza e la pervasività dei mezzi di comunicazione nella società contemporanea, e il fatto che i media non sono solo semplici strumenti, ma piuttosto ambienti in cui siamo immersi, il mutamento in corso nell'età dell'abbondanza è davvero culturale in senso ampio. Riguarda cioè la "cultura" nel suo senso allargato, antropologico: "un intero modo di vita" come l'ha definita Raymond Williams (1958). La terza età della televisione è dunque caratterizzata tanto dal mutamento quanto dall'inerzia, sui diversi piani che caratterizzano il mezzo. [...] La televisione (il medium) non contempla più un solo apparecchio di fruizione unico e privilegiato (il televisore) che pure resta in questa fase, il fulcro delle pratiche di consumo domestico."²²⁰

Freak Stars 3000 (2002)

Freak Stars 3000 rappresenta una "classica" opera multipla in stile Schlingensief. Comprende performance dal vivo, video documentazione, teatro e televisione.

A livello di prodotto finale *Freak Stars* è un documentario che racconta la costruzione di un programma televisivo, un talent show con/per persone con disabilità intellettive, che porterà poi alla grande esibizione finale davanti ad un pubblico. Tutto è giocato su un piano molto caro all'artista tedesco, ovvero, quello dell'ambiguità e confusione dei quadri. La linea tra realtà e finzione è molto sottile e, in questo caso, quella tra normalità e diversità è addirittura difficile da vedere. *Freak Stars* nella sua impostazione si ispira da una parte al meccanismo del casting televisivo e dall'altra al reality show *Big Brother* (1999) ed è girato quasi interamente all'interno della casa di cura Tiele Winckler Haus di Berlino trasformata per l'occasione in uno studio televisivo. Tutto è costruito con un palinsesto televisivo impeccabile e i format di una certa televisione generalista vengono disvelati attraverso la disabilità e la differenza. Il talent show di Schlingensief è diviso in categorie/momenti: *Casting*, *Home Shopping*, *Hit Parade*, *Press Club* e *Freak Man*. Tutto è molto "plausibile" e gli ospiti, con la loro enfasi "eccessiva", non fanno altro che alzare il livello di credibilità. La finalità ultima del programma è quella di creare una band di talenti freak che si esibisca nello show finale presso il teatro Wolkbuhne di Berlino. Per arrivare a

²¹⁹ E.Eco, op.cit., p.70.

²²⁰ M. Scaglioni, op.cit, p.47.

questo scopo, Schlingensiefel inizia, come da copione di ogni talent, dal casting. A gruppi di tre, gli ospiti vengono chiamati davanti ad una giuria, composta dallo stesso artista più due assistenti, per recitare una poesia, leggere un brano a scelta o cantare una canzone. Di fronte ai giurati sfilano così gli aspiranti cantanti che a mala pena riescono a parlare o seguire un filo “logico” di pensiero. Gli sguardi incerti e gli scatti di ira si placano, però, dopo ogni applauso. Le selezioni del casting continuano e alla fine saranno ben sedici i concorrenti che vi prenderanno parte. Tra un casting e l’altro il programma viene intervallato da pubblicità - il momento *Home Shopping*- sempre interpretate dagli ospiti. La “televendita” rappresenta quell’elemento di neo-televisione in cui, come scriveva Eco, il venditore di Piacenza parla alla gente di Piacenza facendo un commento sulle tette di una signora di Piacenza.²²¹

Prima della ripresa dei casting viene introdotto il momento *Hit Parade* e la rubrica *Press Club*. Il momento *Hit Parade* unisce sia la pubblicità che il video musicale. Si tratta infatti della réclame di immaginari successi cantati dagli ospiti del Tiele Winckler raccolti in cofanetti e cd edizione speciale. Mentre la pubblicità appare in sovra impressione, con numero da chiamare e prezzo, gli aspiranti talenti si esibiscono in prove canore correndo e ballando nel giardino della struttura. Il *Club Press* riprende lo stile tipico degli approfondimenti giornalistici dividendo i vari attori in redattori di giornali locali a seconda della loro provenienza. L’artista, in questo caso, assume il ruolo di moderatore. Come in ogni dibattito giornalistico che verte sui temi dell’attualità politica gli animi si scaldano e lo stesso Schlingensiefel incita i suoi attori all’invettiva sfiorando di continuo tra il piano dell’interpretazione performativa a quello della rappresentazione dell’opera. Il discorso generale, apparentemente assente, si snoda tra urla ed esternazioni rabbiose su tematiche quali l’informazione stampa e le posizioni dei vari leader di partito come quella di Helmut Kohl.

Il *Freak Man*, segue la scia del *Club Press* ed è forse quello che più di tutti riesce a creare un cortocircuito e molto probabilmente è anche quello sul quale l’artista a livello di struttura generale ha lavorato maggiormente indirizzando alcuni temi della conversazione. Anche in questo caso ritorna il modello dell’arena politica. Il dibattito tra personaggi politici - nel primo episodio Merkel e Struckman e nel secondo Horts Mahler - è condotto in maniera incalzante e basato su una serie di botta e risposta. Come in *Club Press* gli attori sono vestiti a seconda del personaggio che interpretano. L’artista non è presente in scena e i “politici” sono seduti uno di fronte all’altro. Tutto è studiato nei minimi dettagli, non solo nei costumi e nel trucco, che nel suo essere approssimativo richiama direttamente la storia senza appesantirla ancor di più - Mahler, noto terrorista ed estremista tedesco ha i capelli e i baffi di Hitler disegnati con un pennarello - ma anche nei gesti. Come ad esempio quello di Mahler che, infastidito dalle domande, si alza e lascia lo studio. Nella sua impostazione *Freak Man* permette agli ospiti della casa di cura di entrare nel mondo frenetico e schizofrenico della televisione trasformandosi in presentatori a loro agio davanti ad una telecamera. È come se la finzione eliminasse una sorta di pregiudizio sociale verso tutte quelle modalità inappropriate di interazione sociale

221 “La Neo TV indipendentemente [...] punta la telecamera sulla provincia, e mostra al pubblico di Piacenza la gente di Piacenza, riunita per ascoltare la pubblicità di un orologio di Piacenza, mentre un presentatore di Piacenza fa battute grasse sulle tette di una signora di Piacenza che accetta tutto per essere vista da quelli di Piacenza mentre vince una pentola a pressione” U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983, p.176.

come urla, scatti d'ira e movimenti scomposti facendole diventare parte integrante di una recita moralmente accettata.

A questi format si susseguono brevi sketch meno programmatici che fungono da collante. Tra questi: come funziona una vasca da bagno all'interno della casa di cura; alcuni momenti canori sul treno e i brevissimi sketch *In/Out*. Un elemento immancabile mutuato dal Big Brother è quello del confessionale, ovvero, un luogo privato all'interno del quale i concorrenti parlano di se stessi, dei problemi con gli altri partecipanti confessandosi in maniera laica.²²² In uno di questi momenti "liturgici" Schlingensief ne approfitta per fare delle domande più personali ai suoi attori. Ad Achim chiede: «Sei handicappato? (Bist du behindert?)», lui risponde di sì. L'artista allora insiste chiedendo: «Dove sei handicappato? (Wo bist du denn behindert?)», la risposta è «Nel culo (Am Arsch)». Ad una concorrente chiede se si è innamorata di qualcuno degli ospiti della casa di cura e ad un'altra ancora quale siano i suoi sogni e desideri. La modalità di interazione di Schlingensief è tutt'altro che buonista o paternalista e durante l'intera preparazione dello spettacolo finale, il suo ruolo è più che altro quello di un co-regista capace di riadattarsi ogni volta alla particolarità del caso.

Tra i "pazienti" spicca Mario Garzaner, l'unico vero attore, feticcio di Schlingensief, presente in diverse sue opere sia cinematografiche come *120 Tage Von Botropf*, performative come *Bitte liebt Österreich* e televisive *U 3000*. Si potrebbe dire che Garzaner rappresenti l'insider dell'artista e che la sua recitazione aiuti gli altri concorrenti nella realizzazione degli sketch. Proprio a Garzaner è affidata la rubrica sul meteo. Anche Achim von Paczensky e Olga Stowhase sono presenti nel secondo episodio del programma *U 3000* ma il loro ruolo è marginale rispetto alla funzione recitativa di Garzaner.

Il casting continua per altri due round nei quali progressivamente vengono eliminati i concorrenti. Ad ogni round viene a sua volta aggiunta un'ulteriore prova. Nel secondo, i concorrenti sono messi di fronte al *vocal coaching* dove l'insegnante di musica Irm Hermann cerca di impostare tonalità, armonie e intonazioni. Nel terzo, invece, i concorrenti sono alle prese con lo studio test, ovvero una registrazione in studio, nella realtà una stanza insonorizzata all'intero della struttura, dove devono dimostrare la loro abilità nell'eseguire un determinato brano. Al termine del terzo round vengono scelti i concorrenti che formeranno la *freak band*: Horts Gelonneck, Achim von Paczensky, Helga Stowhase, Kerstin Grassmann, Werner Brecht e ovviamente Mario Garzaner. L'ultima parte del documentario rappresenta il racconto della serata finale. Schlingensief davanti alla folla radunata presso il Wolkbühne presenta i suoi attori che, uno ad uno, scendono da una limousine firmando autografi e stringendo mani. In questo momento la costruzione televisiva del talent raggiunge il suo apice. I concorrenti lasciano il loro luogo privato per incontrare il pubblico. Se prendiamo come esempio un noto format musicale, *The Voice*, possiamo vedere esattamente tutte le fasi del processo di *Freak Stars*. *The Voice* si divide in *blind audition*, *round* e concerto finale. Tutto quello che riguarda il *vocal coaching* e il training degli aspiranti cantanti viene realizzato all'interno di una scuola/casa lontano dal

²²² Sul ruolo del confessionale all'interno del Big Brother versione italiana si veda: C. Demaria, L. Grosso, L. Spaziante, *Reality Tv. La televisione ai confini della realtà*, Rai VQPT, n.190, Roma, 2002 "All'interno si trova lo spazio del Confessionale, spazio "altro" e sensorialmente separato dalla casa. Attraverso di esso l'abitante-concorrente entra in comunicazione con il Confessore, ruolo che di norma è rivestito da un attore (Autore) invisibile, ma che ciclicamente si concretizza nella conduttrice, affinché essa entri in contatto con la Casa, e che dunque può essere identificato come l'impersonificazione della stessa televisione", p.82

Pagina 169 di 493

pubblico che rappresenta, invece, il luogo dell'esibizione. Il progressivo evolversi della capacità canora del concorrente è accompagnato dallo stringersi del legame con il coach e soprattutto da una sorta di trasformazione fisica, e nell'abbigliamento, che lo porterà ad essere il personaggio che si esibirà nella serata finale. La presentazione finale al Wolkbuhne rappresenta poi una summa della performatività di Schlingensief. Sul palco tutto è presente simultaneamente, gli sketch provati nella casa di cura prendono vita in un contesto continuamente mutevole. Schlingensief presenta, interagisce e performa allo stesso tempo e l'oggetto "palcoscenico" ricostruisce il contenuto della televisione stessa.

Se non fosse per gli attori protagonisti tutto il palinsesto di *Freak Stars* sarebbe assolutamente credibile, del resto l'artista gioca proprio sulla plausibilità di una realtà impossibile dove la scena principale, e l'immagine che ne viene delineata, è presa da coloro i quali non ne hanno accesso.

Risulta difficile proporre un'analisi completa del lavoro di Schlingensief in quanto, come detto, il "prodotto finale" *Freak Stars 3000* è il documentario della preparazione del programma, ma in realtà l'opera dell'artista prevede un alto livello di partecipazione e potrebbe benissimo rientrare tanto nella categoria dell'arte partecipata quanto in quella socially engaged piuttosto che in quella antagonista delineata da Bishop. L'artista infatti non si limita a "usare" i suoi attori ma interagisce con loro, soprattutto, crea l'intero talent con loro. Non si percepisce mai, se non nello spettacolo finale dove Schlingensief diventa il presentatore, un distacco tra l'artista e il suo "materiale umano". Tutto avviene sullo stesso piano.

Nonostante questo, sempre seguendo le descrizioni che riporta Bishop nel suo *Artificial Hells* (2012), dove definisce ulteriormente i canoni dell'arte partecipata, una certa mancanza di estetica e una altrettanto certa inconsapevolezza del "pubblico" non rende questo lavoro definibile come partecipata a differenza dell'operazione, ad esempio, di Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* (2001)²²³. L'artista inglese, preso già a modello nel testo *The Social Turn* apparso nel 2006 su *Artforum*, viene citato nuovamente, ma questa volta in maniera più approfondita, per il suo reenactment del famoso scontro del 1984 tra la polizia e i minatori che protestavano per le politiche restrittive dell'allora primo ministro Margaret Thatcher. Il lavoro di Deller, rimette in scena quelle proteste attraverso un lavoro di documentazione, ricerca e interviste con i minatori che parteciparono a quella protesta. Il risultato finale oltre al live reenactment dell'evento comprende: un documentario dal titolo *The Battle of Orgreave* (2001) a cura di Mike Figgis; la pubblicazione di una raccolta di interviste *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984–85 Miners' Strike* (2000); un'installazione/archivio *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One Is an Injury to All)* e un dipinto *I am a Miner's Son*. Bishop descrive quest'operazione come uno dei più importanti momenti dell'arte partecipata degli anni 2000 dimenticandosi proprio il lavoro di Schlingensief. A differenza di Deller, l'opera di Schlingensief non solo, a mio avviso, dimostra un portato partecipativo molto più forte ma è anche diretta verso un impegno sociale cosa che, invece, la Bishop tende a escludere in maniera "positiva" dal

223 Bishop C. (2012), *Artificial Hells*, cit. In particolare si veda il paragrafo su Jeremy Deller, pp. 30-37, *Directed Reality: The Battle of Orgreave*, dove si legge: "Despite Rancière's argument that the politics of aesthetics is a metapolitics (rather than a party politics), his theory tends to sidestep the question of how we might more specifically address the ideological affiliations of any given work. This problem comes to the fore when we look at a work that has arguably become the epitome of participatory art: *The Battle of Orgreave* (2001) by the British artist Jeremy Deller.", p.30.

lavoro di Deller²²⁴. L'impegno sociale in *Freak Stars* non deve però essere considerato in un termine universalistico di risoluzione, o come molta critica della socially engaged art sottolinea, di puro outcome. Bensì si tratta del miglioramento di una condizione iniziale e credo che in questo, Schlingensiefel, abbia dato molto di più di una rivisitazione storica già vissuta superando, insieme ai suoi stessi attori, il format dello show televisivo.

U 3000 (2000)

La prima interferenza televisiva, nel senso di programma trasmesso su un canale - RTL, Sat.1, Kulturfenster Kanal 4 e ORF - è stata l'operazione *Talk 2000* (1997) girata nella caffetteria del Wolkbühne Theatre di Berlino. La stampa svizzera - Bund - definì *Talk 2000* come una sorta di allenamento propedeutico per *U 3000*.²²⁵ Per certi aspetti, soprattutto per l'aspetto tecnico di costruzione di un programma, *Talk 2000* è stata la palestra attraverso la quale, come si dirà di seguito, Schlingensiefel non solo ha sperimentato il linguaggio televisivo e la sua forma scenica ma lo ha destrutturato. In *Talk 2000*, pur nella sua irriducibile performatività, Schlingensiefel ha seguito maggiormente il copione standard della tv d'intrattenimento mentre in *U 3000* ha superato il ruolo del presentatore.

U 3000 è un talk show itinerante realizzato nel 2000, trasmesso sul canale televisivo Mtv e andato in onda per otto puntate dal 31 novembre 2000 al 25 gennaio 2001.

Il programma *U 3000* è girato interamente nei vagoni della metropolitana n.7 di Berlino. In particolare ne vengono usati tre, uno riservato a palco centrale, uno usato come camerino ed uno destinato ai live concert mentre gli altri sono normalmente usati dai passeggeri. Il vagone/studio è organizzato in maniera minimale per non interferire sul servizio di trasporto urbano della linea Rathaus Spandau - Rudow.

Nella sua metropolitana/studio televisivo Schlingensiefel prende il ruolo di presentatore sciamano esasperando e caoticizzando ogni cliché tipico del varietà. *U 3000* prevede, infatti, interviste con ospiti sia famosi che gente comune, momenti musicali, quiz, concorsi a premi. Il tutto però è portato all'assurdo ed allora ecco che il concorso diventa una sfida tra la famiglia Krishnamurti e il signor Stolz impegnati rispettivamente a distruggere la propria auto, con i familiari a bordo, e nuotare in nell'acqua ghiacciata. Chi dei due realizza la propria prova in 30 minuti diventa il vincitore del contest. Per fare questo Schlingensiefel si avvale del collegamento in diretta dall'esterno. Se in *Bitte liebt Österreich* e *Freak Stars 3000*, l'artista lascia molto spazio all'improvvisazione e al caso, fino addirittura a diventare il co-protagonista del suo stesso intervento, in *U 3000* è il conduttore totale della trasmissione portando così all'estremo la sua performatività tanto

²²⁴ Bishop C., *op.cit.* "In contrast to the dominant discourse of socially engaged art, Deller does not adopt the role of self suppressing artist-facilitator, and has had to counter criticisms that he exploits his various collaborators. Instead he is a directorial instigator, working in collaboration with a production agency (Artangel), a film director (Figgis), a battle re-enactment specialist (Howard Giles), and hundreds of participants. His authorial role is a trigger for (rather than the final word on) an event that would otherwise have no existence, since its conceptualisation is too idiosyncratic and controversial ever to be initiated by socially responsible institutions. In short, The Battle of Orgreave's potency derives from its singularity, rather than from its exemplarity as a replicable model.", p.37.

²²⁵ Bund - Schweiz, *Aufzeichnungen aus dem Untergrund "U3000"*.

<http://www.u3000.de/Rezensionen/rezensionen.html>

da spaventare i suoi stessi ospiti. Nel primo episodio Schlingensiefel arriva correndo nel vagone/studio con un vestito bianco ed un'appariscente pelliccia rosa.

L'intento è chiaro: l'artista è il contenuto stesso del programma e il suo mondo si articola attraverso una serie di format televisivi. Ogni puntata rappresenta un capitolo a parte e l'artista ne rappresenta l'unica ossatura di fondo.

Lo studio/vagone è organizzato con un piccolo palco circolare posizionato tra due delle porte di ingresso/uscita, le pareti sono decorate con una serie di ritratti che fanno da contrappunto l'uno all'altro, da Gesù a Wagner, da Kohl a Honecker. Oltre alla troupe, al pubblico e agli invitati, nel vagone è presente una non specificata giuria essenzialmente composta dall'attore Mario Garzaner. La prima puntata si apre con Ilse Garzaner, madre di Mario, che con un alto parlante dà il benvenuto al pubblico e annuncia l'inizio dello show. Schlingensiefel, così, dà avvio alla sua mezz'ora di performance estrema lanciando pagine di testi quali, ad esempio, Herbert Marcuse *Contro rivoluzione e rivolta* nella versione pubblicata dalla casa editrice Suhrkamp con la quale lo stesso artista ha pubblicato un libro che viene, così, sponsorizzato in stile "consigli per gli acquisti" come avviene in diverse trasmissioni²²⁶. Dopo di che è il momento dei primi ospiti e della tv verità. Alla prima fermata, viene fatta salire la famiglia Abels di Berlino insieme al giovane attore Robert Stadlober. Il tema famiglia ricorre in ogni episodio. La famiglia viene accolta da uno stacco musicale e alla prima domanda dell'artista, se la velocità rappresenta un problema nella loro vita, guadagnano subito 100 punti. Il gioco a premi si mischia con il varietà, e l'approfondimento con l'intrattenimento. Prima della seconda fermata, l'artista introduce il suo medico personale mostrando le proprie lastre alla spina dorsale. Questa purtroppo per Schlingensiefel diventerà ben presto la modalità con cui presenterà e performerà il suo cancro ai polmoni. Alla seconda fermata vengono fatte salire le sorelle Marie e Margot Hellwig cantati folk molto popolari in Germania. A questo punto gli ospiti sono tutti presenti e dopo due brevi intervalli in stile carosello, Vita e Morte, dove Vita è rappresentato dallo spezzone di una giovenca partoriente e Morte da un anziano sul letto d'ospedale, lo show vero e proprio può iniziare. La famiglia Abels vs le sorelle Hellwig in *racconta in un minuto i tuoi problemi*. Schlingensiefel indossa i panni dell'intervistatore cinico e inizia a chiedere quale siano le condizioni di vita della famiglia Abels. Il padre/marito Abels inizia a raccontare la difficile situazione di salute di sua moglie aggravata dall'impossibilità ad avere accesso a determinate cure e nel richiedere assistenza sanitaria. La madre/moglie Abels piange in silenzio e Schlingensiefel torna a vestire i panni del performer meta-televisivo dicendo alla signora che le lacrime non fanno altro che aumentare il suo compenso e gli ascolti e che tutto questo fa parte della cultura del cinismo televisivo e per questo non deve piangere. Proprio per combattere il cinismo l'artista annuncia un esperimento su se stesso: scolarsi un'intera bottiglia di whiskey. Schlingensiefel inizia a bere e urlare, mentre l'alcol gli cola lungo il corpo e sui vestiti, sembra di assistere ad una performance in stile azionismo viennese. Il clima diventa per un attimo serio e sospeso e gli ospiti stessi sembrano preoccupati, in particolare Margot Hellwig che invita Schlingensiefel a fermarsi. L'artista, così, confonde nuovamente i quadri di realtà e finzione spingendo le persone ad una presa di posizione, morale se si segue il quadro della realtà, divertita se invece si opta per il versante finzione. Dopo il collegamento esterno con la sfida tra la famiglia Krishnamurti e il signor Stolz, l'artista lancia il momento musicale correndo verso il vagone dove l'aspetta il gruppo hip hop Specialitz. Questo spazio musicale rappresenta un momento ricorrente essendo l'intero programma inserito nel contesto Mtv. Quest'obbligo risulta molto interessante perché

226 C. Schlingensiefel, *Nazis Rein*, Suhrkamp, 2001, Berlino.

spinge l'artista a fare qualcosa di diverso dal suo stesso show, lo costringe in un certo senso ad un altro ruolo. Di contro proprio per affermare la sua posizione Schlingensiefel intervista il gruppo di giovani rapper con domande esistenziali o comunque fuori luogo fino ad arrivare a spogliarsi e correre nudo fuori dal vagone. In un'intervista per il Salzburg Nachrichten (9 dicembre 2000) gli è stato chiesto come fosse stato il suo rapporto con MTV. L'artista ha risposto che ci sono stati tentativi di censura ma che alla fine lo stesso canale ha imparato che con non lui non si può programmare.²²⁷ (*MTV hat sich mit mir sicher ein Kuckucksei gelegt, die haben gelernt, dass man mit mir nicht gut planen kann.*)

Una volta rientrato, l'artista inizia a lanciare soldi, 300 marchi per dimostrare come l'economia di mercato crei divisioni. Dopo un'altra esibizione canora, questa volta da parte delle sorelle Hellwig, Schlingensiefel chiude la puntata con il motto della trasmissione «U3000 vi augura il meglio» aggiungendo poi «Questo sistema sociale crollerà in dieci anni».

Bitte liebt Österreich (Please Love Austria) (2000)

La performance *Bitte liebt Österreich* anche se non realizzata attraverso il medium televisivo, è direttamente ispirata al format *Big Brother*. È una performance complessa che gioca sulla confusione dei quadri di realtà e finzione portando in uno spazio pubblico, e nello stesso tempo, i meccanismi della televisione, della performance, del discorso politico e della partecipazione digitale. Nel giugno del 2000, (1-6 giugno) l'artista posizionò tre container nella piazza dell'Opera di Vienna. Su uno dei container campeggiava lo striscione *Ausländer raus!* (Fuori gli immigrati).

All'interno dei container, 12 rifugiati che avevano fatto richiesta d'asilo politico potevano essere "eliminati" dal pubblico da casa attraverso votazione sul sito webfreetv.com. Il vincitore avrebbe ottenuto la cittadinanza austriaca attraverso matrimonio. Seguendo l'impostazione *Big Brother*, sul sito venivano poi riportate le storie dei singoli concorrenti di modo che il pubblico potesse farsi un'idea su chi votare. Ad esempio, della concorrente Teresa Bequiri si legge che ama divertirsi, ballare e andare alle feste. Al momento non ha nessuna relazione fissa e il suo motto è «vivi solo una volta». Alle informazioni personali si aggiungevano poi aspirazioni e prospettive. Riguardo alla concorrente Leila al-Hashimi si leggeva che il suo interesse verso il container era di natura sociologica e che era incuriosita dalla reazione di persone così diverse all'interno di uno spazio così piccolo. Di Ramus Pivok si leggeva, invece, che il container rappresentava una sfida personale e che il denaro aveva solo un ruolo secondario. La giornata dei concorrenti era organizzata in diverse tappe. Ore 9 colazione, ore 11 ginnastica, ore 13 pranzo, ore 14 lezione di tedesco.

I container rappresentavano, dunque, l'attivazione di un programma televisivo in uno spazio pubblico con l'incognita del tema sociale. Secondo Erika Fischer-Lichte la ripresa del format *Big Brother* deve essere letta in chiave ironica in particolare per quello che riguarda «la postulata o reale interattività dei nuovi media» (Fischer-Lichte, 2017, p.125). Questa ambiguità e mimeticità vennero usate come strumento di propaganda politica, sia dai pro che dai contro immigrazione, e con il passare dei giorni sempre più gente si riunì

227 M. Behr, "Ich bin nicht zuverlässig", in, Salzburger Nachrichten, 19/12/2000.
<http://www.u3000.de/Rezensionen/Presse-neu/presse-neu.html>

attorno all'opera dell'artista per parlare in maniera accesa di questioni sociali e politiche. Dentro il container i concorrenti erano inconsapevoli di quanto succedeva all'esterno proprio come nel reality show dove è fatto divieto di comunicare con l'esterno, avere computer e telefoni. Ogni giorno alle ore 20:00 due concorrenti, quelli eliminati, lasciavano la "casa", o per meglio dire venivano espulsi, per far ritorno al loro paese d'origine. Schlingensiefel aveva il ruolo di presentatore che dal tetto del container, raccontava alla piazza la vita dei concorrenti. Sul palco/tetto intervennero diversi esponenti politici e culturali a discutere della questione immigrazione. Ad ogni provocazione surreale dell'artista rispondeva una concreta e reale reazione della gente. A differenza di *U 3000* o *Freak Stars*, dove l'artista riesce ad impostare una sorta di regia, in *Bitte liebt Österreich* il "fattore umano" è assolutamente incontrollabile. La rabbia e l'indignazione che montarono in quei giorni portarono l'estetica dell'intervento ad una dimensione così reale che un gruppo di attivisti decise di occupare il container per liberare gli immigrati. Erika Fischer-Lichte sottolinea in modo particolare il meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, ovvero, dell'impossibilità di collegare una determinata azione ad una diretta conseguenza dal momento che i due quadri - quello performativo e quello della realtà - non venivano apertamente dichiarati chiamando, di fatto, in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua riposta in base al quadro d'azione che sceglieva di seguire: "Schlingensiefel lasciava intenzionalmente il pubblico nell'incertezza riguardo all'eventualità che l'espulsione venisse eseguita effettivamente e che dunque il pubblico avesse davvero la possibilità di influire con il suo voto sul corso degli avvenimenti che sarebbero seguiti allo spettacolo teatrale - in questo caso, di influire sul destino di altri esseri umani. Senza alcun dubbio, tuttavia, il pubblico influiva sul corso dello spettacolo. [...] l'interattività costituiva il principio dominante. Il teatro e la televisione possono ben essere due media interattivi, ma il teatro offre chiaramente maggiori e più efficaci possibilità d'interazione della televisione."²²⁸

Proprio rispetto a questa incertezza in un'intervista del 19 dicembre del 2000 per il *Salzburg News*, Schlingensiefel disse che la prevedibilità rappresentava la morte della sua causa e che il clamore generato lo colse di sorpresa. L'artista affermò di essersi fatto da parte di fronte ad una situazione che aveva preso il sopravvento, sottolineando come altre figure, in particolare quelle politiche, avessero cavalcato l'onda del momento.²²⁹

²²⁸ E.Fischer-Lichte, *op.cit.*, p.126.

²²⁹ «Wenn, wie im Falle des Wiener Container-Projektes, wieder einmal alle in Ihre Falle tappen: empfinden Sie da Genugtuung, oder macht Ihnen das exakte Eintreffen des Erwarteten nicht auch Angst?» Schlingensiefel: "Diese Verärgerung war nicht beabsichtigt. Ich war selbst sehr überrascht wie große Ding dann geworden ist. Bisweilen war ich nicht mehr Herr der Lage. Ich konnte hinter der Aktion verschwinden, die Hauptrollen haben dann andere übernommen. Viele Politiker haben bei diesem Projekt mitgemacht, ohne Bezahlung. Berechenbarkeit wäre der Tod meiner Sache, die Kraft liegt immer im Überraschungspotenzial» <http://www.u3000.de/Rezensionen/rezensionen.html>

Nel documentario di Paul Poet (*Ausländer raus! Schlingensiefel Container*, 2002) si possono vedere le diverse reazioni della gente in piazza. Su di tutte, quella di un'anziana signora che si scaglia fisicamente contro Schlingensiefel insultandolo e cercandolo di colpire. Al culmine della sua invettiva la signora insulta Schlingensiefel chiamandolo "artista".

2.9.2 Tania Bruguera: protesta e norma

Discorso diverso, invece, per l'artista cubana Tania Bruguera che seppur muovendo da una tipologia di pratica essenzialmente performativa e antagonista ha poi creato, nel 2007, l'associazione Arte Util definendo i parametri di una pratica artistica "utile" e socialmente impegnata. Tania Bruguera è uno dei personaggi/artisti principali e maggiormente riconosciuti all'interno del contesto SEA sia che esso venga inteso attraverso una prospettiva maggiormente politica, performativa o pedagogica. Sono stato suo allievo nel 2013 alla Summer Akademie di Salisburgo e il mio interesse verso le pratiche sociali è stato decisamente influenzato dalla sua conoscenza. Bruguera nel corso degli anni è diventata un vero e proprio riferimento a livello internazionale per questa tipologia di pratiche, cosa che tra l'altro, ha problematizzato di molto la sua figura. Bruguera fa parte del Curatorial Board di FIELD insieme a personaggi di spicco, per citarne alcuni, come Tom Finkelpearl, Shannon Jackson, Rick Lowe e Nato Thompson. Ha ideato insieme a Charl Esche il Museum of Art Util al Vanabben Museum di Eindhoven e creato nel 2010 l'Immigrant Movement International (IMI).

Proprio questo progetto ha segnato la messa in pratica di un'operatività sempre più socially engaged soprattutto nella triangolazione artista-ente culturale-comunità. L'IMI è nato nel 2010 grazie alla collaborazione al supporto del Queens Museum - al tempo il direttore era Tom Finkelpearl - e Creative Time. Il luogo fisico nel quale l'IMI ha stabilito la sua sede è il quartiere di Corona, a maggioranza ispanica, nel Queens.

In un'intervista apparsa su FIELD (N.1, Spring 2015) Alex Kershaw interroga Tania Bruguera su quelli che sono stati i cambiamenti nella pratica e nella forma dell'IMI. Uno dei punti centrali sui quali Bruguera argomenta la sua risposta riguarda un aspetto chiave dei progetti SEA, ovvero il passaggio del progetto dalla sfera autoriale e creativa dell'artista a quella realmente partecipativa dei suoi componenti: "At IMI we are developing two main changes started last year, marking the arrival of Immigrant Movement International's maturity as a socially engaged project. First, was our decision to make IMI as a whole, independent from its project in Corona, Queens. Second, to create a community council that would take over the role Immigrant Movement Corona (IMC) was playing as the headquarters for the decision-making process. In terms of the first change, transforming IMC from the headquarters of IMI to one of its cells, responds to the idea that immigrant issues can only be analyzed and worked on simultaneously at a local and at an international level. The ideal is to work toward creating a network where immigrants can share their political, social, and human circumstances. This is necessary since immigrants have become the alternative transnational class in what seems to be the creation of a global citizen, an identity that at the moment comprises of and is associated with the rich and the privileged. This is why IMI has accepted invitations to visit other immigrant projects and to try to establish other cells, as well as collaborating with other immigrant groups in Holland, Mexico, Sweden, and Israel. On the other hand, IMC has kept a certain autonomy to enable the possibility for creating public events without putting the community at risk."²³⁰

Questo passaggio/implementazione, come visto anche nei progetti di Culture in Action, segna la distanza maggiore dall'estetica e dall'etica della public art.

²³⁰ A.Kershaw, Immigrant Movement International: Five Years and Counting. An Interview with Tania Bruguera, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.1, Spring, 2015. Pagina 175 di 493

Altro punto chiave sul quale Bruguera insiste è quello della continua necessità di collaborazione con l'ente culturale nel caso specifico il Queens Museum e Creative Time soprattutto da un punto di vista dell'ente stesso che si vede "costretto" a cambiare i suoi parametri da un concetto di finanziamento temporaneo ad uno di sostegno continuo: "Well, the project has kept its relationship with the Queens Museum, not only as a fiscal sponsor and supporter but also as a consultant. Now that Tom Finkelppearl has gone on to other public functions, we were approached by Laura Raicovich, the museum's new director. We met Laura who shared her interest in keeping the collaboration with the project. We have also kept our relationship with Creative Time, though on a smaller scale. I'm proud of this because one of my goals was that institutions understand the need to have a long-term relationship with projects like this one. We are also still located in the same place and our presence has grown in the community. Although, for me, more important than numbers is the way in which the community has taken over the project. Now the council is in full control of the project, which I'm proud of."²³¹

Il suo impegno verso l'apertura culturale di Cuba l'ha portata a fondare a L'Avana, nel 2015, INSTAR (Instituto de Artivismo Hannah Arendt) un centro di alfabetizzazione civica (centro de alfabetización cívica en Cuba) rivolto ad una costruzione democratica e sviluppo sociale dal basso attraverso l'arte.

La sua performance/operazione a L'Avana, *Yo Tambien Exijo* (2014) è costato l'arresto a diversi partecipanti compresa l'artista. Proprio quest'ultimo aspetto dell'arresto sta diventando, a mio avviso un refrain problematico della pratica di Bruguera. Recentemente, dopo aver esposto alla Turbine Hall, della Tate London un progetto contro il Decreto 349 (2018)²³² - ovvero sulla censura a Cuba che afferma, tra le altre limitazioni, che ad ogni artista, compresi collettivi, musicisti e performer è fatto divieto di esibirsi in spazi pubblici e privati senza la previa autorizzazione del Ministero della Cultura - è stata invitata alla Biennale indiana di Kobi. A questa Biennale però l'artista non ha partecipato in quanto nuovamente arrestata - si tratta in ogni caso di un fermo e di un successivo "controllo" domiciliare - a causa proprio della sua protesta contro il decreto. Negli ultimi anni il tema dell'illegalità all'interno delle pratiche artistiche nel sociale è stato analizzato da diversi punti di vista e soprattutto molti artisti si sono cimentati/scontrati con il limite del legale. L'illegalità come punto di raccordo tra lo spazio civico e l'azione civile è uno dei temi trattati da Pascal Gielen nel suo *The Art of Civil Action* (2017) così come la SAIC di Chicago ha dedicato un libro della sua serie, *Chicago Social Practice History Series*, dal titolo *Art Against Law* alle azioni di artisti come Laurie Jo Reynolds, Micheal Piazza e Temporary Service.

Al momento sembra che Bruguera abbia iniziato ad estetizzare ed istituzionalizzare la pratica dell'arresto. Questo, come detto, risulta essere un aspetto alquanto problematico in quanto - e qui risiede il problema - viene portato avanti da un prospettiva "protetta" o per lo meno facilitata proprio dall'essere un personaggio di spicco della cultura contemporanea. Tale aspetto apre delle problematiche che in questa sede non possono essere discusse in maniera approfondita - il che ci porterebbe per lo meno a richiamare il caso della detenzione dell'artista cinese Ai Wei Wei - ma che allo stesso tempo non può essere omesso in quanto l'interezza dell'aspetto sociale delle pratiche di Bruguera non ne può prescindere.

²³¹ A.Kershaw, *Immigrant Movement International: Five Years and Counting. An Interview with Tania Bruguera*, cit.

²³² <http://juriscuba.com/legislacion-2/decretos-leyes/decreto-ley-no-349/>

L'aspetto maggiormente interessante del lavoro dell'artista cubana all'interno di una descrizione dell'evoluzione delle pratiche e delle critiche SEA risulta indubbiamente la fondazione dell'associazione Arte Util e i criteri che la definiscono:

- 1) Propose new uses for art within society
- 2) Use artistic thinking to challenge the field within which it operates
- 3) Respond to current urgencies
- 4) Operate on a 1:1 scale
- 5) Replace authors with initiators and spectators with users
- 6) Have practical, beneficial outcomes for its users
- 7) Pursue sustainability
- 8) Re-establish aesthetics as a system of transformation

Alcuni di questi criteri sono diventati delle chiavi interpretative per comprendere il lavoro di altri artisti o collettivi che si occupano di pratiche sociali come ho cercato di dimostrare in un mio articolo del 2013 sul gruppo austriaco WochenKlausur.²³³

Bruguera è un ottimo esempio per capire il livello della critica nei primi anni 10 del Duemila in quanto proprio Bishop nel suo testo la "utilizza" più volte sia sotto la categoria Delegated Performance che sotto quella Pedagogic Projects.

L'immagine dei poliziotti a cavallo tratta dall'operazione, Tatlin's Whisper #5 realizzata nel 2008 e presentata alla Tate Modern di Londra è tra l'altro stata usata proprio da Claire Bishop per la copertina del suo *Artificial Hells* (2012).

In particolare il progetto sul quale maggiormente si sofferma la critica inglese è la scuola indipendente *Arte de Conducta* (2002-2009) realizzata dall'artista nella sua stessa casa di L'Avana. Bishop inserisce il progetto *Arte de Conducta* all'interno del capitolo Pedagogic Project analizzando il perché si debba o meno considerare come artistico un progetto che essenzialmente può definirsi come pedagogico. Bishop considera arte solo pochissime eccezioni e la maggior parte della sua critica è basata sul riconoscimento artistico o meno di tutte le influenze extra artistiche liminali degli ultimi venti anni che siano esse politiche, sociali, pedagogiche o attiviste.

La risposta immediata - all'infinita domanda se questa è arte? - Bishop la trova in una certa garanzia d'artisticità data dall'autorialità di Bruguera stessa e implicitamente dal fatto che *Arte de Conducta* è stata presentata alla Biennale di L'Avana nel 2009 e quindi accetta all'interno di un determinato contesto e sistema artistico. A questo poi aggiunge la sua esperienza e quelli di altri artisti - nomi affermati come Sislej Xhafa e Artur Żmijewski - in qualità di invitati ai corsi. In merito ai criteri di valutazione, punto chiave per la critica generale di Bishop, scrive: "Bruguera's practice, aiming to impact on both art and reality, requires that we grow accustomed to making double judgements, and to considering the impact of her actions in both domains."²³⁴ In questo caso Bishop richiede un doppio giudizio che comprenda sia l'impatto nella realtà "reale" che nel mondo artistico.

²³³ E.R.Meschini, *Arte útil parte 1. Una teorizzazione pratica*, in, LuxFlux, N. 49, 2013
<http://www.luxflux.net/arte-util-parte-1-una-teorizzazione-pratica/>

²³⁴ C.Bishop, *Artificial Hells*, cit, p.249.
Pagina 177 di 493

Bishop, come dimostrato lungo i suoi testi, è interessata al punto di arrivo e non alla processualità sulla quale queste opere si basano e questo lo si evince dalla sua richiesta di “double judgment” un doppio giudizio che in un certo senso, non considerando come detto la processualità dell’intervento, ne cristallizzi gli esiti sia in campo artistico che in campo sociale. Questa richiesta di un doppio giudizio, del resto, è rafforzativa di un unico metro valutativo, quello storico artistico-critico-curatoriale, che naturalmente entra in difficoltà nel momento in cui viene applicato ad un campo d’azione extra artistico e ancora non codificato. Bruguera, del resto, è un’artista molto attenta al suo contesto e con un percorso accademico ed espositivo rodato tra i maggiori centri di produzione d’arte contemporanea pertanto un doppio giudizio, nell’ottica di Bishop, è applicabile.

La problematica che Bishop riscontra in questo progetto specifico sta essenzialmente nella non rappresentatività del progetto e nella non intenzionalità dell’artista ad affermare la qualità estetica del progetto: “Although Bruguera views the project as a work of art, she does not address what might be artistic in *Arte de Conducta*. Her criterion is the production of a new generation of socially and politically engaged artists in Cuba, but also the exposure of visiting lecturers to new ways of thinking about teaching in context. Both of these goals are long-term and unrepresentable.”²³⁵

L’approccio long term, come abbiamo visto per i progetti di CIA, è una modalità essenziale per lo sviluppo di molti progetti SEA in quanto proprio nella possibilità di darsi come qualcosa che si sviluppa nel tempo si delinea il carattere open-ended del progetto, la sua permeabilità ad un contesto specifico - in grado quindi di ricalibrare costantemente i presupposti iniziali - la sua apertura alla co-progettazione e collaborazione nonché la sua volontà non autoriale. Queste sono caratteristiche, logicamente, non rappresentabili in quanto non fissabili in un determinato spazio tempo tale da creare l’oggetto estetico teorizzabile che in realtà è ciò che Bishop cerca quando parla di socially engaged o di antagonismo relazionale.

I criteri di valutazione però sono presenti all’interno degli otto punti programmatici dell’Arte Util e attraverso questi Bishop avrebbe potuto analizzare l’intera operazione dal punto in cui l’artista stessa suggeriva. Se prendiamo infatti la cattedra di *Arte de Conducta* e la confrontiamo con le “norme” stilate da Bruguera possiamo vedere come ogni punto risponda alle pratiche messe in atto dall’operazione e anzi come essa stessa sia stata una palestra per questa teorizzazione. Punto 1: *Propose new uses for art within society*. *Arte de Conducta* nasce come scuola di pensiero parallelo in grado di offrire non solo una formazione teorica e pratica ma anche e soprattutto offrire gli strumenti per capire la situazione sociale e politica. Organizzata all’interno della casa della stessa artista - il tema della casa come detto è fondamentale per molti artisti SEA o vicini a questa tipologia di interventi come si è visto tanto per Oda Projesi quanto per il progetto Row Houses - la scuola propone un nuovo uso della “didattica” all’interno di un contesto sociale più ampio. Punto 2: *Use artistic thinking to challenge the field within which it operates*. Il pensiero artistico, e questo viene riconosciuto anche da Bishop, è ciò che permette a Bruguera di reinterpretare il concetto stesso di scuola cambiando anche solo attraverso la dicitura nominale - *conducta* anziché *performance*, invitati anziché insegnati e membri anziché studenti - l’approccio generale. Punto 3: *Respond to current urgencies*. Questo è esattamente il motivo per il quale è nata l’intera operazione, ovvero, l’urgenza di offrire uno sguardo ampio, politico e sociale ad una nuova generazione di artisti. Punto 4:

²³⁵ *Ibidem*, p.250.

Operate on a 1:1 scale. Il progetto in questo caso è così single issue e case specific da essere “ospitato” all’interno della casa dell’artista. Punto 5: *Replace authors with initiators and spectators with users.* In questo caso il ruolo di Bruguera non scompare passando da autore a iniziatore - come è successo per l’operazione Immigrant International Movement - in quanto per forza di cose, il semplice fatto di aver realizzato *Arte de Conducta* all’interno della propria abitazione rende il progetto molto autoriale o per lo meno potremmo dire che essendo lo scopo del progetto quello di creare una scuola alternativa il ruolo di Bruguera si definisce per forza di cose come quello di un docente carismatico. Punto 6: *Have practical, beneficial outcomes for its users.* Gli users del progetto, ovvero gli studenti, hanno tratto beneficio e visibilità dal progetto e dunque capitale culturale se non fosse già per il fatto che alcuni di loro - Susana Delahante, Celia and Yunion - vengono citati direttamente da Bishop oltre al fatto che *Arte de Conducta* è stata presentata alla Biennale di L’Avana del 2009. Punto 7: *Pursue sustainability.* La sostenibilità del corso è stata garantita dall’affiliazione dell’Istituto Superior de Arte (ISA) grazie al quale gli ospiti/insegnati, che venivano di volta in volta invitati da Bruguera, potevano avvalersi di un chiamata ufficiale al fine di ottenere visti e rimborsi. Punto 8: *Re-establish aesthetics as a system of transformation.* Questo punto non può avere una risposta oggettiva in quanto l’utilizzo dell’estetica come sistema di trasformazione può essere giudicato e criticato da diversi punti di vista. La presenza alla Biennale cubana, può di certo rappresentare - all’interno di un determinato sistema contemporaneo - una certificazione importante.

Bruguera nel corso del tempo è diventata un simbolo di un certo atteggiamento artistico e questo l’ha portata a normativizzare i suoi stessi interventi diventando autrice e detentrica di un copyright operativo più di quanto lei stessa creda.

CAPITOLO 3

L'intervento nel quartiere e lo scollamento sociale. Approcci e teorie sociologiche

3.1 William Bunge. Fitzgerald, ovvero, l'importanza di essere nel luogo.

3.1.1 La ricerca nel quartiere per una geografia controversa.

3.1.2. Fitzgerald oltre il libro. Cosa lascia a livello di metodo e cosa è stato (indirettamente) ripreso dalla SEA.

3.2 Robert Putnam. Bowling Alone, ovvero, ognuno gioca da solo.

3.3 Stephen Willats. West London Survey: ricerca sociale condotta da un artista

3.4 Grant H.Kester. La comunità coerente, il delegato e l'evangelizzazione: rischi di una pratica community based senza critica

3.1 William Bunge Fitzgerald, ovvero, l'importanza di essere nel luogo.

Se finora abbiamo inquadrato e più volte sottolineato la radice statunitense della SEA è perché, oltre alle operazioni artistiche, vi è un approccio di base alla concezione di community, interdisciplinare e "unico" sia a livello di ricerca quanto di azione. Tale approccio è multilaterale e, se da un punto di vista filosofico raggiunge la sua teorizzazione (indiretta) con l'esperienza secondo Dewey, da un punto di vista della ricerca trova una sua chiara espressione con il lavoro del geografo americano William Bunge. Se da un lato, infatti, una certa interdisciplinarietà della pratica artistica nel sociale - con diverse sfumature a seconda che venga chiamata SEA o public art - è ormai riconosciuta, quello che oggi anima il discorso critico è il piano metodologico. L'interdisciplinarietà di queste pratiche, ad esempio, è data dall'utilizzo di diversi strumenti/media e punti di vista: lo strumento questionario utilizzato da Stephen Willats nella sua survey di West London (1973), l'impegno politico con il partito formato da Joseph Beuys e l'azione civile con le operazioni di Mierle Laderman Ukeles (Maintenance Art Performance Series 1973-74). Quello che però rappresenta, a mio avviso, una vera e propria operazione/lezione di metodo non arriva da un artista bensì da un geografo: William Bunge.

Prima di entrare nel merito del suo testo *Fitzgerald: Geography of a Revolution* (1971) voglio esplicitare il perché di questa mia scelta, ovvero, il perché della scelta di un geografo per la definizione di un metodo di indagine artistica all'interno di una comunità (di una data porzione di realtà). Come cerco di dimostrare in questa tesi, la teoria e la critica della SEA non derivano dal campo artistico propriamente riconosciuto ma sono la messa a rete di una serie di pratiche e discipline unite insieme in una sorta di afflato civile (una sorta di afflato perché il giudizio su cosa sia "migliorativo" è molto soggettivo) che ha visto - in maniera sistematica a partire dagli anni 90 - gli artisti compiere un'operazione di sintesi visuale. Soprattutto, la somma di queste nuove discipline ha rimodellato la figura stessa della critica in maniera attiva e immersiva nei confronti dell'oggetto/soggetto studiato.

Nonostante tutte le particolarità dei singoli casi, contesti e approcci, una costante di base sembra sempre necessaria affinché un intervento possa definirsi impegnato/rivolto al sociale, ovvero, la comunità. Questo mi spinge ad una ulteriore specificazione o divisione all'interno del concetto di comunità, ovvero, la comunità non è lo spazio pubblico. Se non c'è interazione tra organismo e ambiente - come direbbe Dewey - non si ha una comunità e la pratica SEA di cui ritengo Bunge un inconsapevole "fondatore" metodologico si dà nel suo costruirsi in una relazione complessa tra questi due fattori. Sulla scia di Dewey e con la sempre più preponderante attenzione oggi rivolta alle scienze mediche potremmo dire che la comunità che Bunge delinea è un microbioma, ovvero, l'insieme del patrimonio genetico e delle interazioni ambientali della totalità dei microrganismi di un ambiente definito.

La definizione di un ambiente e le sue interazioni sono le coordinate metodologiche che Bunge ci ha lasciato. Il concetto di comunità non si esaurisce unicamente attraverso il lavoro di Bunge ma anche attraverso la sua relazione - quasi dicotomica - con il testo di Robert Putnam, *Bowling Alone: America's Declining Social Capital*, pubblicato sul Journal

of Democracy nel gennaio del 1995 in un contesto “temporale” cruciale per la “sistematizzazione” della pratica SEA.²³⁶

Gli studi di Bunge e Putnam, in un certo senso - proprio nella loro diversità di fondo - si completano mettendo in gioco due anime della stessa nazione. Da una parte Bunge con la sua ricerca periferica e mirata della comunità afro-americana nell’apice della lotta per i diritti civili e dall’altra Putnam con le sue ricerche e statistiche sull’involuzione del senso comunitario della middle class prevalentemente bianca in un momento storico iper-compresso tra fine Guerra Fredda, Guerra del Golfo e l’elezione del presidente Bill Clinton (questo si riferisce solo al momento della prima pubblicazione).

Non solo questi due testi ci offrono metodologie e prospettive sociali differenti ma soprattutto mostrano il percorso che tra gli anni Settanta e i primi Novanta passa dal punto massimo di coesione a quello di disgregazione nel concetto di community restituendoci quello che doveva essere l’ambiente sociale nel momento in cui la SEA ha iniziato a svilupparsi.

All’analisi di questi due testi “non artistici” si accompagnano i testi di Stephen Willats (1973) e Grant H.Kester (1995) che invece mettono in pratica e in critica il discorso sulla comunità partendo dal punto di vista “propriamente” artistico. Le cronologie corrispondono con quelle di Bunge e Putnam e ne rappresentano gli esiti nel campo artistico. Il testo di Willats, *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour* (1973), crea una continuità con il discorso di Bunge soprattutto per quello che riguarda il dissidio tra bisogni indotti e bisogni reali di una determinata comunità. Willats, pur essendo inglese, condivide la stessa terminologia community-based iniziata da Bunge e la sua ricerca su quattro diverse aree sociali di West London dimostra la stessa attenzione per l’essere-nel-problema portata avanti da Bunge a Fitzgerald. A dispetto della coppia Putnam-Kester quella Bunge-Willats rivela ancora una fase iniziale del rapporto con la comunità nella sua capacità di costruirsi/ricostruirsi rispetto a dinamiche urbanistiche e razziali. In Bunge-Willats vengono messe le basi per una collaborazione attiva tra ricercatore/artista e comunità in un momento in cui la società non è si è ancora massificata e il discorso capitalista e globalizzante sembrava essere ancora “lontano”. Inoltre in questa loro attività pratica Bunge-Willats condividono la stessa fiducia nel fare e proprio grazie alle loro azioni delineano una nuova figura di ricercatore e un nuovo campo di ricerca.

La coppia Putnam-Kester si confronta, invece, con un dato di fatto ovvero il nuovo assetto politico-sociale che la società neo liberista ha messo in atto. Nei loro testi la consapevolezza politica è molto marcata e la comunità è inserita all’interno di un processo di disgregazione in atto. Tale disgregazione della società americana è causa ed effetto del community disengagement - dal momento che le diverse comunità come sosteneva Bunge ne rappresentano l’identità complessiva - e viene esaminata da due punti di vista diametralmente opposti. Dal punto di vista di Putnam il social disengagement dipende da fattori non sistematici mentre per Kester la perdita della fibra sociale è un discorso demagogico portato avanti dall’agenda politica conservatrice con l’intento di “scaricare” le colpe su una certa umanità incapace di auto realizzarsi o per lo meno di compiere quello sforzo necessario per migliorare la propria condizione. Il dato interessante che si può leggere nelle due coppie è il frutto di un cambiamento socio

²³⁶ A questo saggio farà seguito il libro, sempre dello stesso Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* (2000).

politico che, se negli anni '70 immaginava di poter costruire la socialità in maniera partecipata e orizzontale, agli inizi degli anni '90 si era ampiamente mostrato come verticista ed escludente. In questo passaggio l'attenzione per la comunità diventa sintomatica di un certo atteggiamento di "sussistenza" atto a colmare proprio un vuoto di politiche. Il tema della definizione stessa di cosa sia una comunità acquista poi le sfumature legate soprattutto al concetto di comunità coerente inserita all'interno dei processi urbani dove tematiche precedenti come, etnia, linguaggio, religione, luogo e classe sociale, lasciano lo spazio ad una maggiore consapevolezza ed autodeterminazione.

La comunità della coppia Bunge-Willats è estremamente marcata e collocata. La comunità di Bunge è quella afro americana di un determinato quartiere sotto proletario di Detroit. Quella di Willats è divisa nelle quattro zone di West London è formata da altrettante specifiche classe sociali (Upper Middle Class, Middle Class, Lower Middle Class, Working Class) che si definiscono a loro volta rispetto al luogo di appartenenza.

La comunità di cui parla Kester, invece, è quella con cui gli interventi SEA propriamente detti hanno iniziato le loro pratiche. Vale a dire una comunità multietnica suddivisa a sua volta in micro comunità che hanno definito la loro appartenenza attraverso una teologia negativa nei confronti di un apparato statale che non le riconosceva. Oltre alle costanti comunità etniche, i latini, gli afro americani - per citare le comunità maggiormente "praticate"- iniziano a comparire comunità al margine composte da provenienza etnica e credenza religiosa irrilevante ai fini della loro aggregazione. La comunità carceraria, al pari di quella dei senza tetto e dei malati di AIDS, diventano centrali per una pratica che, mentre inizia a definire le proprie modalità operative, deve fare attenzione alle restrizioni terminologiche che tali operazioni - più o meno in maniera involontaria - possono generare. Inizia così una fase di richiesta di un'analisi critica in grado di riscrivere le modalità d'intervento - nonché i suoi presupposti - all'interno di un contesto che non può né essere targhettizzato né ostentato come spazio monolitico d'azione. Lo spostamento dal monumento al momento partecipato, come indica la direzione della new genre art, non equivale allo spostamento del pubblico della nuova arte contemporanea bensì alla scoperta di nuovi pubblici urbani lontani da un certo tipo di discorso autoreferenziale. La domanda sul ruolo dell'artista come delegato di una determinata comunità (Kester) mette del resto in guardia dall'impossibilità di ogni qualsivoglia facile equazione e trasposizione delle dinamiche studio-art in un contesto community-based.

3.1.1 La ricerca nel quartiere per una geografia controversa.

La figura di William Bunge (1928-2013) è una figura complessa - ancor di più se paragonato a Putnam - presentato spesso come studioso tanto burbero quanto eccentrico, attivista, intransigente e con un quid di complottismo nel sangue. Nick Haynen che insieme a Trevor Barnes ha curato la riedizione del 2011 di Fietzgerald, racconta del curioso messaggio che Bunge lasciò sulla sua segreteria telefonica. Il messaggio diceva: "Maybe you will and maybe you won't. My name is William Bunge and I am a Communist."²³⁷

Bunge è stato il primo geografo ad interessarsi del concetto di Inner City. Prima dei suoi studi la Inner City (periferia), seguendo quanto "stabilito" dalla Chicago School, rappresentava la così detta "zone of assimilation": "Immigrants entered in the inner city, socialized, acculturated and then move out."²³⁸ Se questo poteva valere per gli immigrati europei, il discorso era molto diverso per le comunità afro americane che, passate alle grandi città del nord tra gli anni '40/60, non ne erano più uscite. Inoltre a differenza degli immigrati europei gli afro americani erano già in America da generazioni. Questo che ad oggi sembra un dato di fatto evidente, allora, agli inizi degli anni '60, non era considerato rilevante ai fini dello studio della geografia urbana. Prima degli anni '50 lo stesso Bunge cercava nella geografia principi assoluti basati su di una sorta di perfezione matematica. Pur riconoscendo questa sua volontà ordinatrice, Bunge agli inizi degli anni '60, si dimostrò particolarmente attento e permeabile ad un contesto sociale che stava iniziando ad incrinarsi. Le particolarità concrete, così, presero per Bunge lo stesso valore delle astrazioni universali e attraverso le proteste di quegli anni, Bunge scoprì il concetto di immediacy (urgenza).

Nel 1962 Bunge venne assunto dalla Wayne State University (Detroit) e fin da subito scelse come campo d'azione, per il suo nuovo approccio geografico, il quartiere periferico a maggioranza afro-americana di Fietzgerald dove decise anche di trasferirsi a vivere. Furono però le proteste del luglio 1967 in pieno clima Civil Right ad ispirare Bunge successivamente di fondare - a cavallo tra il 1968-69 - il DGEI (Detroit Geographical Expeditions Institute). Proprio attraverso il DGEI, Bunge inizia a sperimentare una nuova metodologia in grado di fondere, attraverso lo strumento della mappa, il dato geografico con quello soggettivo e vivo di chi abita proprio lo spazio urbano. Un gruppo di ricerca formato essenzialmente da studenti e docenti bianchi in un quartiere nero poteva sembrare l'ennesimo atto di colonialismo culturale nonché un atto di estremo voyeurismo. Gli intenti di Bunge legavano però la sua geografia ai nuovi esiti di una pedagogia radicale che vedeva nell'educazione - in quegli anni Paulo Freire pubblica il testo fondamentale *Pedagogia degli oppressi* (1968) - il passaggio necessario per una liberazione e auto affermazione. Questa pedagogia sperimentale si dava sul campo attraverso la conversazione, il dialogo e l'ascolto tra residenti e studiosi. Attraverso questa esperienza condivisa l'azione della mappatura inizia ad assumere un valore di partecipazione e co-progettazione. Secondo Haynen e Barnes, proprio questa propensione all'esperienza condivisa come momento trasformativo dimostra un'influenza del pensiero pragmatista americano: "[...] there a strong strains of American pragmatism to his project. For

²³⁷ N.Haynen, T. Barnes, Fitzgerald Then and Now, in, W. Bunge, *Fitzgerald. Geography of a Revolution*, The University of Georgia Press, Athens and London, 2011 [1 ed. Schenkman Publishing Company Inc. 1971], p.2.

²³⁸ *Loc. cit.*

pragmatist, to make it through life successfully, we must be open to new ideas, to be ready to listen and to learn, try new things and experiment.”²³⁹

Così, nel 1969, Bunge descriveva DGEI e il ruolo dell' expedition: “Lo scopo dell' expedition è quello di aiutare la specie umana nella maniera più diretta possibile. Non si tratta di geografia pulita (nice) né tanto meno di una geografia dello status quo. È una geografia che vuole produrre uno shock dal momento che include la gamma completa delle esperienze umane sulla faccia della terra; non solo le zone di svago e i parchi ma anche quelle degradate; non solo il benessere ma la povertà: non solo il bello ma anche il brutto...è anche democratica in opposizione ad un expedition elitaria. Le persone del posto devono farne parte tanto quanto gli studenti e i professori. Non saranno più sfruttati. Il loro punto di vista avrà la precedenza.”²⁴⁰

Il lavoro di Bunge assume così quasi il ruolo di una missione guidata da una disciplina, la geografia, che viene intesa come mezzo di sviluppo. Come detto Bunge fu il primo ad occuparsi della questione della Inner City e per far questo prese parte alle manifestazioni e alle campagne di Fitzgerald al fine di superare un concezione statica dello studioso e superare il confine dello spettatore. Del resto - in piena sintonia con Dewey - la geografia di Bunge è “hands on”: “La geografia non appartiene ai soli geografi così come la medicina ai dottori. La gente, le persone comuni hanno il diritto di chiedere che le scuole di medicina formino medici competenti. Allo stesso modo il dipartimento di geografia deve essere responsabile delle persone tra le quali vive. I geografi accademici sembrano avere la presunzione di possedere la geografia. Se qualcosa è mal posizionata all'interno della città - la stessa città che ospita un dipartimento di geografia - gli accademici sembrano tuttavia non curarsene e non sentirsi responsabili. Anche nel caso tali malfunzionamenti dovessero interessare i figli degli accademici, cosa potrebbero fare? Perché qualcuno dovrebbe aspettarsi qualcosa da loro?”.²⁴¹

Bunge non segna una differenza solamente rispetto agli “accademici” ma anche rispetto a quei movimenti artistici *at large* come Lettrismo e Situazionismo che, a cavallo degli anni '50/'60 usavano la mappatura e la cartografia come metodologia per una ricostruzione e ricomposizione del soggetto all'interno dei meccanismi urbani.

Bunge, infatti, - non credo abbia avuto una conoscenza diretta di questi movimenti- è all'opposto del Situazionismo per quello che riguarda la cartografia. Non ha volontà decostruttive bensì costruttive, non si lascia sorprendere dalla città attraverso un processo errante e casuale bensì si immerge nelle discussioni e nelle vite di un dato microcosmo urbano.

²³⁹ N.Haynen, T. Barnes, *op.cit.*, p.4.

²⁴⁰ W. Bunge, *Fitzgerald. Geography of a Revolution*, The University of Georgia Press, Athens and London, 2011 [I ed. Schenkman Publishing Company Inc. 1971], p.4. [Traduzione mia]

²⁴¹ *Ibidem*, p.5. [Traduzione mia]

3.1.2. Fitzgerald oltre il libro. Cosa lascia a livello di metodo e cosa è stato (indirettamente) ripreso dalla SEA.

Come premessa al testo bisogna riconoscere nella metodologia di Bunge un attivismo sincero e una partecipazione profonda che pervade l'intera struttura all'interno della quale l'oggettività della mappe e dei grafici devono essere letti con coerenza scientifica ma senza anestetizzare la vitalità della narrazione. Quella di Bunge è una vera e propria presa di posizione a favore della comunità afro americana di Fitzgerald permettendogli di andare oltre la geografia e superando anche i confini tra osservato-osservatore tipici dell'etnografia. Bunge più che un osservatore partecipante, infatti, è fulcro attivo esso stesso di dibattito e dialogo arrivando anche a superare il livello dell'empatia per immergersi con appassionata curiosità e lucida volontà programmatica nella vita della comunità. Questo atteggiamento informa poi una metodologia scrupolosa che non avrebbe ragione di essere se non nella completa fusione con l' "oggetto" studiato. Il dato quantitativo rende chiaro e scientificamente corretto il discorso di Bunge la cui caratteristica principale rimane però l'immersione totale.

Bunge nell'enfasi del narratore-presente a volte "esagera" e cade in facili stereotipizzazioni riguardo alle altre culture: ebrei, italiani, polacchi e giapponesi in particolare. Questo suo atteggiamento funge quasi da monito per tutti coloro che, a partire da una prospettiva accademica, vogliono "cimentarsi" nel sociale: bisogna radicarsi e sposare in prima persona il "problema" anche a rischio di riprodurre determinati schemi. Un aspetto interessante del testo è, infatti, la sua mancanza di finzione. La sua scrittura non è mai diaristica nel senso che Bunge sembra non prendersi un momento - se non fosse proprio per la mappe e i grafici - tra la ricezione e la digestione di un determinato dato/fatto.²⁴² Potremmo dire che la sua ricerca è costantemente sul campo, anzi, sulla strada perché è proprio lì che Bunge posiziona il suo studio. Il livello di immedesimazione con la causa coinvolge tutta la famiglia Bunge, moglie e due figlie una delle quali, Susan, diventa il "simbolo" dell'integrazione scolastica di Fitzgerald. Il tema dell'incontro tra razze/culture diverse viene portato avanti dalla prospettiva della comunità nera e legato - nelle sue derive segreganti - alla composizione stessa del quartiere sia in termini di servizi che in termini di strutturazione urbana e divisione della popolazione. Fitzgerald è l'esempio del ghetto (slum) dove una determinata tipologia di popolazione viene "costretta" per razza e stato sociale, o per meglio dire, una determinata condizione economica accomuna una determinata "razza" rafforzando così la creazione di una narrazione stereotipata senza possibilità di uscita. Il progetto di Rick Lowe Row Houses (1993, si veda capitolo 1) sembra proprio ripartire dalle conseguenze che il ghetto, a livello di impostazione urbana, ha generato sui suoi stessi abitanti.

Fitzgerald. Geography of a revolution, venne pubblicato per la prima volta nel 1971 ma in realtà il processo di pubblicazione non fu né immediato né semplice. Bunge finì la stesura del libro nel 1969 ma, come lui stesso ammise nella prefazione, non fu facile trovare un editore disposto a pubblicare un testo di geografia controversa ("controversial" geography). La controversia non riguardava solo il contenuto ma anche le sue caratteristiche formali. Se da un punto di vista contenutistico Fitzgerald poteva risultare

²⁴² Anche le didascalie delle foto servono a Bunge per esprimere la sua presa di posizione come, ad esempio, in merito alla questione degrado. La didascalia VIII-8 (Chapter VIII: Fitzgerald Plans) accompagna una foto raffigurante una serie di macchine abbandonate al lato di una strada sterrata. Bunge descrive così la foto: "Junked cars in Fitzgerald. For generations white folks have been junking their cars in black neighborhoods. White Detroit dumps its garbage, its prostitute seeker, its drug addicts, its pollution on black Detroit; why not its old cars?", in W.Bunge, *op. cit.*, p.147.

inappropriato in quanto apertamente schierato con la comunità afro-americana nella richiesta di un futuro migliore²⁴³ da un punto di vista tecnico la difficoltà era data dall'utilizzo di più "media": il punto di vista dell'autore, le interviste e il materiale grafico come fotografie, grafici e mappe.²⁴⁴ Ognuno di questi media si intreccia nella narrazione dei singoli capitoli dove al racconto dell'autore si alternano costantemente grafici e schemi intervallati da interviste ai residenti - o comunque a persone legate a Fitzgerald - corredate a loro volta da foto scattate, nella maggior parte dei casi, dall'autore stesso. Per facilitare la lettura e mantenere sempre vivo il filo della narrazione Bunge, a livello visivo, inserì dei box tematici in modo da non interrompere la lettura e lasciare in ogni caso l'occasione di un successivo approfondimento. Nella prima sezione del libro "The certain past", ad esempio uno dei box all'interno del discorso dei primi settlers di Fitzgerald, è riservato al comitato dei pionieri (Hurd and Witherell: The Pioneer Syndicate) un altro alla Rural Nostalgia che presenta foto di inizio Novecento ritraenti donne nella loro vita nei campi sia in momenti di lavoro che di svago.

Il libro è diviso in tre sezioni principali che indagano il presente di Fitzgerald, il passato e un possibile futuro. Le sezioni sono: Section one: The certain past; Section two: The crucial present; Section three: The uncertain future. La prima sezione è formata da tre capitoli, la seconda da sette e la terza da due. In totale sono riportate 20 mappe e 18 grafici/tabelle statistiche.

Nel suo complesso, Fitzgerald è composto da due direttive principali evidenziate dallo stesso Bunge, ovvero, *skeleton map* e *life map*. Dati statistici, come mappe e cartografie si uniscono, come detto, ai racconti, alle foto e alle interviste delle persone di Fitzgerald narrando su più livelli la rivoluzione di una comunità che, nell'ottica di Bunge - pur nella sua micro dimensione - può dare il quadro complessivo della situazione nazionale.²⁴⁵

Le mappe diventano sociali nel senso che raccontano le dinamiche del quartiere, le sue esigenze e le sue carenze seguendo quello che viene indicato e percepito dagli abitanti stessi. Bunge, infatti, non era arrivato a Fitzgerald con una tesi da difendere o dei dati da corroborare, bensì con la sola idea di poter essere "utile" collocandosi essenzialmente in posizione d'ascolto.

La seconda sezione "Section two: The crucial present" è quella nella quale il metodo di Bunge si realizza nella sua forma più completa. Il tema intorno a cui costruisce la geografia di Fitzgerald è quello della "razza" inteso come elemento strutturale e fisico nella costruzione e narrazione del quartiere stesso. Il momento che Bunge si trova a

²⁴³ "Fitzgerald started a revolution. The revolution is a revolution of the exploited against a ruling class, of black people against racism, and a revolution of all the people against a technology of death. It is a revolution for life through the children", W. Bunge, *Fitzgerald. Geography of a revolution*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 2011 [1 ed. 1971, Schenkman Pub. Co. Cambridge, Massachusetts] p.8 (N. Heynen, T. Barnes, *Foreword to the 2011 edition. Fitzgerald Then and Now*).

²⁴⁴ "The problem of structuring the book was originally conceived as being a problem of mixing three media: the author's conceptions, the interviews, and the visual (photographs, graphs and maps)" in W. Bunge, *op. cit.*, *Foreword*, p.1.

²⁴⁵ W. Bunge, *op. cit.*, "Try to understand America through Fitzgerald, very rock and rill, personality and historical nuance, is of potential help. The study must start from the beginning, for the Fitzgerald of the past explains much of what is happening now. The past works on the present minds of people, even if they have the most utmost conscious contempt for the impracticality of historic geography. Nothing in the section is included for its own sake. Everything mentioned has its effects on today". p. 6.

vivere e descrivere è un momento cruciale per il movimento dei diritti civili (Civil Right Movement). Il cambiamento epocale che stava per investire gli Stati Uniti viene raccontato da Bunge nel quotidiano delle storie del quartiere. Se prendiamo i testi di Kester e Putnam possiamo notare anche da una prospettiva cronologica differente, 1995, il continuo interesse per la tematica comunità e la sua trasformazione nel corso di un ventennio. Putnam e Kester parlano di una comunità deteriorata a livello di tessuto sociale individuando le “colpe” rispettivamente nelle mancanze del singolo e in quelle dello stato. In Bunge il discorso è ancora in divenire ma si può già cogliere il dissidio tra le reali possibilità del singolo e quanto gli viene offerto a livello di infrastrutture e politiche sociali. Bunge si trova tanto nell’esatto momento di una forte costruzione identitaria-comunitaria dal basso quanto in quello della frizione con il governo centrale. Si respira ancora una modalità associativa collaborativa e partecipata e allo stesso tempo si protesta per l’affermazione dei diritti civili. Queste due spinte - tra auto governo e sostegno dello stato - ad una lettura “simultanea” dei tre testi sembrano essere endemici della cultura American in fatto di community. Quello che cambia è il determinato assetto politico sociale che sposta l’ago di questa bilancia da un atteggiamento ad un altro.

Per Bunge questo bilanciamento - dal suo punto di vista interno - rappresenta un processo di liberazione a catena. La comunità nera rappresenta per certi aspetti il lato più evidente dell’esclusione e quindi la sua liberazione non può che non rappresentare la vittoria di tutti. Per Bunge la questione del racial mixing è già in atto, è un dato di fatto e lo si può vedere finanche nei suo aspetti più pop come quelli musicali. La sua reale comprensione e messa in pratica è lontana però dall’essere raggiunta. In questo contesto inizia a elaborare il concetto di cultura nera come cultura della sopravvivenza e da qui sviluppa un geografia della sopravvivenza (Geography of survival) contro una urbanistica elitaria (Egalitarian urbanism). La geografia della resistenza è innanzitutto una geografia, potremmo dire, non accademica bensì d’indagine. Le mappe che Bunge riporta nella seconda sezione riguardano diverse macro aree: mappe “razziali”, attività politica, politiche economiche, luoghi ed educazione.

-Mappe “razziali”: Population Patterns -Racial Tension - Racial Acceptance (divisioni razziali), Mappa negozi danneggiati durante le rivolte del 1967, Racial Characteristic of Blood (Europa,Africa, Russia, Asia), Ethnic Groups Sympathetic and Unsympathetic to Black People.

-Attività politica (grafici): Council Membership, Number of Community Council Activities, Graph Membership

-Politiche economiche: The Urban Geography of Detroit’s Rental Profits (prezzo affitti), Direction of Money Transfers in Metropolitan Detroit, Detroit Area Income.

-Luoghi: General Council Area (presenza di scuole, chiese, centri ricreativi e area commerciali), Percent of Deficient Structures (abitazioni danneggiate dalla vicinanza alla tangenziale [expressway]), Street and Alley Improvements, Recreational Facilities.

-Educazione: Percent of Integration in Detroit elementary Schools, Integration in Detroit High Schools, Inferior Education.

Un caso esemplare di quello che poi diventerà un terreno comune di molti progetti SEA, è la ricerca condotta sul The Lollo Tot Lot, il parco giochi per bambini a Fietzgerald

Qui infatti entrano in gioco il livello dello spazio pubblico, la tematica dell'educazione e l'autogestione della comunità. La storia del parco Lollo è molto attuale e rappresenta per certi aspetti una sorta di continuo ritorno. Il Lollo Tot Lot ha rappresentato la trasformazione di uno spazio pubblico in disuso in luogo di aggregazione sociale grazie all'interesse diretto dei residenti del quartiere. Ha rappresentato anche una sorta di vittoria politica dal momento che proprio l'interesse, l'autogestione e la cura della comunità, hanno portato alla collaborazione con il Parks and Recreation Committee e al finanziamento di 50,000\$ da investire in strutture ricreative nei diversi playground del quartiere: "The Lollo Tot had been a highly visible public failure; for a time it had gone totally unused. The grounds were full of glass, the sand gone from the sandbox, the edges of the sandbox rotted, the swing broken, the toy train destroyed, the drinking fountain plugged. If homeowners and renters have kept their property in such miserable condition, the neighborhood would have been condemned."²⁴⁶

A metà anni '60, come scrive Bunge, il destino del parco giochi divenne un elemento molto dibattuto (Saving the Lollo Tot Lot) nonché prioritario per l'agenda del Council's Recreation Committee. Per ripristinare il parco vennero chiamati Owen Klugel e Vincent Lyons che progettarono una sorta di luna park. Gli adolescenti erano tagliati fuori dal Lollo Tot Lot dal momento che l'unico canestro da basket presente nel parco venne rimosso. Nella primavera del 1966 un gruppo di venti residenti accompagnati da diversi bambini pulirono il lotto e tagliarono gli alberi dando così avvio alla prima fase di riappropriazione del parco. Oltre a questo dipinsero un colorato murales sul muro adiacente al parco e avviarono una serie di azioni per il mantenimento del parco stesso. Tra queste, nell'inverno '66-'67 venne ideata una campagna di "manutenzione" gestita direttamente dai bambini. Ad ogni bambino che manteneva pulita l'area veniva regalata una pallina da ping pong.

Lo stesso Klugel si rese conto di quanto il parco giochi significasse per la comunità: "Because of The Lollo Tot Lot, the whole nature of the community changes. In a slum is the expression of the slum, such as garbage all over the streets. In the slums the community becomes smaller and smaller in sensitive and the transaction of human being decreases. But if there is a good expression it increases with each good expression that goes on in the community. The lot has a deep meaning in the community. But the meaning needs to be reinforced by other similar expression."²⁴⁷

Il lavoro svolto dalla comunità rifletteva l'esigenza di creare spazi sicuri e puliti per i bambini e questo lavoro non passò inosservato dal momento che nell'estate del 1967 grazie al finanziamento di 50,000\$ vennero realizzati diversi playground nel quartiere: "The equipment included a tot lot, a kindergarten children's grassy play area, and a "magic square" consisting of two paved basketball courts that can be converted to a skating rink in winter. They were all dedicated with a flurry: top brass, bands, drums and clowns, balloons, pipers and loud speaker on Children's Day in 1967. But the playground still needs trees, benches, drinking fountains, bleachers, lights, more basketball courts, handball courts, football grounds, and outdoor swimming pool. The goal: suburban standards for urban children."²⁴⁸

²⁴⁶ W. Bunge, *op.cit.*, p.158

²⁴⁷ *Ibidem*, p.160.

²⁴⁸ *Ibidem*, p.161.

Oltre alla tematica specifica quello che risulta interessante è la metodologia adotta da Bunge per raccontare, presentare e “prospettare” la comunità. Da un punto di vista metodologico Bunge si avvale, infatti di interviste, storie di quartiere didascalie “militanti” e grafici.

L’argomento Lollo Tot Lot rientra all’interno del capitolo VIII - Fitzgerald Plans.

I grafici presenti nel capitolo riguardano la situazione degli edifici tra la zona del Maygroove College e la John C. Lodge Freeway (Percent of Deficient Structure; Street and Alley Improvements) e i luoghi di svago e tempo libero del quartiere (Recreational Facilities).

In totale, il capitolo è corredato da 30 fotografie, molte della quali accompagnate da quelle che potremo definire come didascalie militanti grazie alle quali Bunge esprime un suo ulteriore punto di vista. Potremmo anche dire il suo punto di vista maggiormente diretto. Esempi sono la foto numero 9 sotto la quale si legge “Run for your life, child”. La fotografia raffigura un ragazzo che attraversa di corsa la strada e Bunge attraverso il suo commento sottolinea la pericolosità di alcuni tratti stradali del quartiere portando sempre all’attenzione quel concetto di survivalism che accompagna la sua geografia. Discorso simile per la fotografia numero 13 che tratta il tema della speculazione edilizia. In questo caso si vede un esercizio commerciale chiuso e abbandonato tappezzato di cartelli su quelle che una volta erano le sue vetrine. La didascalia militante di Bunge in questo caso è la seguente: “ Certain places that cease to function cannot be salvaged. Tiny gasoline station should be torn down. The major reason to their existence is a social and economic swindle. In one of the crueller flimflams practiced in America, the oil companies of “private enterprise” hustle a man, telling him that if works loyally for twenty-five years he will own a gas station. Who ever heard of a twenty-five years old gas station? There are as junkers as twenty-five years old car. In the end, exhausted families own these worthless wreck and try to turn them into repair shops, officies, or just anything to have gotten something to their years of “self-employed suckers” status.”²⁴⁹

Le storie di quartiere servono a legare il discorso dandogli un risvolto esperienziale. In altri capitoli i racconti dei residenti hanno maggior rilievo e vengono riportati in forma diretta senza il riassunto/racconto di Bunge. Nel caso del capitolo VIII, in tema di educazione, è interessante riportare la descrizione di Moochie un ragazzo del quartiere che venne cacciato da ogni scuola, asilo incluso: “Moochie” is a young man who was so rejected that he was wild by kindergarten and lost three fingers at the diary on Puritan at five years old. He had to leave Fitzgerald School in the primary units. For all his troubles, he is still a warm and courageous personality.”²⁵⁰

In questa storia c’è un aspetto involontario, per meglio dire una coincidenza, che ritengo essere molto interessante. L’uomo in questione si chiama Moochie che nello slang sta ad indicare qualcuno che si prende cura degli altri o qualcuno che ha un atteggiamento “amorevole”.²⁵¹ La coincidenza sta nel nome scelto da Spike Lee per interpretare il suo già citato *Do The Right Thing* (1989) film cult che parla della difficile coesistenza di diverse comunità etniche nel quartiere di Brooklyn. Il nome che Spike Lee scelse fu

²⁴⁹ W.Bunge, *op. cit.*, p.150.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.142.

²⁵¹<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mookie>

proprio Mookie quasi ad indicare un personaggio tipico della periferia americana. Nel film di Spike Lee, Mookie è un personaggio ambivalente da una parte infatti è colui il quale mantiene i rapporti e funge da punto di contatto tra le diverse comunità e dall'altra, è colui il quale compie la mossa decisiva per scatenare la rivolta finale.

Gli intervistati di questo capitolo sono, il già citato, Owen Klugel, studente di Architettura della University of Detroit e Stan Lewin membro del Detroit Housing Commission nonché responsabile del progetto di finanziamento pubblico FNIP (Fitzgerald Neighborhood Improvements Program).

Esprimono entrambi la necessità di piani urbanistici che siano pensati per i singoli quartieri, piani specifici e allo stesso tempo flessibili portati avanti/modellati sulle esigenze della comunità e non sulla convenienza e replicabilità di un modello.

A riguardo Klugel afferma: “ The problem is to present an environment that is completely flexible and adaptable, so that the environment adapts to the people and the people do not adapt to the environment. I could sit down right now and re-designed Fitzgerald, say if I have five billion dollars. By the time I designed Fitzgerald and got it built, the whole nature of the community be changed and every individual in it would be changed. We need an environment that is changing with people.”²⁵²

Bunge è affascinato, in un certo senso, dalla figura di Lewin che definisce uno scienziato ed un teologo. Secondo Bunge la caratteristica principale di Lewin - la potremmo definire una soft skill della SEA - è quella di essere un pacificatore: “Pacification, the establishment of internal peace, is a delicate art that consist of sharing the injustice of people, finding solutions to the shared injustices and implementing the solutions through an organizational structure. Lewins is the servant, not the savior of the people.”²⁵³

Questa considerazione deriva direttamente dalla pratica di Lewin all'interno del quartiere che considera come un organismo vivente (living organism) e non solo come un gruppo di persone che si trovano a vivere a poche strade di distanza l'una dall'altra. L'importanza di una comunità è poi fondamentale in quanto può rappresentare la modalità più diretta di intervento nel quartiere dal momento che ne rappresenta le esigenze più concrete.

La figura di Lewin, analizzata alla luce delle teorie SEA, potrebbe rappresentare uno step successivo rispetto a quella dell'artista che lavora in una comunità in quanto prospetta la possibilità del “burocrate illuminato”²⁵⁴ che, dall'alto della sua posizione, decide di applicare una modalità pratica immersiva a stretto contatto con la realtà di cui parla senza per questo diventarne un delegato bensì, un *servant* dal momento che proprio la sua posizione altrà mantiene intatta la distinzione tra rappresentazione simbolica e politica. Anche il termine *servant* utilizzato da Bunge mette in luce questa affascinante complessità. *Servant*, infatti, ha una duplice accezione. Se da un lato indica la funzione del servire dall'altro comporta anche un certo livello di accettazione ideologica dell'essere asservito ad una causa. Anche se Bunge afferma che “Lewin is the servant, not the savior of the people” mette comunque in moto/gioco una sorta di ruolo evangelizzatore dal momento che il servo agisce, come direbbe Agamben, nella continuità fisica del padrone

²⁵² W.Bunge, *op. cit.*, p.142.

²⁵³ *Ibidem*, p.145.

²⁵⁴ In inglese il termine *servant* può essere anche inteso come civil servant (government employee) ovvero impiegato statale, ruolo che Lewin ricopre a tutti gli effetti.

e che proprio grazie al corpo dello schiavo il padrone è libero da una serie di doveri e incombenze fisiche. In questo caso si ritornerebbe - o in un certo senso si andrebbe alle origini - di quell'azione salvifica connaturata al lavoro nella comunità definendolo quasi come un prerequisito essenziale. Potremmo dire che l'artista come *servant* della comunità sacrifica il suo io in nome di un bene più grande collettivo rendendo così il sacrificio - sia esso portato avanti e manifestato dal salvatore o passivizzato nella figura del servo - il quid estetico dell'operazione.

La figura del servo è ancor più interessante se la colleghiamo al concetto di servizio e quindi al mondo del terziario di cui sia Putnam che Kester parlano. Nelle loro analisi - entrambe del 1995 - il terzo settore sia che esso venga associato alla cultura o all'associazionismo vero e proprio, rappresenta un vuoto di socialità che viene colmato attraverso l'erogazione di un servizio.

Questo servizio diventa ancor più interessante se collegato alla sfera pubblica, nel caso di Lewin, preconizzando l'attività - soprattutto in Italia - del Ministero, sia delle Infrastrutture e Trasporti sia MIBAC, nel delineare i criteri guida dell'intervento artistico/creativo all'interno del concetto di rigenerazione urbana e dialogo con il territorio.

Si sollevano così due livelli domande - ancora senza una risposta completa/complessa - in merito al lavoro all'interno di una comunità sia da un punto di vista del diritto all'intervento sia in merito alla sua retribuzione. Se la comunità viene intesa a livello geografico in qualità di periferia e dunque inserita all'interno del sistema urbanistico cittadino/statale chi deve prendersene "cura"? Il lavoro all'interno di una comunità è eticamente retribuibile? Come si retribuisce e chi retribuisce?

La domanda sul chi debba intervenire sulla comunità - oltre a dare per scontato la necessità di un intervento - pone l'attenzione anche sul ruolo dello stato in un momento, come quello attuale, in cui un certo tipo di discorso neo-autoritario usa le periferie come bacino d'utenza per il consenso populista. Come si dovrebbe porre l'artista in merito a questa possibile strumentalizzazione se per realizzare questo tipo lavoro dipendesse solo da una fonte statale? Il rischio di targhettizzazione di una comunità e possibile speculazione, del resto, è stato più volte sottolineato come effetto collaterale di queste pratiche.²⁵⁵

Rimane, tuttavia come si dirà nel capitolo riguardante le pratiche italiane, un certo rapporto di dipendenza che, senza un'adeguata critica rischia di trasformarsi sempre più in una formalità - nel senso di format - cooptante.

²⁵⁵ A questo proposito si veda: H. Foster, *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the century*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, 1996: "Art institutions may also use site-specific work for economic development, social outreach, and art tourism, and at a time of privatization this is assumed necessary, even natural. In "Culture in Action," a 1993 public art program of Sculpture Chicago, eight projects were sited throughout the city. Led by artists like Daniel Martinez, Mark Dion, and Kate Erickson and Mel Zeigler, these collaborations did serve "as an urban laboratory to involve diverse audiences in the creation of innovative public art projects." But they could not but also serve as public-relations probes for the corporations and agencies that supported them", pp.197-198.

Nel suo *Education for Socially Engaged Art* (2011)²⁵⁶, l'artista Pablo Helguera pone queste stesse domande partendo soprattutto da un punto di vista privato legato, seppur declinato in tre differenti situazioni, essenzialmente al mondo/arte di produzione dell'arte.

Helguera offre tre differenti scenari che ricorrono spesso negli interventi SEA e che altrettanto spesso fanno emergere problematiche difficilmente "risolvibili" da una prospettiva solamente artistica in quanto i soggetti chiamati in causa - le comunità - non rispondono agli stessi stimoli né articolano le loro reazioni nella classica modalità dello spettatore con il quale l'artista stesso, spesso si interfaccia.

I casi immaginati da Helguera riflettono sul rapporto tra artista, potremmo dire, non affermato e comunità locale che ricerca nuove modalità espressive, tra curatore riconosciuto e comunità non artistica, tra artista/collettivo supportato da istituzioni culturali e comunità artistica. Purtroppo non abbiamo una casistica di come si sviluppino mediamente i progetti SEA ma le tre realtà presentate da Helguera simboleggiano al meglio le forme e modalità più ricorrenti nella SEA.

Il primo caso presentato è quello di un'artista, nella descrizione di Helguera l'artista immaginata prende il nome di Joanna e sembra essere giovane e non affermata all'interno del circuito dell'arte contemporanea. Joanna viene chiamata dal local arts council di una città, anch'essa immaginaria, chiamata Row Creek. Il local arts council chiede all'artista di realizzare un intervento che veda la partecipazione da parte dei cittadini - non in termini di co-progettualità ma di presenza - e dia allo stesso tempo nuova visibilità alla zona. Joanna, così, in maniera indipendente e autonoma elabora un intervento negli spazi pubblici e negli storefront della città in grado di coinvolgere i cittadini. Grazie all'aiuto di amici artisti Joanna installa diverse installazioni site specific e cura l'intero concetto curatoriale dell'intervento che decide a sua volta di sviluppare su più giorni. Ecco che viene così ideato il Row Creek Show in maniera autonoma, autoriale e in dialogo diretto con una piccola comunità e amministrazione. Questo evento "di fantasia" come succede poi nella realtà riscuote un notevole successo e la città decide di riproporlo l'anno seguente chiamando nuovamente Joanna. L'artista però al momento è impegnata in altri progetti e il Row Creek Show ha rappresentato solo una delle sue pratiche. Il local art council presa conoscenza dell'impossibilità di una nuova collaborazione decide di sviluppare il progetto per conto proprio inserendo, in più, artisti e artigiani locali.

A questo punto, come scrive Helguera, si crea un conflitto (Joanna now has a conflict). Come deve comportarsi l'artista? Joanna deve tornare a Row Creek e accettare di seguire un evento che, pur ispirandosi direttamente al suo progetto, è totalmente cambiato nelle modalità e nei contenuti? Oppure deve rivendicare l'autorialità delle sue scelte artistiche e dissociarsi dal progetto?

Il secondo caso riguarda invece il lavoro di un curatore internazionale affermato che decide di creare un progetto di residenze artistiche in una comunità indigena e isolata del Perù. Gli artisti chiamati in residenza hanno la massima libertà di espressione e interazione con l'ambiente circostante. In questo caso il problema nasce nel momento in cui la comunità - che qui rappresenta il terzo soggetto dell'interazione dal momento che non ha direttamente invitato il curatore - si mostra distante dalle operazioni artistiche avendo di base un atteggiamento distante - se non opposto - a quello della normale fruizione d'arte contemporanea. Capendo questa distanza, sia gli artisti che il curatore

²⁵⁶ P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York, 2011.

decidono di adottare un atteggiamento altruistico (altruistic approach) ed iniziano così a supportare e a rispondere ai bisogni della comunità occupandosi di servizi sociali e volontariato. La comunità ora è in perfetta sintonia con il linguaggio e le azioni degli artisti ma quest'ultimi hanno sacrificato parte del loro progetto iniziale e parte della loro estetica per stabilire questo contatto. Nonostante l'esperienza comune abbia arricchito entrambe le parti, quello che si chiede Helguera è: "Did the artists sacrifice too much in the process?".²⁵⁷

Il terzo caso anch'esso immaginario è molto vicino a quanto è accaduto alla Biennale di Berlino Forget the Fear (2013) dove diversi artisti e attivisti sono stati chiamati dall'istituzione biennale per riflettere sui temi dell'attivismo alla luce delle nuove esperienze e azioni di protesta che in quegli anni si stavano attuando a diverse latitudini. (si veda capitolo 2) Il fatto che Helguera abbia scritto il libro due anni prima della biennale dimostra come certe pratiche, condotte in maniera acritica, non rappresentino altro che format decontestualizzanti.

Il terzo caso che presenta Helguera è quello di un collettivo di New York che decide di creare un progetto itinerante alla ricerca dei nuovi "revolutionary art movements".

"Each stops include a pep talk in the form of a manifesto reading and a discussion with local art about how they can effect change in their communities."²⁵⁸

L'operazione riscuote successo nel mondo artistico e partecipazione nelle diverse comunità artistiche ma il punto di vista del collettivo di New York non viene accettato e condiviso in alcune delle tappe dal momento che ogni comunità artistica riflette su un suo specifico ambiente sociale e dunque propone esperienze e prospettive diverse iniziando, così, a mettere in critica i propositi dell'intero progetto.

In questo caso il problema è rappresentato dalla presenza di una comunità concorrenziale. Nel secondo caso, la comunità indigena del Perù - pur essendo una comunità coerente al pari delle diverse comunità artistiche incontrate dal collettivo di New York - rimane completamente avulsa dal discorso artistico dal momento che non rappresenta né il suo linguaggio né la sua rappresentazione (sia politica che simbolica).

Nel terzo caso invece si tratta di una comunità nata e definita dal mondo artistico pertanto le tematiche proposte e affrontate dal collettivo di New York possono essere rigettate e apertamente contrastate in quanto conflitto generato su di uno stesso campo d'azione. L'azione del collettivo di New York ha perso così il suo obiettivo iniziale di condivisione di un progetto all'interno della sua stessa comunità.

Come dimostrato da questi esempi, un'analisi complessa/completa del fenomeno SEA necessita una deviazione dal campo artistico, inteso come sistema, per prendere in considerazione un aspetto maggiormente "geografico" e sociologico soprattutto in merito alla questione community. La questione del ruolo dell'artista all'interno di una comunità, deve essere capovolta e soprattutto non accettata come dato di fatto. Si tratta di un invito a partecipare più che di un'imposizione ad esibire. La domanda da formulare sarebbe dunque la seguente: la comunità ha bisogno di un intervento esterno per definirsi e raggiungere i suoi obiettivi? A questa domanda si aggiungerebbe la seguente: chi definisce i bisogni di una comunità?

²⁵⁷ P.Helguera, *op.cit.*, p.29.

²⁵⁸ *Loc. cit.*

Si passerebbe poi a domandarsi: quali mezzi e quale figura potrebbero essere i più adatti a far emergere i bisogni inespressi, nonché a veicolare nuove modalità di espressione?

Accertate e superate queste premesse, il discorso si sposterebbe di seguito sulla modalità di riconoscimento (Kester) e immedesimazione tra artista e comunità, qualora ovviamente la figura stessa dell'artista venisse riconosciuta la più adatta svolgere questo ruolo.

Da una prospettiva attuale della SEA, infatti, questa equazione artista-comunità viene data per assodata ma figure come quella di Lewin in realtà dimostrano altre opzioni. Proprio in virtù di questa possibilità di scelta, ritengo che l'intervento artistico nella comunità debba creare una maggior differenza e scarto rispetto a politiche di social empowerment o politiche pubbliche/statali. Per attuare questo scarto risulta essenziale una critica hands-on estremamente attenta alle dinamiche socio politiche del suo contesto d'azione in grado di porsi anche come messa in dubbio della necessità stessa dell'intervento.

Anche per questo dibattito "inconsapevole", o per lo meno indiretto, ritengo Bunge una figura chiave per comprendere il lavoro nella comunità soprattutto per quelli che sarebbero diventati poi i futuri risvolti artistici.

3.2 Robert Putnam. *Bowling Alone*, ovvero, ognuno gioca da solo.

I testi di Putnam e Kester sono stati entrambi pubblicati nel 1995 - rispettivamente sul *Journal of Democracy* e *After Image* - e rappresentano due punti di vista e due approcci diversi verso uno stesso contesto sociale. La concordanza cronologica, se da una parte rivela l'interesse dell'argomento comunità all'interno del mondo accademico e critico, dall'altro mette in luce la complessità analitica della comunità stessa nonché il suo uso politico. Sono punti di vista diversi quelli di Putnam e Kester ma, se quest'ultimo, come vedremo in seguito, esprime una posizione molto più netta e soprattutto inquadra il contesto della comunità all'interno dello sviluppo delle pratiche community-based di inizio anni '90, l'approccio di Putnam è invece prettamente sociologico e la sua analisi è corroborata da dati comparativi. In particolare, il punto di partenza di Putnam è una certa classe media americana prevalentemente bianca. In questo, ad esempio, rappresenta l'esatto opposto di Bunge ma allo stesso tempo il "confronto" tra i due restituisce un'ottima lettura del cambiamento dell'aggregazione sociale in America a cavallo tra anni '70 e '90.

Sia Putnam che Kester - in questo loro atteggiamento rivelano una certa tipologia di analisi pragmatista - pur esaminando le difficoltà sociali del momento non adottano un tono giudicante e cercano di vedere, nonostante i dati e le operazioni presentate mostrino evidenze contrarie, possibilità risolutive e alternative per invertire le storture che ravvisano tanto nel sociale quanto nelle nuove pratiche artistiche.

Sono entrambi fiduciosi, potremmo dire, in un momento in cui la fiducia viene meno. Putnam e Kester, con due modi e due evidenze diverse, attaccano l'agenda conservatrice americana, ma se in Kester l'attacco è assolutamente diretto e porta nomi e cognomi, in Putnam serve una seconda lettura per andare oltre a quella che sembra un'apologia nostalgica dei tempi che furono.

Del resto questo, a mio avviso, è il maggiore scoglio ad una lettura di Putnam e lo critiche che lo stesso autore ricevette ai tempi seguirono proprio questa direzione.²⁵⁹

Sembra questa, però, essere una caratteristica di Putnam, ovvero, ipotizzare un discorso progressista, aperto alle differenze e fiducioso, attraverso l'enfatizzazione di una sorta di età dell'oro sociale perduta. Le prime righe del suo saggio *Bowling Alone* non possono infatti che non suggerire quasi un "bigottismo" di fondo: "The US once had an enviable society, but over the last two or three decades this civic society has shrunk, and more

259 "It's the sort of thesis academics and pundits adore, a big woolly argument that's been pre-reduced to a soundbite of genius. *Bowling alone*--it's wistful, comical, nostalgic, sad, a tiny haiku of post-industrial loneliness. Right-wingers like Francis Fukuyama and George Will like it because it can be twisted to support their absurd contention that philanthropy has been strangled by big government. Clintonians and communitarians like it because it moralizes a middle-class, apolitical civic-mindedness that recognizes no hard class or race inequalities shaping individual choice: We are all equally able to volunteer for the Red Cross, as we are all equally able to vote. Putnam's prime culprit in the decline of civic America--television--is similarly beyond the reach of structural change. It's as though America were all one big leafy suburb, in which the glad handers and do-gooders had been bewitched by the evil blue light of *Seinfeld* and *Friends*." Pollitt-Katha, *Nation*, April 15, 1996; v. 262 n.15, (pagine non numerate).

people are watching TV. Possible explanations for this trend include more women in the workplace, increased mobility of families and changing demographics.”²⁶⁰

Donne, televisione, lavoro. Eppure sotto la superficie di un incipit da discorso da bar, c'è la pluralità dell'America con le sue contraddizioni insanabili ma gestibili.

Una di queste contraddizioni risiede proprio nella ricezione del saggio.

Bowling Alone, infatti, è un testo complesso nel senso che la sua pretesa scientificità è sorretta da un linguaggio che, potremmo dire, parla alla pancia. La sua costruzione del discorso sul disimpegno civile rappresenta palesemente la versione di una sola parte di America, per giunta una delle più abbienti, e l'associazionismo di cui parla, dai Boy Scout alle confraternite dei college nonché al PTA (associazioni genitori insegnanti), dimostra una profilazione molto limitata del campione d'indagine. Eppure la pretesa, sempre attraverso una scrittura colloquiale e polite, è quella di parlare all'intera nazione. Le reazioni che ha suscitato dimostrano, del resto, che l'obiettivo è stato centrato. Anche coloro che non giocano a bowling che non partecipano alla PTA e che reputano che i valori espressi da Putnam siano nostalgici, hanno risposto “indignati” all'appello. Coloro i quali, invece, rientrano nelle “categorie” di Putnam hanno accolto il suo testo come l'evidenza totale dei loro pensieri come sostenne William A. Galston, ex adviser della Casa Bianca: “Bob Putnam has been able to put some hard numbers on intuitions that people have had for a long time.”²⁶¹ Proprio Galston portò Putnam all'attenzione dell'allora Presidente Bill Clinton il quale lo invitò più volte a sessioni di brainstorming sulle tematiche relative alla questione comunità e il suo relativo declino negli States.

Questo valore politico di Putnam, che ebbe dialoghi diretti anche con il Presidenti Bush senior, dimostra come la “preoccupazione” intorno al tema comunità fosse generalizzata al punto da rendere le sue teorie riconoscibili dal potere costituito, sia esso di natura repubblicana che di natura democratica.

Pollit Katha scrisse ironicamente che il saggio generò più commenti dell'Amleto.

Per dirla alla Putnam, quindi con quel tono divulgativo che irrita i ricercatori purosangue, *Bowling Alone* ha parlato dell'America all'America.

Il discorso di *Bowling Alone* si basa su una considerazione che lo stesso Putnam definisce triviale, ma che rivela esattamente il polso della situazione dell'uomo “comune”. Negli anni '90 il numero di giocatori di bowling è cresciuto vertiginosamente mentre quello delle leghe amatoriali e dei campionati è crollato drasticamente. Sempre più persone giocano a bowling e allo stesso tempo sempre meno persone giocano in una squadra di bowling.

Cosa è successo al tessuto sociale americano e all'impegno civico?

Il saggio di Putnam, come visto, inizia in maniera alquanto particolare additando l'erosione sociale, avvenuta negli ultimi trent'anni in America, a tematiche quali: l'aumento di persone che guardano la TV; l'impegno sempre più stabile delle donne all'interno del mercato del lavoro; i cambiamenti demografici; la società mobile che non permette radicamento.

²⁶⁰ R. Putnam, *Bowling Alone: America's Declining Social Capital*, in, *Journal of Democracy*, January 1995, p.65.

²⁶¹ H. Scott, *Chronicle-of-Higher-Education*, March 1, 1996; v. 42, n. 25, pp. 10-12.

In questa ricerca il punto di partenza e quello di arrivo è un'America vista come faro democratico e guida, anche e soprattutto, per quei paesi post comunisti che in quei primi anni '90 iniziavano a riconfigurare le loro forme di governo. Seguendo l'impostazione generale del testo questo assunto è profondamente soggettivo - l'interesse per il bowling nasce dal fatto che Putnam ne era un appassionato giocatore - e pone una prima questione metodologica sul primato che lo stesso sociologo conferisce agli Stati Uniti: "To those concerned with the weakness of civil societies in the developing or post communist world, the advanced Western democracies and above all the United States have typically been taken as models to be emulated."²⁶²

Il punto critico in merito al social disengagement deriva secondo Putnam dalla perdita di capitale sociale quindi dalla perdita della capacità da parte del singolo di riuscire a costruire un sistema di reti in grado di supportarlo tanto nella sua vita lavorativa che in quella privata. Il concetto di capitale sociale, e la sua conseguente nozione di network, è un discorso estremamente legato alla formazione del potere nello stato capitalista post guerra fredda. Lo smantellamento progressivo di una serie di doveri da parte dello stato e la successiva privatizzazione di molti ambiti della vita del cittadino, hanno portato ad una gestione imprenditoriale - il termine self-entrepreneur ritorna spesso nel dibattito SEA - da parte del singolo proprio per colmare tali mancanze. La differenza principale tra Kester e Putnam risiede anche in questo. Se quest'ultimo vede in tali mancanze una possibilità di azione e interazione, per il primo, invece, la mancanza statale colmata dal singolo cittadino rappresenta un processo di collaborazionismo verso dinamiche conservatrici che volontariamente spostano l'attenzione delle loro deficienze sul singolo e sul successivo processo di empowerment.

A dimostrazione di un interesse generale, entrambi i testi toccano le tematiche del "disagio", in particolare, povertà, emarginazione, criminalità e tossicodipendenza. Per Putnam le reti sociali e il capitale che ne consegue sono causa ed effetto allo stesso tempo del buon funzionamento di un governo in quanto espressione primigenia di una base civica che ispira la guida di uno stato/regione/città. Dove manca l'impegno e la coesione civica, il tessuto sociale diventa più debole, se non quasi inesistente, arrivando a generare conflittualità interna, povertà e un certo tipo di malessere generalizzato. La rete sociale è uno strumento e una dimostrazione di fiducia in quanto si crea sulla base di un "disinteresse" economico e assistenzialista: "Researchers in such fields as education, urban poverty, unemployment, the control of crime and drug abuse, and even health have discovered that successful outcomes are more likely in civically engaged communities. Similarly, research on the varying economic attainments of different ethnic groups in the United States has demonstrated the importance of social bonds within each group. These results are consistent with research in a wide range of settings that demonstrates the vital importance of social networks for job placement and many other economic outcomes. Meanwhile, a seemingly unrelated body of research on the sociology of economic development has also focused attention on the role of social networks. Some of this work is situated in the developing countries, and some of it elucidates the peculiarly successful "network capitalism" of East Asia. Even in less exotic Western economies, however, researchers have discovered highly efficient, highly flexible "industrial districts" based on networks of collaboration among workers and small entrepreneurs."²⁶³

²⁶² R.Putnam, *op.cit.*, p.65.

²⁶³ *Ibidem*, p.66.

I distretti culturali, frutto di reti sociali efficienti, hanno dimostrato nel corso di questi ultimi venti anni i loro effetti deterioranti sulla struttura della città all'interno di una logica di cooptazione gentrificante. Al momento in cui Putnam scriveva, il distretto culturale rappresentava ancora un'opzione non l'unica modalità di economizzare i processi dell'abitare e del vivere sociale.

Questo processo che Putnam vede nella sua fase aurorale è indirettamente criticato dallo stesso sociologo in quanto rappresenta il passaggio effettivo dall'associazionismo "nostalgico" alla costruzione del terzo settore basato sull'ideologia dell'erogazione di servizi.

Putnam, infatti, è molto legato - ai limiti del nostalgico- ad un tipo di associazionismo basato sul contesto socio politico che dal secondo dopoguerra ha portato al boom economico degli anni '60 fino ad arrivare agli inizi degli anni '70. In parte questo lo si deve al fatto che questi sono gli anni che Putnam visse durante la sua formazione ma i dati che riporta parlano chiaramente di un progressivo e marcato allontanamento dal fare. La modalità con cui Putnam descrive questi processi oscillano sempre tra oggettività e soggettività, dati empirici ed esperienza creando una sorta di continuo cortocircuito sull'autorevolezza del suo giudizio: "I do not intend here to survey (much less contribute) to the development of the theory of social capital. Instead, I use the central premise of that rapidly growing body of work that social connections and civic engagement pervasively influence our public life, as well as our private prospects as the starting point for an empirical survey of trends in social capital in contemporary America. I concentrate here entirely on the American case, although the developments I portray may in some measure characterize many contemporary societies."²⁶⁴

Il suo primo esempio sull'erosione del sociale, del resto, inizia con un dato familiare (familiar evidence) in merito al cambiamento dei modelli di partecipazione politica prendendo in considerazione il calo dell'affluenza alle elezioni nazionali negli ultimi trent'anni. Dagli anni '60 agli anni '90 si è registrato un calo di quasi un quarto degli elettori: "A series of identical questions posed by the Roper Organization to national samples ten times each year over the last two decades reveals that since 1973 the number of Americans who report that "in the past year" they have "attended a public meeting on town or school affairs" has fallen by more than a third (from 22 percent in 1973 to 13 percent in 1993)."²⁶⁵

Questo deriva anche da un disinnamoramento dei cittadini verso politica che, a causa di episodi controversi e scandali occorsi, ha visto un drastico calo della fiducia: "The proportion of Americans who reply that they "trust the government in Washington" only "some of the time" or "almost never" has risen steadily from 30 percent in 1966 to 75 percent in 1992."²⁶⁶

La politica, nel discorso di Putnam, rappresenta l'apice e l'evidenza di un tessuto sociale a priori (nel senso di precedentemente formato) ben organizzato. Quindi, il suo discorso

264 R.Putnam, *op.cit.*, p.67

265 *Loc. cit.*

266 *Loc.cit.*

partendo dalla punta dell'iceberg del political disengagement muove alla ricerca di quelle cause di erosione sociale presenti nella normale organizzazione sociale.

L'elemento che Putnam considera avere il maggior ruolo nella socialità e nella costruzione di reti è la religione. Il sociologo mette in evidenza, infatti, come in questi anni di declino sociale, il ruolo dei luoghi di culto - non solamente legati all'istituzione - abbiano subito un calo minore rispetto ad altri ambiti dell'associazionismo: "Religious affiliation is by far the most common associational membership among Americans. Indeed, by many measures America continues to be (even more than in Tocqueville's time) an astonishingly "churched" society. For example, the United States has more houses of worship per capita than any other nation on Earth. Yet religious sentiment in America seems to be becoming somewhat less tied to institutions and more self-defined. How have these complex crosscurrents played out over the last three or four decades in terms of Americans' engagement with organized religion? The general pattern is clear: The 1960s witnessed a significant drop in reported weekly churchgoing - from roughly 48 percent in the late 1950s to roughly 41 percent in the early 1970s. Since then, it has stagnated or (according to some surveys) declined still further. Meanwhile, data from the General Social Survey show a modest decline in membership in all "church-related groups" over the last 20 years. It would seem, then, that net participation by Americans, both in religious services and in church-related groups, has declined modestly (by perhaps a sixth) since the 1960s."²⁶⁷

Il tema della religione, del resto come dimostra un'intervista di Putnam rilasciata nel 2007 al *The Guardian*, rappresenta una costante del suo pensiero e rimane un forte metro di giudizio in merito alla definizione dei parametri sulla partecipazione attiva dei cittadini.²⁶⁸

Dalla religione Putnam, passa all'analisi di quelle associazioni "para" educative come i Boy Scout e l'associazione genitori-insegnanti (PTA) che, a differenza dell'associazionismo religioso, hanno perso interesse e appeal. Anche queste due particolari forme di associazionismo come fa notare nella sua critica Pollitt-Katha, sono molto soggettive o poco rilevanti per decretarne la validità a metro di giudizio nazionale. Secondo Pollitt-Katha sono state proprio le tipologie associative escludenti insite in

²⁶⁷ R.Putnam, *op.cit.*, p.68.

²⁶⁸ What fascinates him is tracking where the new forms of social capital are developing and why they are successful. One of his key areas of interest is religion - religious affiliations account for half of all US social capital. He cites US megachurches which, typically, attract tens of thousands of members, as "the most interesting social invention of late 20th century." He identifies the secret of their success: "They have very low barriers to entry - the doors are open, there are folding chairs out on the patio - they make it very easy to surf by. You can leave easily. But then they ramp people up to a huge commitment - at some megachurches, half of all members are tithing [giving a tenth of their income]. How do they get from the low to the high commitment? By a honeycomb structure of thousands of small groups: they have the mountain bikers for God group, the volleyball players for God, the breast cancer survivors for God, the spouses of the breast cancer survivors for God, and so on. "The intense tie is not to the theology but in the emotional commitment to others in their small group. Most of these people are seeking meaning in their lives but they are also seeking friends. The small groups spend two hours a week together - doing the volleyball or the mountain biking and praying; they become your closest friends," he says. "These churches form in places of high mobility - people live there for six weeks and the church provides the community connection. When you lose your job, they'll tide you over, when your wife gets ill, they'll bring the chicken soup." Putnam believes that this low entry/ honeycomb structure could be successfully copied to reinvigorate many other organisations, from trade unions to scouts' clubs and rotary clubs. He points out that the leader of the US's biggest trade union, the Service Employees Union International, is intrigued by the potential of the megachurch model.

questi due mondi ad escludere in partenza diverse tipologie di persone e quindi non possono assurgere a modello generale giudicando così il saggio di Putnam come decontestualizzato dall'attuale complessità della società.²⁶⁹

In merito alla PTA e ai Boy Scout Putnam scrive: "The parent-teacher association (PTA) has been an especially important form of civic engagement in twentieth-century America because parental involvement in the educational process represents a particularly productive form of social capital. It is, therefore, dismaying to discover that participation in parent-teacher organizations has dropped drastically over the last generation, from more than 12 million in 1964 to barely 5 million in 1982 before recovering to approximately 7 million now. Next, we turn to evidence on membership in (and volunteering for) civic and fraternal organizations. These data show some striking patterns. First, membership in traditional women's groups has declined more or less steadily since the mid-1960s. For example, membership in the national Federation of Women's Clubs is down by more than half(59 percent) since 1964, while membership in the League of Women Voters (LWV) is off 42 percent since 1969. Similar reductions are apparent in the numbers of volunteers for mainline civic organizations, such as the Boy Scouts (off by 26 percent since 1970) and the Red Cross (off by 61 percent since 1970). But what about the possibility that volunteers have simply switched their loyalties to other organizations? Evidence on "regular" (as opposed to occasional or "drop-by") volunteering is available from the Labor Department's Current Population Surveys of 1974 and 1989. These estimates suggest that serious volunteering declined by roughly one-sixth over these 15 years, from 24 percent of adults in 1974 to 20 percent in 1989. The multitudes of Red Cross aides and Boy Scout troop leaders now missing in action have apparently not been offset by equal numbers of new recruits elsewhere."²⁷⁰

Stesso discorso e stessa sorte per i sindacati e le loro attività associative correlate e le fraternal organizations (confraternite).

Stabilita questa connessione tra la diminuzione di reti sociali, mancanza di fiducia, disimpegno politico e quindi disimpegno civico, Putnam entra nel vivo dell'articolazione della sua teoria sul bowling solitario: " The most whimsical yet discomfiting bit of evidence of social disengagement in contemporary America that I have discovered is this: more Americans are bowling today than ever before, but bowling in organized leagues has plummeted in the last decade or so. Between 1980 and 1993 the total number of bowlers in America increased by 10 percent, while league bowling decreased by 40 percent. (Lest this be thought a wholly trivial example, I should note that nearly 80 million

²⁶⁹No, the whole theory is seriously out of touch with the complexities of contemporary life. If church membership is down (good news in my book), it's hardly because people are staying home to watch TV. More likely, organized religion doesn't speak to their spiritual needs the way (for example) self-help programs do. Putnam dismisses the twelve-step movement much too quickly. At the very least, its popularity calls the TV-time-drain theory into question. I know people who've gone to A.A. every day, for years. As for building social capital, my own brief experience with Alanon more than fifteen years ago is still my touchstone of ordinary human decency and kindness. What's that if not "trust"? My membership in the P.T.A., by contrast, is motivated mostly by mistrust: As another parent put it, we join the P.T.A. to keep our kids from being shafted by the school system. Putnam's theory may not explain much about the way we live now, but its warm reception speaks volumes. The bigfoot journalists and academic superstars, opinion manufacturers and wise men of both parties are worried, and it isn't about bowling or Boy Scouts. It's about that loss of "trust," a continuum that begins with one's neighbor and ends with the two parties, government, authority. It makes sense for the political and opinion elites to feel this trust--for them, the system works. It's made them rich and famous. But how much faith can a rational and disinterested person have in the set-up that's produced our current crop of leaders? Politt-Katha, *op. cit.* (pagine non numerate).

²⁷⁰ R.Putnam, *op.cit.*, p.69.

Americans went bowling at least once during 1993, nearly a third more than voted in the 1994 congressional elections and roughly the same number as claim to attend church regularly. Even after the 1980s' plunge in league bowling, nearly 3 percent of American adults regularly bowl in leagues.) The rise of solo bowling threatens the livelihood of bowling-lane proprietors because those who bowl as members of leagues consume three times as much beer and pizza as solo bowlers, and the money in bowling is in the beer and pizza, not the balls and shoes. The broader social significance, however, lies in the social interaction and even occasionally civic conversations over beer and pizza that solo bowlers forgo. Whether or not bowling beats balloting in the eyes of most Americans, bowling teams illustrate yet another vanishing form of social capital.”²⁷¹

Il “solo” bowling rivela nella sua “trivialità” il difficile bilanciamento tra una maggiore consapevolezza individuale ed un minore senso di appartenenza. Il dato degli 80 milioni di americani che almeno una volta, nel 1993, hanno giocato a bowling, ovvero, un terzo di persone in più rispetto ai votanti del 1994, crea in Putnam, esattamente in quest’ordine consequenziale, il parallelismo tra mancanza di connessione sociale e mancanza di interesse politico. Per Putnam non ci sono - per lo meno non in maniera diretta - responsabilità politiche e strutturali nell’erosione della socialità americana. In questo, la distanza con Kester aumenta dal momento che quest’ultimo, nel suo saggio, descrive il disagio sociale, così come viene rappresentato e raccontato, frutto di un modalità politica che trova le sue radici nel periodo vittoriano. Per Putnam la dinamica del social disengagement non può, invece, essere invertita. Ad esempio, solo a livello ipotetico, il sociologo non si interroga sul cambiamento del tempo del lavoro. La progressiva scomparsa delle squadre amatoriali di bowling potrebbe essere spiegata, infatti, come conseguenza diretta della nuova mobilità lavorativa dal momento che non tutte le persone lavorano agli stessi orari, molto banalmente, sarà difficile formare una squadra di cinque persone che riescano ad incontrarsi alla stessa e ora nello stesso giorno. Eppure Putnam, più avanti nel saggio, parlerà della difficoltà del radicamento sociale anche in merito ai cambiamenti delle condizioni lavorative.

Così come la mobilità non viene presa in esame da un punto di vista strutturale dell’erosione sociale, allo stesso modo Putnam non crea nessun corrispondenza in merito al cambiamento/riduzione dei salari. Questa è una mancanza “paradossale”, dal momento che la sua teoria consiste nel fatto che la diminuzione delle leghe di bowling ha portato ad un minor consumo da parte dei giocatori di pizza e birra e quindi ad un calo negli introiti del gestore della pista da bowling stessa.²⁷²

Nel vuoto di questa partecipazione si instaura, secondo Putnam, il settore terziario che, nonostante rappresenti una tipologia associativa e svolga funzioni di impegno sociale, non ha le stesse premesse dell’associazionismo “dei tempo d’oro” creando di contro una parcellizzazione del momento collettivo ed una professionalizzazione del ruolo della

²⁷¹ R.Putnam, *op.cit.*, p.69.

²⁷² A livello “trivial” l’interesse per il bowling in quella metà di anni ‘90 riscontra un discreto successo anche nel mondo cinematografico e televisivo. Nel 1996 esce nelle sale il film KingPin con Woody Harrelson e Bill Murray, nel 1998 i fratelli Coen realizzano Il Grande Lebowski film diventato ben presto un cult al punto che nel 2020 verrà realizzata da John Turturro la serie The Jesus Rolls ispirata al personaggio di Jesus Quintana (interpretato dallo stesso Turturro già nel ‘98) pederasta e campione di bowling. L’interesse per il bowling poi ha sempre fatto parte dei Simpson dal momento che rappresenta l’unica attività sportiva praticata con regolarità da Homer Simpson. Nella stagione 7 (1995-1996) la puntata numero 12 (andata in onda negli Stati Uniti il 7 gennaio 1995) si intitola Team Homer e racconta della difficoltà di Homer e compagni nel vincere il locale torneo di bowling.

partecipazione stessa: “ If the growth of tertiary organizations represents one potential (but probably not real) counterexample to my thesis, a second countertrend is represented by the growing prominence of nonprofit organizations, especially nonprofit service agencies. This so-called third sector includes everything from Oxfam and the Metropolitan Museum of Art to the Ford Foundation and the Mayo Clinic. In other words, although most secondary associations are nonprofits, most nonprofit agencies are not secondary associations. To identify trends in the size of the nonprofit sector with trends in social connectedness would be another fundamental conceptual mistake.”²⁷³

Eppure nonostante le diversità di fondo, Putnam e Kester esprimono gli stessi dubbi in merito al terzo settore come veicolo di partecipazione, soprattutto, nel caso di Kester, quando questi servizi vengono erogati attraverso una forma di art community-based. Se, infatti seguendo Putnam, consideriamo il museo come un'agenzia no profit portiamo in evidenza il fatto che proprio il no profit in qualità di terzo settore non crea - in quanto non nasce con queste prospettive - connettività sociale cosa che invece era l'obiettivo di quell'associazionismo portato avanti dai boy scout, della chiesa e delle leghe bowling. Il terzo settore eroga servizi e tratta la socialità - quando si occupa di questo - di conseguenza. Dal momento che la finalità della ricerca di Putnam non è direzionata al mondo dell'arte il quadro del contesto sociale che offre pone in essere un atteggiamento sociale generalizzato nel quale poi, di fatto, una certa tipologia di arte ha iniziato ad intervenire entrando, come analizza Kester, proprio all'interno delle problematiche delle rappresentazioni politiche della comunità. In questo punto, ritengo, la convergenza che viene a crearsi tra i due autori forma un quadro, se non del tutto completo - entrambi i due punti di vista rimangono comunque privilegiati - di sicuro ampio e complesso.

La classe sociale che Putnam sembra prendere maggiormente in considerazione, proprio per queste sue caratteristiche di aggregazione “solitaria”, richiama quella Lower Middle Class analizzata da Willats nel suo progetto West London Survey. Nella ricerca dell'artista inglese ciò che, infatti, era emerso rispetto alla zona di Hanwell Park era un mancanza di strutture associative/aggreganti e allo stesso tempo la presenza di singoli cittadini impegnati in attività civiche e di quartiere.²⁷⁴ La Lower Middle Class londinese sembrava infatti “troppo” povera per permettersi circoli ricreativi e tennis club della Upper Middle Class e allo stesso tempo “troppo” povere per investire energie nell'impegno collettivo della Working Class.

Un'altra “declinazione” del terziario associativo è quella relativa ai gruppi di supporto. Putnam porta all'attenzione i dati della ricerca condotta da Robert Wuthnow secondo la quale il 40% degli americani afferma di far parte di un gruppo di sostegno (fully 40 percent of all Americans claim to be “currently involved in [a] small group that meets regularly and provides support or caring for those who participate in it). Il 5% del campione nazionale di Wuthnow afferma, inoltre, di partecipare regolarmente a un gruppo di “auto aiuto” (self help group), come, ad esempio gli alcolisti anonimi. Anche questo

²⁷³ R.Putnam, *op.cit.*, p.70.

²⁷⁴ S.Willats, *op. cit.*, p.43: “Lower Middle Class - from the lower reaches of the Decision Tree, made up of participants with jobs such as manager of a local shop, shop steward, clerical workers, Jehova's Witness, etc. It is interesting to note that the Lower Middle-Class group was the only social group taking part in the project that had any existing community structure in evidence, such as community centre, resident's association, and residents that took on community role (for example, one participant worked as a part-time local legal adviser on resident's rights).”

“campione” di ricerca viene criticato da Pollitt-Katha in quanto sembra che la responsabilità per l’erosione sociale dipenda esclusivamente dalle “non-elites classes”.²⁷⁵

Secondo Putnam questi piccoli gruppi non favoriscono la comunità e il suo senso di appartenenza nonostante rappresentino un’importante forma di capitale sociale. Come detto, la tensione di questi gruppi all’auto realizzazione o all’auto sostegno nel momento in cui aiuta il singolo, attraverso un processo maieutico di presa di coscienza, lo allontana dai suoi “doveri” civici che, invece, richiedono un impegno maggiore che non quello settimanale e soprattutto si costruiscono in una dimensione plurale dove la soggettività del singolo entra a far parte di un corpo sociale più grande.

Questo individualismo sociale è riscontrato dai dati in merito al rapporto con il vicinato: “A second aspect of informal social capital on which we happen to have reasonably reliable time-series data involves neighborliness. In each General Social Survey since 1974 respondents have been asked, "How often do you spend a social evening with a neighbor?" The proportion of Americans who socialize with their neighbors more than once a year has slowly but steadily declined over the last two decades, from 72 percent in 1974 to 61 percent in 1993. (On the other hand, socializing with "friends who do not live in your neighborhood" appears to be on the increase, a trend that may reflect the growth of workplace-based social connections.)”²⁷⁶

Ritengo questo aspetto del vicinato molto interessante soprattutto in chiave SEA. Come visto diversi progetti di Culture in Action (Chicago 1993) hanno avuto come fulcro d’attenzione il vicinato. In particolare il collettivo AHAH che coinvolse gli abitanti di Rodgers Park nella gestione di una galleria d’arte - serra idroponica in grado di coltivare frutta e verdura per i malati di AIDS, e il progetto di Inigo Manglano Ovalle “Tele Vecindario” realizzato con la comunità latina di West Town.

In entrambi i casi l’aspetto della fiducia e della partecipazione collettiva sono stati elementi essenziali.

Del resto proprio la mancanza di fiducia è un punto chiave per capire, in un processo a cascata, il progressivo allontanamento dai valori civici e la conseguente difficoltà nella creazione di reti sociali. A tal riguardo Putnam scrive: “Americans are also less trusting.

²⁷⁵ Pollit-Katha, *op. cit.*, : “At least Putnam doesn't blame working mothers. Still, the discussion around "Bowling Alone" is peculiar in a number of ways. How many of those who praise its thesis fit either half of his theory, I wonder: Is Bill Bradley a Shriner? Does The Washington Post's David Broder bake cookies for the P.T.A.? If not, is the boob tube to blame? As Theda Skocpol noted in her politely devastating rejoinder to Putnam's follow-up article, "The Strange Disappearance of Civic America," in *The American Prospect* (Winter 1996), Putnam seems to place both the burden of civic engagement and responsibility for its collapse on the non-elite classes. Tenured professors may be too busy to sing in a choir (Putnam's former avocation. [...])No, the whole theory is seriously out of touch with the complexities of contemporary life. If church membership is down (good news in my book), it's hardly because people are staying home to watch TV. More likely, organized religion doesn't speak to their spiritual needs the way (for example) self-help programs do. Putnam dismisses the twelve-step movement much too quickly. At the very least, its popularity calls the TV-time-drain theory into question. I know people who've gone to A.A. every day, for years. As for building social capital, my own brief experience with Alanon more than fifteen years ago is still my touchstone of ordinary human decency and kindness. What's that if not "trust"? My membership in the P.T.A., by contrast, is motivated mostly by mistrust: As another parent put it, we join the P.T.A. to keep our kids from being shafted by the school system.” (pagine non numerate).

²⁷⁶ R Putnam, *op.cit.*, 71-72.

The proportion of Americans saying that most people can be trusted fell by more than a third between 1960, when 58 percent chose that alternative, and 1993, when only 37 percent did. The same trend is apparent in all educational groups; indeed, because social trust is also correlated with education and because educational levels have risen sharply, the overall decrease in social trust is even more apparent if we control for education. Our discussion of trends in social connectedness and civic engagement has tacitly assumed that all the forms of social capital that we have discussed are themselves coherently correlated across individuals. This is in fact true. Members of associations are much more likely than nonmembers to participate in politics, to spend time with neighbors, to express social trust, and so on. The close correlation between social trust and associational membership is true not only across time and across individuals, but also across countries.”²⁷⁷

Da questo punto del saggio in poi, Putnam inizia ad elencare quelle che secondo il suo punto di vista sono le cause principali dell'erosione sociale. Leggere adesso nel 2019, queste conclusioni le può far sembrare per lo meno naive ma contestualizzarle, come giusto che sia, nel loro momento storico le fa apparire come la prima spia del ritorno al conservatorismo. Le cause principali secondo il sociologo sono: l'entrata stabile delle donne nel mondo del lavoro, lo sradicamento e la suburbanizzazione, le trasformazioni demografiche (a partire dagli anni '60 si celebrano sempre più divorzi che matrimoni), la bassa natalità, la riduzione dei salari, la svolta tecnologica del tempo libero.

Quest'ultimo punto è quello che ha maggiore rilevanza ai fini dello studio della comunità in relazione a processi artistici community based. La gestione del tempo libero e il comparto educazione sono infatti due aspetti fondamentali per capire lo sviluppo di queste pratiche. La critica di Putnam si rivolge essenzialmente ai mezzi di comunicazione, uno in particolare . La televisione: “The technological transformation of leisure. There is reason to believe that deep-seated technological trends are radically "privatizing" or "individualizing" our use of leisure time and thus disrupting many opportunities for social-capital formation. The most obvious and probably the most powerful instrument of this revolution is television. Time-budget studies in the 1960s showed that the growth in time spent watching television dwarfed all other changes in the way Americans passed their days and nights. Television has made our communities (or, rather, what we experience as our communities) wider and shallower. In the language of economics, electronic technology enables individual tastes to be satisfied more fully, but at the cost of the positive social externalities associated with more primitive forms of entertainment. The same logic applies to the replacement of vaudeville by the movies and now of movies by the VCR. The new "virtual reality" helmets that we will soon don to be entertained in total isolation are merely the latest extension of this trend. Is technology thus driving a wedge between our individual interests and our collective interests?”²⁷⁸

Come più volte sottolineato un certo stile apocalittico-nostalgico rende la prima lettura di Putnam “difficoltosa” e ogni riga del suo saggio è stata critica. La questione sulla scientificità di quanto fin qui affermato si scontra costantemente con un punto di vista prettamente empirico portato avanti da un interesse ben specifico.

L'intrattenimento individuale ha superato l'esperienza collettiva e alla data del 1995 Putnam può solo immaginare lo spostamento da social network associazionistico a social

²⁷⁷ R.Putnam, *op.cit.*, p.72.

²⁷⁸ Ibidem, p.74.

network post Facebook e social media. Quello che Putnam però vede nel suo presente è la necessità di un impegno da parte della politica - proprio in virtù del legame indissolubile tra impegno civico e formazione politica - per ricostruire il senso di capitale sociale: “*Finally, and perhaps most urgently, we need to explore creatively how public policy impinges on (or might impinge on) social-capital formation. In some well-known instances, public policy has destroyed highly effective social networks and norms. American slum-clearance policy of the 1950s and 1960s, for example, renovated physical capital, but at a very high cost to existing social capital.”²⁷⁹

Putnam sostiene l’orizzontalità delle reti sociali senza mitizzare - e questa affermazione finale dimostra la complessità nella lettura del suo testo - la società americana degli anni ’50. La socialità che si cerca adesso deve essere indagata anche e soprattutto mezzo creativi perché, in primis, necessita di essere reinventata e soprattutto deve essere in cima all’agenda politica.

Da qui, ritengo, sia facile vedere la connessione tra l’interesse per politiche comunitarie e azione artistiche. In questo momento storico la SEA inizia il suo periodo di stabilizzazione in quanto da interesse generalizzato diventa interesse politico e le sue pratiche da sperimentali diventano funzionali a questo discorso e per tanto replicabili e dimostrabili. L’analisi di Putnam sull’erosione sociale richiede ora una risposta concreta e quella risposta sembra essere proprio quella tipologia di community-art - analizzata da Kester - acritica, evangelizzatrice ma funzionale ad un discorso politico che non (ri)conosce le sue “colpe” istituzionale ma che demanda e appalta al terzo settore la loro risoluzione. Il periodo dell’open-ended process di Places with a Past e Culture in Action inizia adesso una nuova fase.

²⁷⁹ R.Putnam, *op.cit.*, p.75.

3.3 Stephen Willats. West London Survey: ricerca sociale condotta da un artista

Se il testo di Bunge rappresenta un compendio della ricerca community-based condotta da un geografo, il testo di Willats definisce, anche a livello pratico, le nuove modalità di engagement da parte di un artista che vuole indagare lo specifico di una determinata comunità sociale.

Il testo *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour del 1973* venne presentato, sempre in quell'anno, alla Gallery House (pubblicato dalla Gallery House Press), di Kensington (Londra) dove Willats aveva creato il Centre for Behavioural Art.

Nello specifico veniva presentata la documentazione di due progetti: West London Social Resource Project e The Oxford Insight Development. In questo paragrafo viene presentato solo il progetto di Londra in quanto quello successivo di Oxford ne ricalca modelli e operazioni.

Le influenze principali di Willats in quel periodo (il testo è la summa di una serie di pensieri sviluppati tra gli anni '60 e i primi '70) sono cibernetica, Learning Theory ed Advertising Theory. Sono queste che lo portano a parlare di “engaging people directly in an interactive decision-making interface”²⁸⁰ attraverso l'utilizzo di una serie di schemi - che diventeranno nel corso del tempo il suo tratto distintivo - mutuati dal linguaggio informatico (transmitter-receiver).

Art's Social Environment e Social Environment

Sia da un punto di vista urbanistico/geografico sia da uno prettamente artistico, il concetto di environment, inteso come complessità/ampiezza dell'ambiente circostante, inizia ad essere indagato attraverso diverse sfumature e punti di vista nel mondo artistico di quel periodo. Nel 1976 il Padiglione Italia, *Ambiente come Sociale*, della Biennale di Venezia declina il tema dell'environment in chiave sociale unendo tanto l'indagine sulle nuove pratiche partecipative, sviluppatasi nella provincia, quanto il tema della lotta politica. Il padiglione curato da Enrico Crispolti rappresenta, in quegli anni, il tentativo di traduzione del concetto di environment in una chiave molto più ampia in grado di

²⁸⁰ S. Willats, *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behavior*, Occasional Paper, Londra 2010 (I ed. 1973), p.11.

superare la visione prettamente artistica di environment inteso essenzialmente come spazio installativo,²⁸¹

Ogni social environment è costruito e preservato su/da un *process of habituation*.

L'indagine di Willats pertanto, nasce nel clima di cambiamento di interesse artistico che stava maturando negli anni '70, ovvero uno spostamento verso la sfera ampia del sociale di fronte al quale, scriveva Willats, l'artista aveva pochi strumenti per comprenderlo e agirci dal momento che la sua formazione derivava da un ambiente sociale di natura artistica - auto definito - sviluppato in un periodo precedente e dunque inadatto ai nuovi cambiamenti tecnologici e comunicazionali. Tale mondo, quindi, doveva adattarsi ai nuovi strumenti se voleva raggiungere una qualche forma di successo (in senso lato): "The artist is poorly equipped to the afore-mentioned relying on precedent - which was made in different social circumstances than those exist now - and Will need to use the very technologies (both information and hardware) that are shaping society today if any measure of success is to be achieved."²⁸² Il suo interesse verso l'environment, però, si pone come differenza rispetto al mondo artistico stesso in quanto tende ad indagare, non tanto le modalità di produzione dell'opera ambientale quanto, piuttosto, la nuova metodologia necessaria per operare in questo mutato contesto.

L'intuizione di Willats sta nell'attuazione di modelli predittivi, concetto importato dalla cibernetica e dalle scienze comportamentali, che sviluppati attraverso una dinamica artistica potevano condurre alla creazione di una nuova base per un modo di operare insieme/condiviso (leaving open the establishing of a fresh basis for operation altogether).

Per fare questo, Willats, specifica che innanzitutto deve compiersi un cambiamento radicale in quello che è il rapporto tra artista e pubblico in quanto, la considerazione sulla quale l'artista stesso ha basato questo rapporto, passivizza oltre modo la dimensione della ricezione. Questo *switch* mentale deriva, come sottolinea più volte lo stesso Willats, dall'apertura e dall'inserimento metodologico delle influenze delle nuove tecnologie che in quel periodo stavano aprendo la strada ad una comunicazione non più gerarchica e mono canale bensì orizzontale e bi-direzionale. Secondo Willats il termine "audience" implica una dimensione passiva mentre il termine "participator" porta un valore diverso soprattutto nei casi in cui l'artista attua un approccio interattivo (interactive).

²⁸¹ Nel libro di Stefania Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, si ripercorrono le polemiche e i fraintendimenti che hanno accompagnato la nozione stessa di ambiente: "Maurizio Calvesi già il 1 luglio dichiara dalle pagine del "Corriere della Sera" che di environment ci era già parlato a Foligno, "mentre le cose avvenivano" - intendo la mostra "Lo spazio dell'immagine" del 1967 -, invece gli pare che Gregotti non ne capisca nulla e infatti non si intendono su cosa stanno definendo con il termine ambiente. Poiché ribadisce, quel concetto significa "l'opera che invade l'ambiente, l'immagine che occupa lo spazio", questi escamotage gli sembrano una "cartuccia sparata" che vanno comunque bene per una mostra storica "come quella che vedremo curata (certo ottimamente) da Germano Celant", ma per il resto il rischio è che sia una parola che sarà impiegata per far passare tutto". Poco più avanti si legge: "Il tema-tema-ambiente si lega ineluttabilmente al concetto di environment, che in ambito anglosassone è ampiamente impiegato in particolare nelle ricerche di process art e performative, in realtà già alla fine degli anni cinquanta, e può essere inteso in un'accezione più vasta, che va dalla storia dell'allestimento delle mostre alla creazione di ambienti, dalle case futuriste al Merzbau (1920-1936) di Kurt Schwitters, dalle mostre surrealiste allestite nel 1938 a Parigi e nel 1942 a New York da Duchamp alla galleria Art of This Century creata nel 1942 a New York da Frederick Kiesler per Peggy Guggenheim."

S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2018, pp.265-266.

²⁸² S. Willats, *op.cit.*, p.25.

Questo modo/modello di concepire la funzione dell'artista all'interno della società viene sintetizzato da Willats attraverso l'utilizzo di schemi, come detto, desunti da approcci e influenze tecnologiche e scientifiche. Il modello per eccellenza che Willats propone è il modello omeostatico (Homeostasis). "L'omeostasi (dal greco $\mu\omicron\iota\omicron\varsigma+\sigma\tau\acute{\alpha}\omicron\iota\varsigma$, "simile posizione") è la tendenza naturale al raggiungimento di una relativa stabilità, sia delle proprietà chimico-fisiche interne che comportamentali, che accomuna tutti gli organismi viventi, per i quali tale regime dinamico deve mantenersi nel tempo, anche al variare delle condizioni esterne, attraverso precisi meccanismi auto regolatori"²⁸³. Nel caso dello schema proposto da Willats rappresenta la pluridirezionalità della comunicazione e soprattutto la regolazione/democratizzazione dell'informazione stessa. Inoltre, il sistema omeostatico richiede che tutti i *nodes* di partenza abbiano uno stesso valore che li renda equamente non specializzati (ovvero nessun *node* ha un valore più alto degli altri). Allo stesso tempo, questo schema, permette la costante possibilità di scambio di informazioni e dunque di specializzazione temporanea condivisa.

Specificare il pubblico

Casuale o specifico?

Ricognizione e ricerca come fase preliminare

L'artista che vuole uscire dall'ambiente auto referenziale dell'arte, non ha mezzi né conoscenze per comprendere quel mondo "reale" circostante che è stimolato da fattori altri che normalmente relegano la produzione artistica tra le posizioni più basse nella scala di valori, bisogni e interessi: "In operating with audience that is external to the Art's Environment, the artist is going to be competing for attention with well-established drivers that are Central to the audience's day-to-day survival and to its longer-term drivers such as attaining social stability, etc. The artist's lack of concern for an audience attention switch, and acceptance or even fostering of cultural exclusiveness, has resulted in generally being placed low in people's list of priorities."²⁸⁴

Willats, così propone due modi per intercettare questo nuovo pubblico: creare una variazione della routine dei bisogni ordinari; lavorare nella routine e nei bisogni ordinari. Queste modalità, come specifica Willats, sono entrambe behavioural modelling ovvero modellano un comportamento, tanto quello dell'artista che si adatta ad una nuova situazione quanto, viceversa, quella del pubblico che accoglie una nuova prospettiva.

Per modificare un comportamento l'elemento fondamentale è la motivazione.

La motivazione, intesa anche come intenzionalità è uno dei punti chiave per cogliere lo scarto tra SEA e altre pratiche artistiche che si avvalgono di componenti partecipative e relazionali. La motivazione, del resto, nelle sue varie declinazioni pratiche come, ascolto, empatia e predisposizione al dialogo, nonché curiosità e cura, sono entrate a far parte di quel bagaglio di soft skills - si veda ricerca Helicon (capitolo 2) - necessario per affrontare una operazione in un determinato contesto sociale e comunitario. La motivazione, infatti, è un elemento forte tanto per l'artista quanto per le persone coinvolte in questo tipo di operazione.

²⁸³ https://it.wikipedia.org/wiki/Omeostasi#Omeostasi_in_semiotica

²⁸⁴ S. Willats, *op.cit.*, p.25.

È uno scarto discreto e silenzioso nella sua semplicità pragmatica - come molte teorie deweiane - ma allo stesso tempo rappresenta una sorta di rivoluzione copernicana. Se l'artista è spinto, nel suo intervento/interesse verso il sociale da una reale motivazione e quindi, si potrebbe dire, da una sorta di onestà, il rapporto che verrà a crearsi con l'altro non sarà giocato su di un piano strumentale bensì condiviso proprio perché esce da logiche di "sfruttamento". Se le motivazioni di un artista alla base di un'operazione sociale sono sincere il legame sarà a sua volta sincero e diretto. Sembra quasi una banalità spiegare come funziona la relazione con l'altro e specificare il giusto modo di porsi, ma bisogna considerare che le esperienze artistiche in campo sociale, fin dai loro inizi, hanno rappresentato una sorta di unicum nel mondo artistico dal momento che l'intervento artistico di per sé è stato pensato per un mondo specifico e auto referenziale che ha basato le sue dinamiche su logiche, linguaggi e comportamenti diversi rispetto a quelli del mondo "reale". Il comportamento all'interno del mondo dell'arte è una cosa quello al di fuori di essa un'altra. Sembra, dunque, quasi una banalità sottolineare queste differenze ma l'approccio dell'arte all'interno del reame ampio del sociale ha significato innanzitutto rimarcare questa differenza per capire la distanza creatasi tra due environments.

Capire la struttura contestuale

Lavorare nelle sub-routine delle persone per capire gli effettivi bisogni e interessi. Questa modalità si contrappone al modello che vede imporre fin dall'inizio un cambiamento radicale o un wider-goal. Come spiega Willats solo capendo questi micro atteggiamenti e abitudini si può arrivare a produrre un cambiamento nel comportamento: "In this way, the artist can gradually change the audience's list of priorities by ensuring that the first goals of the initial learning sub-routines fit with existing frames of reference - the wider goal becoming clearer and more meaningful as more learning sub-routines are accomplished."²⁸⁵

Willats poi continua dicendo che l'inserimento della tematica del conflitto, al fine di stimolare una riposta, può essere una soluzione/metodologia: "Conflict could be presented in the form of a problem that has to be solved if the original routine of the subject is to be regained or, on the other hand, branching might occur and a new route to the existing goal could be devised, which again involve the subject learning."²⁸⁶

Il tema del conflitto spiega al meglio l'accostamento critico artistico dell'antagonismo relazionale alle pratiche sociali segnando allo stesso tempo la differenza con esse e ponendosi come una delle possibilità attuative di intervento.

Guardare ai modelli di comunicazione / Questioni riguardanti il linguaggio

La comprensione della struttura contestuale apre al ruolo e al significato del linguaggio che l'artista deve adottare nel suo relazionarsi con il "pubblico".

Willats propone la seguente serie di possibilità:

- "1) The audience learns the artist's use of the language - this being the technique upon which the artist has traditionally relied.
- 2) The artist uses common coders or elements of language that are use in the same way by the audience.
- 3) The language of the audience is used.

²⁸⁵ S. Willats, *op. cit.*, p.26.

²⁸⁶ *Ibidem*, p.30.

- 4) The creation of a Meta Language which the artist and all participating groups learn and use to describe their individual languages to each other.
- 5) The construction of a Meta Filter that will encode message transmitted in the language of one group of people and decode it into the language of another.”²⁸⁷

Per Willats è fondamentale parlare la stessa lingua. Basarsi su un linguaggio comune, sia che esso venga costruito o accettato, condiviso e ricreato da entrambi le parti, porta ad una maggior efficacia della ricerca proprio perché mira a superare una serie di incomprensioni e barriere. Willats, in questo suo “manuale” tende poi a specificare la differenza principale tra l’indagine condotta dalla scienze sociale (Social Science) e quella condotta da una prospettiva artistica.

La differenza è che l’arte non deve piegarsi o validare un determinato dato/impressione bensì creare uno schema che porti ad un cambiamento comportamentale e di cognizione: “One way in which art differs from scientific practice with regard to my operational model of art is that instead of being concerned with the retrieval of information in order to validate a hunch - as is the case with most fieldwork conducted under the name of Social Science - it is directed at creating the conditions for the recipient to effect change in his or her own cognition and behavior.”²⁸⁸

Nel titolo del suo testo Willats descrive il nuovo ruolo dell’artista come istigatore di un cambiamento nella cognizione sociale e nel comportamento. La cognizione sociale consiste nell’attività mentale con la quale arriviamo a conoscere il mondo sociale e quindi, nello specifico si occupa “dei processi attraverso cui le persone acquisiscono informazioni dall’ambiente, le interpretano, le immagazzinano in memoria e le recuperano da essa, al fine di comprendere sia il proprio mondo sociale che loro stesse e organizzare di conseguenza i propri comportamenti. [Inoltre si occupa] di come il contesto sociale influenzi le prestazioni cognitive.”²⁸⁹

Per capire la cognizione sociale bisogna innanzitutto capire i rapporti di potere tra le varie classi sociali in quanto ogni decisione mira ad alterarla e riformularla in un processo a cascata attraverso, a sua volta, un processo di orientamento.

Non è un caso che questa tipologia di ricerca ben si adatti a processi e operazioni pratiche che mirano a costruire una conoscenza d’insieme tra organismo e ambiente all’interno della quale il ruolo della formazione di un linguaggio/comunicazione comunemente accettata è fondamentale.

L’approccio di Willats è volto al disvelamento prima, e alla costruzione poi, delle procedure di decision-making che regolano la coesistenza sociale. Willats è innanzitutto interessato a far emergere come il meccanismo decisionale, tanto negli anni ’70 come oggi, sia organizzato e plasmato secondo le logiche della Machine Age Society che, nonostante i cambiamenti occorsi tanto nel campo dell’informatica quanto in quello della comunicazione, offrono uno schema decisionale verticista all’interno del quale le decisioni, per l’appunto, sono prese, veicolate, mediate e diffuse da un orientation body. Questo corpo-che orienta è a sua volta diviso in sotto gruppi e veicola le sue decisioni

²⁸⁷ S. Willats, *op.cit.*, p.30.

²⁸⁸ *Ibidem*, p.31.

²⁸⁹https://it.wikipedia.org/wiki/Cognizione_sociale
Pagina 211 di 493

attraverso un Decision Tree “which functions essentially in an hierarchical, undirectional fashion. Each level in the Decision Tree relies on precedents for making decisions determined by higher levels in the Tree.”²⁹⁰

L'albero decisionale, solitamente composto da gruppi provenienti dalla middle-class, crea una serie di regole le quali vengono, sempre a cascata, imposte e comunicate all'ultimo livello della catena che Willats definisce come Machine Base composto essenzialmente dalla working class. Proprio quest'ultima mostra i caratteri della subordinazione accettando prescrizioni e condizioni. Questa tipologia di divisione serve per determinare il grado di accettazione di un determinata regola o legge senza che la natura dei gruppi di appartenenza possa essere modificata. I vari gruppi che appartengono al sistema Machine Base non sono in grado di determinare le proprie scelte. L'appartenenza ad un determinato social environment è più importante del physical environment che ne diventa una conseguenza: “[...] members of a social group do not generally determine themselves the nature of a of their neighborhood community structure, the relationship their social group has to other social group, their Physical Environment, work roles, social resources, etc.”²⁹¹

Il set delle regole sociali accettate da ogni gruppo sociale soprattutto per quello che riguarda l'aspetto ricreativo è un campo d'indagine tipico di molta ricerca sociale usato come strumento d'analisi e controllo - qualora abbia un determinato indirizzo - riguardo ad obiettivi, aspirazioni e credenze di un certo gruppo sociale: “At one level one can think of a Tennis Club as a being centered around tennis as a sport (one isn't saying that is not), but it serve a more important function within a particular Social Environment by satisfying certain needs. For example: 1) It reaffirms and reinforces habituation and strengthens the rules for it. 2) It enables power and dominance drivers to be fulfilled at a ritualistic level that, if played out in real life, would upset stability. A member be a bank clerk in the daytime but the best club player at night. 3) It is also a way of ensuring the Social Environment's survival by boy meets girl, etc.”²⁹²

Questo è anche l'indirizzo della ricerca di Robert Putnam il quale, come abbiamo visto, delinea il disengagement sociale e politico della middle class americana di inizio anni '90 partendo dalla diminuzione di squadre amatoriali di bowling mettendo in luce, come sosterrà Kester, l'affrancamento statale dalle politiche sociale.

Se in alcuni casi le regole sono ideate all'interno di un determinato contesto nella maggior parte delle volte la loro percezione e prescrizione deriva da fonti esterne al Social Environment stesso e la loro veridicità tende a non essere messa in discussione bensì accettata in maniera inconsapevole. L'esternalità della regola si traduce a livello pratico nella vita dei vari gruppi i quali in molti casi vedono una discordanza tra possibilità concrete e aspirazioni suggerite. Nonostante questo, senza un primo passo verso la consapevolezza, il dissidio non può essere sanato.

²⁹⁰ S. Willats, *op.cit.*, p.31.

²⁹¹ *Ibidem*, p.35.

²⁹² *Ibidem*, p.36.

West London Social Resource Project

Il progetto West London Resource Project ha coinvolto quattro zone dell'area di West London identificate da altrettante classi sociali ben distinte - non comunicanti tra di loro - al fine di costruire modelli sociali comuni/abituati (common social models) sviluppati dagli abitanti stessi. Si è trattato della messa in pratica dello schema omeostatico. Lo stesso Willats dopo un periodo di indagini preliminari ha scelto aree della città che, nonostante le differenze di classe, fossero accomunate da una vicinanza geografica. Il progetto è durato in totale sei mesi. Le aree interessate sono state: Area One: Greenford (Working Class); Area Two: Osterly Park (Middle Class); Area Three: Hanwell (Lower Middle Class); Area Four: Harrow (Upper Middle Class). Le strategie impiegate sono state essenzialmente task-oriented e il linguaggio che si è scelto di usare è stato quello riferito ai contesti e ai codici delle rispettive aree.

I quattro gruppi sono stati scelti secondo lo schema del Decision Role Model usato da Willats:

“ 1) Upper Middle Class - linked to the top of the Decision Tree, participants tend to be at the top of their particular professional pile. Examples of participants professions are consultant surgeon, executive, university dean, etc.

2) Middle Class - belong to the middle area of the Decision Tree: professions range from head master to chainstore area manager, army officer, etc.

3) Lower Middle Class - from the lower reaches of the Decision Tree, made up of participants with jobs such as manager of a local shop, shop steward, clerical workers, Jehovah's Witness, etc. It is interesting to note that the Lower Middle-Class group was the only social group taking part in the project that had any existing community structure in evidence, such as community centre, resident's association, and residents that took on community role (for example, one participant worked as a part-time local legal adviser on resident's rights).

4) Working class - associated with the Machine Base of the Decision Model, working conditions being tied to limited of non-decision-making roles such as manual laborers, factory workers, etc.”²⁹³

Il gruppo di ricerca era poi completato da una serie di figure professionali, come fotografi, sociologi ed esperti di cibernetica ai quali si aggiunse il gruppo di ragazze chiamate “The West London Super Girls” alle quali spettava il compito di distribuire il materiale informativo e intervistare le persone interessate. Come scrive Willats, in questa fase iniziale del progetto il loro ruolo è stato fondamentale in quanto hanno realizzato il doppio delle interviste rispetto al team formato da soli uomini. Nelle diverse aree scelte, le interviste vennero condotte seguendo il modello porta a porta replicando/intercettando i modelli di interazione tipici delle classi sociali selezionate al fine di spiegare nella maniera più diretta e comprensibile possibile un “art-motivated concept”. Alle persone che decidevano di partecipare al progetto veniva consegnato un poster - da posizionare in modo da renderlo visibile dalla strada - che raffigurava un collage degli elementi dell'area selezionata e sul quale i partecipanti potevano aggiungere la loro foto. Ad ogni poster veniva poi dato un numero. Per quanto la “risposta” dei poster non riscontrò la partecipazione della maggioranza dei partecipanti - lo stesso Willats la considerò un long shot - le persone che decisero di esporlo “contagiarono” ed incuriosirono gli altri residenti. Inoltre il pattern “monotono” dei diversi quartieri faceva sì che i poster esposti creassero un senso di interruzione visiva generando, per l'appunto, un interesse.

²⁹³ S. Willats, *op. cit.*, p.43.

In tutto vennero realizzate 210 interviste e tra le persone intervistate 109 decisero di far parte del progetto. La partecipazione nelle diverse aree era così suddivisa: Greenford (32), Osterly (30), Hanwell (27), Harrow (20). Il tempo richiesto per mettere insieme i partecipanti fu di tre settimane durante le quali, per rafforzare il senso di aggregazione vennero organizzati due eventi. Il primo che, non si realizzò per mancanza di fondi - questo dato è molto importante dal momento che, come si evince dalla ricerca Helicon, molti progetti di questo tipo tendono a nascondere le loro mancanze o a presentarle sempre e comunque come un successo - avrebbe previsto la creazione di badge da dare ai partecipanti con la scritta "West London Waste Lands". Il secondo - che invece venne realizzato - fu un foto ritratto dei partecipanti che avevano esposto i poster.

Terminata la fase di incontri iniziali, venne distribuito il West London Manual un manuale che introduceva ai principi della ricerca da condurre fornendo dati e statistiche delle varie aree sulle quali i partecipanti potevano intervenire definendo i propri modelli sociali. A differenza di un questionario di scienze social il, il manuale non prevedeva la risposta a domande prefissate - che potevano invece servire alla corroborazione di una tesi o al suggerimento di un'altra - quanto piuttosto prevedeva un alto livello di interazione proprio per articolare una serie di bisogni inespressi. Il manuale era poi diviso in Description Sheets, Visual Cue Sheets, Day Sheets, Association Sheets. Il primo serviva per incoraggiare la costruzione di modelli mentali di social environment attraverso domande specifiche riguardo determinati aspetti della propria area di appartenenza. Il Cue Sheets serviva invece per capire le associazioni mentali che i partecipanti compivano automaticamente così come l'Association Sheets serviva ad unire immagini a concetti come ad esempio il significato di un cancello o di un particolare giardino. I description sheets servivano poi ad articolare al meglio la descrizione dell'ambiente. I Day Sheets erano sette, uno per ogni giorno della settimana e servivano per esercitare costantemente l'osservazione: "The Day Sheets started with the description of the participant's home environment, the first task being to "Draw/Describe/Make a plan of what is on your living room mantelpiece", then moved on to the participants saw their social group: "Draw/Describe/Make a plan of your ideal form of transportation."²⁹⁴

Il numero di persone che compilarono il manuale nelle diverse aree selezionate furono: Greenford (17), Osterly (22), Hanwell (20), Harrow (19).

Il manuale per la sua struttura e composizione - per completarlo richiedeva quasi due ore - venne completato solo da 47 persone. Per questo motivo in alcuni casi venne riconsegnato incompleto. Il manuale era costituito in modo che i singoli fogli avessero una copia carbone di modo da poter esporre le risposte e i risultati. Questa esposizione, della durata di due settimane, presso i Public Register Boards presenti nelle biblioteche delle varie aree portò interesse nei partecipanti ed altri manuali vennero completati. Solo un manuale, nell'area di Harrow, non venne riconsegnato. Questa esposizione serviva soprattutto ai partecipanti per vedere quale fosse il grado di percezione dell'area espresso dagli altri abitanti. Il processo di sintesi venne affidato a specialisti nel campo della cibernetica, learning psychologist e perceptual psychologist i quali elaborarono i dati sotto forma di statistiche. Questo lavoro portò alla creazione del Rule Book che venne dato a tutti coloro che avevano preso parte al progetto.

²⁹⁴ S. Willats, *op. cit.*, p.50.

Dopo questa prima fase di descrizione dell'ambiente fisico e della sua percezione venne avviata la seconda parte del progetto che consisteva nel rimodellamento dei modelli mentali esistenti nel "Social and Physical Environment". Questa seconda fase rappresentava il cuore del progetto andando ad individuare i bisogni reali dei partecipanti e distinguendoli da quelli indotti sia in base alla classe sociale di appartenenza che rispetto al luogo urbano. In questa seconda fase venne distribuito il West London Re-Modelling Book e ad ogni area venne assegnato un team di supervisori a differenza della prima fase dove un unico team gestiva le quattro aree. Questo facilitò di molto il compito di collezione dati e il nuovo manuale fu riconsegnato solo dopo una settimana anziché tre. La parte riguardante la copia carbone e la successiva presentazione sul Public Register Board rimase invariata. Il Re-Modelling Book presentava una struttura meno articolata, cosa che si era rivelata problematica nel primo manuale, ma a differenza di quest'ultimo non poneva domande ma quesiti problematici volti all'immaginazione/presentazione di soluzioni alternative: "[...]Draw/Describe/Make a plan of a garden or open space that would be used by all the people in your neighborhood, showing how it will function."²⁹⁵

Oltre al public register board venne aggiunta un'urna elettorale all'interno della quale i partecipanti potevano inserire la loro scheda che a sua volta era divisa in due parti. Da una parte veniva espressa la preferenza per un determinato modello e dall'altra veniva espresso un commento o un suggerimento sul modello stesso.

In merito all'esito finale del progetto Willats ha scritto: " The final models were the published together with the Panel of Experts's thesis, and sent to all project participants so they could keep a record of the final models and view them against their own copy of the Re-Modelling Book. It is speculation at this point - since the project has just finished as I write this paper - to say whether relationship established between participants during the project will endure. But what can be predicted, indeed has been shown, is that it has altered, considerably in some cases, the participants' perception and understanding of themselves, their Environment and other participants' social groups, perhaps causing actual restructuring of aspects of their social relationship with one another."

²⁹⁵ S. Willats, *op. cit.*, p.59.

3.4 Grant H.Kester: la comunità coerente, il delegato e l'evangelizzazione. Rischi di una pratica community based senza critica

Il testo di Grant H. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, pubblicato nel gennaio 1995 sulla rivista *After Image* rappresenta la versione ampliata della lecture tenuta dallo stesso Kester presso l'University College di Salford in Inghilterra (8-11 settembre 1994, Littoral: New Zones for Critical Art Practice).

Il discorso di Kester si rivela oltremodo interessante anche rispetto alle future posizioni del critico stesso soprattutto in relazione al tema del modest proposal che emerge nella sua querelle con il critico danese Rasmussen (FIELD 2017).²⁹⁶

La posizione di Kester nel 1995 è una posizione guardinga e di estrema analisi nei confronti di una pratica community-based che proprio ad inizio anni '90 inizia a muovere i suoi primi passi maggiormente programmatici. La posizione invece del 2017, come si vedrà nel capitolo dedicato, mostra la maturazione e soprattutto la creazione di un pensiero critico in grado di accompagnare queste nuove pratiche non più emergenti attraverso una continua rimessa in discussione delle pratiche stesse.

Il fulcro del discorso di Kester nel 1995 ruota attorno al ruolo dell'artista all'interno di operazioni community based soprattutto in merito alla complessa definizione di comunità come identità visibile/definibile. A nome di chi e, soprattutto, per chi parla l'artista quando lavora all'interno di una comunità? Chi ne definisce l'autorità? Quali sono le condizioni all'interno delle quali è possibile lo sconfinamento dal piano della rappresentazione politica a quella simbolica?

La popolarità della comunità, intesa come oggetto di studio e intervento, rappresenta secondo Kester la transizione da un precedente modello di operatività artistica incentrato soprattutto sull'installazione scultorea all'interno dello spazio pubblico: "In this way the new, community-based public art represents a transition from an earlier model of public art which involved the location of sculptural works in sites administered by public agencies—either federal, state or local governments or other administrative bodies (e.g. airports, parks, etc.)—or alternately, private locations."²⁹⁷

Terminologicamente Kester preferisce la definizione new public art anche se, senza citare direttamente Suzanne Lacy, la definisce anche come new genre of public art preferendo invece la definizione data da Suzi Gablik che sostiene come queste pratiche "takes the form of interactive, community-based projects inspired by social issues".²⁹⁸

Il termine socially engaged non compare direttamente nel testo del futuro fondatore di FIELD. *Journal for socially engaged art criticism*.

Il termine SEA alla data della conferenza che porta a questo testo (1994) non è ancora entrato "ufficialmente" in voga anche se come visto, i convegni di Suzanne Lacy avevano già portato all'attenzione una vasta gamma di definizione per la new genre art, tra l'altro, per l'appunto, socially engaged art. In questo periodo tuttavia si preferisce ancora il termine community-based in quanto la SEA ne rappresenta un ulteriore sviluppo. Per le

²⁹⁶ Per la querelle Kester-Rasmussen, si veda capitolo 2.

²⁹⁷ G.H.Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, *After Image*, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, Vol. 22, NN. 7-8, January 1995, p.5.

²⁹⁸ *Loc. cit.*

modalità con le quali Kester parla di community-based e soprattutto per quelle con le quali la SEA andrà a definirsi di lì a poco i due termini sono quasi sinonimi.

Il momento culturale nel quale il testo prende vita e che, si ribadisce, vede lo sviluppo delle pratiche SEA propriamente dette, è cruciale. L'ambiente artistico statunitense si trova a fare i conti con gli strascichi della cosiddetta Culture Wars che ha visto una certa pruderia conservatrice intromettersi all'interno dei fondi elargiti dalla NEA (National Endowment for the Arts) in nome del pudore che le mostre di Mapplethorpe e Serrano avevano violato. Al fine di poter meglio cogliere i concetti di "moral economy of capitalism" e "conservative rhetoric about the precipitous deterioration of "values" in America" di cui parla Kester, ritengo giusto aprire una parentesi proprio sulla controversia Serrano-Mapplethorpe. Nel settembre del 1987 il SECCA (Southern Centre for Contemporary) di Winston-Salem in North Carolina ricevette un finanziamento da parte della NEA di 75.000\$ per supportare il premio per le arti visive AVA giunto quell'anno alla sua settima edizione. La giuria SECCA selezionò 10 artisti tra i quali compariva Andreas Serrano. L'anno successivo, nel luglio del 1988 la NEA finanziò inoltre, con 30.000\$ la retrospettiva di Robert Mapplethorpe presso l' University of Pennsylvania's Institute of Contemporary Art (ICA).

L'opera di Serrano che venne premiata dalla SECCA ed esposta nel suo ciclo di mostre itineranti, fu la fotografia *Piss Christ* dove si vede un piccolo crocefisso immerso in un contenitore di plastica contenente l'urina dell'artista o per meglio dire, come lo definisce anche il testo redatto dalla NEA, "a photograph by Serrano that showed, in a blurred focus, a crucifix as seen through a golden liquid."²⁹⁹

Le fotografie di Mapplethorpe, invece, a dispetto di titoli meno provocatori presentavano immagini dal contenuto sessuale esplicito. Le due mostre suscitarono un clamore mediatico estremamente rilevante soprattutto se inserite all'interno di un contesto politico che vide, nel novembre del 1989, l'elezione del Presidente George H.W. Bush.

In particolare verso l'opera di Serrano venne lanciata una vera e propria crociata sia in nome dei valori cristiani, in quanto offesa diretta all'immagine di Gesù Cristo, sia in nome della divisione tra Stato e Chiesa dal momento che la mostra era stata finanziata con fondi pubblici. In particolare il Reverendo Donald E. Wildmon arrivò a chiedere la "testa" di chi alla NEA aveva approvato il finanziamento: "Reverend Donald E. Wildmon, executive director of the American Family Association in Tupelo, Mississippi, saw the catalogue containing Serrano's *Piss Christ*. He condemned both Serrano and his work, initiating a public campaign against the show and the agency that helped make it possible. Thousands of like-minded citizens across the country flooded Congress with protests. Wildmon called for the dismissal of the "person at the National Endowment for the Arts responsible for approving federal tax dollars."³⁰⁰

Nonostante la risposta della NEA - la quale si dichiarava estranea ai criteri di valutazione delle singole opere dichiarandosi responsabile solo della scelta dell'ente culturale da finanziare - la protesta arrivò fino al Congresso spinta, in particolare, dai senatori Jesse Helms e Alfonse D'Amato. L'opera di Serrano venne definita spazzatura (trash) e si chiesero revisioni nei criteri di selezione da parte della NEA. Il senso di moral economy of capitalism di cui parla Kester era appena entrato in azione.

²⁹⁹ *National Endowment for the Arts. A history 1965–2008*, edited by M. Bauerlein with E. Grantham, p.89.

³⁰⁰ *Ibidem*, p.91.

La battaglia proseguì sui media, sia di valore nazionale come il Washington Times, che di valore locale attraverso soprattutto la voce del tele evangelista (televangelist) Pat Robertson. Il senatore Slade Gorton chiese di bloccare per cinque anni i fondi per la SECCA. Il clamore suscitato contemporaneamente anche dalla mostra di Mapplethorpe portò alla richiesta del dimezzamento dei fondi della NEA. Oltre alla questione fiscale, discussa dal Congresso nel 1989, la censura vera e propria arrivò, sempre per mano del senatore Jesse Helms da un punto di vista “linguistico” e quindi contenutistico. Vennero infatti inseriti i termini osceno e indecente (obscene and indecent) proibendo così alla NEA di usare fondi per finanziare operazioni che potessero rivelarsi tali: “When the Senate took up the NEA’s appropriation bill, Senator Helms inserted language prohibiting the Arts Endowment from using any appropriated funds for materials deemed “obscene or indecent,” including those denigrating belief in a religion or non-religion, or debasing any person on the basis of race, creed, sex, handicap, age, or national origin. “Obscenity” was defined as works which include “somasochism, homoeroticism, the sexual exploitation of children, or individuals engaged in sex acts and which, when taken as a whole, do not have serious literary, artistic, political, or scientific value.”³⁰¹ Anche se tale legge non passò, l’intromissione era stata più che evidente e da quel momento la NEA iniziò ad essere sotto la lente sia della politica conservatrice sia degli artisti che non si vedevano tutelati dall’atteggiamento “remissivo” della NEA stessa.

Il picco della Culture Wars doveva però ancora essere raggiunto. Il protagonista di questa vicenda, oltre ai famosi NEA Four, fu l’allora nuovo direttore della NEA, John E. Frohnmayer. Con Frohnmayer la censura entrò nei criteri di selezione NEA direttamente dal suo interno dal momento che il direttore stesso decise di inserire le “clausola” dell’oscenità per evitare ulteriori pressioni dal Congresso e dall’amministrazione centrale. Come detto, questo causò la protesta del mondo artistico e diversi artisti come il compositore Leonard Bernstein decisero di rifiutare pubbliche onorificenze in segno di protesta: “Because of the obscenity clause, a number of artists regarded the Arts Endowment’s grant contracts as “a symbol of repression,” and many artists and arts organization directors refused to serve on panels. In 1992, no fellowship awards were granted for sculpture because the members of a Visual Arts panel had resigned in protest.”³⁰²

Da lì a poco, nel maggio del 1990 si aprì la querelle con i cosiddetti NEA Four, ovvero, Karen Finley, John Fleck, Holly Hughes e Tim Miller ai quali, proprio in virtù della “riscontrata” oscenità vennero negati i fondi NEA. I quattro artisti, Finley era salita alle cronache per un articolo del Washington Times che definiva una sua performance oltraggiosa, decisero di fare causa alla NEA. Il caso si concluse come un insuccesso totale dal momento che la NEA concesse un finanziamento a Finley e Hughes non appena, due mesi dopo per l’esattezza, ritirarono la denuncia.

Il testo di Kester prende le mosse dal dato di fatto che in quel momento (1995) il termine community era diventato la parole chiave di molti processi artistici ma una sua analisi complessa comportava diversi aspetti che la pratica sembrava allora solo sfiorare. Il problema principale risiede, innanzitutto, nella definizione di comunità e in quella successiva di delegato che l’artista impersona nel momento in cui viene coinvolto all’interno, per l’appunto, di dinamiche comunitarie. L’identità comunitaria come spiega lo

301 *National Endowment for the Arts. A history 1965–2008*, edited by M.Bauerlein with E. Grantham, pp. 93-94.

302 *Ibidem*, p.97.

stesso Kester avviene a sua volta attraverso un processo di delega e riconoscimento che conferisce ad un determinato gruppo un'altrettanta determinata immagine esterna/sociale. All'interno di questo gruppo, ed è su questo punto che si crea la confusione dei piani, coesiste una rappresentazione politica ed una simbolica. Quella simbolica può essere colta in maniera, potremmo dire, più semplice e immediata in quanto risiede sul lato della superficie del gruppo stesso, ne rappresenta un'esternalità e quindi un processo di comunicazione. Quella politica, invece, rappresenta un lavoro interno che non viene mostrato bensì richiesto. L'artista, dunque, all'interno di dinamiche community-based si trova ad interfacciarsi con il lato visuale e quello intimo/contenutistico allo stesso tempo. Se, però, per quanto riguarda il simbolico/visuale l'artista stabilisce quasi un canale diretto - lavorando anch'esso nel modo della rappresentazione visiva - per quello che riguarda il livello del contenuto il rapporto diventa più complesso e non può essere risolto solo attraverso la presentazione o la presa di parola in-nome-di. Questo è il punto in cui si genera, secondo Kester la maggior frizione da un punto di vista di critica e operatività artistica dal momento che i soli strumenti concessi e appresi dall'artista e dal critico - funzionanti soprattutto all'interno di un determinato mondo autoreferenziale definibile per certi aspetti anch'esso come comunità - sono inadeguati o per lo meno incompleti.

Altro punto critico è la determinazione della comunità stessa. L'artista infatti, spesso, viene chiamato a lavorare con comunità o soggetti appartenenti ad una comunità già selezionata. Il suo lavoro, quindi, diventa ancora più difficile, se così si può dire, nel momento in cui parla di una comunità costruita ad hoc che non rappresenta effettivamente - o che ne rappresenta in maniera solo parziale - la comunità nella sua interezza. Sulla comunità come visto poi con l'affaire Mapplethorpe-Serrano, vigeva proprio in quegli anni una narrazione evangelizzatrice che rispondeva essenzialmente ai criteri dell'agenda politica conservatrice. Ovvero, la comunità intesa come elemento problematico - senza tetto, tossicodipendenti, minoranze - subisce in quegli anni una lettura moralizzatrice che vede nella povertà e nella criminalità, ad esempio, non tanto la causa di una mancanza programmatica da parte dello stato quanto piuttosto un scarso impegno morale e civile da parte del singolo nel redimere la sua condizione. Questo discorso, che Kester giudica estremamente pericoloso, coinvolge in maniera più o meno volontaria anche l'artista che, mosso da intenti pedagogici e progressisti, vede nel suo ruolo quello di una sorta di taumaturgo empatico il quale, a sua volta, essendo pervaso da trasversalità di linguaggio e da una accentuata sensibilità si fa carico delle problematiche altrui per mostrare la via della redenzione: "The new public art draws, both consciously and unconsciously, from the history of progressive urban reform. This is clear in its concern with ameliorating problems typically associated with the city (e.g. homelessness, gang culture, "at-risk" youth, etc.), as well as in the relationship that the community-based public artist takes up with various constituencies and communities. Concepts such as "empowerment" and "participatory democracy" that found political expression during the 1960's in the policies and programs of the Office of Economic Opportunity or the National Welfare Rights movement, are re-emerging in the rhetoric of the community-based public artist."³⁰³

Il testo di riferimento dal quale muove Kester è *Delegation and Political Fetishism* di Pierre Bourdieu. In questo testo il sociologo francese analizza la relazione problematica tra una determinata comunità e il "delegato" che viene scelto, o che si auto proclama, per parlare a suo nome. Secondo Kester, Bourdieu concepisce questa relazione in termini di semiotica politica (political semiotics). Il delegato, prosegue Kester è dunque il

303 G.H.Kester, *op.cit.*, p.5.
Pagina 219 di 493

significante per una comunità e “rappresenta” la comunità assente. Per Kester, Bourdieu vuole mettere in discussione l'apparente naturalezza di questa relazione significativa e la sua conseguente estensione secondo la quale il delegato è semplicemente il riflesso passivo di un'entità politica precedente dal momento che anche la comunità viene all'esistenza, nel senso di farsi conoscere, proprio attraverso il delegato.

Il rapporto è duplice ed è in costante fase di costruzione. All'interno di questo processo di costruzione senza posa si inserisce l'artista: “The production of these works often involves the artist in a complex set of negotiations across a myriad of social and cultural boundaries (race, gender, sexuality, class, status, geography, etc.). No one of these boundaries of difference is wholly determinate. And in each of these often overlapping cases the "artist" is differentiated (or aesthetically "distanced") from the community as an enunciative channel, matrix, or catalyst. Each of these functions in turn implies a particular representational relationship of speaking "for," "through," "with," "about," or "on behalf of" other subjects whose own unity as a "community" is in turn the product of contingent processes of identification. It is in this representational relationship that some of the most important methodological questions concerning community-based public art emerge.”³⁰⁴

L'artista come catalizzatore sembra riecheggiare il titolo di Willats dove l'artista viene presentato come istigatore al cambiamento nel comportamento sociale. Se per Willats così come per Bunge, data la cronologia, la novità del campo di ricerca e soprattutto il diverso contesto socio politico, possiamo considerare meno implicazione nel rapporto di delega e rappresentazione, per quello che riguarda il discorso comunitario di inizio anni '90 la questione diventa molto più complessa ed una mancanza di chiarezza intenzionale, tanto a livello di pratica quanto di teoria, può rivelarsi controproducente se non “collaborazionista” di una certa economia morale capitalista.

Il punto sul quale infatti Kester pone maggiore attenzione è nella confusione tra rappresentazione politica e rappresentazione simbolica che spesso l'artista non prende in considerazione se non addirittura per confondere del tutto: “The confusion that exists between political representation and symbolic representation is evident in community art projects that fail to distinguish between the artist's ability to "exhibit" a given community in a project, performance, or image (an ability which is typically made possible by the artists' privileged relationship to the various institutions charged with public management of "communities" such as the homeless, the incarcerated, etc.), and the authority to take up an enunciative position that is sanctioned by that group's social experience.”³⁰⁵

Autorevolezza e rappresentazione diventano i due termini chiave per capire l'intenzionalità di una pratica artistica all'interno di dinamiche community-based. Da una parte c'è un riconoscimento. L'artista non parla solo a nome-di ma fa parte di quel contesto. Lo incarna, per certi aspetti e dunque le sue azioni riflettono quelle della sua comunità. Dall'altra c'è una sorta di volontà di accreditarsi come narratore ufficiale o pittore di corte raffigurando la comunità dell'esterno, potremmo dire, su commissione. In merito a questa distinzione Kester riporta il caso dell'installazione di Alfredo Jaar "One or Two Things I Know About Them" presentata alla Whitechapel Gallery di Londra nel 1992.

304 G.H.Kester, *op.cit.*, p.6.

305 *Loc. cit.*

L'opera di Jaar, un lavoro site specific sulla comunità bengalese presente nella zona di Whitechapel, si presentava come una grande installazione multimediale che voleva riflettere sulle condizioni della comunità. Le fotografie delle donne lavoratrici bengalesi erano accompagnate con una serie di didascalie che riportavano frasi razziste e sessiste. L'intento di Jaar era quello di creare una rottura empatica attraverso un atto antagonista che doveva porlo sulla stessa lunghezza d'onda di quelle donne. Il significato che però l'installazione veicolava fu diverso e, una volta arrivate in galleria per l'opening, le donne che videro le loro foto accompagnate da quelle didascalie ne chiesero l'immediata rimozione. Cosa che puntualmente avvenne. Secondo Kester lo sbaglio di Jaar risiedeva proprio nella confusione tra piano politico e simbolico, alterato dalla distorta comprensione empatica attivata da Jaar stesso in nome del suo essere un esiliato a causa di un regime politico repressivo (quello cileno). Quello che è avvenuto in questo caso, come in molti altri, sostiene Kester è stato il transfert - basato sulla memoria e sull'esperienza personale dell'artista - attraverso il quale si stabilisce un'equivalenza morale tra la comunità e l'artista stesso.

Anche questo rappresenta un altro elemento problematico all'interno di queste pratiche, quello che Kester chiama ideological anchorage, ovvero il punto di contatto con il passato dell'artista unito ad una sorta di processo di collaborazione pedagogica. Quando all'interno di pratiche SEA si parla di "immersive practice" quel portato di immersione non è dato tanto dal transfert che accomuna su una stessa linea spazio temporale le esperienze del singolo artista con quelle collettive delle comunità quanto piuttosto si tratta di una disponibilità ad essere-con la comunità proprio per non diventarne mero delegato o corpo estraneo.

Un esempio, citato da Kester, di trasversalità empatica dell'artista che porta ad attuare un transfert - che a sua volta si pone come trigger della confusione di piani - è quello relativo al lavoro dell'artista Hope Sandrow fondatrice dell'Artist and Homeless Collaborative. La comunanza empatica - in questa fase della sua carriera Kester non ha ancora messo a fuoco il concetto di empatia come new skill dell'artista SEA e tende a guardarla ancora in chiave molto critica - di Sandrow con la comunità dei senza tetto si basa su un certo senso di perdita che, nel caso dell'artista, risulta essere estremamente soggettiva e "futile" soprattutto se comparata alle condizioni di perdita delle persone senza tetto: "Hope Sandrow was able to more fully identify with the homeless after her own brush with tragedy, related by a sympathetic critic: Deeply affected by the misery that was Catherine Street [a homeless shelter in NYC], Sandrow recalls that it often took days to recover from her visits. Still, not until 1988, when her blossoming career suffered a derailment after an accident destroyed two years' worth of work she had made for a solo show. . . did [Sandrow] finally begin to understand how it felt to have no control over one's own life."³⁰⁶

Questa immedesimazione è possibile, secondo Kester, dal momento in cui l'artista parte da una prospettiva di empowerment e quindi si posiziona come colui il quale attiva questo miglioramento attivando di fatto la dinamiche politica conservatrice secondo la quale il miglioramento è un fatto del singolo e non una conseguenza e pre-condizione sistematica/sistemica. Di fatto questo concetto di empowerment dalle tinte evangeliche permette all'artista di mantenere una certa distanza dalla quale, pur contrattando una sua visione personale in merito alle modalità dell'intervento, impone un certo tipo di discorso. Questa retorica di fatto nasce, secondo Kester, nel momento in cui il delegato attraverso la sua posizione dà voce ad una comunità creandola di fatto. Sul ruolo del delegato Kester si discosta nettamente da Bourdieu riconoscendo la comunità come formazione a

³⁰⁶ G.H.Kester, *op.cit.*, p.6.

priori. In questo contesto Kester definisce il ruolo della così detta comunità coerente: “I am concerned to emphasize the importance of an *a priori* community; a community that exists prior to the "creative" act of delegation. This community comes into existence not just as an effect of the delegate's signifying powers, but as a result of a highly complex social and cultural process. For the purposes of my analysis this process can be understood to take place in two stages. The first stage, as outlined above, occurs as the "community" appoints or determines a delegate who will speak on its behalf. However, this act must be preceded by a process of political self-definition through which the community itself is formed. This process unfolds against the experience of a collective mode of oppression (racism, sexism, class-ism, etc.) and within a set of shared cultural and discursive traditions. These "politically coherent" communities emerge after undergoing a process of internal debate and consensus formation. This formation almost always takes place against the grain, so to speak, of the dominant culture, which survives by individualizing social relationships based on class, race, gender and sexuality. [...] The politically- coherent community can come into existence almost anywhere there are individuals (women welfare recipients, prisoners, etc.) who have struggled to identify their common interests (and common enemies) over and against a social system that is dedicated to denying the existence of systematic forms of oppression. This is not to say that these communities are monolithic, rather, their existence and operation is characterized by an ongoing process of exchange and debate within and among individuals who have typically been spoken for, managed, regulated, represented and frequently demonized by outsiders located in positions of ideological and institutional authority.”³⁰⁷

La tematica della delega, come continua Kester, nel momento in cui si pone al di sopra della comunità stessa, nasconde una retorica paternalista che, come abbiamo visto nel caso NEA, in quegli anni reclama uno spazio sempre più importante “dirottando” anche un’ingente quantità di fondi pubblici e privati che in nome di questa nuova tendenza modificano le loro dinamiche interne.³⁰⁸ Il fatto che, e qui si inserisce l’economia morale del capitalismo, la community diventi un trend, significa che al pari di ogni altro oggetto di consumo, si reifica in un prodotto e come tale deve essere presentato. Se tale presentazione è rivolta al mondo artistico allora l’artista si trasforma - questo è il punto critico di/per Kester - in erogatore di servizi trattando in maniera trasversale tematiche come criminalità, genere e tossicodipendenza che sono tutt’altro che universali bensì radicate nei singoli individui. Questo vale anche per le comunità *old fashion* - quella etnicamente connotata- che diventa oggetto di studio e indagine apribile e richiudibile a piacimento senza contare il portato di coerenza interna che ha reso possibile la loro costituzione: “There is a tendency in community-based public works to define the participants who make up a given project's community serially, as socially isolated individuals whose ground of interconnection and identification as a group is provided by an aesthetically ameliorative experience administered by the artist. Within this dynamic the artist takes on the delegate's role and attempts to literally "create" a community consciousness out of the atomized social detritus of late capitalism. The kinds of

307 G.H.Kester, *op.cit.*, p.6.

308 There are a range of positions among private sector funders, from the Lannan Foundation in Los Angeles, which is shifting almost entirely from arts funding to funding for 'social issues,' to the MacArthur Foundation—the largest private funder of media arts in the country— which has re-written its program guidelines to explicitly reject media "art" in favor of "community-based organizations that are working to promote social justice and democracy through media," to the Lila Wallace/Readers Digest Foundation, which has developed new programs to fund artists who work with "communities"—however that might be defined.” G.H.Kester, *op.cit.*, p. 5.

"collaborations" that arise out of this dynamic tend to be characterized by a degree of paternalism (albeit well intentioned and often even well-received). [...] Rather, I simply want to note the danger that artists face in employing a kind of individualizing address which, intentionally or not, reinforces dominant political ideologies that communities have struggled to define themselves in opposition to."³⁰⁹

Il concetto di comunità - già problematico di per sé - diventa allora ancor più intricato se rimodellato secondo i dettami di una certa operatività. Infatti come sostiene Kester, la tipologia di community con la quale si trovano spesso a lavorare gli artisti di inizio anni '90 è targhettizzata a priori, potremmo dire, e rappresenta una selezione ed una distinzione. Come nel caso, sempre riportato da Kester, dell'artista Dawn Dedeaux che nel suo "Soul Shadows"(1993) non si trova a lavorare con la popolazione carceraria da un punto di vista di rappresentazione politica bensì lavora sul simbolico interagendo con due detenuti simbolici all'interno della logica di costruzione del potere e del rispetto in ambito carcerario. I fratelli Hardy sono una *sineddoche*, sono la parte per il tutto ma servono più al riconoscimento dell'artista e all'empowerment della condizione della sua condizione di delega che non ai due giovani carcerati. I fratelli Hardy, sono quelli che nell'etnografia si definiscono come informatori speciali/particolari. La loro autorità - Wayne Hardy è stato coinvolto in caso di corruzione della polizia di New Orleans - permette all'artista di stabilire un contatto diretto con altri giovani detenuti ed elaborare così una serie di workshop con loro. Il riconoscimento più che la delega, in quanto si tratta della singolarità di due soggetti che non è, potremo dire, guadagnato sul campo ma è solo concesso in quanto occasione di straordinarietà. Caso diverso rispetto al sociologo americano.....che si è guadagnato il "rispetto" di diverse gang criminali passando con loro un periodo di quasi dieci anni fornendo così non uno studio della criminalità su delega ma il fedele resoconto di un'esperienza vissuta dal suo interno.

Questo atteggiamento, nella sua retorica moraleggiante della redenzione del singolo a patto di una sua espiazione che passi attraverso una non ben determinata trasversalità di metodi e linguaggi da parte dell'artista, fa parte dell'agenda conservatrice sulla quale Kester vuole mettere in guardia tutti quei nuovi *practioners* che decidono di lavorare nella comunità: "More specifically, this outpouring of compassion and concern over "community" must be understood in relation to the successful assimilation in the U.S. of conservative arguments about the underlying causes of poverty, social and cultural inequality, and disenfranchisement. President Clinton's capitulation to conservative rhetoric about the precipitous deterioration of "values" in America, and the need for "individual responsibility" caps over a decade of relentless work by the right wing to shift the center of the debate over these issues (part of the so-called "culture war" of the American right)."³¹⁰

Quello su cui un'errata pratica community-based lavora è ciò che Kester definisce come *malleable subjects*. Il soggetto malleabile "estratto" dal suo contesto diventa a sua volta un campione. Su questa campione viene applicata una moral pedagogy, una pedagogia morale e giudicante che mira alla trasformazione del singolo in modello. La componente della "redenzione" del resto è fin dagli inizi della SEA un tema molto delicato in quanto il concetto stesso di redenzione - e in primis il giudizio sulla "caduta" del singolo - sono estremamente variabili. La variabilità aggiunta alla distorsione del contesto - derivante

309 G.H.Kester, *op.cit.*, p.6.

310 *Loc.cit.*

come visto dalla confusione tra rappresentazione politica e simbolica - rende il “risultato” finale più che discutibile.

Un certo clima politico, in particolare quello degli Stati Uniti di inizio anni '90, ha informato le pratiche SEA di una necessità redentiva esemplare che a sua volta può essere usata come strumento politico. Ancora oggi, in tutte quelle pratiche in cui la teoria SEA più avveduta non è presente, l'intervento nella comunità si intende sempre come atto di empowerment all'interno del quale il miglioramento di un singolo equivale al miglioramento del tutto.

Questo deriva dalla traslitterazione “letterale” delle pratiche artistiche abituate a lavorare sul simbolismo del pezzo unico - anche quando è riproducibile - e soprattutto alla tensione della sintesi. I processi comunitari per la loro natura complessa richiedono tempistiche, metodologie e capacità che in quegli anni erano solo all'inizio del loro training. Quello che più stupisce è trovare ancora oggi nel 2019 pratiche - come avviene spesso nel contesto italiano - completamente acritiche che ripercorrono in pieno gli “sbagli” segnalati già nel 1995 da Kester. Questo dipende ovviamente dal clima socio politico del paese in cui si svolgono tali pratiche ma è comunque interessante, proprio per questo motivo, vederne gli sviluppi distorti a seconda del contesto.

Del resto il clima politico distorto è proprio quello di cui Kester dà un'accurata descrizione: “Welfare policy is one of the most symbolically powerful, locations for this debate. Recently a group called "Empower America" —whose leadership includes former Reagan "drug czar" and Dept. of Education director William Bennett and former Dept. of Housing and Urban Development director Jack Kemp—is challenging Clinton with a call to eliminate welfare funding entirely, to force all current recipients of welfare onto the job market (such as it is), and to place all children born to the poor out of wedlock in orphanages. Their argument is that welfare does nothing but encourage young women to have children and that it has destroyed the moral fiber of the poor.

It is not coincidental that the two primary areas of conservative attack, at least until the recent assault on the "gay agenda," have been welfare and arts funding. Both of these areas of public policy provide conservatives with an arena in which to attack the moral pedagogy of the state. Welfare "teaches" young women to have illegitimate children and to shirk responsibility (for work and for reproduction), while arts funding allows the state to support "deadbeat" degenerates who can't earn a real living and whose works "teach" bad, anti-American values. Both can be viewed as symptomatic of a general cultural and moral decline.”³¹¹

In questa auto rappresentazione dello Stato stesso la distorsione è evidente dal momento in cui lo scarico di responsabilità strutturali verte su di un singolo già deprivato. La lettura al contrario del sistema causa-effetto a sua volta informa quelle pratiche che operano proprio all'interno di un certo sistema di welfare andando a colmare le mancanze dello stato centrale.

Da qua nasce una questione etica fondamentale - che Kester dimostra attraverso il lavoro di FIELD quanto necessiti di una costante attenzione - ovvero, il “collaborazionismo” delle pratiche SEA all'interno di un sistema che non riconosce i propri doveri e li delega a terzi attivando un circolo vizioso di economia della sussistenza. Questo del resto è il tema della modest proposal che Rasmussen rinfaccia a Kester nel 2017 nonché il tema del

311 G.H.Kester, *op.cit.*, p.7.

cosiddetto “cerotto” (AID bend) di cui parlano, sempre ad inizio anni '90, i membri del collettivo austriaco WochenKlausur.

Quello che è cambiato dal 1995 al 2017 non è di certo il clima politico bensì la metodologia delle pratiche SEA che oggi possono essere condotte in maniera ben diversa rispetto ai primi anni pionieristici. La SEA, infatti, per la particolarità dei soggetti trattati non può formarsi/darsi come modello operativo ma il racconto delle sue diverse pratiche ha formato, nel corso del tempo, una nuova metodologia - come si è detto nel capitolo riguardante la distinzione terminologica ed in particolare nel paragrafo dedicato a FIELD - in grado anche di “vigilare” sulle pratiche stesse.

Il tema della comunità a partire dal XIX si lega sempre più all'urbanistica delle nuove città in costruzione mostrando fin dal principio quel connubio urbano che oggi è una costante di molte pratiche SEA ovvero periferia-degrado. Senza i bandi per la riqualificazione delle aree periferiche non si sarebbero, del resto, sviluppate in Italia le prime pratiche maggiormente programmatiche di lavoro nelle comunità. Nel contesto vittoriano la (ri)generazione urbana si accompagnava a quella morale: “Thus politicians and philosophers have for at least the past century and a half been obsessed with mapping the mental and emotional landscape of the poor with the goal of regulating it to meet their needs. The poor are understood as malleable subjects, dangerously susceptible to corrupting moral influences, whose consciousness can be formed and transformed through the application of pedagogical techniques. It was during the mid-19th century that a model of organized social policy based on this concept of the individual first coalesced. Early reform movements centered in cities in Europe and the U.S. attempted to provide the emergent industrial bourgeoisie with the tools necessary to morally regulate the urban working class. These movements addressed themselves to a broad range of maladies associated with the concentration of dangerous populations of immigrants and the the working class in the industrial city. The "friendly visitor" as a combination of model subject and bureaucratic spy; the judicious dispensation of advice as well as, or in place of, alms, the constant concern with discriminating between the "deserving" and the "undeserving" poor, and the primary focus on the moral regeneration of the poor over any real concern with systematic changes in the surrounding society, are all hallmarks of a "Victorian" model of social policy. Late 19th and early 20th-century activists in movements ranging from tenement reform, to moral purity and abstinence campaigns, to immigrant education programs, can be viewed as a vanguard faction of the professional-managerial class (PMC).”³¹²

Questa credenza ha dunque sviluppato, a sua volta, la figura di un mediatore culturale in grado attraverso un preciso set di conoscenze - e pregiudizi - di calarsi in ogni tipo di contesto dal momento che il contesto stesso veniva costruito sia urbanisticamente che ideologicamente ad hoc. Questa trasversalità, unita come sottolinea Kester al mito romantico dell'artista come nomade empatico capace di trasformarsi nello strumento degli oppressi, ha informato il nuovo ruolo dell'artista nella comunità. Come visto, però, tale trasversalità risulta essere più che problematica dal momento che il punto di partenza, se per l'artista rappresenta un'operazione di sintesi - comunque una scelta - per molti dei soggetti in discussione invece rappresenta un dato di fatto. Questa trasversalità e le sue “conoscenze” derivano, come sostiene Kester dal periodo della riforma Vittoriana dove il modello dell'evangelizzazione, per l'appunto, trasversale influenzava ogni dinamica sociale: “Although there were certainly Victorian reform projects aimed at making changes in the physical infrastructure of the city (e.g. rebuilding

312 G.H.Kester, *op.cit.*, p.7.

tenements, creating hospitals and schools, etc.), the particular aspect of Victorian reform that I am interested in here conceives of the working-class itself as a mass to be transformed through the implementation of a moral-pedagogical program. One of the prototypical examples is the settlement house movement, which was highly influential in both Britain and the U.S. during the late 19th and early 20th- centuries. This of course is where Jane Addam's young settlement house workers, "haunted" by the need to "right wrongs," enter the picture. The settlement house workers are earnest young men and women from the middle and upper class establishing outposts of bourgeois normalcy (significantly in the form of an exemplary "home" or domestic environment) in the midst of immigrant neighborhoods. One of the most important features of this model of reform is the pedagogical relationship that exists between the poor "object" of reform, and the enlightened reformer or social worker. At the center of this model is a matrix of personal transformation derived originally from evangelism, due in part to the fact that many of the most influential charity agencies and social reform movements of the late 18th and early 19th centuries were sponsored by evangelicals and evangelical denominations. Evangelism specifies a particular dynamic or relationship between the reformer and the subject-to-be-transformed or "converted". In this process the "bad" subject (characterized by moral depravity, defective family structures, and lack of identification with bourgeois norms) must be transformed into a "good" subject (characterized by respect for the transcendent authority of property, identification with an individualistic ethos, etc.). One of the central features of Victorian welfare is the spectacle of the repentant subject who must demonstrate his or her reformation through the recitation of a conversion narrative in which they accept personal responsibility for their sinful condition. The bad subject must become the author so to speak of their own salvation under the guidance and oversight of a good subject."³¹³

Data questa panoramica sociale e di contesto politico Kester analizza come tale radici abbiano influenzato la pratica community-based. Le problematiche poste in essere sono essenzialmente di tre tipi: il primato della trasformazione individuale; il tipo di relazione che esiste tra l'artista e i meccanismi di finanziamento pubblico e privato; la relazione strutturale esistente tra l'artista e i vari gruppi e individui con cui lavora.

In merito al primato della trasformazione individuale la problematica maggiore sorge nel momento in cui l'operazione dell'artista viene intesa come aiuto e sostegno diretto nel senso soprattutto della negazione delle responsabilità strutturali che hanno portato alla condizione - povertà, tossicodipendenza, marginalità - dell'individuo stesso. Questo senso di "collaborazionismo" è quello che secondo Kester una certa pratica deve sempre tenere monitorato anche se lo stesso critico non può non riconoscere il valore di certi interventi che, se presi al di fuori della loro cornice di esaltazione ed esibizione "vittoriana", hanno realmente portato un miglioramento oggettivo nella vita del singolo: "I certainly wouldn't want to argue that there is anything bad about people turning their lives around. But what is potentially sacrificed with this rhetoric, and with this particular model of community art, is the recognition that people are not homeless simply because of low self-esteem or because they are "drunken sots," but because of an entire range of economic and political forces that conservatives such as George F. Will are very anxious to obscure and naturalize. It is at this point that community art threatens to corroborate the ideological structure of conservative social policy."³¹⁴

³¹³ G.H.Kester, *op.cit.*, p.8.

³¹⁴ *Loc.cit.*

La questione della relazione tra artista e finanziamenti rivolti a pratiche comunitarie è, come abbiamo visto nella ricerca William Cleveland, la realizzazione di una sorta di capitalismo pedagogico che ha portato all'istituzionalizzazione della SEA soprattutto a livello di insegnamento accademico. Soprattutto questa triangolazione tra artista, fonti di finanziamenti e comunità rende l'intera questione della sostenibilità dei diversi progetti alquanto problematica in quanto si definisce come scambio commerciale e, quindi, finito l'interesse verso una determinata situazione sia il finanziamento che l'artista tendono a prendere strade diverse. Soprattutto in questo modo si certifica la creazione di un vero e proprio sistema commerciale regolato a sua volta dal rapporto domanda-offerta. Nel momento in cui la domanda di operatività all'interno della comunità inizierà a diminuire calerà di conseguenza l'offerta. La comunità invece rimarrà lì dove è sempre stata. Questo nuovo mercato privatizzato non fa altro, del resto, che certificare il disinteresse delle politiche statali verso questo soggetto: "I would contend, especially in the context of the institutional and ideological shifts I described earlier, that the community artist is in many cases being positioned as a kind of social service provider. In some cases support is being given to artists' projects by organizations or funders whose primary interest is no longer in the arts but in social programs. This is significant because conservatives have been at least partially successful in arguing that existing, state-sponsored, social programs have failed and that "new approaches" are necessary."³¹⁵

La terza questione, ovvero, quella relativa alla relazione strutturale esistente tra l'artista e i vari gruppi e individui con cui lavora è estremamente legata, come si diceva, alla presunta trasversalità dell'artista in nome della quale si stabilisce con l'altro spesso un rapporto di compassione basato sulla presunta autorità morale che ne deriva. Se infatti le radici vittoriane - al pari del clima politico degli anni '90 - hanno insegnato che il "disagio" dipende esclusivamente dal singolo e non da questione strutturali, la sua redenzione viene attuata in maniera altrettanto singolare dalla figura del benefattore: "This universal (bourgeois) subject is able to enjoy all the privileges that are specific to their class membership, while at the same time claiming the moral authority to speak on behalf of those whose exploitation makes their own privilege possible. Within this system "others," (and for Victorian reform this would include slaves, "fallen women," the poor, heathens, etc.) become the necessary vehicles for the bourgeois subject's own spiritual evolution. This transcendence can only occur so long as any troubling causal or structural relationship between the philanthropist and the "other" is suppressed and replaced with a rhetoric of individual and spontaneous charity."³¹⁶

L'aiuto così inteso diventa beneficenza e come tale rappresenta un'elargizione - non dovuta - dall'alto. Anche in questo caso si parla di un rapporto privato e privatizzato basato tanto sull'ideale romantico dell'artista geniale e solitario quanto su quello del povero reietto ed emarginato. Entrambi sono rappresentazioni, costruzioni, potremmo dire, rassicuranti per lo Stato nel momento in cui delega, senza esserne riconosciuto - questo fa capire che in certi casi il problema è di come certe tematiche vengono presentate anziché di come sono percepite al loro interno - la questione sociale al "popolo" stesso. Agendo in questa maniera si attiva una sorta di ricatto morale. Si "istiga" all'aiuto ma non vi si partecipa direttamente. Questa istigazione mette in moto a sua volta un circuito di volenterosi - nel migliore dei casi - per i quali non è tollerabile la situazione che viene presentata. A questo punto lo Stato si dimostra magnanimo elargendo fondi a quei volenterosi di cui sopra che entrano così all'interno di un loop in cui ogni buon

³¹⁵ G.H.Kester, *op.cit.*, p.8.

³¹⁶ *Loc.cit.*

risultato raggiunto compromette la soluzione complessiva del problema: “What concerns me is the extent to which those of us committed to a progressive cultural practice might inadvertently corroborate certain structural features of the conservative position.”³¹⁷

CAPITOLO 4

Radici filosofiche - John Dewey e l'influenza sulle pratiche SEA

4.1 Il post riconoscimento di John Dewey come radice delle pratiche SEA. Mary Jane Jacob (Dewey for artists 2018)

4.2 Il contesto di Chicago

4.3 L'esperienza deweiana e le connessioni con la SEA

4.4 *Detour*, ovvero l'uscita dal percorso estetico determinato e la riconciliazione della fine art con i processi ordinari

4.5 La comunicazione

4.6 Conflittualità ed equilibrio (conflittualità funzionale)

4.7 Esperienza estetica come livello massimo dell'esperienza quotidiana (L'esperienza estetica e il ruolo/rapporto con la/ nella comunità)

4.8 Il compimento (fulfillment)

4.1 Il post riconoscimento di John Dewey come radice delle pratiche SEA. Mary Jane Jacob (Dewey for Artists 2018)

A 25 anni di distanza dall'operazione *Culture in Action* la sua curatrice Mary Jane Jacob analizza la radice filosofica che l'ha portata (non direttamente a quella data) a creare quell'evento pubblicando *Dewey for Artists* (2018): "Without Dewey, I would not have found my way to art and the social opportunities it afforded, so different than those experienced by my parents and grandparents. Without Dewey, I would not have connected art to social justice, later finding curating as a way of life that would bring this into practice. Thus, as Dewey advocated, I write now from experience, because it is my lived experience that brings me to this task."³¹⁸

Jacob struttura il suo testo attraverso la descrizione di due macro aree:
The Artist's Process; The Social value of Art.

Queste due macro aree sono poi analizzate e declinate attraverso i concetti deweyiani: The Artist's Process - Making; Experiencing, Practice. The Social Value of Art - Democracy; Participation; Communication.

Le teorie deweyane vengono così spiegate e rivitalizzate attraverso l'esempio di artisti che nelle loro pratiche hanno dimostrato un'attitudine vicina alle "prescrizioni" del filosofo americano. Non si tratta infatti di artisti apertamente ascrivibili alla SEA e dunque il libro non vuole essere la rilettura delle operazioni passate e la conseguente certificazione filosofica attraverso l'autorità deweyana. Si tratta piuttosto di vedere come alcune delle teorizzazioni estetiche deweyane possano offrire una lettura diversa ad altrettanto diverse opere. Questo è il caso ad esempio del video dell'artista Jeon Joonho, *About Beauty* (2013) che Jacob usa per spiegare il concetto di esperienza estetica in Dewey sia nel suo valore di processualità sia nel suo valore di mimetismo nella vita ordinaria. Nel video, il padre dell'artista racconta la sua vita in cinque minuti soffermandosi sul valore della bellezza dell'ambiente che l'ha sempre circondato e di come sia stato in grado di cogliere questa bellezza solo con l'avanzare dell'età. Attraverso il video Jacob descrive i due livelli d'esperienza estetica, quella quotidiana del padre, e quella artistica fatta dallo spettatore.

Nella sezione *Democracy* - altro aspetto centrale della filosofia deweyana in quanto processo legato al ruolo civile dell'arte e alla sua funzione all'interno di una comunità - Jacob si sofferma sulla pratica di Tania Bruguera.³¹⁹ In particolare il long term commitment e dunque la dedizione verso la realizzazione di una pratica processuale vengono analizzati da Jacob sia alla luce dell'attivismo di Chicago - Bruguera si è formata alla SAIC di Chicago dove Jacob insegna - sia alla luce dello specifico delle teorie deweyane: "Projects like Bruguera's are also symbols—symbols of the need for change. Dewey did not make light of symbols; he saw them as the best means by which we share the meanings that experience accrues. "Wants and impulses are then attached to common meanings. They are thereby transformed into desires and purposes, which, since they implicate a common or mutually understood meaning, present new ties, converting a conjoint activity into a community of interest and endeavor." Symbols can generate "a general will and social consciousness." And if we are not limited in our definition of art but rather understand, as Durland does, that actions among a community of persons can be an art that "champions art's intensified application in society," then

³¹⁸ M.J.Jacob, *Dewey for Artists*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 2018, p.7.

³¹⁹ Per un approfondimento su Bruguera si veda capitolo 2.
Pagina 230 di 493

Bruguera's work might be very useful art, indeed. Yet this all takes time. Dewey recognized that change "does not occur all at once nor completely." 58 Bruguera has come to know this, too: "You have to be very patient." It's a life-long practice. To keep the course, you need to be clearly grounded in values you believe in— Dewey would advise democratic ones—aiming toward "the things you want to change for yourself or your community, the things you care the most about," as Bruguera puts it. Perhaps it is through symbolic acts, actualized as practical experiments, that we can advance toward democratic change in time."³²⁰

Il caso di Bruguera all'interno di una ricerca delle influenze deweyane risulta essere particolarmente interessante dal momento che nel 2007 l'artista cubana ha iniziato ad articolare e sviluppare il concetto di Arte Util. L'Art Util - per un approfondimento si rimanda al capitolo 2 - deriva terminologicamente da quella *usefull art* che Dewey ha sempre ritenuto inscindibile dalla *fine art* proprio in virtù della sua potenzialità di cambiamento insita nell'atto pratico. Teoria e pratica all'interno dell'Arte Util non vengono separate e come dimostrato dalla pratica di Bruguera - con diverse problematiche - può essere intesa solo come un progetto a lungo termine dal momento che si porrebbe un cambiamento reale e dunque ha la necessità di passare attraverso tutte le fasi processuali dell'esperienza.

Come per stessa ammissione dell'autrice, il libro nasce dalla sua esperienza curatoriale sul campo e questa esperienza emerge all'interno della narrazione ponendosi come discorso auto critico rispetto alle modalità portate avanti e sviluppate da Jacob stessa ad inizio anni '90.

Le prime radici per un riconoscimento dell'influenza deweyana all'interno della SEA erano state messe dalla stessa Jacob, insieme a Kate Zeller, con la mostra *A Proximity of Consciousness : Art and Social Action* (Chicago, 2014).³²¹

In mostra l'artista, critico ed educatore Pablo Helguera rese un omaggio diretto agli insegnamenti di John Dewey e Jane Addams con l'opera dal titolo *Addams-Dewey Gymnasium* che ha riportato alla luce i metodi educativi e le pratiche sperimentali portati avanti da Dewey nella sua scuola-laboratorio e da Addams nella sua Hull House. Entrambi gli illustri Chicagoans hanno sperimentato per tutta la loro vita una pratica interdisciplinare complessa legata all'idea di educazione permanente come strumento di miglioramento per la società stessa. Helguera ha ricreato così una sorta di palestra filosofica nella quale, tra le illustrazioni di esercizi ginnici d'epoca, campeggiavano i motti dei due, in particolare, lo "slogan" deweyano *learning by doing*.

Nella costruzione della mostra Dewey è stato, non solo un riferimento visivo, ma la domanda che ha mosso le due curatrici come spiega Jacob: "Non tutti questi artisti in mostra o quelli inseriti nella serie di pubblicazioni avevano come primo riferimento Dewey. In realtà insieme a Kate Zeller, abbiamo spesso chiesto loro, spiegando anche cosa avevamo in mente, cosa pensassero riguardo alla concezione deweyana dell'individuo all'interno società. Abbiamo pensato che Dewey fosse fondamentale in quanto le sue

³²⁰ M.J.Jacob, *op. cit.*, p. 93.

³²¹A Proximity of Consciousness : Art and Social Action (20 settembre-20 dicembre 2014) è inserita nel più ampio programma A Lived Practice curato da Mary Jane Jacob e Kate Zeller, Sullivan Galleries, School of Art Institute di Chicago (SAIC).

In merito alla mostra si veda anche: M. Voeller, *On "A Lived Practice" Symposium, School of the Art Institute of Chicago*, Nov. 6-8, 2014, FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.1, Spring, 2015
Pagina 231 di 493

idee trovarono forza durante il suo periodo a Chicago, in particolare mentre lavorava con Jane Addams la fondatrice della Hull House; la sua eredità resta qui. A differenza della maggior parte di tutti i filosofi o teorici, credeva nel potere trasformativo dell'arte ponendolo come punto centrale di tutta la sua riflessione. Mi piace pensare che il termine che abbiamo usato, una pratica vissuta (*A Lived Practice*) possa aiutare a ri-centrare il discorso verso una pratica artistica socialmente impegnata anziché una che si preoccupa di rispondere alle domande del mondo dell'arte: questa è arte? Dov'è l'oggetto artistico? Chi è l'artista quando il pubblico partecipa? Penso che Dewey occupi un grande rilievo per l'arte di oggi, per la pratica sociale così come per gli operatori, artisti, curatori e studenti. Ma, riguardo all'influenza di cui mi hai chiesto, Dewey è stato fuori del mainstream della teoria dell'arte per decenni e credo che ora sia arrivato il suo momento”.³²²

La mostra *A Proximity of Consciousness : Art and Social Action*, inserita nel programma più ampio dal titolo *A Lived Practiced*, ha dato avvio alla pubblicazione di una serie di testi sulla storia sociale di Chicago, *Chicago Social Practice History Series*. Tra questi, nel volume *Support Networks* troviamo un riferimento diretto a Dewey nel testo di Abigail Statinsky (curatrice dell'intero volume). Nel testo Statinsky si domanda come si possa creare un network/comunità coesa in grado di creare un corpo politico (*political body*) capace di superare l'impasse del momento, una comunità in grado di dar valore alle relazioni che le pratiche sociali mettono sul campo. Il richiamo a Dewey verte pertanto sul concetto di comunità e su quello di esperienza comune che, come vedremo, sono fondativi del pensiero estetico del filosofo. L'esperienza di cui parla Dewey è un'esperienza estetica nel senso che amplia il nostro vissuto quotidiano dandogli valore e liberandolo dal meccanicismo ordinario. L'arte è uno strumento, un linguaggio estremamente efficace in grado di riunire diverse persone nel momento esatto in cui se ne fa esperienza. Questa coesione, che avviene quando l'operazione artistica è perfettamente inserita nel suo contesto d'origine, crea comunità che non è altro che una porzione di una società democratica attiva.

Statinsky scrive: “According to John Dewey, we figure out this out in the process of forming a community and testing our ideas with others, and this informs the ways we enact political change. In *The Public and Its Problems*, he wrote that in order for individuals to be actively engaged in the process of democracy, they must become embedded in the “Great Community” in which through communal life and associations of mutual benefit and sociality, people achieve a sense of agency in the public sphere within a participatory democracy. With Dewey, Democracy is working-progress to be continually challenged and recalibrated. It is community like itself-people interacting and communicating, collectively producing the kind of shared knowledge that results in social action. [...] The conditions Dewey lays out for community as a mechanism for democratic engagement can define the parameters for many of the creative experiments that play out through this volume.”³²³

³²² E.R.Meschini, *A Chicago arte sociale mangiando la Carpa*, in, *Arte Sociale, Contemporart* N.82, aprile-giugno 2015, Modena, p.49.

Per l'intervista completa si veda materiali in appendice

³²³ A.Statinsky, *Introduction*, in *Support Networks*, ed. by A. Statinsky, in, *Chicago Social Practice History Series*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014, pp.6-7.

4.2 Il contesto di Chicago

Un primo punto, potremmo dire site specific, si torva proprio nella città di Chicago e nella presenza contemporanea di John Dewey e Jane Addams e nei concetti di associazionismo ed educazione che hanno sviluppato. Associazionismo ed educazione rappresentano due pilastri fondamentali sui quali si basa la SEA per lo sviluppo dei suoi progetti all'interno di una comunità e allo stesso tempo, come ha evidenziato Kester (vedi capitolo 2), rappresentano una criticità.

Chicago, come dimostrato dall'operazione *Culture in Action* è una città che nel corso del tempo ha sviluppato una forte tendenza all'engagement non solo a livello grass roots - dal basso, a partire dalla comunità - ma anche in collaborazione con le istituzioni.

Questa "Chicago Attitudes" deriva anche dall'assetto urbanistico segregante della città stessa che ha portato alla formazione di diverse comunità e soprattutto allo sviluppo di un alto grado di associazionismo e partecipazione alla vita di quartiere.³²⁴ Un esempio, tra i tanti riportati nella serie *Chicago Social Practice History Series*, è quello della gang dei Vice Lords che nel 1960 trasformarono il loro gruppo in un'organizzazione per lo sviluppo della comunità (community development organization) che prese il nome di Conservative Vice Lords.

Questo contesto così attivo deve, come gli è stato riconosciuto, un debito importante alle figure di Dewey e Addams. Jane Addams infatti, oltre ad essere la prima donna statunitense a ricevere il premio Nobel per la pace (1931), è stata la prima ad aver creato negli Stati Uniti, una casa di assistenza sociale (Hull House, 1899). La Hull House non era propriamente una casa famiglia o un centro di assistenza/accoglienza bensì un centro comunitario attivo che aiutava, altro aspetto problematico analizzato da Kester, il singolo nello sviluppo delle sue potenzialità (self empowerment) attraverso lavori manuali e artistici, offrendo spazi comuni di condivisione e formazione gratuita. La Hull House comprendeva, una scuola serale per adulti, un club per ragazzi e ragazze, una cucina pubblica, una legatoria, una scuola di musica, un teatro, una biblioteca galleria d'arte, una palestra, un bagno pubblico, una sala riunioni per le discussioni, una sala da pranzo e diverse abitazioni.

I servizi sociali e le possibilità educative erano offerti anche alle diverse comunità di immigrate, inoltre, la Hull House dava anche la possibilità di una formazione sul campo ai giovani assistenti sociali.

Dewey arriva a Chicago nel 1894 e dopo soli due mesi fonda la *Laboratory School* all'interno della University of Chicago. La *Laboratory School* rappresentava la messa in pratica, nonché la verifica, del concetto di *progressive school* propugnato dallo stesso Dewey. Secondo il concetto di conoscenza organica, cara al filosofo, la scuola accompagnava lo studente dall'asilo fino al liceo (12th). La scuola prese il nome di laboratorio non solo per i suoi risvolti pratici ma soprattutto in quanto era essa stessa un modello laboratoriale per verificare e testare le possibilità di una nuova educazione

³²⁴Sulla "segregazione" di Chicago si veda tra gli altri:
Tami Luhby, *Chicago: America's most segregated city*
<http://money.cnn.com/2016/01/05/news/economy/chicago-segregated/index.html>

progressista. I principi su cui Dewey impostò la scuola furono tre: principio psicologico secondo il quale non dovevano essere gli insegnanti ad indirizzare gli studenti ma seguire i loro interessi e impulsi e su quelli impostare la didattica; principio sociologico secondo il quale dovevano essere sviluppate quelle pratiche e attitudini sociali che avrebbero potuto aiutare gli studenti nella vita e nella costruzione di una democrazia partecipativa; principio logico secondo il quale tanto le materie quanto le metodologie dovevano avere un risvolto pratico e sociale.

I rapporti di Dewey con Chicago sono stati esaminati in maniera molto accurata da Jacob in particolare la sua stretta collaborazione con Jane Addams e con la Hull House nella quale, già nel 1892 Dewey aveva tenuto una lecture: "The issues of Hull- House became Dewey's issues. Everything social was political. Like Addams, Dewey and his wife Alice were staunch supporters of women's suffrage, a long battle not won until 1920. At Hull-House Alice Hamilton and Rachelle Yarro pioneered family planning services and access to abortion, and Dewey became outspoken on the withholding of birth control, calling it yet another incident of "ignorance, prejudice, dogma, routine, tradition, which fights against the spread of new ideas that entail new practices."³²⁵

Soprattutto, il Dewey che porta alla luce Jacob è un attivista con un ruolo importante nella ridefinizione dei diritti umani, molto attento alle dinamiche del lavoro e alle politica estera. Questo attivismo valse ad un Dewey ottantatreenne un'investigazione da parte dell'FBI. L'esito dell'investigazione, riportato in una comunicazione del 29 aprile 1943, si conclude così: "[name blacked out] did not believe subject to be a radical but rather believed him to be very liberal in his views. When questioned as to what he meant by this, [name blacked out] stated that subject certainly was not a Communist because he had been chairman of a commission which investigated the Moscow trials and because he seemed to be in favor of Trotsky. . . . At 1 West 89th Street [name blacked out] advised that subject had been living at that apartment house for the past four years with his forty year old daughter, Jane , the latter presently being a teacher in some college. Subject pays \$150 per month rental for an eight room apartment and apparently does nothing but write."³²⁶

³²⁵ M.J.Jacob, *op. cit.*, pp. 108-109.

³²⁶ *Ibidem*, p.105.

4.3 L'esperienza deweiana e le connessioni con la SEA

Chiarita dunque la predisposizione della città alla pratica sociale, la lettura del Dewey di *Art as Experience*, fin dal suo titolo, preconizza quelle social practices che hanno portato alla definizione della SEA.

Ci sono infatti in *Art as Experience* dei concetti chiave che in maniera "inconscia" unendosi al substrato socialmente impegnato della città, come sostiene Jacob, sono state le basi portanti per una pratica socially engaged.

Innanzitutto Dewey è un filosofo atipico - ricordato dai più come pedagogo soprattutto in Italia dove la sua ricezione contemporanea è stata ostacolata dal pregiudizio marxista come spiega benissimo Luciana Bellatalla - che sviluppa nel corso degli anni una teoria dell' everyday life, della vita quotidiana, mettendo al centro il concetto di esperienza. Senza apparentemente costruire teorie complesse, rivoluzionare dizionari terminologici e sostenere le cause degli oppressi, Dewey è al centro della rivoluzione dell'uomo democratico nel suo farsi animale civile, urbano e socialmente impegnato. Dewey rappresenta la svolta culturale dell'America post depressione del 1929 e il suo pragmatismo, definito da Giorgio Corallo "tecnico", si instaura nel quotidiano superando gli "estremismi" del suo collega William James e del suo *Will to believe*, molto più incline ad una ricezione di tipo avanguardista, così come de resto avvenne nel caso italiano di Giovanni Papini.³²⁷

Dewey non è né empirista né determinista, non è, alla resa dei conti, un'estremista di nessuna teoria ma è consapevolmente lucido della necessità di dedizione e dell'importanza dell'esperienza per la costruzione di un cammino democratico. Filosofo prolifico che muove i suoi primi passi da una rilettura di Hegel, arriva alla formulazione di un corpus estetico in età avanzata (1925-1934) culminando la sua ricerca con la pubblicazione di *Art as Experience*. Non considera l'arte un qualcosa di fine a stesso bensì uno strumento per il miglioramento della vita del singolo che se condiviso, diventa miglioramento della comunità stessa.

Boas rimprovererà a Dewey un'utopia micro, ovvero basata su una condivisione di valori valida solo all'interno di un determinato gruppo ma è proprio dal piccolo, dalla comunità, che Dewey muove la sua rivoluzione senza celebrazioni.³²⁸ Come sostiene Jacob, Dewey è arrivato alla formulazione dell'assunto secondo il quale ognuno può essere artista ben prima di Joseph Beuys ma soprattutto è arrivato alla formulazione che tutti possono usare l'arte. Per Dewey l'arte è un agente di democrazia. L'arte non è né un anestetico né un'evasione dal mondo bensì l'unico modo per calarsi nel reale e l'individuo deve realizzarsi in una dimensione vitale insieme agli altri. Per Dewey l'esperienza estetica è pervasiva di ogni momento dell'esistenza e lo scopo dell'arte è il prolungamento e l'approfondimento della soddisfazione che la vita quotidiana offre spontaneamente.

In questo capitolo mi soffermerò soprattutto sui seguenti concetti deweiani espressi in *Art as Experience*: detour, ovvero l'uscita dal percorso estetico determinato e riconciliazione della *fine art* con i processi ordinari; esperienza estetica come livello massimo dell'esperienza quotidiana; compimento (fulfillment); comunicazione; comunità.

³²⁷ G.Corallo, *John Dewey*, La Scuola, Brescia, 1972 (I ed. 1952)

³²⁸ G.Boas, *Communication in Dewey Aesthetics*, in, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XIII, N.2, 1959. Pagina 235 di 493

4.4 *Detour*, ovvero l'uscita dal percorso estetico determinato e la riconciliazione della fine art con i processi ordinari

Art as Experience è un libro densissimo di spunti, riflessioni e consigli pratici tanto su quello che è il ruolo dell'arte nella società quanto su quello della critica e della filosofia dell'arte che si occupa di analizzarli e raccontarli.

Già nelle prime righe del primo capitolo, Dewey, delinea quelle che sono le problematiche maggiori che impediscono all'arte di riconnettersi con la vita quotidiana che l'ha generata attraverso un processo di opacizzazione del significato dell'opera e di progressivo allontanamento dal suo contesto originario. Sono passaggi estremamente densi che Dewey pone subito in evidenza seguendo uno stile chiaro e consequenziale. A monte di tutto questo va detto che la visione estetica di Dewey è maturata attraverso un passaggio pedagogico fondamentale - lui stesso ritiene, infatti il suo testo del 1916, *Democracy and Education: An Introduction to the Philosophy of Education*, quello maggiormente filosofico - che lo porta non solo a credere all'aspetto prioritario della comunicazione ma anche ad applicarla attraverso un determinato stile di scrittura. Va anche aggiunto, come premessa, che la base deweyana filosofica "afferma esplicitamente l'unità di idealismo e sperimentalismo; può aver posto nella filosofia solo ciò che si mostra nell'esperienza, e il posto delle cose nell'esperienza deve essere fissato dalla psicologia attraverso la spiegazione del processo conoscitivo."³²⁹

Teoria e pratica, in Dewey, vanno di pari passo in quanto la teoria necessita di un'esperienza di verifica ma tale verifica senza una teoria alla base non avrebbe senso di esistere. Scrive Dewey: "Per una delle perversità ironiche che spesso affliggono il corso del tempo, l'esistenza delle opere d'arte da cui dipende la formazione di una teoria estetica è diventata un ostacolo per la teoria che le concerne. Uno dei motivi di ciò è che queste opere sono prodotti che esistono esternamente e fisicamente. Nel modo comune di vedere, l'opera d'arte viene spesso identificata con l'edificio, il libro, il dipinto, o la statua nel loro esistere separati dall'esperienza umana. Visto che l'opera d'arte vera e propria è ciò che il prodotto fa della e nella esperienza, tale conclusione non agevola la comprensione. Inoltre la stessa perfezione di alcuni di questi prodotti, il prestigio che essi possiedono grazie ad una lunga storia di ammirazione indiscussa, crea convenzioni che ostruiscono la strada per un'analisi senza pregiudizi. Appena un prodotto dell'arte consegue lo status di classico, appare in qualche modo isolato dalle condizioni umane sotto le quali è stato generato e dalle conseguenze umane che esso determina nell'esperienza effettiva della vita. [...] A chi comincia a scrivere sulla filosofia delle belle arti si impone allora un compito primario: ripristinare la continuità tra quelle forme raffinate e intense d'esperienza che sono le opere d'arte, gli eventi, i fatti e i patimenti di ogni giorno che, com'è riconosciuto universalmente costituiscono l'esperienza."³³⁰

In questo primo passo emergono tematiche che saranno poi cardine della SEA, in quanto sono tematiche espresse da un punto di vista diverso rispetto a quello artistico, un punto di vista maggiormente attento alle dinamiche di ricezione da parte del pubblico, alla fruizione e all'educazione. Questi aspetti sono incorporati da tutti quegli artisti SEA che, non mirando alla realizzazione dell'oggetto d'arte, puntano sulla processualità e partecipazione da parte del pubblico. *Art as Experience* è stato scritto grazie alla frequentazione di Albert Barnes suo allievo alla Chicago University che grazie ad un

329 A.Granese, *Introduzione a Dewey*, Laterza, Roma-Bari, 1981, pp.16-17.

330 J.Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Mattetucci, Aesthetica, Palermo, 2007, p.31.

brevetto farmaceutico fece una fortuna tale da diventare uno dei collezionisti più importanti degli Stati Uniti. Grazie a Barnes, Dewey entra in contatto diretto con l'arte moderna e lo fa essenzialmente da "spettatore". Anche la volontà di riconciliare e risanare (recovery) sono termini chiave in quanto pongono l'artista in posizione di mediazione. L'allontanamento dell'arte dai suoi processi vitali ed esperienziali generativi può essere, per l'appunto, risanato a patto che si conduca un'analisi senza pregiudizi. E per far questo come sostiene lo stesso Dewey "dobbiamo arrivare alla teoria deviando (make a detour) dalla strada diretta" attuando quello spostamento che la stessa SEA, nella creazione di una sua metodologia in grado di coinvolgere lo spettatore all'interno del processo artistico, ha fatto percorrendo le strade alternative, solo per citarne alcune, dell'antropologia, della sociologia, dell'urbanistica e della pedagogia.

L'uscita da questo percorso ravviva l'interesse e soprattutto ci rende dei neofiti al pari dello spettatore di fronte ad un'opera di cui non conosce il processo. Si tratta di un processo di apprendimento continuo quello che Dewey delinea quando parla di un'analisi senza pregiudizi. All'interesse segue una condizione fondamentale ovvero, la condizione della cura, del prendersi cura che crea a sua volta un discrimine. La differenza tra "il meccanico intelligente preso dalla sua opera" e "un pasticcione inetto e negligente" sta nella soddisfazione per quello che si sta facendo.

Se non c'è connessione tra mente e corpo e quindi non c'è interesse, l'opera rappresenta una disconnessione vitale e dunque diventa una semplice procedura meccanica.

In tutto il primo capitolo *La Creatura Vivente* (The Live Creature) Dewey analizza le condizioni che hanno portato alla separazione dell'arte "dagli oggetti e dalle scene dell'esperienza quotidiana"³³¹, una teoria isolazionista, così la definisce, che rende il Partenone un capolavoro assoluto prima ancora che monumento civile costruito dagli ateniesi.

Dewey individua come momenti di separazione il mercato e il museo, elementi questi che fanno parte/sono funzionali alla costruzione di un determinato pensiero critico.

"La crescita del capitalismo ha esercitato una grande influenza sullo sviluppo del museo in quanto casa propria delle opere d'arte, e sulla promozione per cui le opere d'arte sono separate dalla vita comune. I *nouveaux riches*, costituiscono un importante sottoprodotto del sistema capitalistico, si sono sentiti soprattutto in dovere di circondarsi di opere d'arte belle e costose perché rare. In generale, il collezionista tipico è il capitalista tipico."³³²

In questo sistema l'artista diventa isolato e il suo isolamento è giustificato perché rientra all'interno di un sistema che tende a dividere anziché riunire. Ancor più interessante è il fatto che l'artista "è meno integrato di prima nel flusso dei servizi sociali" e quindi, di contro, per rompere l'isolamento è lì che deve tornare. Per far questo ovviamente l'artista non può seguire il percorso capitalista e museale. Dovrebbe fare quello che William James, altra figura chiave del Pragmatismo americano, suggerisce: "Un pragmatista volta le spalle risolutamente, e una volta per tutte, a una quantità di abitudini inveterate care ai filosofi di professione. Si lascia alle spalle l'astrazione e l'inadeguatezza, le soluzioni verbali, le cattive ragioni a priori, i principi inamovibili, i sistemi chiusi, i pretesi assoluti e le origini. Si volge verso la concretezza e l'adeguatezza, i fatti e le azioni, e verso la possibilità di agire (power). Il che significa la supremazia della mentalità empirista e la resa

331 J.Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p.33.

332 *Ibidem*, p.36.

incondizionata di quella razionalista. Significa lo spazio aperto e la possibilità della natura, contro il dogma, l'artificiosità, il preteso finalismo della verità."³³³

Anche l'artista dunque ha bisogno di riconnettersi al suo ambiente per aver consapevolezza del suo ruolo e del suo lavoro. Per questo nell'ottica deweiana acquista importanza la figura della comunità non solo come "materiale umano" sul e con il quale lavorare ma in virtù di quella comunione esperienziale di base, che la individua come ultimo/unico referente.

La riunione del processo artistico con i processi del vivere ordinario rappresenta una delle caratteristiche principali della SEA soprattutto se unita ad una intenzionalità civile nella quale l'esperienza del singolo diventa esperienza della comunità.

Questa capacità mimetica della SEA di entrare nell'ordinarietà e riconfigurarla partecipandone il processo in un'esperienza estetica, è stato uno dei punti maggiormente criticati se non addirittura fraintesi. Si pensi infatti ad una equazione abbastanza ricorrente tra SEA e servizi sociali come nelle operazioni del collettivo austriaco dei WochenKlausur che nel 1993 sfruttando l'invito del Palazzo della Secessione di Vienna realizzò la prima clinica mobile per senza tetto.

Il tema della riconciliazione è un tema che, come la maggior parte delle teorie deweiane, è legato in maniera indissolubile alla comunicazione e all'esperienza. La riunione di arte e *everyday life* infatti passa attraverso un'esperienza in comune che l'operazione artistica rende estetica in virtù della consapevolezza che si estrae dal gesto quotidiano. Tale consapevolezza senza un'adeguata comunicazione del suo processo di trasformazione non verrebbe colta e rimarrebbe a livello d'emozione, se si tratta di un'esperienza di rottura, o a livello di procedura meccanica qualora non sia toccata neanche dall'interesse. Ogni teoria in Dewey si forma con la pratica che la informa e la dirige nella specificità di ogni caso.

Nonostante le pratiche realizzate a partire dagli anni '90 e la creazione di una nuova critica SEA portata avanti dagli anni '10 del Duemila, questo processo di riconciliazione ad oggi è visto ancora come elemento problematico. Così scrive Jacob nel suo *Dewey for Artists*: "Then there is the case of the artfulness of socially engaged art practice. Artists' use of life processes as art processes has been much disputed or not seen as art at all. By contrast, I think Dewey would have given this development in contemporary art an über-aesthetic experience status. More than offering one of two ways of having aesthetic experience, that is, the primary form in life or the specialized way in art; and instead of creating a dual experience of art and life as does Paterson or Boltanski, social practice fuses the two into one inseparable union. There is a direct transmission of experience at an aesthetic level. I believe the resistance to recognizing how we actually experience social practice art stems from the art field's perpetual distancing of art from life, insisting on the same separation Dewey saw as misguided."³³⁴

333 W. James, *Pragmatismo*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 33, [I ed. 1907].

334 M.J.Jacob, *op.cit.*, p.45.
Pagina 238 di 493

4.5 La comunicazione

L'aspetto della comunicazione intesa come processo condiviso è un aspetto che accomuna molte pratiche e critici SEA americani. Rappresenta una sorta di substrato comune che se non palesemente ascrivibile all'influenza di Dewey, crea il discrimine più forte con una certa scuola critica europea. Ancora oggi infatti, come nel caso della querelle Kester-Rasmussen la critica europea vede nella SEA una mancanza di profondità critica data anche dallo sbilanciamento verso l'azione comunicativa. Stessa critica rivolta sempre a Kester da parte di Bishop nel 2006 dalle colonne di Artforum.³³⁵

Kester del resto, come visto nel capitolo 2 è il critico che maggiormente ha spostato l'attenzione sull'aspetto della comunicazione processuale e sulla pratica dialogica in particolare nel suo *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004) dove delinea le modalità con le quali le avanguardie storiche hanno ingaggiato il loro rapporto con il pubblico soprattutto attraverso la modalità di rottura dell'esperienza quotidiana "contrapponendo" poi le nuove modalità dialogiche e partecipative dell'arte. In linea con Dewey, Kester considera questa rottura come un sistema di credenze ormai incorporato: "While the dialogical projects that I described in the introduction are located far afield from the gallery and the museum spaces that we typically associated with works of art, they still address the belief system that operate in these spaces. It is necessary, then to establish more clearly what these belief are and how historical and institutional forces unique to the modern period have shaped them. In this chapter I described the emergence and consolidation of a general discourse of avant-garde art during the twentieth century. This discourse links otherwise disparate artists and movements through a common set of ideas about the relationship between the viewer and the work of art. Specifically, it is based on the assumption that the work of art should challenge or disrupt the viewer's expectations about a given image, object, or system of meaning and that the viewer, in turn, requires this disruption to overcome his or her reliance on habitual forms of perception."³³⁶

Per cogliere la differenza tra pratiche avanguardiste e pratiche dialogiche bisogna però, come sosteneva lo stesso Dewey, uscire da un sistema estetico preordinato ed affrontare una nuova metodologia critica senza pregiudizi. Kester scrive: "These projects require a paradigm shift in our understanding of the work of art; a definition of aesthetic experience that is durational rather than immediate."³³⁷

La comunicazione di cui trattano molti critici americani, così come le pratiche portate avanti dagli artisti, non deve essere confusa con il relazionale. Ovvero la comunicazione, così come teorizzata da Dewey rappresenta il culmine dell'interazione tra l'artista e il suo pubblico - che in questo contesto diventa comunità - in quanto ricomponne l'unione originaria tra il farsi dell'opera e il suo contesto primigenio, attuativo e condiviso.

La comunicazione come ogni concetto teorizzato da Dewey ha una valenza pratica: non solo deve aumentare l'esperienza del quotidiano ma deve anche condurre ad un risultato.

³³⁵ Sulla querelle Kester-Bishop e Kester-Rasmussen si veda capitolo 2.

³³⁶ G.H.Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 2004, p.17.

³³⁷ G.H.Kester, *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*, in, *Theory in Contemporary Art Since 1985*, a cura di Z. Kucor, S. Leung Blackwell, 2005, p. 3.

Se infatti l'artista che Dewey tratteggia per superare l'isolamento capitalistico e museale deve ricollegarsi ai "servizi sociali", la sua opera e quindi la comunicazione della stessa, devono avere un valore sociale. L'*empowerment* personale di cui parla Dewey - arma a doppio taglio se sfocia in un moralismo pedagogico come sottolinea Kester - è sempre collegato alla sfera ampia della società. Il pragmatismo di Dewey in estrema analisi può anche essere visto come il processo di miglioramento della società attraverso lo sviluppo e la realizzazione delle capacità del singolo che, deve essere sempre considerato una parte del tutto.

Una certa critica europea, Bishop e Rasmussen in particolare per i loro confronti diretti con la SEA, ritiene che una sorta di *self empowerment* sia utopico in quanto a monte ci sono condizioni socio politiche che non lo permetterebbero. Tali condizioni di partenza sono ben chiare a Dewey - sistema capitalistico, *nouveaux riches*, museo - proprio per questo è ancor più necessaria la formazione e la comunicazione di un individuo completo che grazie all'arte riesca a trasformare la sua esperienza quotidiana in esperienza estetica. Un esempio dell'irriducibilità del punto di vista europeo rispetto alla necessità di dare un fondamento, per l'appunto europeo, anche ad un'altra cultura - in questo caso quella americana - può essere proprio individuato in questo passaggio del testo di Rasmussen (per lo scambio completo tra Kester e Rasmussen si rimanda la capitolo 2): "But Kester's analysis moves quickly, and disregards the substantive historical transformations taking place during these decades. Kester does not deal with the historical development from the revolutionary take off in the years between 1917 to 1923: the preventive (Italian Fascism) and the "finishing" (German Nazism) counter-revolutionary derailment of the revolutionary offensive in Western Europe, the state-capitalist counterrevolution in the Soviet Union, to the economic crisis and the anti-Fascist fight, World War Two and "the massacres of the slaves of capital," as Amadeo Bordiga calls it, as well as the reconstruction of the apparatus of production in Western Europe after the end of the war, which resulted in high profit rates and the narrowing of the political horizon within the framework of the Cold War. This is a process in which the Western European working class movement inscribed itself in nation-state democracy, abandoning the last gasp of revolutionary demands for political rights and access to commodities and welfare.[19] Critical Theory was actually trying to analyze this development (as were the Situationists and, later, Cultural Studies) in which working class identity and culture were gradually dissolved and replaced by new image-driven subjectivities devoid of political agency. To analyze this development as a question of abandoning empirical analysis is simply inadequate".

La comunicazione, nell'ottica deweyana e successivamente nel pensiero di Kester è legata al concetto di comunità. La costruzione di una grande comunità, come sostiene Dewey, può nascere solo attraverso la comunicazione: "Quando ci rivolgiamo alla sfera sociale scopriamo che la comunicazione è un accadimento esistenziale coinvolto in ogni singola vita comunitaria [...] in verità la comunicazione può creare soltanto una grande comunità."³³⁸

338 Le due citazioni di Dewey riportate da Child, in, A.Child, *Fare e conoscere in Hobbes, Vico e Dewey*, Guida, Napoli, 1970, p.58, sono estratte rispettivamente da *Philosophy and Civilization*, New York, 1931, p. 87. *Philosophy and Civilization*, in, John Dewey. *The later works, 1925-1953*, vol.6, 1931-1932, ed. By Jo Ann Boydstone, Southern Illinois University Press, 1985, pp.53-63; *Public and its Problems*, New York, 1927, p.142. *Public and its Problems*, in, John Dewey. *The later works, 1925-1953*, vol.2; 1925-1927, Southern Illinois University Press, 1984, pp.235-372.

La comunicazione per Dewey è dialogo proprio perché la sua negazione è rappresentata dal soliloquio: “Le idee che non sono comunicate, condivise o ricreate in espressioni non sono che soliloquio, e il soliloquio non è che pensiero incerto e imperfetto.”³³⁹

La comunicazione è dialogo, non solo come teologia negativa rispetto al soliloquio, ma soprattutto, per la forma in cui si dà. La comunicazione, infatti, essendo inserita all'interno del processo organico esperienziale si dà come elemento attivo e dunque come una condivisione che presuppone, proprio nel suo non essere soliloquio, la presenza dell'altro. In virtù di questo aspetto di condivisibilità la comunicazione diventa un elemento fondativo di una comunità.

Come visto nel testo di Kester (1995, capitolo 3) al pari dello studio condotto da Bunge nel quartiere di Fitzgerald (1971, capitolo 3) la nascita di una comunità è legata all'affermazione di una differenza che, come nel caso della comunità coerente (Kester), nasce in opposizione ad un “sistema” centrale che non ne riconosce esistenza e dignità.

Kester scrive: “I am concerned to emphasize the importance of an *a priori* community; a community that exists prior to the "creative" act of delegation. This community comes into existence not just as an effect of the delegate's signifying powers, but as a result of a highly complex social and cultural process. For the purposes of my analysis this process can be understood to take place in two stages. The first stage, as outlined above, occurs as the "community" appoints or determines a delegate who will speak on its behalf. However, this act must be preceded by a process of political self-definition through which the community itself is formed. This process unfolds against the experience of a collective mode of oppression (racism, sexism, class-ism, etc.) and within a set of shared cultural and discursive traditions. These "politically coherent" communities emerge after undergoing a process of internal debate and consensus formation. This formation almost always takes place against the grain, so to speak, of the dominant culture, which survives by individualizing social relationships based on class, race, gender and sexuality. [...] The politically- coherent community can come into existence almost anywhere there are individuals (women welfare recipients, prisoners, etc.) who have struggled to identify their common interests (and common enemies) over and against a social system that is dedicated to denying the existence of systematic forms of oppression. This is not to say that these communities are monolithic, rather, their existence and operation is characterized by an ongoing process of exchange and debate within and among individuals who have typically been spoken for, managed, regulated, represented and frequently demonized by outsiders located in positions of ideological and institutional authority.”³⁴⁰

Questo passaggio è doppiamente importante dal momento che non solo identifica i processi di costruzione di una comunità coerente ma pone in evidenza come l'atto di delega nasca in assenza di una comunicazione collettiva e condivisa.

Se c'è comunicazione non c'è bisogno di delega. Se il discorso è collettivo e costruito insieme non c'è bisogno di rappresentanti. Il tema della delega informa tanto il discorso di Kester quanto quello di Mary Jacob nel suo *Places with a Past* (si veda capitolo 1).

339 J.Dewey, *Public and its Problems*, cit., p.218; visto in A.Child, *op.cit.*, p.59.

340 G.H. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, cit., (pagine non numerate)

Il parlare a nome di qualcuno o per qualcuno, in una logica deweyana non sussiste in quanto colui che parla è colui che ha fatto esperienza del soggetto/oggetto trattato e tale esperienza avviene solo nel confronto ed insieme ad un processo esperienziale comune. L'esperienza può essere, logicamente esperita anche dal singolo, ma il suo inserimento all'interno di una collettività ne delinea il carattere partecipativo.

Tornando a Dewey. Da che cosa nasce l'esigenza di comunicare e, dunque, fondare uno spazio nuovo, una comunità? Come visto anche nel discorso di Kester, e come dimostrato dagli esempi di *Places with a Past* e *Culture in Action*, la definizione di una comunità coerente comporta un atto di scelta - imposto anche dall'esterno - che in molti casi coincide con un momento problematico.

Anche per Dewey, data l'importanza di una certa conflittualità funzionale, il momento problematico è essenziale, addirittura, come lui stesso afferma, segna il luogo "the turmoil marks the place."³⁴¹

Questa affermazione a sua volta, mette in evidenza tanto la comunicazione quanto la conoscenza in quanto la tumultuosità attiva l'esperienza e la comunicazione. A sua volta ne informa il processo e ne presenta gli esiti dandosi anche, come momento nel quale le emozioni vengono ordinate e ripristinate dall'equilibrio.

Parafrasando una metafora di Keats, Dewey definisce questo luogo, quello che si è creato dal tumulto ha compiuto un'esperienza ed è arrivato/ha maturato ad una sua comunicazione, come la Democratica Foresta degli Artisti." Non penso si possa superare quello che ha detto Keats in una delle sue lettere sul modo in cui agisce la poesia. Egli chiede quale risultato si otterrebbe se ogni uomo, come fa il ragno quando tesse la tela, costruisse con la sua esperienza immaginativa una "cittadella fata d'aria", riempiendo "l'aria delle proprie volute di squisita bellezza". Infatti, dice, "l'uomo non dovrebbe mettersi a discutere né a fare affermazioni, ma dovrebbe sussurrare ciò che ha scoperto al proprio vicino e così succhiando da ogni germe di spirito la linfa della matrice immateriale, ogni uomo si farebbe grande, e l'Umanità invece di essere una landa sconsolata di eriche e rovi con qua e là un raro pino o una lontana quercia, sarebbe una grande Foresta di Alberi" (a grand democracy of Forest Trees)."³⁴²

L'arte essendo, dunque, una modalità di linguaggio tesse una fitta tela di collegamenti ricordando così il metodo omeostatico presentato da Stephen Willats nella sua *West London Survey* del 1973 dove la comunicazione passa da un blocco "despecializzato" all'altro, tenendo sempre viva la comunicazione e attivandosi ogni volta che viene "chiamata in causa".

La volontà di comunicazione è intrinseca all'opera d'arte in quanto rappresenta essa stessa un luogo di condivisione dell'esperienza tra organismo e ambiente. Dewey scrive: "Non è necessario che la comunicazione si parte dell'intento deliberato dell'artista, sebbene egli non possa mai fare a meno di pensare a un pubblico potenziale. Funzione ed effetto di ciò è comunque che si verifichi una comunicazione, e non per un caso fortuito ma in forza della natura che l'artista condivide con gli altri. L'espressione penetra

341 Per la versione originale di *Arte come esperienza* ho consultato, J.Dewey, *Art as Experience*, in, J.Dewey. *The later works, 1925-1953*, vol.10, ed. By Jo Ann Boydstone, Southern Illinois University Press, 1987, p.72.

342 J.Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 328; (*Art as Experience*, cit., p.349).

al di sotto delle barriere che separano tra loro gli esseri umani. Essendo la forma più universale di linguaggio ed essendo costituita, anche a prescindere dalla letteratura, dalle qualità comuni del mondo pubblico, l'arte è la forma più libera e universale di comunicazione (the most universal and feest form of communication)."³⁴³

L'importanza del dialogo e della comunicazione vengono naturalmente analizzati da Jacob nel suo *Dewey for Artists*. La curatrice americana coglie il nesso tra lo sviluppo di una metodologia democratica, intesa sia come forma politica che come apertura di ricerca, che si da' attraverso la partecipazione attiva e lo esprime attraverso le parole dello stesso Dewey: "So can artists create democracy? "Democracy begins in conversation," said Dewey, and the "only way to make headway in the international community is to start with the non- political aspects of society— conversation, food, technical meetings, congresses and so on—and end up with politics." 66 Artists do just that as they willingly convene discussions around difficult, vexing problems in thoughtfully conceived ways or bring people together to work on shared endeavors. In these ways they employ Dewey's democratic means—participation, communication, and education—and use them toward democratic ends, and experiences they thereby generate have the power, as Dewey saw it, to be transformed into action."³⁴⁴

³⁴³ J.Dewey, *Arte come esperienza, cit.*, p. 264; (*Art as Experience, cit.*, p.275).

³⁴⁴ M.J.Jacob, *op. cit.*, p.95.

4.6 Conflittualità ed equilibrio (conflittualità funzionale)

Un passaggio che ritorna spesso all'interno del testo e che Dewey usa per definire il concetto stesso di esperienza è quello di equilibrio, inteso come processo di alternanza continuo tra coppie dicotomiche come perdita e integrazione: "E quando la partecipazione giunge dopo una fase di scompiglio e di conflitto essa porta con i sé i germi di una perfezione simile all'estetico. L'alternanza tra perdita dell'integrazione con l'ambiente e ripristino dell'unione non solo permane nell'uomo, ma con lui diventa consapevole: le condizioni di questa alternanza sono il materiale con cui egli dà forma agli scopi. L'emozione è il segno cosciente di una frattura, attuale o imminente. La disarmonia è l'occasione che spinge alla riflessione. Il desiderio del ripristino dell'unione trasforma la mera emozione in interesse per alcuni oggetti in quanto condizioni per la realizzazione dell'armonia. Quando si realizza l'armonia, il materiale della riflessione è incorporato negli oggetti come loro significato. Poiché l'artista si cura in modo particolare della fase dell'esperienza in cui si raggiunge l'unione egli non rifugge i momenti di resistenza e tensione. Piuttosto li coltiva, non per loro stessi, ma per le loro potenzialità, portando a viva coscienza un'esperienza che è unificata e totale."³⁴⁵

Questo passaggio è fondamentale in quanto risulta di per sé una risposta a quella critica che vede nella SEA un certo grado di buonismo o evangelizzazione (Bishop, Rasmussen). Il conflitto nella SEA è necessario ma non può rimanere fine a se stesso altrimenti non si avrebbe un'esperienza, tanto meno un'esperienza di tipo estetico. L'esperienza che non viene comunicata è una mera emozione e questo è ciò su cui gioca lo shock e la provocazione di certe opere e interventi.

A dimostrazione di come l'approccio deweyano - anche se non direttamente chiamato in causa - abbia informato la critica americana SEA, si può vedere il botta e risposta, esaminato nel capitolo 2, tra Grant Kester e Claire Bishop proprio in merito all'elaborazione dell'esperienza, quindi alla sua comunicazione, intesa come forma estetica. Bishop infatti nel suo saggio del 2006 su Artforum, *The social turn collaboration and its discontents*, prende in esame il testo di Kester, *Conversation Pieces* (2004) sottolineando le "mancanze" del critico americano nel definire i criteri estetici delle nuove operazioni sociali proprio a discapito della comunicazione "sociale" dell'intervento stesso: "In *Conversation Pieces* Kester argues that consultative and "dialogical" art necessitates a shift in our understanding of what art is - away from the Visual and sensory (which are individual experiences) and toward "discursive exchange and negotiation." He challenge us to treat communication as an aesthetic form, but ultimately, he fails to defend this, and seems perfectly content to allow that a social collaborative art project could be deemed a success if it works on the level of social environment even though it founders on the level of art. In the absence of a commitment to the aesthetic, Kester's position adds up to a familiar summary of the intellectual trends inaugurated by identity politics: respect for the other, recognition of difference, protection of fundamental liberties and an inflexible mode of political correctness. As such, it also constitutes a rejection of any art that might offend or trouble its audience - most notably the historical avant-garde, within whose avant-garde lineage Kester nevertheless wishes to situate social engagement as a radical practice."³⁴⁶

³⁴⁵ J.Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p.43.

³⁴⁶ C.Bishop, *The Social Turn*, cit., p.181.

Questo secondo la critica inglese deriva dall'identificazione del valore estetico con quello etico e di conseguenza porta l'intervento nel sociale a prendere le forme di una sorta di assistenza che, in virtù di uno slancio evangelizzatore, tende a pacificare situazioni anziché cavalcare il potenziale della loro rottura attraverso azioni "antagoniste". Del resto il punto di Bishop era già chiaro nel 2004 con il suo testo, *Antagonism and Relational Aesthetic*, che definiva i canoni di un'arte in linea con le sperimentazioni avanguardiste dove la dinamica della rottura con lo spettatore rappresentava l'inesco estetico dell'intera operazione nonché la finalità ultima.

Per l'analisi dettagliata di questo scambio rimando al capitolo 2. Quello che invece qui voglio sottolineare è la vicinanza di Kester al pensiero deweyano soprattutto se prendiamo la ricerca del critico americano in un periodo compreso dal 1995 al 2005. Proprio nel 1995 infatti, Kester pubblica *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art* (si veda capitolo 3). In questo testo, che indaga gli albori della community art alla sua svolta SEA negli Stati Uniti di inizio anni '90, Kester si mostra particolarmente critico verso questa nuova formazione artistica tanto a livello teorico quanto pratico. Kester pur comprendendo le potenzialità di queste pratiche ne vede i limiti e gli opportunismi legati ad un nuovo orientamento dei fondi pubblici verso programmi rivolti alla partecipazione della comunità. Così facendo evidenzia le problematiche relative all'approccio dell'artista sottolineando come la confusione del piano simbolico con quello politico porti quell'artista, già in linea con un'attitudine moralista pedagogica, a diventare portavoce di una causa non sua. Detto questo Kester non bolla queste pratiche come inefficienti o incomplete ma ne richiede un'attenta e accurata disamina affinché le potenzialità dell'intervento non si trasformino in maniera meccanica. Nel 2015 Kester poi fonda FIELD il giornale per la critica SEA. In tutto questo periodo la sua analisi non ha mai smesso di operare attraverso un occhio critico cercando di comprendere il fenomeno SEA da più punti di vista, quello antropologico in primis. In questo suo percorso di ricerca immersiva, Kester riscrive quelle che sono, ad oggi, le modalità della critica SEA delineando la figura del critico sul campo e il suo costante esercizio di verifica.

Nella querelle del 2006 emerge ancora un Kester "in progress" ma la differenza tra una critica europea ancora legata allo storicismo critico e una americana interdisciplinare ed estremamente "pragmatica" è netta. Così l'antagonismo relazionale di Bishop, di cui Santiago Serra rappresenta un esempio cardine, mostra quella che sarà la spaccatura centrale per una corretta ricezione della SEA e tale rottura si fonda proprio nell'esperienza in comune intesa come la capacità di trasformare l'atto quotidiano in forma di qualità estetica e senza la comunicazione processuale del suo farsi questo sarebbe impossibile.

La critica di Bishop nei confronti di Kester per la mancanza di criteri estetici nell'analisi di queste operazioni e la loro successiva riduzione a meri fattori sociali, può trovare risposta in quanto scriveva lo stesso Dewey: "Solo l'ignoranza ci induce quindi a supporre che una connessione dell'arte e della percezione estetica con l'esperienza comporti la diminuzione della loro significatività e della loro dignità."³⁴⁷

Per Dewey ogni conoscenza è incorporata senza che questo significhi un empirismo che pregiudichi la conoscenza stessa. Ci sono due livelli sui quali l'artista lavora ma non possono considerarsi come separati in quanto la creazione avviene sempre come processo di sintesi degli stimoli ambientali circostanti.

³⁴⁷ J.Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p.45.

Questa continua presenza in contemporanea dell'idea di esperienza e del farsi dell'esperienza è ciò che conduce ad una trasformazione. Senza una volontà, un interesse alla trasformazione stessa l'esperienza rimarrebbe insignificante e meccanica. Compiere un'esperienza consapevolmente invece la rende completa. Questo è il momento in cui si inserisce il lavoro artistico come potenziatore consapevole e come presa di coscienza dell'azione stessa.

Dunque nei processi SEA, non si cerca l'accordo o la pacificazione come scopo ultimo in quanto lo scopo stesso è nel processo open-ended "comprensibile" che si dà attraverso una temporalità lunga all'interno della quale i processi distruttivi e costruttivi si ricompongono costantemente.

4.7 Esperienza estetica come livello massimo dell'esperienza quotidiana (L'esperienza estetica e il ruolo/rapporto con la/ nella comunità)

In *Art as Experience* il pensiero di Dewey si compone in maniera organica costruendosi su processi di accumulazione e stratificazione di pensiero. Nonostante la divisione in capitoli il libro risulta essere un flusso continuo e ragionato che ruota intorno alla macro questione dell'esperienza all'interno dei processi artistici.

In un discorso civile, l'arte assume un ruolo ben determinato e da esperienza del singolo diventa esperienza da e per una comunità. Nel discorso deweyano la comunità, infatti, rappresenta il fruitore ultimo, e in comune, dell'operazione artistica. La funzione civile sposta l'attenzione dal pubblico alla comunità. Dewey considera la passività dello spettatore come una diretta conseguenza della divisione tra l'opera e il suo mondo, tra la creatura vivente che fa esperienza e l'ambiente che offre la basi per l'esperienza stessa: "Le opere d'arte che non sono distanti dalla vita umana, che vengono diffusamente fruite in una comunità, sono segni di una vita collettiva unificata. Ma sono anche meravigliosi aiuti per creare tale vita. Rielaborare il materiale dell'esperienza nell'atto dell'espressione non è un evento isolato limitato all'artista e a chi ha occasione qua e là di fruire dell'opera. Nella misura in cui svolge la propria funzione, l'arte è anche rielaborazione dell'esperienza della comunità nella direzione di maggior ordine e unità."³⁴⁸

Nel pensiero deweyano l'esperienza è processuale in quanto movimento, è un fluire che mantiene ben distinta la sua singolarità o per meglio dire è un movimento che, arrivato al suo perfezionamento (consumation), conquista unità passando dallo stato di generica esperienza a quello specifico di *una* esperienza: "Di conseguenza una esperienza ha la sua propria qualità estetica."³⁴⁹

Il seguente passaggio è fondamentale per capire il metro di giudizio della qualità estetica all'interno dei processi SEA senza che esso debba essere ricercato in una qualità esterna, per l'appunto, slegata dal contesto che l'ha originata e pertanto inespugnabile: "Il materiale delle arti belle consiste di qualità: quello di un'esperienza che ha una conclusione intellettuale è composto da segni o simboli che non possiedono una qualità intrinseca per loro stessi, ma stanno per cose che in un'altra esperienza possono essere esperite qualitativamente. La differenza è enorme. È una ragione per cui l'arte esclusivamente intellettuale non sarà mai popolare quanto la musica. Ma di per sé l'esperienza ha una qualità emotiva appagante quando raggiunge al suo interno integrazione e compimento grazie ad un movimento ordinato e organizzato. Questa struttura artistica può essere sentita immediatamente. In quanto tale è estetica."³⁵⁰

Se consideriamo la SEA come movimento strutturato, come azione in fluire che attraverso l'operazione artistica porta al compimento di una esperienza estetica ecco che possiamo comprenderne la qualità ultima senza per questo aver bisogno di cristallizzarla all'interno di un'opera: "[...] l'estetico non si intrufola nell'esperienza dall'esterno a causa di un lusso ozioso in virtù di un'idealità trascendente, ma (che) è lo sviluppo chiarificato e intensificato di tratti che appartengono"

³⁴⁸ J.Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p.100.

³⁴⁹ Ibidem, p.63.

³⁵⁰ Ibidem, pp.63-64.

La processualità pertanto diventa essenziale in quanto rappresenta il moto di cui è composta l'esperienza e si pone in contrasto con la fissazione, la stasi, come la definisce Dewey. La processualità come per altri concetti deweyiani ha valore organico, ovvero, non può essere compresa come teoria avulsa dal contesto che la origina così come allo stesso tempo non può essere ridotta a mera azione.

Il concetto di esperienza si carica di un significato più ampio nel momento del suo incontro con la sfera artistica. Partendo da *Experience and Nature* (1925) "unanimemente riconosciuto come la prima formulazione ufficiale della sua estetica"³⁵¹, Dewey cerca di definire l'esperienza estetica. L'aspetto estetico dell'esperienza è presente in molte opere di Dewey fin dall'inizio della sua produzione ma solo a partire da *Experience and Nature*, inizia a prendere corpo una teoria completa e organica che avrà il suo culmine proprio in *Art as Experience*. In questi nove anni Dewey sviluppa l'argomento attraverso una serie di saggi pubblicati su *The Journal of Barnes Foundation*, successivamente riuniti nel volume collaborativo *Art and Education* (1929). I saggi in questione sono: *Experience, Nature and Art*, pubblicato nell'ottobre del 1925, *Individuality and Experience* nel gennaio del 1926 e *Affective Thought in a Logic and Painting* nell'aprile sempre del 1926.³⁵²

A partire da *Experience and Nature* si inizia a delineare il concetto deweyiano di esperienza estetica. Alla base di tutto risiede la visione deweyiana che vede in ogni concetto e teoria una costruzione che si incorpora e rafforza con la vita stessa che allo stesso tempo ne viene potenziata attraverso la consapevolezza di questo processo. Questo continuo vivificarsi del pensiero e consapevolizzarsi dell'azione informa anche il concetto di esperienza estetica.

L'interazione "semplice" tra organismo e ambiente forma un'unità emozionale che è l'esperienza. Affinché tale esperienza diventi fruttuosa e porti ad un perfezionamento, deve entrare in gioco l'esperienza estetica, ovvero, la trasfigurazione, il rapporto attivo di interazione che intercorre tra l'individuo e il suo ambiente. Contro ogni separazione, l'ambiente deve crescere con l'uomo, inteso come una creature vivente - titolo del primo capitolo di *Art as Experience* - che a sua volta deve sapersene nutrire. In questa ricostruzione - è un atto di ricostruzione dal momento che l'uomo non è più connesso con il suo ambiente - diventa basilare la socialità che viene a crearsi. L'esperienza, infatti, è un fatto eminentemente sociale, che passando dal singolo mira a migliorare la comunità all'interno della quale vive.

La ricostruzione è un'operazione democratica intesa come metodologia critica che riunisce ciò che una serie di norme hanno diviso e inveterato, come nel caso della fruizione delle opere d'arte in uno stato di passività all'interno di un'istituzione. Il compito dell'arte, dunque, è quello di ricostruire dal momento che Dewey la considera lontana dall'essere uno strumento di puro godimento e le riserva la funzione di trasfigurare ogni atto della vita umana. L'arte ricostruisce al di fuori delle mura - quelle che l'hanno divisa

³⁵¹ L. Bellatalla, *Introduzione*, in, J.Dewey, *Educazione e arte*, a cura di L. Bellatalla, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. XXI.

³⁵² Nell'edizione italiana, *Educazione e arte*, curata da L. Bellatalla sono opportunamente inseriti anche: Prefazione a *The Art of Renoir*, di Albert C.Barnes e V. De Mazia del 1935, testimonianza dello stretto e proficuo rapporto tra Dewey e Barnes e *Aesthetic experience as a primary phase and as an artistic development*, del 1950, pubblicato come risposta a Paul Romanell il quale criticò la riflessione estetica presente in *Art as Experience*.

dai contesti originari (intesi non a livello fisico, ovvero, dal luogo in cui una particolare opera è stata realizzata ma si intende per contesto originario la dimensione umana e collettiva) - nello spazio aperto perché solo l'apertura permette la libertà di movimenti dal momento che l'esperienza è processuale e, per l'appunto, in movimento.

La ricostruzione artistica è guidata dal metodo scientifico. Il metodo dell'indagine e della ricerca è tutt'altro che contrapposto all'arte, anzi, la scienza è vista in maniera complementare. Per Dewey gli opposti sono fondamentali. In *Beliefs and Existence* (1906) - saggio arrivato in contemporanea anche in Italia grazie alla rivista "Leonardo" di Giovanni Papini - il filosofo americano afferma che le credenze (beliefs) sono caratteri e non mere esistenze e che nel loro comportarsi si mostrano. Esse possono aiutare o impedire, disturbare o pacificare, resistere o completare, dimostrando così l'indissolubilità dei poli opposti. La conflittualità, come visto, è un momento fecondo e fondamentale affinché si sviluppi la conoscenza e l'emozione, che in Dewey, come scrive L. Borghi "è indice di uno stato di tensione, di contrasto e di lotta."³⁵³

Il concetto di emozione è estremamente legato a quello di esperienza in quanto l'esperienza è un'unità emozionale che porta a compimento le emozioni stesse. Da questo concetto poi, si sviluppa quello di esperienza estetica. L'esperienza estetica, infatti, è una trasformazione del materiale emozionale. La trasfigurazione attiva il potenziale dell'esperienza quotidiana estraendone le qualità estetiche, come scrive Dewey in *Art as Experience*: "Le scene confuse della vita, nell'esperienza estetica vengono rese più intelleggibili: non però perché riflessione e scienza rendano le cose più intelleggibili riducendole ad una forma concettuale, ma perché presentano un loro significato come la materia di un'esperienza rischiarata (clarified), coerente (coherent) e intensificata (intensified) ovvero "appassionata" (impassioned)."³⁵⁴

In ottica SEA, nell'ultimo capitolo del libro, Dewey fa un'affermazione fondamentale definendo il materiale dell'esperienza estetica, nella sua qualità umana, come sociale definendo così l'estetica come elemento culturale: "L'arte è una qualità che permea un'esperienza, non è l'esperienza stessa, se non parlando in modo figurato. L'esperienza estetica è sempre più che estetica. In essa materie e significati raggruppati, che di per sé non sono estetici, diventano estetici entrando in un movimento ritmico ordinato che tende al proprio perfezionamento. Il materiale stesso è umano in senso ampio [...]. Il materiale dell'esperienza estetica, essendo umano - umano in connessione alla natura di cui è una parte - è sociale. L'esperienza estetica è una manifestazione, una testimonianza e una celebrazione della vita di una civiltà, un mezzo per promuoverne lo sviluppo, ed è anche il giudizio definitivo sulle qualità di una civiltà. Infatti, sebbene essa venga prodotta e fruita da individui, tali individui sono ciò che sono nel contenuto della loro esperienza in virtù delle culture a cui partecipano."³⁵⁵

Nonostante l'evidente importanza data alla processualità dell'esperienza all'interno dei processi ordinari e quotidiani l'estetica di Dewey non rimane per così dire "appiattita" esclusivamente sul dato reale. La trasfigurazione, infatti, presuppone un ruolo centrale dell'immaginazione e questo trasforma la processualità stessa in progettualità in quanto,

³⁵³ L.Borghi, Prefazione, in J. Dewey, *Educazione e arte*, cit., p.X.

³⁵⁴ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 280; J.Dewey, *Art as Experience*, cit., p.295.

³⁵⁵ *Ibidem*, p.311.

come più volte affermato dal filosofo americano, l'esperienza per dirsi tale deve raggiungere una sua conclusione.

Borghi scrive a riguardo: "Questa nascita di nuove possibilità nel mondo, questa "trasfigurazione" dell'esistente è arte come prodotto dell'immaginazione. Ritengo che sia questo il centro della concezione deweiana dell'arte. La creazione del nuovo. Quella che egli chiama "esperienza pura" per chiarire la nozione di "esperienza estetica" è novità pura."³⁵⁶

In *Experience, Nature and Art*, Dewey affronta il tema della distinzione tra pratico ed estetico al quale dedicherà il III capitolo di *Art as Experience* dal titolo proprio *Fare un'esperienza* (Having an Experience). In questo capitolo, nonostante Dewey estenda i suoi concetti in maniera organica per l'intero testo, tratta della divisione tra arte utile e arte bella intesa come dicotomia tra il pratico e l'estetico. Dewey usa anche qui, come nel primo capitolo, l'esempio dell'arte greca e della sua società che non faceva una distinzione tra le due componenti pratico teorico come quella che invece, in età moderna, è stata creata, potremmo dire, ex post. Tale dicotomia si protrae logicamente anche sul livello della ricezione da parte del pubblico: "Nell'arte bella (l'opinione contemporanea) fa una distinzione tra l'esperienza dell'artista, che è considerata creativa e l'esperienza dello spettatore o dell'intenditore, che è considerata passiva."³⁵⁷

L'errore, secondo Dewey, consiste nell'isolare la conoscenza dalla sperimentazione separando così l'aspetto pratico da quello teorico e trasformando il movimento dell'esperienza nella staticità della contemplazione. L'arte come distrazione/contemplazione rappresenta la fine dell'arte stessa e del suo valore sociale.

Proprio la socialità dell'arte emerge dal discorso deweiano in un connubio diretto con il concetto di lavoro equiparando di fatto i due mondi: "La degradazione del lavoro è accompagnata di pari passo dalla degradazione dell'arte."³⁵⁸

Nonostante come analizzato da Luciana Bellatalla la ricezione deweiana in Italia è stata fraintesa in una sorta di dicotomica equazione Dewey/Stati Uniti=capitalismo, il filosofo americano è sempre stato uno strenuo sostenitore del sistema democratico contro ogni sua deriva capitalista e autoritaria. Nel 1937 venne eletto presidente della *Commission of Inquiry into the Charges Made against Leon Trotsky in the Moscow Trials* che da quel momento prese il nome di Dewey Commission. La commissione venne istituita per volere della *American Committee for the Defense of Leon Trotsky* e si proponeva di esaminare la veridicità delle accuse mosse dal regime sovietico contro Trotsky.

Contro la separazione tra arte utile e arte bella, Dewey scrive: "l'arte nella misura in cui è realmente arte, è unione di utile e immediatamente godibile, di strumentale e "consumatorio", caratteristica che rende impossibile istituire una differenza di genere tra arte utile (useful art) e arte bella (fine art)."³⁵⁹

³⁵⁶ L.Borghi, *op. cit.*, p. XI.

³⁵⁷ J.Dewey, *Esperienza, natura e arte*, in, J.Dewey, *Esperienza e arte*, *cit.*, p.9.

³⁵⁸ *Ibidem*, p.12.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.14.

Proseguendo si legge: “L’arte in atto, processo attivo di produzione, può essere perciò, definita una percezione estetica unita ad una percezione operativa della capacità dell’oggetto estetico.”³⁶⁰

Secondo Dewey, la differenza tra estetico ed artistico consiste solo in una questione di grado. Nell’opera d’arte “la connessione con il mondo reale”³⁶¹ non viene messa da parte, anzi solo una sua “rappresentazione altamente consolidata e generalizzata delle origini formali di un’esperienza emotiva ordinata”³⁶² ne permette la creazione.

Essendo l’esperienza estetica una trasfigurazione, rappresenta quell’uscita dal pensiero dominante che informa tutta la teoria deweiana. L’esperienza è un movimento che pur trovando un suo ordine e raggiungendo un suo compimento ha bisogno di una fase di rottura iniziale, guidata dall’emozione, considerata essenziale. Se non c’è rottura non ci sarà ricostruzione e senza questa transizione non ci sarà la processualità e la formazione dell’esperienza. La separazione di questi due elementi non porta a fare *una* esperienza bensì a cristallizzare rottura e ricostruzione come forme aprioristiche e statiche.

Per questo Dewey nella prefazione alla seconda edizione di *Reconstruction in Philosophy* (1948), citando un discorso tenuto dallo scienziato inglese C.D.Darlington³⁶³ chiede l’istituzione di un “Ministero del Disturbo, una fonte istituzionale di scompiglio, uno scardinatori della meccanizzazione e del compiacimento (We need a Ministry of Disturbance, a regulated source of annoyance; a destroyer of routine; an underminer of complacency).”³⁶⁴

Questo serve a sottolineare, come scrive lo stesso Dewey: “L’importanza di uscire dal tracciato in cui la mano pesante della consuetudine tende a spingere ogni forma di attività umana, compresa l’indagine intellettuale e scientifica.”³⁶⁵

E qui si instaura la pratica artistica nel sociale come elemento di rottura di prassi ordinarie basate sulla somministrazione/distribuzione/erogazione di servizi soprattutto in chiave assistenziale o rigenerativa come visto nei piani urbanistici complessi. L’elemento di qualità estetica, per usare la terminologia deweiana, si collocherebbe dunque nella fase iniziale di rottura dell’abitudine/servizio e nella conseguente processualità di un’esperienza condivisa che trovi un suo ordinamento attraverso il processo di trasfigurazione estetica. L’artista rompe lo schema sociale e poi s’impegna - da qui l’engagement SEA - a condurre e creare un percorso condiviso in cui l’emozione

³⁶⁰J.Dewey, *Esperienza, natura e arte*, p.15.

³⁶¹ *Ibidem*, p.17.

³⁶² *Loc. cit.*

³⁶³ C.D.Darlington, Conway Memorial Lecture on The Conflict of Society and Science, London, Watts and co., 1948.

³⁶⁴ J.Dewey, *Ricostruzione filosofica*, con introduzione di G.De Ruggero, Laterza, Bari, 1932, p.10. Per il testo inglese ho utilizzato: J.Dewey, *Reconstruction in Philosophy*, in, J.Dewey. *The middle works, 1899-1924*, vol 12: 1920, ed. by J.A. Boydston, Southern Illinois university Press, 1982, p.263.

³⁶⁵ *Ibidem*, p.9; “the importance of getting outside of the grooves into which the heavy arms of custom tends to push every form of human activity, not excluding intellectual and scientific inquiry” (J.Dewey, *Reconstruction in Philosophy, cit.*, p. 262).

dell'esperienza acquisisce passo dopo passo - grazie ad una corretta comunicazione - un livello di consapevolezza.

Questa uscita dalla consuetudine - sulla quale Dewey insiste proprio in virtù dell'importanza che i processi quotidiani hanno nella sue teorizzazioni - occupa gran parte di *Art as Experience* e viene espressa, come visto, fin dal primo capitolo (Dobbiamo arrivare alla teoria dell'arte deviando dalla strada diretta - We must arrive at the theory of art by means of a detour).³⁶⁶

³⁶⁶ J.Dewey, *Arte come esperienza, cit.*, p.32; J.Dewey, *Art as Experience, cit.*, p.10.

4.8 Il compimento (fulfillment)

Come visto finora non esiste un concetto e una teoria deweyana che sia slegata dall'altra e che possa darsi come nozione a priori. Il concetto di compimento (fulfillment) è una di queste. Assolutamente essenziale per capire Dewey e le attuali pratiche SEA, e allo stesso tempo "incomprensibile" senza l'esperienza estetica, la conflittualità funzionale, la comunicazione e il ruolo civile dell'arte.

Il compimento nonostante da definizione rappresenti un completamento è inserito da Dewey nel terzo capitolo *Fare un'esperienza*, all'interno del processo che porta un'emozione a diventare una esperienza: "In every integral experience there is form because there is dynamic organization, I call the organization dynamic because it takes time to complete it, because it is a growth. There is inception, development, fulfillment."

Il compimento è inserito all'interno di una organizzazione organica e rappresenta una sorta di finalità processuale. Nonostante, infatti, il suo compito di chiusura e riassunto, non può essere dissociato dallo stesso processo che lo compone.

In chiave SEA il compimento ha rappresentato, e rappresenta ancora, un aspetto problematico in quanto spesso è stato inteso come risultato finale, come outcome riscontrabile e verificabile senza tener conto della processualità grazie alla quale si è arrivati al compimento stesso.

Il problema sorge soprattutto quando l'intervento SEA è inserito all'interno di un contesto che chiede un ritorno formale dell'operazione. Questo avviene in diversi casi in cui l'intervento artistico accompagna, ad esempio, interventi legati alla rigenerazione urbana. In quel caso il rischio è quello di piegare l'intervento ad un risultato auspicabile o per meglio dire piegare l'intervento alle richieste di un committente.

In linea con Dewey, e come dimostrano le pratiche SEA informate ed autocritiche, il compimento si realizza su una scala temporale lunga e può anche non corrispondere al progetto iniziale.

Per quanto possa sembrare un controsenso, il processo open-ended portato avanti da operazioni come quelle di David Hammons durante *Places with a Past* (Charleston 1991, si veda capitolo 1), ha un suo compimento ma le tempistiche e le modalità con le quali tale compimento si realizza non sono strettamente controllabili. Come visto nel capitolo 1, l'artista David Hammons, in collaborazione con il costruttore locale Albert Alston, decise di costruire una piccola casa senza nessuna funzione specifica in un lotto abbandonato nella zona dell'East Side. La casa, *House of the Future*, ha assunto per la comunità un valore simbolico e nel corso degli anni è diventata un luogo di cui prendersi cura, intorno al quale ritrovarsi, un luogo identificativo in uno spazio vuoto. In questo caso il compimento dell'operazione *House of the Future*, non può essere analizzato solo alla luce della partecipazione che ha saputo creare in quanto, tale partecipazione, è avvenuta nel corso del tempo e fuori dal controllo dell'artista stesso.

Nei progetti ministeriali italiani come il bando Creative Living Lab, di cui si dirà in seguito, viene richiesto all'operazione artistica di realizzare e riattivare una partecipazione o un senso collettivo, di cura e appartenenza "quantificabile" nella durata temporale di sei mesi e "delimitato" da un'area precisa d'intervento e da un budget prefissato.

In questo caso il rischio è che il fulfillment si trasformi in un outcome ovvero che passi dal compimento di un'esperienza alla somministrazione di un servizio. Il compimento di un'esperienza è ciò che rende consapevoli di una determinata situazione o azione e trasforma l'esperienza in *una* esperienza: "In contrast with such experience, we have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfillment."

La valutazione della realizzazione di un'esperienza è una tematica alquanto problematica se inserita all'interno di un concetto che mira alla realizzazione di determinati interventi impostandone aprioristicamente canoni di partecipazione e partecipanti stessi. Questo rappresenta il punto su cui ancor oggi sembra esserci maggior attrito e problematicità in quanto, se è vero che la SEA agisce in un contesto di realtà, è pur altrettanto vero che le sue metodologie e pratiche non possono essere equiparate a meri servizi.

Il fulfillment di una qualsiasi esperienza ordinaria ha bisogno di tempo per realizzarsi ed essere compreso. Nel caso si tratti, poi, del compimento di un'esperienza estetica, alla dinamica del tempo va aggiunta quella dell'immaginazione ovvero della possibilità di trasfigurazione dell'ordinario che l'arte realizza.

Rimanendo in area statunitense il progetto di Rick Lowe, *Project Row Houses* e quello di Inigo Mangano Ovalle, *Tele Vecindario*, entrambi iniziati nel 1993, sono ancora attivi. Mutando forma nel corso di più di venticinque anni hanno dimostrato come il fulfillment abbia un valore processuale e non possa essere definito come realizzazione e compimento di un servizio/prodotto. Entrambi i progetti richiedono una metodologia diversa d'analisi dove la processualità e la continua apertura dei progetti stessi non si ponga come limite all'analisi bensì come elemento principale della stessa. Seguendo gli insegnamenti di Dewey si potrebbe dire che la critica SEA per essere tale deve mantenere un dialogo costante con la creatura vivente, the live creature, ed imparare ad adattarsi ai suoi tempi e alle sue modalità anziché imporsi.

CAPITOLO 5

Contesto italiano anni '70. La partecipazione sociale nelle operazioni curate da Enrico Crispolti

5.1 Premessa

5.2 1973-1978 le operazioni di Enrico Crispolti

5.3 Volterra '73

5.4 Biennale 1976. Padiglione Italia: Ambiente come sociale

5.5 Gubbio '76

5.6 Arti visive e partecipazione sociale (1977)

5.7 1978 Extra media: fuori dal media nell'aperto del sociale. Un libro D.I.Y.

5.1 Premessa

Dopo aver analizzato la situazione americana sia da un punto di vista sociale, inteso come senso e dimensione della comunità, sia da un punto di vista critico-pratico, inteso come sviluppo di operazione e teorie SEA, ci rivogliamo ora alla situazione italiana. Nei seguenti capitoli si descriveranno le azioni pionieristiche degli anni '70, il contesto sociale italiano a cavallo degli anni '90, i primi progetti urbani complessi (1998, 2004), lo sviluppo del relazionale all'interno delle pratiche artistiche degli anni '90, la comprensione critica del fenomeno public art e il difficile rapporto con la terminologia SEA e infine i bandi realizzati da Connecting Cultures e dal MIBACT all'interno di una nuovo rapporto/ottica di intervento artistico con le comunità e nelle periferie.

Si cercherà pertanto di tracciare un quadro extra artistico, dal momento che la SEA richiede la comprensione dei meccanismi del proprio contesto d'azione, focalizzandosi poi - attraverso un lavoro di ricerca sul campo - sulle attuali prospettive del MIBACT in materia di intervento nel sociale e rapporto con la sfera urbana marginale.

Questa seconda parte della tesi si apre con l'analisi degli interventi del critico romano Enrico Crispolti (1933-2018) a cavallo del periodo 1973-1978. La figura di Crispolti è stata scelta, all'interno di un contesto di innovazione artistica che ha visto emergere figure come quelle di Luciano Caramel e Germano Celant tra gli altri, per l'efficacia della terminologia usata che, retrospettivamente, presenta molte più somiglianze con l'attuale critica SEA che la non contemporanea critica artistica. Le operazioni crispoltiane qui analizzate in particolare, Volterra '73, Gubbio '76, mostrano un'attenzione programmatica per l'intervento artistico all'interno della sfera urbana provinciale in un'ottica di autogestione autoproduzione. Rispecchiando il clima politico del periodo, il lavoro di Crispolti emerge e prefigura una pratica artistica svincolata dai suoi luoghi deputati e maggiormente inserita all'interno dei processi ordinari.³⁶⁷ Seppur a livello di ricaduta sociale Volterra '73 e Gubbio '76 non hanno mantenuto la promessa di continuità nel rapporto tra artista e comunità va segnalato la pionieristica volontà di uscire dai canali ufficiali nonché l'inizio di un dialogo - come si vedrà negli sviluppi attuali - interdisciplinare dove il pubblico perde la sua dimensione passiva incamminandosi verso la sfera della co-progettazione culturale. Il determinato periodo storico degli anni '70 non permetteva - questo vale anche per la SEA americana che nasce effettivamente solo negli anni '90 - quella progettualità programmatica e long term che sarebbe diventata necessaria solo in un periodo socialmente ed economicamente diverso, in particolare nel contesto italiano, come gli anni ultimi dieci anni del Duemila.

Le operazioni di Crispolti diventano pertanto, in quest'ottica critica, non una giustapposizione di pratiche e ricerca di primogenitura quanto la dimostrazione di un'esemplarità artistica che troverà una sua ragione d'essere solo al mutare del clima sociale e politico.

³⁶⁷ In merito all'autogestione, nonostante il Decentramento Amministrativo è stato introdotto nella Costituzione Italiana fin dal 1948, è solo con gli anni '70 che si darà avvio a tale processo. In particolare si vedano la legge 16 maggio 1970, n. 281 e quella del 22 luglio 1975, n.382.

5.2 1973-1978 le operazioni di Enrico Crispolti

Un primo interesse programmatico per le pratiche artistiche nel sociale si registra in Italia durante gli anni '70. Sono anni in cui la politica e l'azione locale trovano una sponda più che mai concreta nelle arti visive. Il clima politico di quegli anni pervade ogni ambito della cultura e, in particolare nelle arti visive, si assiste ad un fermento eccezionale che porterà istituzioni monolitiche, come ad esempio, la Biennale di Venezia a rivedere i propri criteri e giudizi di valore. La figura dell'artista si ibrida di nuovi linguaggi e nuovi ruoli. Il riscontro con il reale e la logica della politica dal basso lo vedono sempre più impegnato fuori dallo studio in una dimensione urbana che in quel momento l'Italia stessa iniziava a conoscere.

In quegli anni, infatti, avviene una sorta di slittamento, se non una vera e propria fusione, tra quello che è il ruolo dell'artista e quello che invece è il ruolo del curatore. Nel corso della sua storia, la curatela ha sviluppato il suo discorso parallelamente alla creazione degli oggetti artistici ponendosi in ruolo di mediazione tra gli oggetti stessi e la loro ricezione all'esterno, diventando così un vero e proprio strumento di comprensione. La curatela intesa come atto pratico organizzativo non può, infatti, prescindere da un ruolo di mediazione sociale, occupandosi essenzialmente di spiegare alla società stessa quei meccanismi che stanno alla base della produzione e creazione artistica. Durante gli anni '70, ed in particolare attraverso le operazioni artistiche qui selezionate, avviene un'unione tra il piano estetico-artistico e quello sociale-organizzativo-curatorio. Gli artisti impegnati in quegli anni diventano essi stessi curatori, nel senso che sono i primi mediatori della loro opera nei confronti di quella collettività per cui l'opera, ora, viene creata. Durante questo periodo la fusione tra organismo e ambiente di cui parlava il filosofo americano John Dewey (1859-1952) nel suo *Art as experience* (1934, si veda il capitolo dedicato), raggiunge la sua realizzazione in un processo innanzitutto basato sulla comunicazione del proprio fare e sulla continua contrattazione di valori tra l'artista ed il suo pubblico, ormai non più inteso come spettatore passivo.

Termini come relazione ed apertura, prima ancora che gli anni '90 li codifichino nel relazionale, diventano parole chiave e nuovi strumenti per l'analisi della società e proprio in questa apertura, che è innanzitutto comunicazionale, l'artista inizia a curare, nel senso di veicolare e mediare, la sua opera all'esterno. Altri due termini fondamentali appaiono nella pratica artistica: partecipazione e dialogo. La storia della curatela è quella di una deviazione, di un detour, espressione questa mutuata da Dewey, da un luogo chiuso all'aperto del collettivo dove diventa assolutamente necessario adottare una sorta di politica relazionale. L'atto della cura apre, infatti, alla dimensione della collettività e quindi della polis e così come la città greca aveva bisogno della *politeia* per potersi governare, le pratiche curatoriali, intese come pratiche artistiche di comunicazione, si dotano di un sistema politico, ovvero di un sistema di norme per governare l'aperto della polis. Proprio la polis, nell'ottica heideggeriana, letta da Luca Gori, rappresenta il tentativo dell'uomo di gettare radici su un'improprietà, la polis come sistema di misurazione di un spazio improprio all'uomo ma all'interno del quale l'uomo deve vivere dotandosi di norme. L'uomo abita un'improprietà, la terra, della quale costituzionalmente non riesce ad appropriarsi, per questo motivo la politica sembra essere l'arte, nonché l'unico modo di governare tale estensione.

In questo contesto di necessità di spiegazione politica di un'improprietà, si colloca questo tipo di operatività artistica che trova dunque la sua legittimità nella volontà della cura, intesa come il prendersi cura, nell'aperto spiazzante, di questa terra ingovernabile veicolando segni e immagini verso una comprensione. La pratica curatoriale con il passare del tempo perde così una sua dimensione mediale specifica per costituirsi come

Pagina 257 di 493

risposta a più livelli, complessa, delle nuove istanze sociali. Ad un fase di tipo prettamente organizzativo o riassuntivo si sostituisce una fase di assoluto attivismo che proprio in virtù di questa sua frenesia verso il reale tende ad articolare in maniera empirica, e quindi non analizzata a priori, le proprie risposte.

In questo processo di riposizionamento e censimento di nuove tendenze e nuovi approcci metodologici, è fondamentale la figura del critico romano Enrico Crispolti (1933-2018) ed in particolar modo le sue azioni curatoriali svolte a cavallo del periodo dell'utopia, se così si può dire, e della contestazione, fino al periodo del ritorno all'oggetto e quindi ad una parziale sconfitta delle pratiche estetiche-sociali. Il periodo che qui si vuole analizzare va dal 1973 al 1978, partendo dall'operazione Volterra 73 fino alla definizione del concetto di extra media, attraverso la pubblicazione del libro omonimo. Questo momento è germinale per la produzione sociale nell'arte e per certi aspetti segna un momento di apertura talmente ampio da influenzare le attuali ricerche contemporanee. Seppure quest'ultime rappresentino l'attuale momento socio politico - e dunque la ricerca di una radice rischierebbe di trasformarsi in un'operazione di giustapposizione - molti critici nelle loro narrazioni storiche dell'origine della public art in Italia non hanno potuto esimersi dall'operato crispoltiano di quegli anni.³⁶⁸

Quello che compie Crispolti è la sistematizzazione artistica che porta dall'uscita dal percorso oggettuale verso una dimensione non solo comportamentale, bensì sociale ed attiva, volta sia ad una presa di coscienza dell'individuo nei confronti dell'ambiente e della sua comunicazione, sia ad un rapporto paritario tra artista ed ente statale-comunale per una risoluzione in chiave estetica delle nuove urgenze urbane e sociali.

L'azione curatoriale viene dunque intesa come creazione di uno spazio mediale comunicativo nel quale artista e pubblico possano incontrarsi e gestire in maniera paritaria i processi di costruzione di un tessuto sociale che, smarrito in un breve arco di tempo il sogno del boom economico, si trova ad affrontare questioni fin a quel momento accantonate ed ora più che mai urgenti. Crispolti, dunque, delinea i termini e la metodologia di un'operatività volta alla sollecitazione d'autocoscienza tesa a rispondere ad una domanda estetica precisa, rivoltagli da una società ormai concretamente massificata. La particolarità di questa metodologia consiste nella sua volontà di formazione concreta come si evince dal continuo richiamo al concetto di operatività, che sta ad indicare proprio la direzione che deve prendere lo spontaneismo per non rimanere effimero e velleitario ma soprattutto, questa costruzione si deve attuare attraverso una pratica dell'autogestione tanto fisica, nel senso di ricerca di nuovi spazi e territori, quanto culturale.

Questa volontà riappropriatrice è autogestione e non occupazione in quanto mira ad una sua conferma nel futuro e soprattutto, come si è detto, alla sua formazione come sistema alternativo. Sono questi concetti, e questa volontà che portano Crispolti ad organizzare e coordinare una nuova modalità di esposizione artistica, intesa come operazione di sconfinamento innanzitutto territoriale in un continuo confronto con le istituzioni proprio per "sollecitare una domanda di definizione di prospettive e di istituzionalizzazione"³⁶⁹

³⁶⁸ Si veda ad esempio, A.Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di, C.Birozzi, M.Pugliese, Mondadori, Milano, 2007.

³⁶⁹E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977, p. 35.

che porti così alla creazione di una partecipazione di tipo democratico e allo sviluppo di un modello alternativo.

Questa volontà istituzionalizzatrice rientra in un progetto pragmatista, nella sua accezione di corrente filosofica, in quanto rappresenta il portato di verificabilità dell'intera operazione. Come in una sorta di esperimento scientifico, si agisce limitando e restringendo il campo d'azione per poter creare un campione, un numero 0 riproducibile all'infinito. Pertanto l'azione sociale, della quale l'operazione artistica vera e proprio si fa mezzo, non è effimera, bensì è un'azione in una piccola e concreta parte dell'aperto sociale, che servirà poi da esempio per costruire un concetto di socialità espansa. Questo lo si può riscontare nelle modalità che hanno spinto alla creazione di operazioni quali Volterra '73 e Gubbio '76, anche nella sua edizione del 1979, in quanto il punto di partenza è un bisogno specifico di una determinata comunità, nel caso di Volterra l'artigianato in alabastro, in quello di Gubbio la tradizione della lavorazione del metallo e della ceramica.

Questa ricerca del reperto minimo di comunicazione, come lo definiva Riccardo Dalisi, rappresenta una chiave di lettura molto interessante che, con i dovuti aggiustamenti temporali e di contesto, può essere ravvisata ancora oggi all'interno di alcuni programmi di riqualificazione urbana.

Il sociologo francese Edgard Morin, prendendo lo mosse da Blaise Pascal, vedeva nella stretta relazione tra il tutto e le sue parti il cambiamento di una modalità interpretativa della società che si apprestava a passare così da una spiegazione di tipo lineare ad una di tipo circolare, scriveva Morin: "Già Pascal affermava: «Posso comprendere un tutto soltanto se conosco le parti in maniera specifica, ma posso comprendere le parti soltanto se conosco il tutto». Ma ciò che significa? Significa che si abbandona un tipo di spiegazione lineare e si adotta un tipo di spiegazione in movimento, circolare, una spiegazione in cui per cercare di comprendere il fenomeno si va dalle parti al tutto e dal tutto alle parti".³⁷⁰

Questa metodologia di autogestione culturale si può dividere in due fasi. La prima fase è quella dedicata all'animazione e alla partecipazione le quali rappresentano il momento che potremmo definire tipico delle arti visive ovvero quello in cui vengono sobillati messaggi altri e viene prospettata la possibilità di un'alternativa. La seconda fase invece prevede l'elaborazione di un linguaggio specifico che non deve mirare all'esclusione o all'esclusività ma che rappresenti la dimostrazione di una praticabilità sociale. Tra queste due logiche, quella della sovversione e quella della composizione di un dialogo, sta il nuovo specifico dell'artista, la sua nuova dimensione che, come vedremo in seguito, è extra mediale.

Il rapporto che l'artista in questa sua nuova modalità di ricerca deve cercare, è un rapporto di simbiosi con il territorio ed il suo portato sociale questo perché il compito dell'artista è quello di rispondere alle domande urgenti del proprio territorio attraverso l'elaborazione di un linguaggio specifico che sia il più possibile dialogico.

L'operatività e l'organizzazione insite in queste azioni portano con loro la ridefinizione del ruolo del curatore e dell'artista stesso ed in questo processo di trasformazione e di ridefinizione dei ruoli artistici, l'artista diventa operatore estetico, "riciclando" ed aprendo le sue funzioni specifiche nei confronti di una socialità non più intesa in senso verticistico,

³⁷⁰ E. Morin, *Le vie della complessità*, in *La sfida della complessità*, a cura di G. Bocchi e M. Ceruti, Feltrinelli, Milano, 1985, p. 52.

bensì come base orizzontale di partenza. La scelta di un termine quale operatore, serve dunque a mettere in evidenza la dimensione del fare artistico, un fare partecipativo che vede nell'integrazione artista-pubblico il suo nuovo portato culturale. Del resto già il concetto di esposizione aveva ceduto il passo a quello di operazione intesa come metodologia di sviluppo e ricerca artistica da portare avanti nella complessità della comunità sociale.

Cambia anche la definizione di "intellettuale" che viene trasformata in operatore culturale. Tutto questo dipende da una volontà di partecipazione e protagonismo concreto, come lo stesso Crispolti scriveva: "Non si può parlare dunque soltanto di una volontà di cultura, in quanto volontà di conoscenza, cioè di informazione, anche se naturalmente questo momento esiste ed è imprescindibile; ma occorre parlare precisamente appunto anche di una volontà di partecipazione, cioè di protagonismo creativo".³⁷¹

Questa volontà diventa, infatti, non soltanto uno strumento conoscitivo ma una vera e propria modalità operativa sulla quale l'operatore estetico deve costruire il suo discorso. Il cambiamento linguistico e la necessità di un nuovo discorso sono gli elementi principali, quasi dei grimaldelli, per scardinare vecchi vocabolari e pratiche artistiche. In questo contesto rinnovato e sempre volto al rinnovamento polemico, il lavoro dell'operatore diventa quello di sollecitare domande atte a creare una sintesi anch'essa creativa tra istanze diverse attraverso un nuovo bagaglio terminologico. Scrive Crispolti: "Lo sforzo deve essere una crescita comune della qualità della domanda e della capacità della risposta, intese non come momenti contrapposti, ma come momenti realmente interagenti di un'unica realtà di partecipazione, di lavoro assieme, ove i ruoli si definiscono soltanto nella loro complementarità, che è essenziale e determinate".³⁷²

In questa sua nuova fase l'operatore compie un'operazione innanzitutto linguistica e questo è dimostrato dal fatto che la nuova domanda culturale, alla quale le istanze artistiche degli anni '70 vogliono dare una risposta, si definisce innanzitutto nella sua qualità di domanda, e non solo come esigenza o problematica e, quindi, come problema linguistico. Questa nuova alfabetizzazione porta l'operatore estetico a compiere innanzitutto una riflessione e una ridefinizione dei suoi mezzi specifici senza dimenticare o accantonare una tradizione artistica, bensì rinnovando questa matrice/tensione storica. "Dicendo operatore estetico – scrive Crispolti – ci si riferisce ad un allargamento oltre la dimensione di tali specifici, ad una pratica molteplice dei media per esempio, all'azione e non soltanto alla produzione estetica, ecc.". ³⁷³

In questa nuova dimensione che intercorre tra il risultato artistico, l'opera con i suoi fruitori e uno spazio pubblico, all'arte viene riconosciuto un ruolo fortemente comunicativo. La dimensione partecipativa trasforma così l'operatore in co-operatore innanzitutto inserito e pienamente attivo nel suo contesto sociale, urbano ed umano. Se da una parte questa apertura orizzontale comporta le ritrosie di una élite culturale abituata alle ermetiche chiusure, basti vedere le polemiche sfociate in seguito all'operazione

³⁷¹ E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977, p. 12.

³⁷² Loc. cit.

³⁷³E. Crispolti, *Arti visive, cit.*, p. 17.
Pagina 260 di 493

Volterra 73, dall'altra mette in circolo una serie di energie e azioni difficilmente ascrivibili al settore estetico così come allora veniva riconosciuto.³⁷⁴

Il concetto di orizzontalità non deve, però, ingannare in quanto non si tratta di un livellamento verso il basso né di una rinuncia al proprio specifico mezzo artistico, si tratta bensì di una riconfigurazione attraverso un riscontro sociale, il mutamento, come scrive Crispolti, non è infatti dei ruoli, bensì di segno operativo verso quei ruoli e per fare questo “occorre che il momento produttivo (cioè la creazione) sia il più prossimo al momento organizzativo (cioè la mediazione)”.³⁷⁵

Cooperazione ed autogestione sono dunque i termini con i quali l'operatore deve confrontarsi cercando di creare un discorso artistico a più voci supportato, proprio per evitare di diventare soliloquio, dalle istituzioni o per lo meno da organizzazioni o cooperative esterne.

Secondo Crispolti: “la dimensione del nuovo operatore estetico nel sociale non è soltanto una sua disposizione spontaneamente “co-operativa”, ma può risolversi istituzionalmente attraverso proprio l'associazionismo cooperativo, nella dimensione di cooperative di servizi culturali entro le quali si attua un'integrazione di specifici, una “transdisciplinarietà”, come dice Gianfranco Arbitani, più che un'astratta “interdisciplinarietà” (che comunque è un dato di attrazione culturale contemporanea)”.³⁷⁶

5.3 Volterra 73

Dopo Campo Urbano, curato nel 1969 da Luciano Caramel a Como, Volterra 73 rappresenta il primo tentativo, in un dato tessuto urbano, di dialogo e composizione partecipativa di un'operazione artistica. L'evento di Como risentiva, infatti, ancora delle direttive dell'happening di matrice avanguardista e poneva lo spettatore, seppur attuando una prima significativa apertura, sempre di fronte ad un'opera o ad un'azione e non all'interno di essa anche se, e qui sta il portato innovativo, alcuni interventi come quello di Ugo La Pietra, vennero realizzati con lo scopo del coinvolgimento totale e non soltanto da un punto di vista ludico. Proprio riguardo a Campo Urbano e all'intervento di La Pietra, Elisabetta Longari scrive “Campo Urbano a cura di Luciano Caramel a Como nel 1969,

³⁷⁴ L. Steinberg, Neo Dada e pop: il paradigma del pianale, in, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Laterza, Roma-Bari 2008. Leo Steinberg nel suo *Altri Criteri* del 1972 usò il concetto di pianale (flatbed) “per descrivere il piano pittorico caratteristico degli anni Sessanta. Una superficie pittorica la cui angolazione rispetto alla stazione eretta dell'uomo è la condizione preliminare del suo contenuto”, L. Steinberg, *op. cit.*, p. 129. Nello stesso saggio Steinberg scrive: “tendo a considerare il passaggio dalla posizione verticale a quella orizzontale come l'espressione del più radicale cambiamento nel contenuto dell'arte: il passaggio dalla natura alla cultura”. *Ibidem*, p. 131.

³⁷⁵ E. Crispolti, *Arti visive, cit.*, p. 22.

³⁷⁶ *Loc. cit.*, p. 23.

rappresenta un momento di coagulo di artisti orientati al sabotaggio degli automatismi del fruitore. L'occasione rivelò il limite degli interventi durati giusto il giorno dell'inaugurazione: la connotazione episodica ed effimera, con carattere di happening temporaneo, non solo non lasciava traccia nel tessuto urbano, ma neppure arrivava a coinvolgere le persone. Il pubblico della piccola città si rivelò distante dalle proposte unilaterali degli artisti, com'è testimoniato dai toni accesi del dibattito seguito all'inaugurazione. Tra le opere si ricordino una sorta di parodia del monumento celebrativo di Valentina Berardinone, un temporale artificiale prodotto da Boriani, Colombo e De Vecchi, Suonare la città di Chiari e Copro la strada, ne faccio un'altra di Ugo La Pietra. Quest'ultimo costruì un tunnel all'interno di un'isola pedonale, in modo da ritagliare uno spazio isolato dalla vista delle vetrine dei negozi, per restituire alla strada, una volta temporaneamente liberata dall'asservimento al sistema commerciale, la sua natura sociale. Se la strada è il luogo della collettività per eccellenza, la piazza funziona da teatro di feste, spettacoli e concerti".³⁷⁷

Volterra 73 è radicalmente diversa e rappresenta l'inizio dell'attività svolta da Enrico Crispolti durante gli anni '70, indirizzata verso la realizzazione di operazioni artistiche dal forte impatto e risvolto sociale. Volterra 73 è diversa da Campo Urbano proprio nel suo intendere diversamente il concetto di urbano, ovvero un organismo vivo da condividere con la sua comunità ed aiutare nelle sue problematiche e non un palcoscenico all'aperto sul quale far muovere attori-artisti.

La differenza sta poi nel fatto che prima dell'operazione artistica viene la problematica o l'interesse della città stessa. Proprio partendo da questo punto convergente si lavora per una risoluzione artistica, nel senso che non si cerca di realizzare una mostra avulsa dal contesto ma fortemente legata e funzionale, per certi aspetti, ad esso. Soprattutto, cosa molto importante, l'operazione artistica si basa sul concetto di autogestione, concetto ancora in costruzione negli anni '70, ma fondamentale per capire la volontà di costituirsi in un rapporto dialogico con il proprio pubblico. Come scrive Elena Di Raddo: "L'autogestione del lavoro, nella svolta ideologica-politica dell'arte, veniva letta come "assunzione piena del momento cosciente del proprio lavoro, delle sue finalità, dei suoi mezzi". In questo modo si rendeva possibile il superamento dell'ipocrisia di fondo che vedeva da una parte la necessità degli artisti di esprimere nelle proprie opere un'ideologia politica marxista e dall'altra quella di doversi confrontare con il sistema dell'arte,

³⁷⁷E. Longari, *Chiamata collettiva. Per una storia dell'arte sociale a Milano*, in, *Anni'70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell'arte italiana*, a cura di C. Casero, E. D Raddo, Silvana Editoriale, Milano, 2009, pp. 50-51.

Riguardo all'operazione di La Pietra presentata a Como, Francesca Zanella scrive: "A Como La Pietra, che si definisce "operatore estetico-città", scrive: "Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento". La Pietra, come molti altri artisti in questi anni, cerca di rappresentare lo stato di disagio e alienazione che caratterizza la condizione metropolitana attraverso la definizione di un "segnale espresso in termini spaziali", che conduca alla consapevolezza che la struttura urbana è composta da vari sistemi di spazi collettivi, che nella maggior parte dei casi sono "luoghi di servizio" del sistema. Non basta liberare una strada al traffico, questo è il significato della provocatoria chiusura del corso Vittorio Emanuele con una struttura coperta da un materiale opaco: "occorre ricuperare degli spazi che effettivamente possono contenere all'interno della città "regolata" quei gradi di libertà, quegli elementi di azzardo capaci di garantire, attraverso il libero comportamento, il ritrovamento di un ambito decisionale autonomo ed individuale". In F. Zanella, *Forme e metodi di intervento nella città*, in *Anni'70: l'arte dell'impegno, cit.*, p. 73.

dominato dalle gallerie e dai mercanti (con la vocazione elitaria e borghese dell'arte stessa)".³⁷⁸

Gli intenti dunque che muovono l'operazione toscana sono basati su questa volontà di riappropriazione tanto di senso quanto di spazio attraverso una modalità essenzialmente dialogico- processuale come del resto scriveva lo stesso Crispolti nelle prime pagine del catalogo: "Volterra 73, nata originariamente come un progetto di una mostra di sculture nella città, si è subito trasformata in qualcosa di diverso: in interventi nel contesto urbano, sia in senso monumentale, sia in senso sociale, attraverso ambientazioni plastiche, arredi urbani (il denominatore scultura risultando in certo modo comunque prevalente) ma anche visualizzazioni diverse (videotape, manifesti murali, film, indagini sociologiche, azioni collettive)".³⁷⁹

Da una parte, infatti, si vuole evitare "l'assoluta effimerità dell'intervento urbano, nel senso dell'happening (come è accaduto nel 1969 a Como in "Campo Urbano)"³⁸⁰ e dall'altra si vuole creare una nuova tipologia di esposizione che superi le riduttive e limitate mostre stagionali e che allo stesso tempo, si definisca come e vera e propria operazione in quanto costruita in un rapporto dialogico con ambiente e pubblico.

In Volterra 73 del resto, sono in nuce quegli aspetti che poi saranno tipici della metodologia crispoliana nel suo rapporto con il sociale. Il punto principale di questa metodologia, che qui è anche chiamata ad esemplificare una modalità estesa lungo tutti gli anni '70 è l'orizzontalità dell'intervento e della ricerca. L'operazione artistica non può essere pensata senza un pubblico specifico ed il suo ambiente d'intervento, non può essere, e questi aggettivi tornano spesso nel vocabolario di Crispolti, colonialistica o terroristica. L'opera si deve annunciare e palesare visivamente, deve nascere da un'esigenza concreta ed apportare una soluzione reale. Proprio per questo nel catalogo dell'operazione toscana, così come in quello realizzato per Gubbio '76, sono riportati i dibattiti in fase di preparazione mostra e la delibere dei consigli comunali. Non tanto per un discorso di sola trasparenza, questo casomai è più un problema dei nostri tempi, quanto per una volontà di visualizzazione del processo artistico all'interno del fare quotidiano, all'interno della quotidiana vita di una comunità.

L'operazione Volterra 73 presenta anche delle differenze rispetto alle successive operazioni culturali curate dal critico romano, in quanto, in un certo senso, la strutturazione è meno articolata e ferrea. Rispetto ad operazioni come il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 1976 e Gubbio '76, l'operazione toscana non si divide in sottogruppi di ricerca e analisi. Fondamentalmente si articola tra mostre retrospettive, quelle dedicate a Lucio Fontana e a Mino Rosso, ed azioni nel contesto urbano, condotte dagli artisti invitati. La volontà che sottende questa operazione è quasi mimetica, nel senso che si vuole creare un'arte fortemente legata alle esigenze e alle specificità di una comunità come il caso dell'alabastro a Volterra e del metallo e della ceramica a Gubbio. Si vuole trovare il punto d'incontro tra lo specifico dell'artista ed il suo ambiente nell'utilizzo dei materiali che rappresentano l'ambiente e quindi la società stessa. Del

378 E. Di Raddo, "L'arte è politica". *Ideologia e ideali nell'arte degli anni settanta*, in, *Anni'70: l'arte dell'impegno*, cit., p. 26.

379 E. Crispolti, in, *Volterra 15 luglio/15 settembre 1973. Catalogo e documenti*, a cura di E. Crispolti, Catalogo della mostra Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazioni per l'alabastro, Centro Di, Firenze, 1974, pagine non numerate.

³⁸⁰ Loc. cit.

resto uscire da un contesto predisposto alla ricerca artistica, come poteva essere il museo e la galleria, implica un riposizionamento degli stessi strumenti usati dall'artista. Non si tratta più dell'utilizzo ed inserimento dell'oggetto quotidiano all'interno dell'opera bensì dell'utilizzo dell'oggetto socio-antropologico, ovvero l'oggetto che costruisce la sua funzione mediante l'uso sociale. Il tema che dunque emerge è quello dell'aperta problematicità nel senso di un incontro tra arte e comunità, dall'esito tutt'altro che scontato. Si pensi a questo proposito che un evento come Campo Urbano, riletto in quest'ottica, diventa essenziale per capire le modalità ed aggiustare la rotta delle future ricerche artistiche. Se volessimo stilare una sorta di vocabolario della terminologia presente nelle operazioni artistiche realizzate durante gli anni '70, non potremmo fare a meno di termini quali collettività, operatività, autogestione, intervento, dialogo, apertura, orizzontalità, multi-iper-extra medialità, politica, ideologia, utopia, collettivi artistici, gruppi e movimenti di lavoro, urbano, comitato di quartiere e fabbrica, relazione e dibattito. Questi sono solo alcuni dei leitmotiv che, tornano e che soprattutto, formano, l'ideologia artistica di quegli anni. Tra questi termini, due sono i più importanti e ricorrenti: collettività ed autogestione. Questo lo si può evincere dalle parole di Crispolti stesso: "Non solo un carattere dialettico ha avuto "Volterra 73", ma dunque anche un carattere di collettività, per la conduzione sufficientemente collettiva, di autogestione, che la manifestazione ha avuto (fatto del tutto inusitato nel panorama delle manifestazioni d'arte italiane, maggiori o minori che siano), e di partecipazione degli operatori, dai più affermati ai più giovani, ad Allievi dell'Accademia di Belle Arti di Roma (mentre alcuni dell'Istituto d'Arte locale hanno pure partecipato ai lavori preliminari).³⁸¹

Come precedentemente detto, Volterra 73, rappresentando per certi versi l'inizio di questa metodologia operativa, presenta una struttura meno complessa rispetto alle operazioni che saranno realizzate negli anni successivi. La minore complessità è data da una maggiore libertà degli interventi all'interno dello spazio urbano, o meglio, è data da una loro attuazione pratica e non da una loro messa a punto. Le modalità d'intervento sono molteplici proprio perché si opera in un concetto extra mediale, definizione che lo stesso Crispolti conierà nel 1978. Come si legge in uno dei comunicati stampa "La manifestazione si articolerà in:

1. Retrospectiva documentaria dell'opera di Fontana scultore e di Mino Rosso scultore futurista.
2. interventi di scultori e operatori oggettuali.
3. proiezioni di film e di videocassette sia di scultori e operatori oggettuali, sia inerenti il loro lavoro.
4. manifesti pubblicitari "24 fogli" (m. 2,80x6) realizzati da pittori e scultori.
5. interventi sia progettuali e sia di conoscenza storica in rapporto all'artigianato dell'alabastro (maggiore industria locale).
6. incontri conoscitivi con cittadini relativi al lavoro di ciascuno degli interventi.
7. discussioni pubbliche sugli interventi proposti o realizzati.

³⁸¹ E. Crispolti, Volterra, 73, *cit.*, pagine non numerate.

8. dibattito pubblico sui problemi della città”.³⁸²

Gli artisti invitati erano: Balderi, Bonalumi, Boriani, De Vecchi, Baratto, Davanzati, Morandi, Carrino, Cattaneo, Caveliere, De Sanctis, Gastini, Genovese, Giammarco, Guasti, Magnoni, Mazzucchelli, Nagasawa, Nespolo, Nannucci, Operazione 24 fogli (Baj, De Filippi, Nespolo, Mariani, Plessi, Somaini, Trubbiani, Scanavino, Sarri), Paradiso, Pardi, Piqueiras, Roca-Rey, Sguanci, Somaini, Spagnulo, Staccioli, Tamburi, Takahashi, Trafeli, Trubbiani, Vangi e Isolani.

Partendo dalla dimensione fisica della scultura si compie un’analisi di quelle che sono le problematiche culturali, politiche, amministrative del comune toscano cercando di far partecipare, nella modalità più attiva possibile anche le realtà cittadine come l’Ospedale Psichiatrico. Questo interesse rientrerà successivamente nella sezione Documentazione Aperta del Padiglione Italia della Biennale del 1976 insieme all’esperienza del Frullone a Napoli.

L’artista che si occupa di realizzare un intervento in collaborazione con pazienti dell’Ospedale è Ugo Nespolo. Così si legge nel comunicato stampa relativo all’intervento: “In collaborazione con il gruppo operativo all’interno dell’Ospedale Psichiatrico composto da Franca Canali, Giancarlo Isu, Emanuele Leone, Marco Stefani, Ugo Nespolo ha realizzato il proprio intervento in “Volterra 73” in stretto rapporto con la realtà umana dell’Ospedale Psichiatrico. L’intervento si è articolato in due parti:

1. intervento dei degenti all’interno dell’Ospedale Psichiatrico
2. uso del piazzale esterno alla Porta della Docciola ed intervento dei ricoverati dell’Ospedale stesso. Nespolo ha sollecitato l’azione collettiva che i ricoverati hanno realizzato, nell’utilizzazione anche del patrimonio di esperienze sollecitate a loro volta dal gruppo operativo. L’esperienza di “Volterra 73” si è dunque allargata alla realtà umana dell’Ospedale Psichiatrico, realizzandosi l’inserimento del “malato mentale” nel dare il proprio contributo a livello creativo artistico. Questo diritto gli spetta, oltre che dal punto di vista sociopolitico, anche dal punto di vista numerico, dato che essa rappresenta circa il 10% della popolazione del Comune di Volterra”.³⁸³

Il coinvolgimento della struttura sanitaria viene visto non solo da un punto di vista partecipativo-attivo, ma anche da un punto di ridefinizione spaziale, in quanto il cinema dell’Ospedale viene usato come sala di proiezione per i film d’artista presentati durante la manifestazione. Quello che si cerca è dunque una partecipazione totale, cosciente ed attiva, proprio per questo il pubblico, o per meglio dire la comunità coinvolta, viene costantemente “monitorata” attraverso questionari ed interviste. Viene pertanto realizzato un questionario a cura di Bagnoli, Bertini, Borghesi, Giustarini, Mannucci e Trafeli. Il questionario come metodologia artistica veniva usato proprio in quegli anni dall’artista inglese Stephen Willats nella sua ricerca sulla zona di West London. Il questionario che venne distribuito agli abitanti di Volterra si basava su tre domande:

- 1- Secondo la sua opinione quali sono stati gli aspetti positivi della manifestazione “Volterra 73”?
- 2- Quali gli aspetti negativi?

³⁸² Comunicato Stampa n.1 in Volterra 73, cit., Sezione 4, Comunicati stampa, pagine non numerate.

³⁸³ Comunicato Stampa n.6, in Volterra 73, cit., Sezione 4, Comunicati stampa, pagine non numerate
Pagina 265 di 493

3- Ritiene che la manifestazione abbia trovato un rapporto con le strutture, i problemi socio- economici e culturali della città?

Rispetto alla ricerca di Willats, per la quale il questionario aveva un valore fondamentale per comprendere la differenza tra bisogni reali e bisogni indotti in un contesto urbano in rinnovamento (si veda cap.2) nel caso di Volterra 73 il questionario svolge una funzione di verifica dell'intervento stesso ed è funzionale a capire le ricezioni di questo nuovo pubblico incontrato direttamente nel suo ambiente "naturale".

L'ultima domanda era poi divisa nelle tre sezioni: interventi nella città, progettazione per l'alabastro e materiali video. Lo scopo del questionario andava oltre l'interesse nei confronti della partecipazione e serviva come cartina tornasole per lo sviluppo di questa nuova operatività artistica così inserita nell'ideologia del sociale e del riscontro attivo. Il questionario rivelò in parte la scarsa preparazione del pubblico e le carenze nel settore informativo da parte dell'organizzazione.

I lavori realizzati nel centro storico, pur muovendo dalla dimensione scultorea, hanno evitato qualsiasi concetto monumentale, non tanto nelle effettive dimensioni, quanto piuttosto nel concetto di storia presentandosi non come monumenti, per l'appunto, impositori di una propria visione e di un proprio ricordo quanto piuttosto come strutture relazionali. Su questa linea sono gli interventi di Franco Mazzucchelli che realizzò in Piazza dei Priori due elementi gonfiabili di grandi dimensioni in aperto dialogo con la dimensione ambientale e soprattutto in aperta relazione con il pubblico che ne usufruiva.³⁸⁴

La maggior parte dei lavori si pose pertanto nell'ottica di ri-visualizzazione dell'urbano attraverso la creazione di nuove prospettive, come il caso degli interventi di Magnoni e Parti che in maniere differenti, ma con una realizzazione tecnica simile, ridisegnarono le direttive dello sguardo in relazione alla città. Anche l'intervento di Nannucci si collocava all'interno di un concetto di riposizionamento visuale in quanto, l'artista fiorentino intervenne - attraverso una pratica che poi diventerà la sua cifra stilistica più riconoscibile- direttamente sull'illuminazione. Scrive a riguardo lo stesso Nannucci: "Sono intervenuto con del rodoid sull'illuminazione cittadina, in un percorso quasi quadrato di particolare frequentazione, e ho rivestito le parti luminose dei lampioni cittadini per ottenere una luce filtrata rossa. I lampioni sui quali ho operato sono 15. Il rapporto con l'ambiente è quello di un intervento su una struttura preesistente, progettato naturalmente apposta per "Volterra 73", e che diventa un segno che abbraccia tutto il centro storico, attraverso la Piazza dei Priori, fino a congiungersi con Piazza del Duomo creando un percorso ove le condizioni preesistenti dell'illuminazione sono modificate".³⁸⁵

384 Riguardo alla composizione dell'opera Mazzucchelli scrive: "Ho gonfiato due grossi oggetti in Piazza dei Priori. Uno è un cono di 8 m. di altezza e 1,5 m. di diametro, in PVC gonfiabile giallo, e di 20 kg. di peso. Alla base piccole sacche nelle quali ho messo una decina di litri d'acqua in modo da farlo rimanere in piedi. L'altro oggetto sempre in PVC gonfiabile, arancione, è un tubo di 9 m. di lunghezza e 1,5 m. di diametro; al centro c'è un elemento triangolare che dovrebbe far sì che possa basculare. Naturalmente questi due oggetti sono stati realizzati apposta per "Volterra 73". Si tratta infatti di oggetti talmente deperibili che ogni volta vengono buttati via (altrimenti dovrei usare materiali più resistenti, ai quali ricorro tuttavia soltanto quando un oggetto sia destinato ad una collocazione permanente)".

F. Mazzucchelli, in *Volterra 73, cit., Sezione Opere, 1 Interventi/Dati tecnici*, pagine non numerate.

385 M. Nannucci, in *Volterra 73, cit., Sezione Opere, 1 Interventi/Dati tecnici*, pagine non numerate.
Pagina 266 di 493

Il lavoro di Jorge Piqueras, invece non mirò a stabilire un rapporto diretto con la città in quanto è lo stesso artista peruviano a sottolineare come l'intervento si presentasse piuttosto come un collage scultoreo.³⁸⁶ Gli omini di bronzo collocati sia sulla segnaletica stradale che sulla struttura in marmo posizionata in Piazza dei Priori servono a riattivare, attraverso lo specifico dell'artista, un rapporto non tanto con l'ambiente specifico quanto piuttosto con il concetto di una nuova scultura che possa legarsi all'esperienza quotidiana. Su questa dimensione del collage scultoreo, va inserita anche l'opera del gruppo Boriani, De Vecchi, Forges, Davanzati e Morandi. Il loro intervento prevede la scomposizione, in trentadue pezzi di una statua in calco di gesso. Lo smembramento, diventa così un vero e proprio motivo di arredo urbano lavorando sul quel concetto di scultura anti monumentale, la scultura che rifiuta di farsi monumento, sollevato proprio in quegli anni. Il corpo poi ricomposto in Vicolo dell'Oro è sempre figlio di questa nuova espressione della scultura non solo per via del materiale. La statua è un calco in gesso quindi è nel suo stato larvale, ma anche per via del soggetto in quanto rappresenta un monumento all'artista ovvero un monumento soggettivo, non storico e quindi paradossalmente non monumentale.³⁸⁷

L'Operazione 24 fogli, coordinata da Enrico Crispolti con gli artisti Baj, De Filippi, Nespolo, Mariani, Sarri, Scanavino, Somaini, Trubbiani, si relazionava in maniera diretta con il mondo della comunicazione, basandosi sul medium della cartellonistica pubblicitaria, ed allo stesso tempo condividendo le ricerche del gruppo fiorentino di poesia visiva Gruppo 70 formatosi esattamente dieci anni prima (1963) a Firenze. Lo scopo dell'intervento fu in un certo senso quello di "restituire la merce al mittente" come sosteneva Lamberto Pignotti, uno dei fondatori del Gruppo 70, attuando una dissuasione manifesta.

Basandosi sul gioco di parole tra il medium del manifesto ed il suo significato manifesto, nel senso di lampante e chiaro, l'operazione condotta a Volterra cercava attraverso gli stessi strumenti della pubblicità di massa, di contrastare l'imperante persuasione-perversione del messaggio commerciale. Attraverso l'ideazione di manifesti non commerciali, artistici stranianti, si cercò di portare l'attenzione sul meccanismo subdolo della comunicazione prima ancora che sui suoi messaggi. Del resto quelli sono gli anni del medium-messaggio di McLuhan e quindi l'attenzione, come dimostreranno le ricerche di collettivi artistici quali il Laboratorio di Comunicazione

386"Il mio lavoro più importante, posto al centro di Piazza dei Priori, è in marmo, ed è stato realizzato appositamente per "Volterra 73". Il titolo è: "bozzetto per un monumento alla libertà". Sulla struttura in marmo si arrampicano due omini in bronzo. Altri omini li ho attaccati sulla segnaletica stradale della Piazza dei Priori. Non c'è nessun rapporto strettamente diretto con la città né con il luogo preciso dove sono collocati. Si tratta piuttosto di una sorta di collage". J. Piqueras, in, *Volterra 73, cit., Sezione Opere, 1 Interventi/Dati tecnici*, pagine non numerate.

387Queste le dichiarazioni del gruppo in merito all'intervento proposto: "Abbiamo presentato 32 pezzi, più una statua in calco in gesso, come elemento di arredo urbano. I 32 pezzi sono calchi in gesso di parti di corpo umano, e sono stati distribuiti nella città scegliendo luoghi particolari ove collocarli, a seconda dell'impianto architettonico e delle possibilità pratiche di apposizione. Tutti questi pezzi assieme corrispondono al corpo umano intero che poi abbiamo ricostruito e collocato in Vicolo dell'Oro; corpo che tutto sommato dovrebbe essere un monumento all'artista.

Calchi costituenti l'intervento di arredo urbano: un calco completo di figura umana; una mano con pistola; una lampadina da 60 W; una candela con fiamma; tre paia di seni; quattro volti maschili (uno con occhiali scuri); un volto femminile; tre nasi; due orecchie; due bocche; due gambe; quattro piedi; un braccio con mano in atteggiamento di scongiuro; un avambraccio con mano atteggiata nello stesso gesto; quattro membri virili". Boriani, De Vecchi, Forges, Davanzati, Morandi, in, *Volterra 73, cit., Sezione Opere, 1 Interventi/Dati tecnici*, pagine non numerate.

Militante, viene concentrata proprio sul processo della formazione dell'informazione. Riguardo all'operazione Crispolti scrive: " Se la destinazione consueta è quella della "persuasione", più o meno occulta verso i condizionamenti del consumismo, l'operazione 24 fogli suggerisce un rovesciamento d'intenzioni, proponendo immagini concorrenziali e alternative nello spazio urbano: non "persuasione occulta", bensì "Dissuasione manifesta". Attraverso l'operazione 24 fogli, pittori e scultori, operatori visivi cercano un tipo di comunicazione diverso: si appropriano di un "mass medium" urbano per agire nella dimensione di questo, che è lo spazio cittadino, per agire insomma nello spazio cittadino con un mezzo specifico e non improprio. L'operazione 24 fogli è dunque una proposta alternativa al circuito di fruizione consueto alla pittura e alla scultura".³⁸⁸

Queste modalità, espresse attraverso vari medium durante la manifestazione, mostrarono un fattore comune molto marcato ed evidente, ovvero quello dell'autogestione. L'autogestione qui non è intesa come modalità alternativa alla gestione di spazi, bensì è intesa come modello culturale costruito attraverso una pratica dialogativa in un continuo riscontro con l'esterno e soprattutto in netta contrapposizione con le logiche esistenti e vigenti. Proprio il termine autogestione del resto è quello che ricorre maggiormente nei dibattiti conclusivi tra gli operatori culturali. Trafeli affermava a conclusione dell'operazione: "Per gli operatori "Volterra 73" è stata l'occasione di dar vita ad una manifestazione che abbiamo verificato funzionante nel suo metodo dell'autogestione degli spazi urbani che ha permesso di proporre un'ipotesi nuova di "intervento" nella città".³⁸⁹

Crispolti del resto, sostiene le ragioni dell'autogestione come scopo e carattere principale dell'intera operazione. Tali ragioni non sono state, come era facile immaginare, facilmente accettate o per lo meno capite e questo lo si può capire dall'intervento del consigliere comunale, appartenente al P.L.I., Piero Fiumi, il quale mise in evidenza il carattere troppo concettuale e poco comunicativo dell'operazione. Il problema principale secondo Fiumi non era tanto nelle modalità quanto piuttosto nell'aver disatteso la questione, del problema socio-economico relativo alla situazione dell'artigianato locale. A detta del consigliere l'elemento "arti visive" è stato predominante su quello dell'artigianato disattendendo così quel ritorno di marketing e promozione che ci si aspettava. Il problema sollevato da Fiumi è un problema spinoso e molto attuale.

A partire dagli anni '70 si iniziò infatti a pensare alla ricerca di nuove modalità espositive che potessero, ispirandosi in parte alle grandi manifestazioni internazionali, conciliare le ragioni del turismo - allora elemento alquanto nuovo - con quelle della ricerca visiva. A questa dimensione già di per sé difficile, si aggiunge proprio in quegli anni un concetto di praticità e finalità dell'arte, inteso come riscatto sociale attraverso una dimensione, potremmo dire, produttiva. La scelta dell'autogestione nasce in parte proprio da questa grande difficoltà, o per lo meno, indecisione ideologica sul ricollocamento delle arti dopo l'ondata sessantottina.

Per concludere bisogna sottolineare la presenza di un altro intervento interessante come quello di Shu Takahashi. L'artista giapponese ha infatti realizzato una struttura in compensato e gommapiuma ricoperta poi da una stoffa dal colore arancio-rosa-nero-

388 E. Crispolti, *Operazione 24 fogli*, in, *Volterra 73, cit., Sezione Opere, 1 Interventi/Dati tecnici*, pagine non numerate.

389 M. Trafeli, in, *Volterra 73, cit., Sezione 5 Dibattito conclusivo operatori*, pagine non numerate. Pagina 268 di 493

azzurro, con la quale ha decorato parte del Battistero, realizzando una sorta di colorato murales mobile.³⁹⁰

Questo lavoro che rientra nella ricerca di una nuova visione del quotidiano, ed in questo caso specifico della storia stessa, venne aspramente attaccato dal quotidiano romano *Il Tempo* come forma di profanazione del Battistero e bollato dal consigliere comunale Fiumi come erotico.

Questo del resto dava l'idea di come la manifestazione toscana fosse stata recepita anche e soprattutto come forma politica in aperto contrasto con l'establishment del tempo.

5.4 Biennale 1976. Padiglione Italia: Ambiente come sociale

Alla Biennale del 1976 ed in particolare al coordinamento del Padiglione Italia, Enrico Crispolti, arriva dopo un lungo viaggio extraterritoriale tra Salerno, L'Aquila, Volterra e Gubbio dovei ha potuto mettere in pratica una nuova modalità e metodologia di operatività artistica. Come abbiamo visto con l'operazione Volterra 73, Crispolti si pone come attivo organizzatore di questa nuova metodica.

Proprio per questa sua attività centripeta, risulta essere il miglior conoscitore di tutte quelle istanze che si erano sviluppate negli ultimi anni soprattutto ad un livello underground-militante. L'operazione dunque che si apprestava a svolgere Crispolti era molto simile a quella di un censimento per tematiche delle diverse istanze che animavano la ricerca artistica, un censimento attivo in cui la problematizzazione e divisione dei diversi aspetti di ricerca dava un taglio più militante-attivistico che non didattico-rappresentativo.

Elisabetta Longari riguardo l'esperienza della Biennale del '76 scrive: "L'Italia nella prima metà degli anni settanta era costellata di gruppi che tentavano esperienze politiche e sociali come dimostra la prima consapevole ricognizione dei fenomeni legati a questa nuova prospettiva operativa condotta dalla Biennale di Venezia del 1976. La sezione italiana dedicata all'ambiente come sociale aveva una sorta di sotto-sezione dal titolo Documentazione aperta. Crispolti, che ne era il curatore insieme a Raffaele De Grada, da anni lavorava assiduamente sul tema dell'orizzontalità della relazione "estetica", attento a registrare il "mutamento radicale di prospettive [...] in senso di "cooperazione" culturale, ove l'operatore assume un ruolo di provocatore e stimolatore, ma subito pronto tanto a dare quanto a ricevere, disposto cioè subito a partecipare della partecipazione che egli stesso ha inizialmente sollecitato". Anche in questa occasione il mondo ufficiale dell'arte conferma complessivamente, a parte rare eccezioni tra cui spicca Lea Vergine, di non

390 Takahashi scrive: "Quello che mi attrae di più è di coprire l'antica torre di Volterra [inizialmente l'intervento era pensato per il Campanile del Duomo di Volterra, n.d.r.] con le mie opere, vale a dire, io credo che il compito assunto in questa prova sarà se la mia opera moderna potrebbe distruggere l'antica tradizione della città etrusca, oppure dovrà essere sottomesso al peso storico della tradizione, rappresentata dalla torre di Volterra. Ad ogni modo la mia opera dovrebbe aggiungere qualcosa al valore dell'esistenza della vecchia torre, oppure potrà rinnovare il suo senso dello stesso. Secondo me l'artista dovrà aprire il nuovo angolo della visione della vita a chi sta di fronte alla sua opera", S. Takahashi, in, *Volterra 73, cit., Sezione Gli interventi*, pagine non numerate.

approvare le operazioni a sfondo sociale, cui stentava a riconoscere uno statuto estetico”.³⁹¹

Senza che quest’ultima frase ci porti in maniera ininterrotta e storicamente astratta all’apolemica tra Bishop e Kester (Artforum 2006, cap.1.2) si può comunque notare, a livello di costante, come l’impedimento maggiore nella ricezione della pratica artistica nel sociale risiede nella sua apparente mancanza di status estetico

Del resto sono gli stessi artisti a riconoscere, con il passare del tempo, l’importanza, se non primogenitura per lo meno ampia diffusione, dell’attenzione metodologica di Crispolti verso queste nuove tendenze. Scrive Fernanda Fedi, artista del collettivo milanese Collettivo Lavoro Uno: “è soprattutto il critico e studioso d’arte Enrico Crispolti che ha seguito i gruppi agenti nel sociale negli anni Settanta e che farà sfociare con una documentazione attiva alla Biennale di Venezia. [...]Per Crispolti non si può parlare soltanto di una volontà di cultura, in quanto volontà di conoscenza, cioè di informazione ma occorre parlare precisamente di volontà di partecipazione, cioè di protagonismo attivo. Si tratta quindi di un radicale rovesciamento di prospettiva, dal momento che la volontà di partecipazione e protagonismo di base non è soltanto politica, ma anche culturale. L’operatore culturale – afferma Crispolti – non è più in possesso di un bene da partecipare, da elargire, non è più portatore di una cultura unilaterale ma diviene un sollecitatore, un provocatore, in un certo senso di partecipazione. La Biennale assume pertanto un aspetto di ribaltamento problematico rispetto alle passate edizioni, presentando su un piano di ricerca internazionale una realtà di ricerca particolarmente agguerrita della vita sociale e politica. Si chiedono prese di posizione che sconcertano la critica d’avanguardia che anche se sedicente – resta legata a metodologie ed interesse di carattere sostanzialmente tradizionale ed elitario. Le esperienze di tutti questi gruppi che cercano di coinvolgere l’intera collettività, diventando di conseguenza sollecitatori, provocatori culturali, non possono essere comprese se non li si osserva quale una reazione violenta, un po’ folle e assurda, contro quella quotidianità consumistica, altrettanto assurda, insopportabile ‘senza il simulacro del mondo, senza alibi di una partecipazione al mondo’”.³⁹²

Veniamo ora alla descrizione dell’evento veneziano. La partecipazione italiana sul tema comune della Biennale 1976, L’Ambiente, si inserisce come abbiamo detto in un contesto sociale ed artistico di apertura verso, e di lavoro su, l’ambiente inteso come momento operativo di incontro tra l’operatore estetico ed il pubblico. L’organizzazione e la cura del Padiglione Italia dal titolo Ambiente come sociale, viene affidata ad Enrico Crispolti il quale aveva già potuto sperimentare una dimensione sociale e partecipativa dell’azione artistica in rapporto al suo ambiente inteso soprattutto nella sua accezione sociale, attraverso un’operazione come Volterra 73.

I tempi erano maturi - per lo meno un certo clima culturale sembrava essere coeso- per un cambio di prospettiva del ruolo dell’artista all’interno della società. Questo lo si evince, ad esempio, dalla netta differenza tra le diverse operazioni artistiche svoltesi sul finire degli anni sessanta. L’aspetto performativo, che pur era aveva segnato il primo passo verso una dimensione non oggettuale e più dinamica dell’arte, iniziava ormai a cedere il passo all’azione sociale ed operazioni come Campo Urbano e Arte Povera + Azioni Povere (1968), tenutasi ad Amalfi e curata da Germano Celant, mettono in evidenza la

³⁹¹ E. Longari, *op. cit.*, pp. 55-56.

³⁹² F. Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, Endas, Milano, 1986 p. 30
Pagina 270 di 493

necessità di questo passaggio in quanto risentono ancora di un certo rapporto individualistico e non cooperativo nei confronti sia del pubblico che dell'ambiente. Inoltre nell'operazione curata da Celant è ravvisabile una pianificata volontà mercantile. Come visto, invece, le operazioni crispolitane iniziano ad interessarsi ad un fare artistico cooperativo in cui il punto centrale diventa la risposta alla nuova domanda culturale che verte sulla necessità di una nuova lettura di un ambiente, ormai non più rurale e contadino bensì tecnologico e cittadino, che ha sacrificato, in questo suo repentino e maldestro passaggio, il concetto di socialità. Rispondere, dunque, alla nuova domanda sull'essenza di questo nuovo ambiente significa rispondere alla domanda sull'essenza della nuova socialità. Gli strumenti dei quali si deve far carico l'operatore o per meglio dire le nuove tecniche sono, come visto nel caso di Volterra, autogestione e collettività. Lo specifico artistico, la cifra stilistica di ogni singolo artista si diluisce nelle possibilità extra mediali che solo l'aperto della comunità-società può dare.

La Biennale del '76 rientra nel quadriennio di presidenza di Carlo Ripa di Meana (1974-1978). In questo periodo si cercò di adottare un concetto di cultura interdisciplinare aggregando le varie componenti artistiche come teatro e musica, cinema e spettacoli televisivi ed infine arti visive e architettura. Del resto proprio l'architettura nel 1975 sotto la direzione di Vittorio Gregotti, inaugurò il corso delle sue Biennali.

Per la Biennale l'anno 1974 fu un anno molto particolare in quanto, in seguito all'uccisione del presidente cileno Salvador Allende (11 settembre 1973), l'intera edizione venne dedicata al Cile. L'importanza di tale evento è ravvisabile anche nel lavoro di uno dei collettivi artistico-politici che Crispolti porterà in mostra. Il Collettivo Autonomo di Porta Ticinese, formatosi a Milano nel 1973 intorno alla galleria di Gigliola Rovasino, diede vita, sempre in quell'anno a *Mostra incessante per il Cile*, esperimento di fusione tra politica e arte che ben rappresentava il clima di quegli anni. "La Mostra Incessante per il Cile, nata a seguito del colpo di stato di Pinochet dell'11 settembre 1973, rappresentò il momento di maggior coesione intorno alla Galleria di Porta Ticinese e consentiva in diversi interventi susseguitesesi senza soluzione di continuità fino al 1976 (l'intenzione era che le testimonianze durassero fino al ristabilirsi della democrazia nel Paese). La mostra ha una tipologia sui generis: vide il suo capitolo iniziale in galleria il 18 ottobre 1973, con l'intervento di Rubino e Corrado Costa che ne furono i principali ideatori insieme a Gigliola Rovasino, divenne quindi itinerante, ed ebbe il suo atto pubblico finale nel 1977 alla Rotonda di via Besana a Milano".³⁹³

La Biennale dunque tornò dopo questa "pausa" politica, nel 1976. Il Padiglione Italia della Biennale del 1976 sviluppò dunque il tema *Ambiente come sociale* inteso nel suo concetto di dialogo operativo, sulla scorta degli interventi orizzontali e non a cascata, sviluppati precedentemente. Dialogo e quindi informazione risultano essere punti cardinali di questo tassonomia delle nuove tendenze, come del resto scriveva in catalogo lo stesso Crispolti: "Dialogo [...] non dominio, partecipazione e non colonizzazione".³⁹⁴ L'informazione intesa come momento comunicativo in cui organismo, l'artista che opera, e ambiente, lo spazio in cui opera, diventa elemento imprescindibile. Tutto il Padiglione Italia, si presenta così, come un grande atto di documentazione, una document-azione che si svolge seguendo determinate linee guida tutte elaborate in relazione all'ambiente.

393 E. Longari, op. cit., p. 54

394 E. Crispolti, *Arti visive, cit.*, p. 295.
Pagina 271 di 493

L'importanza dell'informazione mette in luce due aspetti molto importanti di questo nuovo approccio artistico, uno di natura tecnica e l'altro di natura sociale. L'aspetto tecnico è causa ed effetto della società dei consumi nel senso che le nuove tecnologie di riproduzione sia video che audio come ad esempio video tape, super 8, ed affini diventano il modo migliore per rappresentare la svolta comunicativa-comunicazionale in corso negli anni '70 ed allo stesso tempo la messa in pratica di tale volontà. Dal punto di vista sociale, l'informazione nasce soprattutto nell'ambito della contro-informazione e quindi di una volontà, anche in questo caso possiamo parlare di autogestione, di entrare a far parte dei meccanismi di produzione dell'informazione stessa. Su questa tema, come vedremo più avanti, il collettivo milanese Laboratorio di Comunicazione Militante, baserà le sue ricerche. L'importanza dell'informazione diventa modalità espositiva intesa come "scambio di esperienza che non più o meno terroristica emissione unilaterale di modelli".³⁹⁵

Questo evidenzia, il concetto alla base del Padiglione, ovvero, la ricerca spaziale e linguistica, nel senso di apertura verso nuovi spazi. Quasi la conquista di un nuovo territorio e la conseguente istituzione di un nuovo linguaggio. L'aspetto cruciale di queste ricerche deve consistere nell'applicabilità. Tale applicabilità è data dall'urgenza sociale e grazie ad essa trovano una loro attuazione nel mondo "reale". Questo, come sosteneva anche Trafeli parlando dell'esperienza di Volterra 73, non significa che l'arte deve risolvere la questione socio economica di una comunità bensì deve essere lo strumento che porta poi alla sua risoluzione attraverso i mezzi adatti e richiesti dalle varie situazioni.

Le espressioni usate da Crispolti vanno del resto in questa direzione, "risposta comunicativa ad una domanda di massa" e "verificabilità sociale" indicano che la strada intrapresa non è più quella della tecnica bensì della tattica. Applicazione, non norma. La comunicazione diventa dunque la tattica per spiegare l'ambiente come sociale e per far questo è necessaria una deviazione, un *detour*, un decentramento che è innanzitutto metodologico. Il *detour* deweyano (si veda capitolo dedicato a Dewey) porta ad un sentiero alternativo di realizzazione e operatività artistica, un modello anti-sistemico che proprio per questo ha bisogno di continui raffronti e riscontri con l'altro.

Essendo dunque il Padiglione un percorso comunicazionale, così come lo definisce Umberto Santucci responsabile del settore audiovisivi del Padiglione Italia, il concetto di arte diventa un concetto di operatività artistica che si sposa con gli specifici della comunicazione stessa.³⁹⁶ Pertanto nel Padiglione non sono presenti opere piedistallate-musealizzabili, bensì la documentazione e la registrazione di operazioni artistiche, modalità, questa, ormai più che collaudata.

In questa prima fase di avvicinamento al pubblico - alla comunità nel caso di Volterra -, non più spettatore, è importante un approccio linguistico comunicazione proprio per presentare il nuovo linguaggio finalizzato all'introduzione di una nuova visione artistica. Il Padiglione si struttura così come percorso diviso in quattro livelli ognuno dei quali si rivela complementare e didatticamente utile ad un'autoformazione ed informazione dello spettatore. La prima stanza è quella dedicata alla multivisione e dunque ad un coinvolgimento che potremmo definire, per certi versi, ancora estetico. La seconda sala

³⁹⁵ *Loc. cit.*, p. 296.

³⁹⁶U. Santucci, *Il salone italiano inteso come percorso comunicazionale*, Biennale di Venezia 1976, Archivio Crispolti, Roma.

presenta invece un maggior aspetto comunicativo essendo dedicata ai video delle varie operazioni compiute dagli artisti e rappresentando i cinque aspetti della ricerca inerente al tema specifico. Qui la singolarità della visione permette una comunicazione e un'informazione più accurata e dettagliata. La terza sala prevede una partecipazione più specifica in quanto è dedicata alle interviste dei protagonisti, a film azioni, ad alcuni *carousel* con ulteriori documenti stampati e fotografici. Infine, la quarta sala presenta materiale video, filmico, fotografico e stampato relativo ai veri aspetti della sezione Documentazione Aperta. Umberto Santucci aveva proposto per quest'ultima sala la presenza di una fotocopiatrice posta alla fine del percorso di modo da poter realmente realizzare quella fase auto realizzativa, di autogestione, di coscienza e conoscenza dello spettatore. In questo modo sarebbe stato lo spettatore a crearsi il proprio catalogo "aperto".

Quello che fa il Padiglione Italia infatti, è mettere in evidenza alcune modalità-campione di rapporto con l'ambiente, alcuni comportamenti, esperimenti di "presenza consapevole attiva nel sociale urbano".³⁹⁷

Le sezioni, attraverso le quali si articola il padiglione, sono cinque più una:

1 – **Ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale.** Il rapporto è di tipo critico-oppositivo. L'atteggiamento è agonistico individuale e sottolinea l'urbano attraverso ciò che ne è estraneo. Il presupposto è quello della crisi della città e del sociale urbano.

2 – **Riappropriazione urbana individuale.** Il rapporto è di tipo esplorativo-interrogativo. Si vuole riportare l'attenzione su un contesto al quale si è ormai assuefatti, è un operazione di rieducazione allo sguardo.

3 – **Partecipazione spontanea (a sua volta diviso in azione poetica e azione politica).** Il rapporto è di tipo cooperativo-aperto, incentrato sulla spontaneità e immediatezza. L'azione politica prevede una partecipazione sotto il segno della denuncia mentre l'azione poetica prevede una partecipazione sotto i segni del folklore e dello spontaneismo. La matrice comune rimane sempre l'immediatezza.

4 – **Partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale.** Il rapporto è di tipo metodologico- democratico. La partecipazione avendo superato il momento dell'immediatezza punta, con metodi interni al sistema stesso che si va a criticare, o per meglio dire a ricostruire, all'ottenimento di un risultato duraturo. Non si ricerca il risultato estetico bensì la verificabilità sociale, l'attuazione attraverso una partecipazione locale di base volta alla riappropriazione sociale del territorio urbano.

5 – **Ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale.** Il rapporto è di tipo progettuale. Rappresenta l'ipotesi di rapporto sociale su grande scale ed allo stesso tempo mette in evidenza i possibili rischi di una ferrea impostazione extra artistica su di un lavoro di stampo estetico.

6 – **Documentazione aperta. Rapporto dialogativo.** Questa sezione è formata da una serie incontri e dibattiti con durata di dieci giorni, che vanno ad integrare come scrive Crispolti "la documentazione sui diversi modi di operatività nel sociale attraverso il confronto con altre esperienze in corso non soltanto in Italia, e comunque non soltanto da parte di operatori italiani".³⁹⁸

Andiamo dunque ad analizzare nello specifico questi cinque esempi campione di operatività artistica sottolineando così attraverso i loro esempi, la volontà di un'arte che sia riunione tra organismo e ambiente, parafrasando la terminologia deweiana e che

397 E. Crispolti, *Arti visive, cit.*, p. 298.

398 E. Crispolti, *Arti visive, cit.*, p. 309.

soprattutto si definisca, all'interno del Padiglione Italia, come una vera e propria terra mediale comunicativa.

Ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale.

Si parte dalla crisi della città e del sociale urbano, crisi del concetto di comunità che non può più essere derubricata ad una semplice soluzione urbanistica. Come scrive infatti Maria Teresa Aprile nel suo studio sulla trasposizione dell'idea comunitaria nel progetto dell'abitare, collettività e città non sono sinonimi e non si può pensare, soprattutto oggi, ad un concetto di comunità legato ancora a tematiche territoriali tipiche di società rurali per poi trasportarlo in un contesto differente come quello appunto della città.³⁹⁹

Se questo è palese oggi, negli anni '70, ed in particolare in Italia, il processo di industrializzazione con la massificazione conseguente, venne risolto con il binomio urbanistica-comunità, delegando così un problema sociale ad una risoluzione tecnica. L'urbanistica, a differenza di quanto avverrà negli anni '90 con i progetti complessi, vede la sua finalità nell'impostazione e nella formazione di un abitato che, in molti casi, sfugge dal Piano Regolatore stesso.

Riguardo al nuovo scenario urbano che venne a crearsi in Italia negli anni del così detto boom economico, Alessandra Pioselli scrive: "Periferie cresciute disordinatamente, centri storici abbandonati e trasformati in vetrine per il consumo: era questa la realtà urbana che si offriva allo sguardo degli artisti, degli urbanisti e dei più accorti amministratori".⁴⁰⁰

In un contesto come questo, sulla scorta soprattutto dell'esperienza di Volterra, l'opera d'arte si pone come presenza conflittuale, anzi più che conflittuale, potremmo definirla paradossale. La scultura infatti, mezzo principe di questa sezione, assume ad un ruolo nuovo, non più monumentale- storico, bensì segnico-contemporaneo. La scultura non racconta una storia altra rispetto al suo ambiente ma allo stesso tempo si pone come altro da esso per evidenziarne e sottolinearne i contrasti. Questa natura conflittuale indica la volontà di azione critica, potremmo dire permanente, che la nuova scultura assume. La scultura nello spazio pubblico si pone non come monito bensì come segnale e pertanto l'affermazione della sua presenza è funzionale a questa nuova logica.

Riguardo all'anti monumentalità, Staccioli scrive: "Le mie sculture sono prodotte a questo scopo, progettate appositamente per situazioni ambientali specifiche, costruite sul luogo (spazi urbani e gallerie d'arte) con materiali edilizi (ferro e cemento) in forme semplici ed esplicite e distrutte a fine mostra; si pongono come strumento d'intervento temporaneo nella realtà, in un rapporto di interazione, per modificarne la lettura e l'uso consueto. Non sono pensate come oggetti di abbellimento stabile della città, come monumenti, non illustrano o celebrano un evento ecc; sono strumenti di provocazione, di coinvolgimento e

399 M. Aprile, *Comunità | Quartiere. La trasposizione dell'idea comunitaria nel progetto dell'abitare*, Franco Angeli, Milano 2010.

400A. Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di C. Birrozzi e M. Pugliese, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 22.

rilevamento critico, richiamo e indicazione della condizione esistenziale presente, occasione di una discussione pubblica, collettiva”.⁴⁰¹

L’operatività artistica è dunque inserita in questo contesto svolgendo il ruolo di collante tra l’edificato, il luogo fisico, e coloro che lo abitano. Concetti, infatti, come quelli di riappropriazione e di presa di coscienza, servono ad indicare la primaria necessità di far proprio ciò che non è sentito come tale ed in questo l’autogestione getta le sue basi.

Di questa prima sezione fanno parte gli artisti Nino Giammarco, Francesco Somaini e Mauro Staccioli. I loro interventi se da una parte sono ancora unilaterali, dall’altra servono da efficaci evidenziatori propedeutici ad una presa di coscienza riguardo alla problematica relazione tra la presenza dell’uomo e il suo contesto urbano. Questi interventi risultano essere ancora individuali perché basati sulla presenza (si potrebbe dire anche assenza in quanto il processo creativo ci viene nascosto) dello specifico artistico, in questo caso la scultura propria di ogni artista. Per meglio dire, l’artista lavora partendo da una problematica ma la risoluzione si compie in un’opera chiusa in cui la cifra stilistica personale ne rimane un segno tangibile. Tutti e tre gli artisti avevano partecipato alla precedente operazione *Volterra 73* e Giammarco parteciperà anche all’operazione eugubina. Il loro punto di partenza lavorando con il mezzo della scultura, era quello di trovare una nuova collocazione operativa al ruolo della scultura stessa. Che sia pensata *site specific*, che sia progettata o che sia inserita, la scultura deve porsi la domanda del suo ruolo sociale. Lo spazio-città disumanizzante, come sostiene Somaini, ha assorbito le potenzialità critiche e costruttive della scultura trasformando il suo atto, che è sempre fortemente spaziale, in una semplice cosmesi. Come può dunque la scultura, che ora più che mai è pensata al di fuori di un piedistallo ed inserita in un contesto urbano sempre più assuefatto alle immagini anche di tipo architettonico, riuscire a riscrivere i parametri del suo specifico? La risposta che i tre artisti danno all’interno del Padiglione è quella dell’evidenza. Ovvero la scultura, come un meccanismo filosofico deriddiano deve scomporre le false strutture lasciando la presenza della sua scrittura. La scultura, infatti, diventa come scrive Staccioli, “strumento di coinvolgimento e rilevamento critico, richiamo e indicazione della condizione esistenziale presente, occasione di una discussione pubblica, collettiva”⁴⁰² e per far questo deve accettare innanzitutto il suo essere che è fortemente caratterizzato dalla presenza nello spazio, fungendo da segno e da scrittura indecostruibile, come la giustizia per Deridda, divenendo continuo richiamo ad una verità che, nel 1976, si afferma attraverso una verificabilità sociale.

Riappropriazione urbana individuale.

Questa seconda sezione presenta una più marcata influenza situazionista e si delinea attraverso una riappropriazione individuale del contesto urbano di tipo episodico e particolare. Il concetto di deriva urbana di matrice situazionista si pone come uno smarrimento conoscitivo del dato urbano.⁴⁰³ La deriva, che richiama il concetto di

⁴⁰¹M. Staccioli, in, *Ambiente come sociale*, La Biennale 1976, catalogo dell’esposizione presso i Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre, 1976, p. 9.

⁴⁰² Ibidem, p.43.

⁴⁰³ Su questo concetto e più in generale sulla “critica della vita quotidiana” si veda, M. Bandini, *L’estetico e il politico. Da Cobra all’Internazionale Situazionista 1948/1957*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999, [I ed. 1977]. In particolare si veda il paragrafo, *I contatti con Lefebvre e il gruppo Socialisme ou Barbarie*, pp. 41-52.

deviazione estetica, rappresenta infatti una metodologia dello smascheramento dei sistemi costrittivi urbanistici attraverso il loro aggiramento. In questa sezione sono presenti gli artisti Ugo La Pietra, il Gruppo Salerno 1975, Fabio De Sanctis e il Gruppo di Coordinamento. Lo stesso Crispolti segnala l'influenza situazionista presente in questa operazione. Il concetto di deriva urbana rappresenta all'interno dell'Internazionale Situazionista lo strumento della psicogeografia ovvero dello "studio degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato o no, esercita direttamente sul comportamento effettivo degli individui".⁴⁰⁴

Proprio questo senso di costrizione si evince dalle parole di La Pietra, De Sanctis e dal Gruppo di Coordinamento, mentre il Gruppo Salerno 1975 opta per un'azione di rieducazione visiva. Il concetto che sottende l'operazione di deriva, molto marcata in De Sanctis, vede lo spazio non come un concetto quantitativo bensì come un concetto qualitativo. Così l'operazione di De Sanctis, di cui viene proposta la documentazione, consiste in un'azione motoria, "una passeggiata", anche se la deriva non è propriamente passeggiata, compiuta a Roma dal 14 al 18 maggio 1976 ed alla quale hanno partecipato ventiquattro persone di cui undici provenienti da altre città. Lo spazio così inteso, è frutto dunque di un'esperienza soggettiva labirintica ai limiti della dispersione ed in aperto contrasto con una concezione di spazio definita da La Pietra come descrizione fisica del potere. Del resto uno dei temi ricorrenti nella poetica di De Sanctis è la valigia, come si è visto anche per l'operazione Volterra 73, una valigia gigante intrasportabile che suggerisce per tanto non la dimensione del viaggio programmato, delle ferie estive bensì la dimensione raminga e solitaria di chi non ha bagagli, intesi anche, nel senso di sovrastrutture. In questa sezione, che per certi aspetti soprattutto teorici, preannuncia la terza sezione del Padiglione, quella dell'azione politica, il tema dello smascheramento inizia a tramutarsi in sovversione. L'azione seppur individuale è volta marcatamente al ribaltamento di un determinato sistema di pensiero, definendo così la sua operatività estetica sempre più in relazione ad un programma politico. Questo atteggiamento, non anarchico, bensì come vuole il situazionismo, radicalmente soggettivo, mostra una volontà agonistica di scontro da combattersi su un territorio spaziale da riconquistare.

Il punto di partenza è la presa di coscienza e l'operatività estetica si concentra sulla sottolineatura dell'ambiente urbano così come dimostra l'operazione Gessificare del Gruppo Salerno 1975 presentata alla Biennale del Metallo di Gubbio del 1975. L'intervento si basa su tre diversi momenti: appropriazione, manipolazione e reinvenzione. Il momento dell'appropriazione vede la delimitazione dello spazio d'intervento e la scelta dell'elemento da trasporre. Il secondo momento, quello della manipolazione, vede l'acquisizione dell'elemento attraverso il suo calco in gesso. Il terzo momento infine vede la collocazione dell'elemento in gesso vicino all'originale creando così uno sdoppiamento linguistico ed un gioco di sottolineatura dell'irreale nei confronti del reale. Il lavoro del Gruppo di Coordinamento mira, attraverso ad una pluralità di media, alla "riqualificazione" non solo dello spettatore, chiamato ormai ad una sempre maggiore inclusività, ma soprattutto dell'intellettuale stesso per un superamento del tradizionale individualismo attraverso l'azione e l'attività organizzativa inserito nel contesto socio politico. Il Gruppo di Coordinamento formatosi a Roma nel 1972 e composto da Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Franco Falasca, nel 1978 verrà inserito nel libro crispoltiano *Extra Media*, con il nome di Laboratorio per l'immaginazione preventiva.

404 M.Perniola, *I Situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la "Società dello Spettacolo"*, Castelvechi, Roma 2004, p. 16.

Partecipazione spontanea. Azione poetica.

In questa sezione inizia a farsi strada l'elemento partecipativo. Il momento partecipativo e più in generale la volontà di partecipazione, rappresenta il comune denominatore tra le varie ricerche. L'atto partecipativo infatti, come dimostrano le sezioni successive, risulta essere necessario per avviare una pratica di condivisione, intesa anche come condivisione di un sapere e non solo come condivisione d'intenti, per mirare ad una partecipazione collaborativa condivisa con enti locali e statali e dunque organizzata e riconosciuta. Proprio questo approccio rivela il momento saliente di questa operazione e ne esplicita le intenzioni mostrando una volontà di superamento di quell' "artisticità" che, seppur inserita in un contesto nuovo, sociale ed economico, rimane sempre ancorata a tematiche utilitaristiche sia in senso mercantile sia in senso espositivo.

Realizzare un'operazione artistica comporta l'inserimento in un contesto sociale e politico ben definito, con la conseguente creazione di un qualcosa di funzionale ad esso e non più con la produzione di un oggetto avulso da ogni legame relazionale. La volontà di questo Padiglione di porsi come luogo di comunicazione, viene messa in risalto da questo concetto di partecipazione. Una partecipazione non vendibile né esponibile, bensì comunicabile al pari di un qualsiasi fatto sociale e soprattutto di una qualsiasi esperienza umana. La comunicazione qui, infatti, è "nuda" comunicazione, senza infrastrutture dominanti né logiche sotterranee che mirino ad una captazione del pubblico da parte dell'artista. Comunicare e creare uno spazio aperto significa innanzitutto, come scriveva il filosofo pragmatista americano William James, voltare le spalle ad una serie di teorie inveterate ed aprirsi alla possibilità della natura contro il preteso finalismo della verità. Questo volgersi contro il finalismo della verità, indica proprio la volontà di una ricerca pragmatista nel senso di sperimentale e sperimentabile e che dunque non può chiudersi in un dogma in quanto la sua stessa ragione d'essere è la verificabilità nel sociale. Per tanto la partecipazione espressa in questa sezione si divide in azione poetica e politica, volendo proprio sperimentare una verificabilità sia in campo culturale-antropologico sia in campo politico-militante. L'azione poetica è rappresentata dagli artisti Riccardo Dalisi, Eduardo Alamano e Cooperativa Artigiana e Pronto Intervento di Pomigliano D'Arco, Vincenzo De Simone, Franco Summa, Crescenzo Del Vecchio, Humor Power Ambulante, Giuliano Mauri, Geri Palamara, ed infine la documentazione dell'esperienza di San Sperate (Cagliari) portata avanti da Giuseppe Sciola. L'azione poetica ancor più di quella politica mette in risalto, nella sua volontà di partecipazione e coinvolgimento, un tutt'altro che controllato rischio da parte dell'artista. La verificabilità nel sociale infatti non implica un successo ed una buona resa solo perché si inserisce in un contesto che pone una nuova domanda culturale di partecipazione. L'artista nella sua proposizione poetica-partecipativa mette in gioco il suo specifico in quanto a differenza dell'azione politica lo specifico non è indirizzato da nessuna ideologia definita. L'artista consapevole, sempre e comunque, di una sua solitudine di base, "rischia" la vita esponendosi al pubblico. Tale rischio non è calcolato, non c'è nessuna rete di salvataggio, quello che l'artista spera, è che condividendo con il suo pubblico una stessa volontà comunicativa, venga accettato e divenga socialmente utile.

Summa scrive: "Il lavoro deve risultare frutto di un rapporto diretto, un dialogo, una partecipazione e l'artista non rappresentare ma essere uno della comunità che realizza l'impegno di sollecitare la creatività e l'immaginazione per immaginare insieme una vita diversa per cui lottare".⁴⁰⁵

405 F. Summa, in, *Ambiente come sociale*, cit., p. 20.
Pagina 277 di 493

L'artista pertanto non sentendosi più un corpo avulso dalla comunità si interessa ai suoi problemi primari come quelli della scuola e del lavoro ed in quest'ottica vanno infatti lette le operazioni di Dalisi nei quartieri sottoproletari di Napoli, quelle di Alamaro con gli artigiani e operai di Pomigliano D'arco e quello di De Simone presso la scuola media statale di Cicciano in provincia di Napoli. Le azioni del collettivo Humor Power e del suo fondatore Crescenzo Del Vecchio si inseriscono all'interno del fare quotidiano del quartiere cercando di attuare una sorta di azione di risveglio condivisa. Sempre su questa linea di creazione condivisa, in questo caso non solo da un quartiere bensì da un paese intero, è l'esperienza dei murali di San Sperate coordinata dalla scultrice Giuseppe Sciola. L'iniziativa coinvolse l'intero paese di San Sperate e al momento della Biennale i muri affrescati erano più di duecento. In questo caso, il murale viene inteso, a differenza di quelli di Sanfurugo Lira, come azione poetica e non politica, in quanto rappresenta un portato antropologico e culturale tipico della Sardegna e ne rivela, infatti, attraverso la partecipazione collettiva, un sentimento di condivisione che è innanzitutto la trasposizione grafica di una tradizione.⁴⁰⁶ Sempre sul livello antropologico della ricerca di tradizione si muovono le azioni di Geri Palamara cantastorie di un sud che cerca una sua dimensione nel "produttivo" nord.

Partecipazione spontanea. Azione politica

Questa più di tutte è la sezione germinale per molta arte sociale a venire e segna un punto di partenza per una tipologia di ricerche interessate più ad uno "scontro" sociale che non ad un riscontro estetico.

Per quello che riguarda l'azione politica i partecipanti sono: Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, Laboratorio di Comunicazione Militante, Eduardo Sanfurugo Lira e i muralisti operanti in Romagna e nelle Marche, Gianfranco Baruchello, Giancarlo Cutili, Roberta Filippi e Renato Petrucci e la loro ricerca sulle scritte murali a Roma, Fernando De Filippi e la sua indagine sulla comunicazione politica povera a Milano, la proposta di riappropriazione e gestione urbana alternativa a Milano a cura di un gruppo di lavoro formato da Gabriele Basilico, Giovanna Calvenzi, Raffaello Cecchi, il Laboratorio di Comunicazione Militante, Paolo Deganello ed il collettivo Cinema Militante. Chiude la sezione, la documentazione da parte del Gruppo 8 Marzo e del Gruppo di Via Cusani riguardante le immagini della lotta per la casa e contro il carovita a Milano. In questa sezione l'operatività estetica è in funzione di un discorso politico riflettendo una condizione sociale che già nella sua quotidianità risulta essere estremamente connessa con i movimenti politici.

Pertanto l'azione politica, se pur meno libera dell'azione poetica, riesce ad esprimere una valutazione sociale ad ampio raggio e la politicizzazione di molti artisti risulta essere nient'altro che una precisa volontà di apertura e lavoro nel sociale, un sociale che risulta essere in quegli anni profondamente politico. In questo clima vanno lette ad esempio le parole del Collettivo Autonomo dei Pittori di Porta Ticinese: "Il Collettivo lavora contro l'organizzazione capitalistica dello Stato del lavoro e dello sfruttamento, rifiutando i privilegi dell' "autonomia della cultura" e propone come gruppo di operatori militanti la visualizzazione dei contenuti di lotta e la socializzazione degli strumenti creativi,

⁴⁰⁶ A questo proposito si vede l'esperienza del muralismo sardo ad Orgosolo.

riconoscendo che la cultura è quella espressa dalle lotte avanzate condotte dal proletariato”.⁴⁰⁷

È il momento della politica “totale” e artisti che prima di quegli anni, e in quelli che verranno, non avevamo mostrato tendenze politiche, ora le cavalcano in nome di un contesto generale che incita il singolo individuo a prendere una posizione forte su ogni aspetto della vita: dalla famiglia al lavoro, dalla casa al tempo libero.

È ben visibile dunque quello che è il ruolo dell’artista militante, anch’esso demistificatore e comunicatore di una realtà altra rispetto a quella vissuta quotidianamente dalla comunità. Il processo comunicativo è legato anche in questo caso al concetto di esperienza ed il messaggio è preciso: la classe politica vive un’altra dimensione, non fa esperienza della vita vissuta dal proprio elettorato il quale viene costantemente disinformato attraverso un atto subliminale mediatico. L’artista dunque conscio di questa discrepanza tra politica e vita cerca di usare il linguaggio artistico come veicolo comunicativo creando a sua volta una comunicazione non estetica, bensì secca e cruda tesa al disvelamento dei meccanismi di potere. Molte delle azioni documentate in questa sezione hanno i tratti dell’indagine giornalistica e del reportage tant’è, come sottolinea lo stesso Crispolti, un certo tipo di stampa etichettò subito le proposte del Padiglione Italia come non arte o quantomeno come tematiche lontane da essa e questo perché per la prima volta all’interno di una Biennale, sul piano critico “è stato impostato il problema della presa di coscienza critica dell’esistenza di questo tipo di ricerca nel sociale”.⁴⁰⁸

Questa affermazione non è riferita solo alla sezione dell’azione politica bensì in generale all’operatività estetica sottesa al Padiglione. Questo lo si evince dal breve testo in catalogo riguardo l’operazione sulle scritte murali a Roma, è lo stesso Crispolti ad essere coinvolto politicamente, e quindi socialmente, in questo contesto: “Naturalmente gli autori della ricerca hanno una precisa coscienza politica, e sono anche tendenziosi, giustamente. Sanno bene infatti, che la necessità di comunicazione subalterna, se non è suicidio, e se vuole essere realmente di risarcimento alternativo, non può che avere un’unica implicazione politica, di sinistra, cioè di coscienza proletaria di lotta”.⁴⁰⁹

Quello che si evince dalle operazioni e dai testi degli artisti è la necessità della lotta come affermazione sociale così come il Gruppo 8 Marzo scrive: “Siamo un gruppo di pittori e scultori figurativi, che abbiamo seguito le lotte sociali come elemento necessario non soltanto alla nostra ispirazione ma anche alla nostra dimensione di uomini”.⁴¹⁰

L’ambiente degli anni ’70 è un ambiente fortemente politicizzato e pensare in questo caso all’ambiente come sociale significa pensare ad una parte di socialità come politica.

407 Il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, in, *Ambiente come sociale, cit.*, p. 25.

408 Tratto dalla comunicazione di E. Crispolti al convegno “Decentramento culturale in Italia”, tenutosi a Milano nei giorni 1-3 ottobre 1976, p. 9, Archivio Crispolti, Roma.

409 E. Crispolti, in, *Ambiente come sociale, cit.*, p. 19.

410 Gruppo 8 Marzo, Immagini della lotta per la casa e contro il caro-vita a Milano, in, *Ambiente come sociale, cit.*, p. 31.

Partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale.

Questa sezione, così come la seguente, rappresenta quella seconda fase dell'operatività crispolitiana che, passando per l'organizzazione strutturata, serve per ridefinire il nuovo ruolo dell'artista. Pensare infatti l'artista come operatore estetico inserito nei "meccanismi" degli enti locali o statali significa andare a colpire il ruolo del mercato dell'arte ed il consueto modo espositivo museale. Un operatore estetico inserito in un contesto sociale non avrà più bisogno di concepire le sue opere come oggetti mercantili bensì come azioni volte ad un riscontro sociale. In questa sezione ciò che viene presentato non è il lavoro del singolo artista, né le sue progettazioni o azioni, bensì la documentazione di attività che si inseriscono nel tessuto sociale essendo il frutto di un serrato e proficuo confronto tra operatori estetici, circoli culturali, comitati di quartiere, scuole e fabbriche, delineando così sempre di più un'operatività estetica in simbiosi con il sociale tanto da mettere in secondo piano l'aspetto puramente estetico, sempre nel senso di un estetismo mercantile-espositivo.

Pur non volendo tracciare una linea storica astratta, come si è detto all'inizio del capitolo, in grado solamente di appiattire i determinati eventi in un *continuum* narrativo, non si può non notare come in questa sezione emerga la volontà da parte dell'artista di inserirsi all'interno dei contesti comunitari cercando di sviluppare una progettualità "complessa" che faccia da sostegno, o si proponga come alternativo, al sistema della costruzione della città. L'inserimento della pratica artistica all'interno dell'opera pubblica, è una retaggio passato derivante dalla famigerata e mai pienamente applicata legge del 2% che riservava tale percentuale - sul costo totale - per la "decorazione" di edifici pubblici. Quello che invece l'impostazione crispolitiana racconta è la volontà di abbandonare anche lo specifico scultoreo e la commissione statale cercando un'interazione diretta con le realtà locali e di prossimità.

Proprio in questa sezione si attua un vero e proprio *detour*, si compie una deviazione nei confronti dei sentieri estetici tracciati dalla storia dell'arte, per intraprendere un percorso, forse più accidentato, di tipo sociale in cui la riscontrabilità dell'operazione viene posta come fine ultimo della ricerca. Dunque, come scriveva Crispolti si attua un ricerca non linguistica bensì di rapporti. A partecipare pertanto non sono gli artisti, bensì le esperienze comunitarie di risposta alla nuova domanda culturale. Le operazioni documentate si riferiscono al Piazzetta di Sesto San Giovanni, all'Operazione Roma Eterna con le sue ricognizioni socio antropologiche sui quartieri Ostiense e Testaccio, la documentazione sulla riappropriazione dei locali dell'ex mattatoio di Testaccio ed infine il progetto di percorso ludico sempre nel quartiere romano di Testaccio. Come scrive lo stesso Crispolti, il risultato estetico, nel senso comunemente accettato per un'operazione/ opera artistica, resta ancora *sub judicio* in quanto l'elemento caratterizzante è la metodologia e la sollecitazione ad una risposta di base che va oltre la partecipazione spontanea per realizzarsi in una sua struttura riconosciuta. È questo il caso dell'iniziativa culturale Piazzetta a Sesto San Giovanni, trasformatasi da esposizione annuale di opere a continuo momento d'incontro tra operatori e abitanti del quartiere ed ente locale. L'operazione Piazzetta parte da continui dibattiti ed incontri tenutisi tra un gruppo di operatori estetici, il comitato di quartiere e gli enti locali a partire dal 1973. Le iniziative svolte sono state varie e la bontà del progetto si è vista in una partecipazione strutturata che si è poi sviluppata tramite interventi di animazione nella scuola materna, interventi di animazione sulla realtà operaia di Sesto San Giovanni fino ad arrivare alla progettazione ed all'iniziale realizzazione di un parco, Parco Karl Marx, in una zona di residenza popolare. L'Operazione Roma Eterna, non realizzata nella sua fase espositiva, è presente nel Padiglione attraverso la documentazione e la ricognizione dei quartieri

Pagina 280 di 493

Testaccio e Ostiense, svolta in fase preliminare del progetto. “L’Operazione Roma Eterna – scrive Crispolti – intende proporre una occasione di riflessione metodologica aggiornata sul rapporto fra operatività culturale e spazio sociale urbano. L’intervento vi è inteso in senso squisitamente dialettico. Non si tratta di invadere culturalmente in modo unilaterale uno spazio sociale urbano, ma di sollecitarvi e provocarvi un moto di liberazione auto conoscitiva di un proprio specifico culturale.”⁴¹¹

Questi rapporti dall’Ostiense rappresentano dunque la fase preliminare e necessaria di dialogo con il territorio e le istanze sociali della sua comunità, raffigurando un ambiente inteso come slancio sociale e legato all’ideologia del quartiere come comunità. Il gruppo Cartari 2, formato da Maurizio Bedini, Egidio Cosimato e Piero Girotti, compie una ricognizione socio-antropologica del quartiere Testaccio volta alla rappresentazione dell’uomo “nelle sue trasformazioni semiologiche e comportamentali fra lavoro e tempo libero, nei suoi alterni rapporti di autorità coi propri simili, nei suoi tentativi di adattamento alle situazioni ecc.”⁴¹²

Per certi aspetti le ricerche dei Cartari 2 richiamano da vicino quelle realizzate nel 1973 da Stephen Willats (si veda capitolo 2) nel suo progetto West London Survey.

In questo solco si inserisce il *Progetto di percorso ludico a Testaccio*, elaborato da Ettore Consolazioni, Nino Giammarco, Gian Luigi Mattia, e Andrea Volo, il quale si propone come contributo, con una marcata attenzione situazionista al concetto ludico, alla riappropriazione del quartiere e delle sue tradizioni. Il progetto di autocoscienza si conclude poi con la documentazione dell’azione che ha portato gli abitanti del quartiere Testaccio alla riappropriazione dei locali dell’ex mattatoio. Le fotografie della manifestazione tenutasi il 27 marzo 1976 dal comitato di Quartiere sono ad opera di Umberto Santucci e degli studenti dell’Istituto Europeo di Design.

Una curiosità: il catalogo del Padiglione presenta diversi refusi. Uno di questi riguarda il progetto di Testaccio definito come “lucido” anziché ludico.

Ipotesi di rapporto sociale attraverso l’ente statale.

Questa sezione rappresenta il tema più delicato -nonché molto vicino per la natura stessa del soggetto dell’intera operazione alle tematiche legate alla progettazione di programmi urbani complessi (si veda cap.6), - di tutto il Padiglione in quanto ora il sociale non è più inteso come *reperto minimo* e micro comunità, bensì è inteso su larga scala, una scala in cui la percentuale di artisticità, così come la conosciamo, deve per forza ridursi, se non quasi diventare implicita, per adattarsi alle esigenze primarie della comunità. Di questo ne è conscio lo stesso Crispolti quando scrive: “è il momento più critico e pericoloso: quello ove occorre che le imprescindibili previsioni progettistiche siano le più probabilmente flessibili ed aderenti ad una realtà che allora è dato soltanto ipotizzare nei suoi tratti generali. Chiaramente vi si rischia di continuo la caduta nell’imposizione, nella costruzione, nel condizionamento, alienanti. Lo stesso margine di possibile autogestione dell’utente sociale può essere soltanto ipotizzato, ma la verifica ne resta affidata ad un

⁴¹¹ E. Crispolti, *Esperienze al Testaccio e all’ Ostiense nell’ambito dell’ “Operazione Roma Eterna”*, in, *Ambiente come sociale, cit.*, p. 35.

⁴¹² Gruppo Cartari 2, *Programma per un libro figurativo*, in, *Ambiente come sociale, cit.*, p. 37.

uso che ovviamente solo nel futuro – cioè a progettazione tradotta in realtà – acquisterà concretezza”.⁴¹³

Opera simbolo di questa progettualità è il Nuovo Corviale a Roma, gigantesco edificio progettato nel 1972 per rappresentare un nuovo modello abitativo, da cui il nome Nuovo Corviale, inteso come unità abitativa estesa. Il complesso, di proprietà dell'IACP, Istituto autonomo case popolari, si sviluppa per la lunghezza di quasi un chilometro ed è formato da due palazzi di nove piani di altezza posizionati uno di fronte all'altro, con all'interno ballatoi lunghissimi, cortili, spazi comuni e da un altro edificio lineare e più piccolo che orizzontalmente si unisce al primo edificio tramite un ponte. Nel progetto iniziale il Nuovo Corviale doveva essere il primo quartiere satellite autosufficiente che, ponendosi come micro città, risolveva il problema della periferia trasformandosi con i suoi servizi in città stessa. In questo contesto vanno inseriti gli interventi segnici e comunicativi realizzati da Nicola Carrino, Carlo Lorenzetti, Teodosio Magnoni, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini e Stefano Fiorentino. La funzione principale di questi interventi è di natura comunicativa collettiva e le opere sono intese come una struttura d'uso disponibile ai passaggi degli abitanti. Le riflessioni che le sculture progettate impongono non sono di tipo stilistico bensì sociologico aprendosi ad una fruizione attiva da parte della comunità. All'interno del complesso abitativo Stefano Fiorentino propone una guida visiva, una serie di segni cromatici per indirizzare gli abitanti di Corviale dando così l'idea della vastità del progetto.

Documentazione Aperta

Documentazione Aperta rappresenta l'anima del Padiglione e rappresenta la messa in pratica della costruzione di un spazio aperto basato sulla comunicazione intesa come la perfetta sintesi tra l'organismo ed il suo ambiente. Documentazione Aperta si articola in vari dibattiti e momenti espositivi organizzati non solo nell' auditorium del Padiglione ma anche in altre sedi periferiche mettendo in pratica il concetto di decentramento. Con una rotazione di dieci giorni, Documentazione Aperta presenta le esperienze di vari operatori estetici in rapporto alle nuove problematiche e alle domande culturali sviluppate intorno all'idea della nuova socialità. Gli argomenti sono tutti esperienziali, nel senso che gli operatori sono chiamati a descrivere situazioni di cui hanno fatto un'esperienza diretta e dunque sono banditi argomenti quali l'estetica o la critica che pur ci si aspetterebbe all'interno di una Biennale. Vengono così presentate dal collettivo A/social Group le esperienze presso l'ospedale psichiatrico Frullone di Napoli, mentre sono molti i gruppi ed i collettivi che si occupano delle esperienze di animazione nelle scuole primarie. Tra questi sono presenti il Collettivo Giocosfera con il resoconto della loro esperienza all'interno di una scuola elementare alla Borghesiana, quartiere della periferia romana, il Gruppo Passatore con il loro progetto Animazione/dopo ed il Gruppo M.C.E. (movimento di cooperazione educativa) con un'indagine condotta sugli alunni di una scuola elementare a tempo pieno. Questi tre collettivi sono coinvolti nello stesso periodo, nell'operazione Gubbio'76. Altro argomento dibattuto, ed ancora oggi irrisolto, è quello riguardante la legge del 2%, per la creazione di opera d'arte in edifici pubblici, così come un altro argomento fondamentale è quello relativo al decentramento culturale in Italia. Quest'ultimo convegno tenutosi a Mirano dall'1 al 3 ottobre 1976, servì per portare all'attenzione e mettere in luce quelle che venivano indicate come le buone pratiche per un giusto concetto di decentramento ed una sua giusta applicazione. Nel suo intervento Crispolti sottolineò il carattere di urgenza di questa necessità decentrativa specificando che la partecipazione spontanea ed il semplice spostamento dal centro alla periferia, non

413 E. Crispolti, *Ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale*, in, *Ambiente come sociale*, p. 40
Pagina 282 di 493

rappresentavano un vero decentramento. Il decentramento infatti si divide in autentico ed inautentico. Quest'ultimo "è il decentramento tipico gestito dal blocco dominante - è il decentramento burocratico (prefettizio) e consumistico (tipico dell'industria culturale) - le decisioni sono sempre prese al centro, sono verticistiche, e assolutamente unilaterali".⁴¹⁴

Il decentramento autentico, invece, è quello autonomo basato sulle reali esigenze del proprio territorio in cui l'ente locale non funge da semplice provincia dell'impero, bensì sollecita e realizza il confronto dialettico di modelli culturali di base. Questo tipo di decentramento, definito da Crispolti orizzontale, corre il rischio, se attuato in maniera errata, di trasformarsi in un trasferimento fisico delle politiche centrali verso la periferia diventando così una sorta di turismo verticale. Il decentramento rappresenta inoltre un esercizio concreto della democrazia in ambito culturale in quanto fa suoi i principi del pluralismo e della condivisione.

5.5 Gubbio '76

L'operazione Gubbio'76 si colloca a metà strada, sia a livello cronologico che a livello metodologico, tra l'VIII Biennale del Metallo, tenutasi a Gubbio nel 1975 ed il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 1976.

A metà strada perché a differenza della Biennale veneziana, l'operazione eugubina muove da un contesto territoriale vincolante ed allo stesso tempo in queste sua "costrizione" cerca un'apertura verso l'esterno. Gubbio'76, infatti, muove i suoi passi in direzione di un rinnovamento delle mostre stagionali, proprio a partire dalla sua precedente edizione quella dell'VIII Biennale del Metallo, anch'essa curata da Enrico Crispolti. L'esigenza di base è quella di un rinnovamento del format mostra e del conseguente rapporto con il turismo. Questi due elementi cardine per certi aspetti delle passate edizioni, portavano con loro una logica di ristrettezza culturale volta solo ad un riscontro turistico e dunque non tanto alla valorizzazione di un territorio attraverso le sue forze interne, bensì ad una riscoperta stagionale. Quello che invece iniziò ad emergere - già nei dibattiti di apertura e chiusura della VIII Biennale del Metallo del 1975- fu l'esigenza di stringere i rapporti tra la manifestazione e la realtà socio-economico-culturale della città.⁴¹⁵

L'attenzione dunque si spostò dall'oggetto allo spazio, al luogo inteso come realtà problematica alla ricerca di "un modello dunque nuovo e diverso, teso ad un rovesciamento di prospettive, da una funzione informativa sostanzialmente turistica e stagionale della mostra d'arte, e sia pure condotta a livello di chiarezza critica, ad una nuova opposta funzione informativo/formativa ad uso innanzitutto della collettività locale che tale manifestazione ospita, rapportata quindi alla problematica della sua realtà sociale economica e culturale".⁴¹⁶

Tra il Padiglione Italia e Gubbio'76, la differenza risiede nel destinatario ultimo dell'operazione. Per la mostra veneziana infatti si trattò di un atto di documentazione, una presa di coscienza su un determinato stato di fatto e sulla condizione sociale nella quale intervenivano gli operatori culturali. In questo caso, come visto, il modello espositivo superava la classica dimensione divisoria dei padiglioni per darsi come luogo aperto, spazio d'informazione nel quale lo spettatore viene messo al corrente, non tanto sulle nuove tendenze stilistiche, bensì su quelle stesse problematiche sociali di cui è partecipe. Pur rimanendo nei limiti fisici dell'esposizione, il Padiglione Italia, aprì alla possibilità di un messaggio nuovo e, soprattutto, ad una nuova metodologia di ricerca da parte degli operatori culturali nel campo del sociale.

415 A riguardo si vedano gli interventi di Davide e Astagno durante il dibattito tenutosi a Gubbio il 31 agosto 1975 "E mi pare che l'unica salvezza per l'operatore culturale è quella di vivere all'interno di questa condizione ambientale, e quindi da questo far scaturire una nuova operatività, che non deve essere necessariamente soltanto estetica" (Antonio Davide in *Dalla VIII Biennale del metallo a "Gubbio '76": documenti di una ricerca*, in *Gubbio'76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti ed altri materiali*, Gubbio 22 agosto-16 ottobre 1976, catalogo della mostra, parte 2 p. 10) "L'esperienza insegna che, quando si colmano vuoti di coscienza e volontà politica, non è poi troppo difficile organizzare azione pratiche sul piano sociale, lavorativo, del territorio, ecc., che ha determinate scelte politiche si ispirino" in Emanuele Astagno, in *Gubbio'76, cit.*, parte 2, p. 10.

416 E. Crispolti, "Gubbio'76", in *Gubbio'76, cit.*, parte 1, p. 3
Pagina 284 di 493

Per quello che riguarda, invece, l'operazione eugubina si trattò di una costruzione di socialità attraverso l'arte. La volontà non era quella di testimoniare bensì quella di porsi come attori del cambiamento stesso. Il piano d'azione, non più verticale, bensì orizzontale e partecipativo portando così la mostra stessa a definirsi come sistema e modello politico. Nel momento in cui, infatti, si perde di vista l'oggetto arte per entrare nei sistemi di produzione socio-economico-culturali di una collettività, non si sta più compiendo un'azione meramente artistica bensì si inizia ad operare in una sfera politica. Seguendo un'impostazione deweyana, l'approccio è quello di un processo democratico nel suo farsi comunitario, ovvero di un'esperienza collettiva che viene trasformata attraverso il linguaggio artistico e che punta alla ricostruzione della socialità "persa" attraverso il "miglioramento" del singolo.⁴¹⁷

Gubbio '76 mostrò, questa volontà politico-culturale di attivazione di un nuovo modello in grado di rispondere alle esigenze di una domanda partecipativa e di animazione urbana, ovvero, azioni estetiche condotte direttamente nello spazio urbano.

Pertanto l'intera operazione si definì nelle sue modalità espositive come realtà parallela alla costruzione di un'identità societaria organizzando così i propri interventi in base a alle reali esigenze da parte di un pubblico considerato come primo motore di cambiamento artistico. Vengono così inserite nelle attività, azioni riguardanti l'animazione nelle scuole, progetti di intervento urbano e rapporti con gli artigiani locali. Questa scelta rispecchia un'altra esigenza altrettanto importante, quella del decentramento culturale sentito come una reale esigenza di costruzione di modelli alternativi e autonomi. Riguardo a questo lo stesso Crispolti scriveva: "interrompere i sogni verticistici, e suggerire invece una realtà orizzontale di rapporti culturali fondati sul dialogo".⁴¹⁸

Si cerca dunque di andare oltre i limiti metodologici e temporali della mostra stagionale per creare un'azione di ricerca permanente al servizio della collettività urbana. Tutto questo però dipende da un cambiamento radicale di pensiero sul concetto di cultura stessa non più intesa come momento sovrastrutturale all'interno della vita sociale bensì come momento determinante per la crescita civile e politica della collettività, concepita come luogo ed insieme di persone nel quale esercitare costantemente la capacità critica-decisionale.

Questo è dimostrato proprio dalle modalità che hanno portato alla composizione del format Gubbio'76, ovvero, dibattiti tra istituzioni operatori e studenti, evidenza come tale L'approccio dialogico si dimostra essere fondamentale per la costruzione di queste operazioni che mirano alla ricerca di una base di senso comune da cui partire.

L'attenzione, nonché l'intenzionalità, mostrata verso il tema sociale rappresenta il passaggio centrale che dà vita all'operazione sociale condotta da una prospettiva artistica intesa come somma di quegli elementi socio-economico-culturali di una collettività. Il passaggio è sottile, quasi uno slittamento, ma con il passare degli anni questo iniziale cambiamento diventerà una vera e propria cifra stilistica. L'operazione Gubbio'76 viene pertanto suddivisa in sezioni, da non intendersi però come semplici momenti espositivi, bensì come diversi momenti metodologici. Sono presenti infatti

417 Per un approfondimento su Dewey si veda il capitolo dedicato. Qui tendo solo a precisare che la virgolettatura dei termini "persa" e "miglioramento" deriva dalla complessità critica in merito al concetto di empowerment che ancora oggi resta un soggetto alquanto delicato.

418 E. Crispolti, *Gubbio'76, cit*, parte 1, p.9.
Pagina 285 di 493

mostre personali, animazioni nei centri estivi, progetti di intervento ed animazione urbana ed infine documentazione dei lavori di restauro in corso nel quartiere di S. Martino.

Le sezioni, metodologia tipica crispoliana, mostrano una particolarità d'approccio alla problematica relativa alla reale funzione dell'arte in un contesto cittadino. In particolare quelle riguardanti l'animazione nelle scuole e nei centri solari e quelle riferite alla documentazione dei restauri nel quartiere di S. Martino, mostrano un concreto radicamento nel territorio.

Sezione Animazione

La sezione che potremmo definire maggiormente didattica, nel senso propriamente inteso di una metodologia scolastica, mostra quel nascente interesse per il concetto di educazione che, come visto nel cap.1.2 ha rappresentato, soprattutto nel caso americano, l'istituzionalizzazione delle pratiche SEA.

La sezione Animazione si divide su due piani: uno espositivo teso a documentare una situazione nazionale, un altro invece attivo, che vede coinvolti animatori locali e non, nei centri solari, i campi estivi, di Gubbio. Da un punto di vista espositivo entrambe le esperienze vengono presentate sotto forma di mostra documentazione con materiale fotografico e video. Le esposizioni sono allestite nei locali dell'edificio scolastico di via Perugia e presentano gli esiti del lavoro svolto nei centri eugubini e in quelli di Mocaiana, S.Maria di Burano, Madonna della Pergola e Ponte d'Assi. A questo si aggiunge la documentazione sullo stato dell'arte in materia di animazione scolastica attraverso l'esperienza di operatori provenienti da diverse realtà.

Questa modalità espositiva, proprio nel suo formato deriva, come abbiamo visto, dalla Biennale veneziana dal momento che diversi dei collettivi qui presenti, parteciparono anche alla sezione Documentazione Aperta. Il Padiglione Italia e Gubbio'76 presentano convergenze non solo tematiche ma anche, operative come visto con l'operazione Gessificare condotta dal Gruppo Salerno 75 durante l'VIII Biennale del Metallo del 1975. Gli artisti (ri)chiamati mettono in evidenza la volontà di un cambiamento inteso anche come formazione di un nuovo gruppo di riferimento.

Nell'esposizione sull'animazione, in entrambe le manifestazioni, viene presentato il lavoro di diversi gruppi di operatori tra i quali: Gruppo Animazione/Dopo di Franco Passatore, Torino, Collettivo Giocosfera, Roma, Gruppo Ricerca Teatro Scuola, Torino, Gruppo Assemblea Teatro, Torino ed infine il gruppo M.C.E. (movimento di cooperazione educativa), Torino.

Per quello che invece riguarda l'azione eugubina presso i centri solari l'azione è stata svolta in un periodo compreso tra il 1 luglio e il 30 agosto. È stata condotta sia da gruppi esterni, quali il Movimento Cooperazione Educativa di Nova Feltria e il Gruppo di Animazione del Tiburtino di Roma, sia, invece, da animatori eugubini, 9 maestre d'asilo ed una quindicina di "monitori". Come si legge nel catalogo dell'esposizione eugubina dopo un seminario metodologico preliminare svolto con gli operatori eugubini tra il 24 ed il 28 giugno, "il lavoro è stato impostato sulla presa di coscienza di sé e degli altri e del sociale attraverso attività di drammatizzazione di momenti ludici socializzanti e non competitivi, e attività stimolanti il recupero della creatività individuale e di gruppo. È stato curato anche l'inserimento sia urbano sia nell'ambiente rurale, stimolante la partecipazione degli altri".⁴¹⁹

419 Animazione nei centri solari del comune di Gubbio (1976), in, *Gubbio'76, cit.*, parte 4, p. 3.

Questo tipo di attività serviva a mettere in luce l'importanza di un'educazione alla socialità e quindi a concepire la necessità di un discorso sulla società che iniziasse proprio da quelli che sarebbero stati i suoi futuri protagonisti. Uno degli obiettivi dichiarati, del resto, era quello di avviare ed inserire i bambini nella realtà socio-politico del loro ambiente vitale, realizzando un ambiente democratico in scala nel quale portare i bambini alla presa di coscienza di determinate dinamiche. Senza volere creare giustapposizioni teoriche, ma solo per far notare la vicinanza di determinate ricerche nel sociale, questa tipologia di attività è molto vicina a quella impostata da Dewey nella sua Laboratory School di Chicago, (si veda capitolo dedicato a Dewey).

Operazione propedeutica a questo processo, è l'azione di indagine dello spazio circostante. Ai bambini si chiedeva, infatti, di esplorare lo spazio e scoprire attraverso diversi giochi di osservazione nuovi punti di vista. Contemporaneamente alla scoperta del luogo avveniva la scoperta dell'altro anche nella sua diversità. Erano presenti infatti bambini disabili nei confronti dei quali l'ambiente non competitivo e selettivo creato dagli animatori serviva per potersi relazionare in maniera del tutto paritaria. Inoltre erano previsti anche dei momenti di uscita dai centri estivi volti alla riscoperta delle tradizioni attraverso visite e contatti con i vecchi artigiani del paese che rappresentavano sia la tradizione vera e propria del paese sia il contatto con antichi mestieri. Il senso civico della costruzione dell'adulto del futuro passa anche attraverso quella che è l'attività pratica volta al riconoscimento dei vari materiali, la manipolazione e l'uso dei colori naturali nonché la fabbricazione di oggetti in compensato.

Sezione Progetti di intervento e animazione urbana

Le azioni comprese entro questa sezione sono quelle realizzate dagli artisti all'interno del contesto cittadino per rispondere ad una domanda sociale oppure per evidenziare delle criticità. L'intervento urbano è inteso anche come presenza fisica dell'oggetto artistico all'interno della città mentre l'animazione prevede happening e performance condotte direttamente nel contesto e con la partecipazione della collettività. Vengono per tanto presentati progetti di: Abbozzo, Astengo, Bentivoglio, Carrino, Caruso, Conenna-Saponara, Consolazione, Giammarco- Volo-Consolazione, Crispolti, Davide, Frascà, Giammarco, Giuman, Gruppo A3, Marano- Romualdi, Rescigno, Staccioli, Trubbiani, Volo.

Per la parte riguardante l'animazione sono presenti artisti quali: Astengo, Bentivoglio, Conenna- Saponara, Predominato (in collaborazione con i Centri Solari), Gruppo A3, Summa.

Pur rimanendo molti di questi interventi ancora legati all'oggetto o ad una certa idea di soggettivismo artistico, la funzione è quella di muovere e mettere in discussione il rapporto di fruizione tra il pubblico e l'opera attraverso una partecipazione, più o meno, collettiva. In quest'ottica l'operazione di Emanuele Astengo, voleva riallacciare il piano urbanistico di Gubbio e l'azione dell'artistica all'interno della città. Il progetto si divide tra l'azione svolta e la sua documentazione. Fulcro dell'idea di Astengo è la volontà di deconcettualizzare le esperienze, spogliandole dai concetti sovrastrutturali ed iniziando ad agire nell'aperto della città.

Così alle eliografie del piano urbanistico di Gubbio -in particolare della parte nuova della città, della zona industriale di S.Marco-Padule sino al cementificio Barbetti e il centro

storico- viene unita l'azione di un personaggio, lo stesso Astengo, il quale si spoglia e cambia forma nella sua relazione con la città. Nella prima fase dell'azione "spogliarsi degli abiti conformi", l'artista infatti viene rasato e vestito con un sacco di iuta. Successivamente l'artista, traina un carretto di mattoni simbolo della materia corporea e concettuale. Poi inizia costruire con i mattoni, strutture non oggettuali. Inizia a parlare con la gente in merito alle ragioni di questa sua azione e distribuisce ciclostilati che invitano alla partecipazione. Se pur su di un piano ancora estetico - Astengo infatti impersona un personaggio chiamato A all'interno di una sorta di storia alfabetica - si riscontra una volontà relazionale quasi un'indagine che coinvolga la collettività e che la inviti a ripensare le schematizzazioni dei ruoli ed il rapporto con la città.

L'intervento di Nicola Carrino, presente anche al Padiglione Italia, prende il titolo di *Costruttivi trasformabili/interventi di trasformazione*, e fonda la sua capacità relazionale sull'oggetto artistico stesso e sulla sua possibilità di modificazione tramite il pubblico. Si tratta di elementi scultorei modulari e trasformabili, in ferro e acciaio la cui finalità è la creazione di un'azione operativa e partecipativa di ri-costruzione di un determinato luogo cittadino. L'intervento tende ad una rieducazione visiva di un luogo dato per scontato dall'abitudine quotidiana, rientrando così nella ricerca di una pratica volta alla riappropriazione del proprio spazio vitale. A differenza dell'intervento di Astengo qui si cerca una partecipazione più veicolata e meno spontanea attraverso l'oggetto che, se pur modulabile e ricostruibile, viene dato a priori.

Sullo stretto rapporto d'indagine tra esterno/interno, uomo/abitazione, si colloca il progetto *Identific-azione* di Antonio Davide. L'artista appartenente al Gruppo Salerno 75, presente al Padiglione Italia con l'operazione Gessificare svolta a Gubbio durante l'VIII Biennale del Metallo, compie un'operazione di modificazione visuale giocata sul continuo rimando tra esterno ed interno dell'edificio intesi come due modalità di concepire la città stessa. L'operazione di Davide richiede per forza di cose la partecipazione da parte degli inquilini i quali sono chiamati, attraverso questo rapporto di visualizzazione esterno/interno, a rieleggere la loro stessa abitazione. La partecipazione in questa operazione è fondamentale in quanto le persone che abitano l'edificio sono chiamate a documentare un elemento particolare della loro abitazione. Tale elemento verrà poi montato e proiettato sulla facciata dell'edificio.

Sezione Opere

Questa sezione rappresenta il filo rosso che lega insieme le precedenti biennali del metallo e della ceramica. Allo stesso tempo tale sezione è fondamentale per la ricerca e presentazione di nuovi artisti svolgendo un ruolo d'avanguardia in una zona liminale dell'arte quale quella compresa tra l'artigianato e l'opera d'arte esteticamente intesa. Inoltre questa edizione presenta un ampliamento "materiale" al legno ed alla tessitura. Se le altre sezioni mettevano in risalto il problema dell'arte nel suo confrontarsi con il sociale, questa sezione mette in gioco elementi più tecnici, medium specifici analizzati nelle loro qualità e possibilità plastiche. Da una parte il problema del comportamento veniva risolto tramite azioni ed interventi urbani, dall'altra il problema della forma veniva esaminato attraverso le variazioni plastiche dei vari materiali. Da una parte abbiamo una risposta immediata ad un'esigenza diretta articolata attraverso una pluralità di mezzi e forme, dall'altra invece una risposta meditata attraverso lo specifico di un mezzo. Gli artisti presenti in questa sezione sono: Bonfanti, Carlé, Chersicla, Coletta, Consolazione, Lupu e

Strohmenger, Marconato, Predominato, Sartori, Scarabelli, Sguanci, Nanni Valentini e Vegas.

Sezione Restauri in corso nel quartiere di San Martino.

Questa sezione, oggi può essere come una delle prime manifestazioni programmatiche e d'interesse, in Italia, da parte degli artisti verso la costruzione del tessuto cittadino e la pratica dell'urbanistica. L'inserimento all'interno di una manifestazione artistica di un elemento così al di fuori da un qualsiasi interesse estetico concettuale, mostra come la pratica artistica inizi un suo percorso non di mediazione di istanze artistiche all'interno di un contesto urbano bensì, un percorso sulla società stessa. In questo caso l'interesse verso la collettività non è mediato da nessun intervento o azione artistica, è un interesse del sociale per il sociale, non ci sono doppi fini estetici. Questo segna la novità ed il nostro punto di partenza in quanto il discorso portato avanti in questa sezione, iniziato già l'anno prima con l'VIII Biennale del Metallo, mette in campo un'attenzione e soprattutto una volontà informativa inusuale per questo tipo di manifestazioni. L'interesse per la collettività nasce qui, da una esigenza reale e informativa sull'avanzamento dei lavori presso il quartiere di S. Martino nel centro storico di Gubbio.

La documentazione è relativa alle prime tre case restaurate ed è curata dall'architetto Gerardo Greco ed ospitata per una quindicina di giorni a partire dal primo settembre in casa Volpotti. Quella che viene qui descritta è una "banale" operazione di restauro con motivazioni ed elementi tecnici volti al recupero di una zona povera della città. L'approccio sociale si vede proprio in questo dedicare un'attenzione esclusiva al problema. La questione del restauro del vecchio quartiere, infatti, porta con sé implicitamente questioni di ordine culturali che a differenza delle altre azioni delle manifestazione eugubina, non sono intese come principali. Le condizioni igieniche e quelle strutturali delle abitazioni son il motivo del restauro ma più in generale rappresentano quelle tipologie di motivazioni che hanno mosso l'intera operazione artistica. Qui si affronta un problema non di ordine estetico e per tanto la risoluzione evaderà da canoni estetici, mostrando come la pratica artistica possa essere allargata alla società stessa e nell'urgenza di un risposta perda il suo specifico per entrare in una dimensione, come la definirebbe Crispolti, extra mediale.

5.6 Arti visive e partecipazione sociale (1977)

All'interno di una ricerca sullo sviluppo delle pratiche sociali in Italia e loro ricezione critica, il testo *Arti visive e partecipazione sociale* (1977) rappresenta un momento chiave in grado di oggettivare una mappatura marginale, in alcuni casi, ed esperienziale del lavoro di Crispolti. Il testo pensato come una trilogia, ha visto l'effettiva pubblicazione solo del primo libro pubblicato dalla casa editrice De Donato (Bari). Per gli altri due volumi Crispolti aveva organizzato l'indice generale e raccolto il materiale, soprattutto articoli e testi di catalogo.

Nel periodo della stesura dei testi Crispolti era Ordinario di Storia dell'Arte Moderna nella Facoltà di Magistero e poi di Storia dell'Arte Contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Salerno (1973-1984).

Per tanto sui 127 contributi dislocati nei tre volumi, i testi sull'area campana sono 43 (un terzo dell'opera generale) e da questi emerge la vitalità del capoluogo campano nonché la sua unicità. Si tratta di uno sguardo sull'attività di artisti e collettivi napoletani molto particolare in quanto esperienza vissuta in prima persona. È un racconto partecipato che rivela la valenza pionieristica della ricerca artistica in quegli anni, soprattutto racconta l'esperienza, in alcuni casi brevissima, di alcuni movimenti alternativi che successivamente non hanno trovato spazio nei libri di storia.

Arti visive e partecipazione sociale si snoda e compone nella sua scrittura a metà tra un diario etnografico - senza eccessi di soggettivizzazione dal momento che si tratta di testi pubblicati su riviste, cataloghi e giornali - e l'ufficialità critica .

Si colloca, ad una rilettura attuale, a cavallo tra il documento d'archivio e il manuale per il giovane artista che vuole cimentarsi con la sfera del sociale.

Le tematiche ricorrenti del testo sono le seguenti:

- 1-Prospettiva di autogestione
- 2-Volontà di Decentramento (tema centro periferia; legge sulle regioni, creazione del Ministero per i Beni e Attività culturali)
- 3-Questione meridionale (da un punto di vista artistico)
- 4-Partecipazione-Domanda partecipativa-volontà partecipativa di base
- 5-Rapporto con il territorio
- 6- Gestione sociale
- 7-Orizzontalità
- 8-Praticabilità/utilità sociale dell'arte
- 9-Comitati di quartiere ("la volontà partecipativa di base ha portato alla configurazione di strutture intermedie tra ente locale e cittadino")⁴²⁰

L'attualità del testo crispoltiano si evince in particolar modo nella ricerca di un costante rapporto programmatico tra l'ente istituzionale, politico o culturale, e la figura dell'artista in un costante rapporto di mediazione e riscrittura del territorio. Il periodo in cui Crispolti scrive, come dimostrano del resto le operazioni portate avanti, è un momento di fermento generale nel quale il discorso politico, in una sua valenza trasformativa, tocca ogni ambito

⁴²⁰ E.Crispolti, *Arti visive, cit.*, p.9.

della vita quotidiana. È un periodo nel quale il tema del decentramento inizia a sposarsi con quello di turismo (quasi) di massa. Non è un caso se l'episodio, *Vacanze Intelligenti* (di Alberto Sordi), tratto dal film *Dove vai in Vacanza?* (1978) è girato alla Biennale di Venezia del 1978 e in particolare nel Padiglione Italia, curato anche quell'anno da Crispolti.

In questo tumulto, tra promozione e riprogrammazione culturale, i testi di Crispolti compiono un viaggio e offrono un resoconto lucido e partecipe della situazione artistica italiana nella sua nuova dimensione sociale e partecipativa. Il solo titolo con la specifica di "partecipazione sociale" porrebbe il testo, non solo come pionieristico, bensì come generativo di un intero movimento - che non ha preso forma in maniera coerente - ma questo significherebbe analizzare la vitalità di tali pratiche decontestualizzando e ripercorrendo così lo schema storico artistico proposto da Bishop che vede nella genealogia dell'arte partecipata l'influenza diretta delle avanguardie storiche.

Si tratta, con o senza volontà di radici, di un testo base non solo nella descrizione degli eventi ma anche nelle modalità operative. Infatti Crispolti introduce, al fine di capire e valutare al meglio queste nuove pratiche, la critica sul campo attraverso la figura del curatore "compagno di strada." Questa definizione è apparsa nel catalogo della collettiva *...e/interventi* (Pino Cittadini, Angelo Caligaris, Mario Teleri, Luciano Martinis, Antonio Gatto) presso la Galleria Sirio di Roma nel maggio del 1975.

"Non sostenitore, non presentatore, non mallevadore, non imbonitore, il "critico" può essere in questo incontro soltanto in certo modo in quanto "compagno di strada", partecipante anch'egli, in modo appunto praticamente paritetico, al dibattito (nel qual potrà assumere, se richiesto, il ruolo di moderatore). Insomma lavoro assieme, anziché aristocratico giudizio: il giudizio poi lo daranno gli altri, altrimenti è pregiudizio. Il problema infatti non è giudicare, quanto di lavorare all'apertura appunto di condizioni di dialogo radicalmente nuove, e di decisa rottura con le condizioni elitarie (con le conseguenti esibite faziosità di tendenza ecc.). Dialogo all'interno dello specifico tradizionale, e dialogo oltre, a rompere appunto i limiti, inconcepibili nella necessità di corrispondenza sociale attuale, di tale specifico tradizionale. Rompere gli schemi tradizionali del gioco di antitesi di poetiche, gioco puntato soltanto sull'opposizione di apparati formali, in "alibi" ideologici. Rompere i circuiti tradizionali di fruizione privatistica (e quindi tutte le relative infrastrutture; la critica imbonitoria e mercificante, cioè la critica di potere, il mercato come strumento di mercificazione, ecc.). Il momento che si sollecita è invece quello di una sorta di riflessione collettiva e dialetticamente articolata da diversi punti di vista sul lavoro in atto. Un lavoro che resta imprescindibile anche entro il proprio specifico, ma conoscendone pienamente i limiti, dunque ponendolo continuamente in causa. Insomma, verso la possibilità di un lavoro fuori dai condizionamenti codificati, cioè autogestito, ma socialmente autogestito, beninteso."⁴²¹

Alla luce di quanto si dirà nei capitoli 7 e 9 sulla creazione della DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane) e sul tema della periferia come nuovo ambito del contemporaneo, le parole di Crispolti assumono un rilievo notevole: "Un prospettiva partecipata orizzontale significa decentramento culturale nei termini più corretti. Decentramento democratico infatti non è trasferimento dal centro alla "periferia", ma è attivazione di base della "periferia", sollecitazione alla crescita di questa in vista di una possibilità di propria risposta culturale protagonistica, di una sua

⁴²¹ E.Crispolti, *Arti visive, cit.*, pp.109-110.

autogestione culturale, insomma. [...] Nelle modalità corrette di rapporto partecipativo di base la realtà della cooperazione istituzionalizzata entra in gioco come momento significativo di un'aggregazione che superi che lo spontaneismo effimero e che volga ad un istituzionalizzazione dei rapporti partecipativi."⁴²²

⁴²² *Ibidem*, pp.30-33.

5.7 1978 Extra media: fuori dal media nell'aperto del sociale. Un libro D.I.Y.

Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica, pubblicato nel 1978, oltre ad un essere un testo che fa chiarezza e raccoglie le modalità artistiche sviluppatesi nel corso degli anni Settanta, è anche vera e propria piattaforma nel senso di spazio comunitario rispondente al meglio alle caratteristiche dell'etica del *Do It Yourself* e dell'autogestione fin qui descritte. Pensare il libro come luogo, non è una novità ma pensare il libro come costruzione partecipata di significati e pratiche risponde esattamente a quelle caratteristiche di autoproduzione e autogestione propugnate dagli artisti stessi. La struttura del libro infatti prevede per ogni artista la "responsabilità" di 16 pagine, quasi una esposizione collettiva più che un testo e vero proprio, nelle quali presentare il proprio lavoro e le proprie ricerche. Gli artisti chiamati da Crispolti ad "esporre" le proprie modalità extra mediali, sono: Gianfranco Baruchello, Davide Boriani, Claudio Cintoli, Mimmo Conenna, Giancarlo Croce, Fernando De Filippi, Giuseppe Desiato, Gabriele De Vecchi, Gruppo Salerno 75, Ugo La Pietra, Sergio Lombardo, Maurizio Nannucci, Franco Summa, Antonio Trotta, Ufficio per l'immaginazione preventiva, Franco Vaccari Ogni artista è chiamato, come se le pagine corrispondessero ad una metratura reale, a riempire uno spazio nella maniera ritenuta più opportuna. Artisti come il gruppo Ufficio per l'immaginazione preventiva rispondono cercando un'impostazione più dialogativa, mentre Giancarlo Croce ne propone una più didascalica.

L'artista diventa così critico e curatore dal momento che dispone le sequenze d'immagini del suo stesso lavoro seguendo un criterio di autogestione del significato e del senso della propria ricerca. Come abbiamo visto attraverso le operazioni crispoltiane, si è attuato anche un passaggio, una fusione per meglio dire, tra il ruolo del curatore e quello dell'artista che tende a risolversi in una dimensione extra estetica. I passi per una fusione dei due ruoli erano già stati mossi da artisti quali Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers e Joseph Kosuth ma si continuava ad adottare una prospettiva di tipo estetico, ovvero l'oggetto artistico era ancora predominante e, seppur con altre motivazioni differenti si proseguiva su dei binari ancora legati a sistemi galleristici o museali. Questo ad esempio è il caso di Broodthaers che inventò il suo museo nominandosi curatore del *Musée de Art Moderne département des aigles*. Proprio a Broodthaers, del resto, Crispolti dedica il suo *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*.

Nel testo, Crispolti teorizza il concetto di extra media come momento di passaggio dalla dimensione estetica, la dimensione della tecnica e della precisione, a quella del sociale inteso come complessità, caos ed immediatezza, se non in taluni casi, urgenza vera e propria.

L'extra media è da intendersi innanzitutto come un mutamento linguistico decisamente pratico, non più ipotesi teorica bensì suggerimento metodologico di analisi sulla realtà problematica. Già nella sua definizione il termine extra indica una modalità di pensiero e di azione che vanno al di fuori, una dimensione extra territoriale per l'appunto, che dev'essere cercata e costruita ex novo. L'extra delinea quindi i confini di questa ricerca, zone liminali di difficile collocazione, patrimoni emarginati, così li definisce Crispolti, ritenuti esteticamente illegittimi. L'extra medialità crea un luogo aperto essenzialmente comunicazionale nel quale vengono scritte normative di coesistenza nel momento stesso delle loro attuazioni. Non c'è dualismo né divisione tra il momento teorico e quello pratico bensì perfetta fusione. Si viene così a creare un'alterità parallela nella quale vige l'urgenza

del riscontro reale, che porta di conseguenza ad una incoerenza, o complessità, extra mediale. Come scrive Crispolti l'extra media mette in evidenza "l'urgenza della necessità partecipativa e comunicativa"⁴²³ passando così dal piano ideale- concettuale a quello empirico-fattuale. La necessità, quasi una mania d'intervento, porta l'operatore culturale a rispondere in maniera molteplice e complessa utilizzando i media che occasionalmente ritiene più opportuni a documentare una determinata entrandolo di fatti in una condizione di de-specializzazione mediale in favore di una complessità di scelte e risposte.

L'operatore extra mediale è innanzitutto un indagatore del suo tempo e dei meccanismi della sua società e ha il compito di analizzare attraverso una "necessità episodica"⁴²⁴mediale. L'incoerenza del medium diventa a sua volta una scelta metodologica ed indica il superamento dell'ossessione e feticizzazione del mezzo-oggetto artistico. L'extra medialità, è un oltre-media, nel senso che va oltre le specificità dei mezzi per sfruttarne diversi allo stesso tempo privilegiando un contenuto urgente. Del resto il presupposto come afferma Crispolti risiede nelle "necessità assai diramata di intervento".⁴²⁵

La prospettiva di McLuhan per il quale il medium è il messaggio viene ulteriormente capovolta in quanto in questo caso si potrebbe dire che è l'urgenza del messaggio a fare il mezzo. Tutto questo è figlio della volontà di cercare non più mondi e modi estetici conclusi bensì processi aperti e dialogativi. Non si tratta come più volte specificato da Crispolti di un livellamento della ricerca verso il basso bensì uno spostamento della ricerca da un'ottica specialistica ad una complessa nella quale la bravura dell'operatore non risiede nella sua tecnica ma nella sua tattica, ovvero, la capacità di utilizzo di tale tecnica all'interno di un contesto fondamentalmente estraneo per il quale valgono altri segni e codici comunicazionali. "L'esperienza extra media [...] – scrive Crispolti – rappresenta una possibilità (e ne esprime una metodologia) di riscontro dell'individualità del giudizio proprio dell'operatore, dell'artista della sua effettività in rapporto ad una realtà altra, sociale, antropologica entro la quale ormai è impensabile non configurare la propria consistenza e le proprie scelte, e nella quale dunque (ed esattamente in molti casi in risposte a domande di questa) il dialogo necessariamente si realizza"⁴²⁶

Questo dialogo comporta il paritetico rapporto tra artista e pubblico portato ad un punto di immersione, ovvero, ad un livello di coinvolgimento e sviluppo di una risposta sociale basata su di una specifica domanda. Quello che ora l'operatore sente non è una sorta di vocazione mistica al capolavoro bensì, una responsabilità verso l'altro attraverso un'operazione di partecipazione.

423 E. Crispolti, *Extra media. Esperienza attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Torino, 1978, p. 9.

424 *Loc.cit.*

425 *Loc.,cit.*

426 *Ibidem*, p.13.

CAPITOLO 6

Contemporaneità italiana anni '90. Dal relazionale al nuovo spazio in pubblico, pratiche e terminologie.

6.1 -Un punto di inizio

6.2 Differenze terminologiche e scelte italiane: Public Art e Socially Engaged Art.

6.3 1993 Anno Domini

6.4 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Prima parte: il relazionale domestico. Il condominio

6.5 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Seconda parte: la comunità in cammino.

6.6 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Terza parte: Verso una progettualità sociale. Il relazionale pubblico

6.7 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Quarta parte: Biennale di Venezia 1999. Tra Oreste e i WochenKlausur

6.8 Intermezzo. Due progetti community based nell'Italia anni '90

6.9 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Quinta Parte. Ludico e politico.

6.10 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Sesta Parte: performare e attivare l'assistenza

6.1 Un punto di inizio

Ogni SEA si declina a secondo del suo contesto d'azione specifico e quello italiano di inizio anni '90 è ben diverso da quello statunitense o nord Europeo. Le differenze principali risiedono, logicamente, nel contesto socio politico che vede in quegli anni un ruolo della politica partitica ancora molto forte così come un territorio ancora omogeneo per quello che riguarda il discorso comunità, intesa soprattutto nella sua differenziazione etnica. Se dovessimo attenerci alle definizioni di comunità date da Bunge e Kester si dovrebbe, infatti, parlare di comunità coerenti solo nel caso in cui queste siano nate dall'affermazione della loro alterità rispetto ad un discorso centrale omologante e repressivo (per un approfondimento sul concetto di comunità negli Stati Uniti si veda il capitolo 3).

Come visto per gli esempi di Chicago e Charleston le basi di un intervento SEA si danno qualora siano presenti determinati elementi, ovvero, da una parte un'istituzione culturale o politica pronta a demandare determinati compiti di partecipazione e integrazione ad un settore altro rispetto a quello dei servizi sociali, assistenziali e sanitari - con tutto il problematico che questo può comportare - dall'altra la diversità/marginalità/non integrazione come elemento di frizione e quindi *deus ex machina* dell'intervento che diventa necessario per attivare una sorta di pratica "riparatoria".

I concetti di ripartorio e comunità risultano essere alquanto problematici e proprio per questo sono stati ampiamente dibattuti all'interno della critica SEA (Kester, Bishop, Jacob, si veda capitolo 2 e capitolo 3). Sulla dinamica del *social empowerment* e dell'evangelizzazione culturale (si veda il capitolo 3 in particolare il testo di Kester). Il fatto che in alcuni casi la critica SEA si sia creata *ex post* - ovvero a partire dalle pratiche - ha fatto sì, soprattutto inizialmente, che certe dinamiche venissero date per scontate anche in contesti diversi da quelli iniziali creando così una sorta di *format* per la realizzazione delle pratiche stesse.

Il "problema" principale, come spiegato nel primo capitolo, sta nel fatto che la questione del ripartorio così come quello del concetto di comunità sono atteggiamenti endemici della cultura americana - atteggiamenti di default culturali - e per questo vengono visti in maniera problematica in territori con storie politiche e sociali differenti, o di contro, non ne vengano colte determinate sfumature.

L'*exculpatory critique* di cui parla Kester nella sua risposta a Rasmussen, così come il precedente scontro tra lo stesso Kester e Bishop, mettono a nudo due scuole di pensiero, ovvero, Europa - USA proprio nell'assunto di base del concetto stesso di comunità, e conseguentemente delle pratiche da costruirvi e realizzare al suo interno.

Il tema della comunità è un tema cruciale per capire lo sviluppo delle pratiche SEA dal momento che il punto di partenza, il luogo fisico, dal quale tali pratiche hanno preso le mosse è stato la creazione di un intervento open-ended in grado di creare un dialogo partecipato e attivo in quegli spazi di frizione politica, razziale e sociale. Soprattutto la comunità come luogo assume un altro significato rispetto a quello di spazio pubblico che si definisce come spazio dato e civico mentre la comunità rappresenta ed è espressione, anche, di una serie di azioni e rivendicazioni civili. Si veda il capitolo 3 e l'importanza del *Civil Right Movement* per l'identità del quartiere afro americano di Fitzgerald negli anni

'60. Questo spostamento da spazio pubblico ad azione civile è fondamentale per cogliere le differenze tra public art e socially engaged.

Places with a Past (1991) nacque da questi presupposti di rilettura della storia locale - che nel caso americano coincide con una lettura e storia nazionale - gettando le basi per un intervento artistico che potesse fare a meno della monumentalità e del performativo e che fosse, invece, in grado di ascoltare e riprogettare in maniera corale il visibile. *Places with a Past*, in particolare con l'intervento *House of the Future* di David Hammons, dimostrò come la non-funzionalità dell'oggetto e dell'azione artistica - in quel caso la costruzione di una casa senza nessuna finalità specifica - potesse aprire la strada ad un racconto che nel suo riemergere problematico aveva in sé una capacità, se non riparatoria, decisamente costruttiva e propositiva.

Il passaggio successivo, avvenuto nel 1993 con *Culture in Action*, ha visto una maggiore strutturazione spostando l'attenzione su un contesto ancor più urbanizzato dove la storia lasciava il posto alle narrazioni locali che si andavano a costruire in periferie sempre più diversificate e lontane dal centro. Questi presupposti, se vogliamo parlare di una linea teorica della SEA, non possono essere tralasciati. L'istituzionalizzazione delle pratiche SEA avvenuta sul finire degli anni '90 rappresenta un capitolo successivo - già professionalizzato - che a sua volta è stato ripreso come modello di intervento e teoria anche per quelle situazioni culturali e nazionali che non condividevano a livello politico e sociale le condizioni americane di inizio anni '90.

Il fatto che la SEA si sia poi sviluppata in maniera globale attraverso questa sua seconda linea istituzionale non deve, però, far perdere di vista i presupposti base che hanno portato alle dinamiche e alla creazione di tali pratiche.

Può suonare male - e sicuramente lo stridore di questa affermazione solleva un certo portato problematico ancora non risolto - ma l'immigrazione, intesa come altro-diverso-da-noi è fondamentale per capire i primi sviluppi SEA perché porta alla necessità del confronto e del dialogo e solo successivamente, attraverso l'apertura di un'azione artistica non necessariamente finalistica, alla realizzazione di un qualche intervento sociale duraturo e sistematizzato. Senza il "problema" dell'altro la SEA non esiste. Questo è dimostrato a livello teorico dall'importanza che discipline come etnografia, antropologia e scienze sociali hanno acquistato all'interno della formazione critica della SEA. Il punto centrale non solo è l'altro ma è quell'altro non più lontano da noi - oggetto di studio dell'etnografia ottocentesca - bensì in mezzo a noi. Prima della SEA c'è un cambiamento culturale fondamentale che autori come James Clifford nel suo *Predictament of Culture* (l'imbarazzo della cultura) - tradotto in italiano come *I frutti puri impazziscono* - intercettano e teorizzano e che successivamente l'arte inizia a visualizzare e mettere in moto.

Il substrato culturale e sociale della SEA è raccolto e definibile bene in questa sua doppia visione, da una parte il *predictament* - ovvero quell'imbarazzo che l'altro produce in un noi colonialista e capitalista colpevole facendo scaturire dunque l'esigenza di riparazione - e dall'altra la dimensione dello "impazzimento" del frutto puro che per mantenere una sorta di sanità non può che non concedersi all'incontro con l'altro. Il problema della SEA è del resto anche un problema di traduzione terminologica e culturale.

Questa è la base immediata - potremmo dire - che si trova ad un primo scavo archeologico della SEA. Proprio di questa sua immediatezza pertanto si deve tener conto

nel momento in cui si parla di SEA e questo cercherò di fare nell'impostazione di un discorso sulle pratiche e le teorie italiane in merito alla SEA.

6.2 Differenze terminologiche e scelte italiane: Public Art e Socially Engaged Art.

Da un punto di vista terminologico all'interno della critica italiana non avviene una differenziazione, come visto invece all'inizio degli anni '90 negli Stati Uniti, tra la pratica della public art e quella della socially engaged. Sembra, infatti, mancare una capacità discriminante tra i vari fenomeni della public art mentre a livello di pratiche, tale consapevolezza sembra essere maggiore.

Sotto un'unica etichetta public art, vengono a trovarsi, ancora oggi, una serie di azioni che nella pratica e nella critica americana erano viste come differenti. Si tratta di un passaggio, quello compiuto dalla critica americana che, lungi dall'essere un esercizio di stile, tende a nominare precisamente un dato fenomeno che, eccedendo le qualità della public art, prende inizialmente il nome di *new genre public art* e poi *socially engaged art*. Soprattutto tale approfondimento e superamento della terminologia public art deriva dall'esperienza diretta di artisti e curatori.

La particolarità e l'attenzione alle definizioni riscontrate nella critica americana derivano da due fattori estremamente *site specific*. Da una parte, infatti, le diverse declinazioni della *public art* derivano dall'esperienza e dalla tradizione degli Stati Uniti in materia di fondi pubblici per l'arte. La depressione del 1929 è stata il primo impulso per la creazione di programmi pubblici dell'arte sia rivolti alla produzione di opere che alla retribuzione degli artisti stessi. Questo è il caso del programma *Public Works of Art Project* (PWPA) che concedeva un salario giornaliero a tutti quegli artisti impegnati a realizzare opere d'arte per edifici pubblici. Nel 1935 fu istituito il programma *Federal Art Project* (FAP), una divisione del *Works Progress Administration* (WPA). Nell'ottica del suo direttore Holger Cahil l'intento del FAP era quello di riunire i cittadini all'arte superando le divisioni che si erano venute a creare tra *fine art* ed esperienza quotidiana. Oltre a questi due programmi vennero istituiti il *Treasury Art Project* e il *Section of Fine Arts* che, devolveva l'1% del costo per la realizzazione di un edificio federale alla realizzazione di opere di decorazione del palazzo stesso. Da questi progetti pionieristici si arriva poi alla formazione, nel 1965, del *National Endowment for the Arts* (NEA) analizzato nel capitolo 1.

Altro elemento che spiega la necessità di chiarezza terminologica avviene nel momento in cui la *public art* si sposta decisamente verso un impegno sociale non più (necessariamente) pubblico inteso nel triplice senso di finanziamento, pubblico e luogo. Ovvero, nel momento in cui la public art sposta la sua attenzione e le sue operazioni verso le comunità, il termine public perde di aderenza.

L'importanza della community e il sentimento di community stesso è un qualcosa di estremamente legato alla cultura americana come spiegato nel capitolo 3. Quello che avviene è uno spostamento "che si sente" perché entra all'interno di un'area spesso problematica dove per prima cosa viene ridiscusso il senso di *public*. In questo contesto la definizione *public art* risulta escludente. Il concetto di *community art*, comunque migliore di quello di *public art*, identifica una pratica già attiva all'interno delle comunità a partire dagli anni '60 - si veda sempre il capitolo 3 e il caso di Fitzgerald - e dunque lontana dalla cronologia che interessa questo studio. Soprattutto la *community art* è inserita in un contesto socio politico estremamente diverso rispetto a quello preso qui in esame. *La community art* è l'arte di comunità vera e propria nel senso che non richiede riconoscimenti al di fuori della sua sfera d'azione mentre la SEA inserendosi in un mutato clima artistico richiede, ai fini della sua stessa esistenza, la collaborazione con

l'istituzione. Usando un paragone che deriva dalle scienze sociali, la community art nel suo approccio può essere paragonata alla Participatory Research mentre la SEA all'Action Research.

La Participatory Research nasce negli anni '60 con i movimenti studenteschi e le rivolte anti globaliste/colonizzatrici. I modelli principali sono Paulo Freire e Rajesh Tandon "Their research, education, and planning processes led to sustainable, community-controlled agricultural and development projects [...] In practice, participatory research is very much a community organizing approach that includes a research process. It begins in the community and ends with structural social change. The highest form of participatory research is seen as research completely controlled and conducted by the community. It is interesting in this regard that the most well-known practitioners of this model, such as the Highlander Research and Education Center (2002), the Applied Research Center (2002), and Project South (2002), are all organizations outside of academia (Hall, 1993)."⁴²⁷

La SEA, seguendo sempre questa analisi può essere paragonata, per certi aspetti invece, all'Action Research legata maggiormente alle figura di Kurt Lewin (1948) e le prime ricerche sui conflitti razziali e allo sviluppo del concetto di educazione democratica portato avanti da John Dewey. L'Action Research non si interessa di contrastare il potere/status quo o le relazioni di potere come oggetti in sé, piuttosto si interroga nello specifico di determinate situazioni (fabbrica-sindacati ecc.). L'interesse è maggiormente diretto alla professione e non alla comunità. Non lavora sulle difficoltà e sulle differenze quanto sulle possibilità di dialogo (è meno militante e più orientata/operativa). "The action research model emphasizes collaboration between workers and management, and denies the structural antagonism between those groups that is recognized by the participatory research model. Action research does not address power differences but seeks to resolve conflicts between groups (Brown & Tandon, 1983)."⁴²⁸

Logicamente Participatory e Action Research all'atto pratico non devono essere considerate come teorie aprioristiche e inconciliabili ma come azioni complementari che si incontrano nella metodologia sul campo.

La dimostrazione che la critica italiana ancora oggi non ha realizzato un discrimine terminologico e critico rispetto al fenomeno public art si può evincere, anche solo ad un livello formale e superficiale, grazie al numero di pubblicazioni recenti che pur trattando tematiche relative a pratiche sociali, pubbliche, ambientali, civili e territoriali definiscono la ricerca nel suo complesso come arte pubblica, nella sfera pubblica o con funzione pubblica. È una questione formale, quella per cui si sceglie ormai da quasi vent'anni l'aggettivo pubblico per definire una serie di pratiche che, seppur nate nel confronto con il pubblico nella sua triplice accezione di luogo, committenza e spettatore, presentano una complessità tale che lo stesso concetto di pubblico non può contenere.

Un esempio recente di questa tendenza è dato dalla ricerca di Silvia Mazzucotelli Salice *Arte nello spazio pubblico. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti* (2016). Il testo è estremamente interessante in quanto si propone di trovare continuità e discontinuità nella pratica dell'arte pubblica in due contesti differenti come quello statunitense e quello italiano avvalendosi anche di metodologie della ricerca qualitativa come interviste,

⁴²⁷ R. Stoecker, *Community-Based Research: From Practice to Theory and Back Again*, Michigan Journal of Community Service Learning, Spring 2003, p.37.

⁴²⁸ *Loc.cit.*

raccolta dati e tabelle. Inoltre le aree geografiche prese in esame dalla critica sono molto vicine a quelle prese in considerazione in questo studio (in particolare Chicago, Torino e Trieste) ma le conclusioni sono alquanto differenti.

Il lavoro di Mazzucotelli Salice ricerca la differenza terminologica del concetto di public art legandolo soprattutto al concetto di produzione culturale tipica delle *creative cities* post-industriali e alle azioni artistiche legate a loro volta a progetti di rigenerazione urbana.

Seguendo il parallelismo tra città e arte, Mazzucotelli Salice, delinea lo sviluppo della public art legandolo alla ricezione e agli intenti della produzione artistica seguendo essenzialmente tre logiche principali: logica della celebrazione della civitas; logica dell'embellissement; logica della produzione dello spazio collettivo. A queste tre dinamiche, che si sviluppano a partire dalla città, se ne accompagnano altrettante che, invece, si definiscono attraverso una logica interna alla public art stessa; arte nello spazio pubblico; l'arte come spazio pubblico; arte nel pubblico interesse.

Con arte nello spazio pubblico si intende maggiormente un processo di "riproduzione" artistica autoriale all'interno del contesto pubblico. "In questa concezione, che non considera le caratteristiche del luogo, gli artisti assegnano all'arte la vocazione di contribuire all'estetica del sito, non ponendosi come obiettivo la possibilità di interagire effettivamente con l'architettura e di influire sulla qualità dello spazio. In tale contesto è pubblica ogni produzione artistica che risulta collocata all'aperto e sia pertanto potenzialmente accessibile a chiunque."⁴²⁹

Con la definizione di arte come spazio pubblico viene inserita la condizione della specificità, site specific, a partire dalla quale si inizia ad indagare la partecipazione del pubblico: "[...] attribuisce all'arte il compito di superare le fredde stilizzazioni del razionalismo e agli artisti quello di partecipare al concepimento e alla realizzazione di spazi urbani unitari e coerenti. L'arte nello spazio pubblico indica, infatti, un intervento che si inserisce in un luogo preciso e che prevede una stretta interazione con l'ambiente circostante. L'opera d'arte fa appunto riferimento a tutti gli aspetti dell'identità del luogo, dalla storia all'architettura, dalla struttura spaziale alla cultura e si costruisce come intervento site-specific, legato cioè al territorio, e alla città nello specifico, considerata anche nei suoi aspetti fisici e morfologici."⁴³⁰

Con la terza definizione, arte nel pubblico interesse, si entra nella dimensione della community-art, il pubblico è ulteriormente riferito e specifico, e la progettazione artistica avviene attraverso la partecipazione diretta della comunità. Il fine è soprattutto civile e l'artista svolge un ruolo attivo nel processo di costruzione e comunicazione dell'intervento stesso: " Gli interventi nel pubblico interesse - anche detti arte per lo spazio pubblico - avviano, infine, un discorso prettamente community-specific, alla cui base sta il concetto di arte come forma comunicativa. L'intervento artistico diventa strumento di incentivazione e mediazione dell'aggregazione comunitaria, svolge un ruolo attivo nelle dinamiche culturali e sociali del luogo in cui si colloca e ne preserva la specificità della storia, la memoria, il significato conferitogli dalla gente che lo frequenta."⁴³¹

⁴²⁹ S. Mazzucotelli Salice *Arte nello spazio pubblico. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano, 2016, p.43.

⁴³⁰ *Ibidem*, pp.43-44.

⁴³¹ *Ibidem*, p.44.

In tutto il testo la critica, che pur dimostra una conoscenza diretta delle esperienze americane, su tutte Culture in Action, non usa mai il termine *socially engaged art*.

Risulta quindi più che mai interessante analizzare la posizione della critica in quanto proprio in virtù di una conoscenza diretta dell'ambiente italiano e statunitense e una metodologia d'indagine sociologica, il suo punto di vista rimane "fisso" sulla *public art* analizzata proprio a partire dalla sua terminologia anglosassone. Infatti, come visto, per diversi esponenti della critica italiana il termine *public art* viene quasi sempre usato nella sua forma inglese mentre invece per il termine *engagement*, come nel caso della ricerca di Mazzucotelli Salice si preferisce la traduzione italiana "impegno". Dal momento che lo studio della critica è così inserito nei meccanismi americani, perché usare una sola terminologia, o per meglio dire vocabolo, quando lo stesso termine *public art* ad inizio anni '90 in contesto americano aveva già cambiato denominazione in *new genre public art* e successivamente *socially engaged*? Come dimostra lo studio di Mazzucotelli Salice la definizione stessa di *public art* è alquanto porosa e difficile da inquadrare univocamente. Allo stesso tempo la richiesta/ricerca di definizione si pone come operazione necessaria: "La definizione dei confini di un mondo sociale e delle identità dei suoi membri inizia con la scelta di un nome che permetta di rispondere in maniera univoca alle domande: chi sono queste persone? Che cosa fanno? In che cosa si differenziano dagli altri? L'etichetta deve quindi essere in grado di dare informazioni in modo sintetico ed efficace sull'attività svolta e sul tipo di prodotto realizzato: non deve aver l'effetto di stigmatizzare, sminuire, marginalizzare i membri della collettività; nel caso del mondo dell'arte, deve inoltre rinviare a dei parametri estetici che permettano di inquadrare, l'artista, il gruppo o il movimento in un più ampio discorso sull'arte. [...] il termine arte pubblica, se da un punto di vista descrittivo rimanda alla collocazione in spazi aperti, al carattere impegnato del lavoro artistico e all'utilità sociale dell'artista, solo raramente è stato utilizzato per identificare un genere o un movimento. Le ragioni di questo discontinuo utilizzo del termine devono essere ricercate nella natura di un "mondo sociale emergente" (Strauss, 1982;1984) dell'arte pubblica: sebbene sia chiaro che l'arte pubblica si colloca ai margini del sistema ufficiale dell'arte, e cioè nelle forme espressive di resistenza, e sebbene sia chiaro che chi vi si riconosce non si attiene a modalità ortodosse di realizzazione dell'opera, la creazione di modelli di attività, la codificazione delle tecniche e l'individuazione di parametri estetici che consentono di distinguere chi fa arte pubblica da altri artisti sono ancora oggetto di discussione tra gli addetti ai lavori."⁴³²

La definizione di *public art* apre ad una serie di problematiche che ne richiedono l'identificazione attraverso una fitta trama di criteri interconnessi e allo stesso tempo interdisciplinariamente lontani. Le questioni poste in essere riguardano innanzitutto il riconoscimento, la formazione e la professionalizzazione. Il riconoscimento riguarda soprattutto la relazione con il mondo dell'arte propriamente detto. La *public art*, pur nei limiti della sua stessa definizione, nasce da una spinta artistica connaturata ad una richiesta programmatica da parte dell'ente pubblico. Questa "commissione" ibrida, se pur storicamente fondante del mondo dell'arte, porta il giudizio e la terminologia critica su di un altro campo fatto di regole, strumenti e finalità che esulano dalle normali rotte interpretative. A seconda di quale mondo verrà maggiormente ascoltato l'intervento di *public art* avrà una piega maggiormente *art-oriented* o *community-oriented*.

⁴³² S.Mazzucotelli Salice, *op.cit.*, p.93.

La questione del riconoscimento è molto più sentita all'interno del mondo artistico che non in quello ampio del sociale e questo porta gli artisti stessi a sfuggire da definizioni e restrizioni creando di conseguenza ambiguità e poca chiarezza all'interno di quel mondo "reale" che invece le richiede quasi come prima componente: "La mancanza di un'etichetta chiara, consensuale e pubblica che specifichi l'attività e l'identità di chi si esprime con l'arte pubblica è da attribuire anche alla resistenza che gli artisti stessi oppongono ad essere classificati entro le convenzionali branche dell'arte. Questo è particolarmente evidente, sia nel caso italiano che in quello statunitense, negli artisti emergenti che spesso occupano una posizione periferica nel mondo dell'arte contemporanea, ma non si pongono in conflitto con il centro che, anzi, ambiscono a conquistare."⁴³³

Da qui deriva il secondo "problema" correlato a sua volta con il terzo. La formazione ibrida e sul campo del public artist - riportando la definizione usata da Mazzucotelli Salice - è difficilmente inquadrabile, soprattutto in Italia, all'interno di un percorso accademico ben definito. Questo genera a sua volta la difficoltà, più che di definizione terminologica, di riconoscimento professionale. In Italia la mancanza, l'abitudine al confronto con bandi, programmi, concorsi a tema public art, come sottolinea anche Mazzucotelli Salice, rende il discorso stesso sulla public art frammentato e poco strutturato. Come si vedrà in seguito nella parte che riguarda le pratiche sviluppate a partire dal Premio Arte, Patrimonio, Diritti Umani (2010-2016) nonostante l'acquisizione di una determinata consapevolezza pratica ed una metodologia operativa, il "vuoto" critico continuerà ad alimentare incertezze ed ambiguità. Questo è anche dovuto al "blocco terminologico" della public art che pur declinandosi rimane lontana concettualmente e praticamente dalle modalità della socially engaged.

Esempio simile si può ritrovare nel testo di Lorenza Perelli, *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano* (2017). Anche in questo caso il testo dimostra la conoscenza delle operazioni americane in particolare, ancora una volta Culture in Action. Perelli nonostante sia consapevole di come l'operazione curata nel 1993 da Mary Jane Jacob rappresentasse "la prima iniziativa su questa nuova public art"⁴³⁴ preferisce la definizione arte partecipata riportando la definizione del testo di Bishop, *Artificial Hells* (2012): "il pubblico è co-autore dell'opera e suo partecipante."⁴³⁵

Perelli parla di un'arte che non sembra arte "mescolata alle pratiche quotidiane di vita e diffusa nei suoi luoghi"⁴³⁶ dimostrando anche la conoscenza del dibattito portato avanti dalla "scuola" di Chicago con la serie di pubblicazioni *Chicago Social Practice History Series*, in particolare citando il concetto di *immersive practices* di Daniel Tucker, eppure il suo punto di vista rimane ancorato ad una dimensione maggiormente artistica dove i parametri di giudizio non sono dati dall'*effectiveness* nel reale bensì da figure come Joseph Beuys, Theaster Gates e Jeremy Deller.

⁴³³ S.Mazzucotelli Salice, *op.cit.*, p.97.

⁴³⁴ L. Perelli, *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano, 2017, p.16.

⁴³⁵ *Ibidem*, p.8.

⁴³⁶ *Ibidem*, p.9.

Una prima consapevolezza terminologica in merito alla questione SEA in Italia non ancora sistematizzata - ma sicuramente declinata maggiormente nella direzione dell'intervento sociale anziché nella sfera relazionale/soggettiva - avviene nel 2011 con la pubblicazione del libro *Paesaggio con figura* a cura di Gabi Scardi, anche se il lavoro di Alessandra Pioselli - indirizzato a livello terminologico maggiormente sul concetto di arte pubblica - aveva affrontato più volte l'argomento come, ad esempio, durante il seminario per il Progetto Oreste (Biennale Venezia 1999), di cui si dirà in seguito. Nel 2015 si segnala la traduzione italiana a cura di Cecilia Guida, del testo di Claire Bishop, *Artificial Hells* (2012).

Paesaggio con figura oltre a riportare la querelle Bishop-Kester su Artforum del 2006 (si veda il capitolo 2) - dimostrando quindi la consapevolezza di un certo discorso critico specifico - inizia ad adottare una terminologia che supera quella adottata dalla pratica italiana a cavallo tra anni '90 e primi 2000 dove l'intervento nel sociale è stato portato avanti soprattutto attraverso due, potremmo dire, macro aree. Da una parte una pratica relazionale divisa a sua volta in un'indagine autoriale ed effimera e una maggiormente calata nel contesto urbano seppur in chiave intimista. Dall'altra un aggiornamento antagonista post G8 derivante dalla tradizione italiana politica tipica degli anni '70 e del concetto del *Do it Yourself* portato avanti dalla stagione dei centri sociali degli anni '90 e dalla successiva stagione dei beni comuni. Entrambe le macro aree adottano un rapporto ancora dicotomico con lo spettatore cercando di provocarlo, attivarlo o consapevolizzarlo continuando, però, a lasciare una barriera tra la sfera della produzione e quella della ricezione. La mediazione ancora non è di tipo complesso né tanto meno programmata.

6.3 1993 Anno Domini

All'interno della storia della SEA, il 1993 è un anno fondamentale. A Chicago, Mary Jane Jacob realizza *Culture in Action* sistematizzando l'intervento artistico all'interno del concetto di comunità. A Vienna il collettivo - ancora non nominalmente formato - dei WochenKlausur realizza la prima clinica mobile per senza tetto usando i fondi messi a disposizione per la mostra organizzata dal Palazzo della Secessione.

Agli inizi degli anni '90 la situazione sociale italiana non può offrire né teoricamente né praticamente il substrato per quella che può definirsi una pratica socially engaged come nel caso statunitense. Il relazionale sembra essere la corrente principale che viene declinata tanto in maniera istituzionalizzata quanto in maniera "indipendente". La Biennale di Venezia del 1993 nella sua sezione *Aperto* presenta il lavoro di Rikirt Tiravanija e, sempre nello stesso anno, Roberto Pinto organizza in provincia di Brescia, ad Orzinuovi, la mostra *Forme di relazione* indagando le dinamiche di quell'arte che verrà successivamente definita relazionale da Bourriaud.⁴³⁷ Alla mostra organizzata da Pinto parteciparono: Piero Almeoni, Maurizio Donzelli, Emilio Fantin, Eva Marisaldi, Premiata Ditta (Vincenzo Chiarandà e Anna Stuart Tovini), Luca Quartana e Tommaso Tozzi. Le forme di relazione in questione variavano sul tema della soggettività dell'artista messa a nudo nel suo rapporto con il pubblico. In quel momento la relazione viene più che altro studiata in "cattività" all'interno di un ambiente protetto gettando le basi per quelle che sarebbero poi state le pratiche di confronto nello spazio pubblico con l'altro vero e proprio che inizia ad uscire dalla dimensione limitante di spettatore.

Entrano in gioco, anche attraverso questa mostra, le particolarità e le tradizioni "locali" di una certa pratica artistica italiana rivolta maggiormente ad una "frammentazione" dello spettatore e del raggio d'azione della sua stessa pratica. L'innovazione portata da Pinto viene letta come tale e dunque in maniera soggettiva e alquanto di nicchia. Il discorso sulla relazione in questa sua iniziale chiave intimista - anche se in un certo senso già sviluppata da pratiche situazioniste che alla deriva urbana accompagnavano quella sentimentale - non contempla l'altro in termini di relazione urbana ovvero non considera ancora la relazione come trasversalità orizzontale vera e propria, bensì come momento propedeutico ad una possibile fuoriuscita dal sistema galleristico e museale. Quel dialogo con l'istituzione e con la città provato negli anni '70 - dove la relazione diventò problematica perché portata in un campo sconosciuto - risente della battuta d'arresto degli anni '80 dove un maggiore ritorno all'oggetto nell'ottica del sistema dell'arte mercato aveva azzerato una volontà politica e sociale d'incontro. Quello a cui si assiste nei primi anni '90 è proprio la ricostruzione necessaria della soggettività dell'artista come persona pronta al confronto esterno.

Questa ricostruzione della persona-artista va di pari passo con la ricostruzione del soggetto sociale modificato nel giro di pochi anni da "pesanti" trasformazioni politiche, culturali e sociali. Il soggetto auto centrato e "integro" costruito dall'estetica degli anni '80 è costretto a rimettersi in gioco in un mondo frammentario e non più perfettamente a portata di mano.

Da questo punto di vista bisogna, pertanto, sottolineare il dato relativo alla componente migratoria nel nostro paese. Secondo i dati Istat: "L'Italia, per gran parte della sua storia, dall'unità in poi, è stato un paese di emigrazione e il fenomeno dell'immigrazione è stato

⁴³⁷ Per un approfondimento del relazionale si veda capitolo 2.

invece pressoché inesistente, fatta eccezione per alcuni eventi straordinari causati dalla seconda guerra mondiale, come l'esodo istriano, o il rientro degli italiani dalle ex-colonie d'Africa. Tali accadimenti non presentavano sostanziali problemi d'integrazione dal punto di vista sociale o culturale. Il fenomeno dell'emigrazione dunque cominciò ad affievolirsi decisamente solo a partire dagli anni sessanta, dopo gli anni del miracolo economico. Il flusso di stranieri in entrata, come già detto, invece, iniziò a prendere consistenza solo verso la fine degli anni settanta, sia per la "politica delle porte aperte" praticata dall'Italia, sia per politiche più restrittive adottate da altri paesi. Nel 1981, il primo censimento Istat degli stranieri in Italia calcolava la presenza di 321.000 stranieri, di cui circa un terzo "stabili" e il rimanente "temporanei". Nel 1991 il numero di stranieri residenti era di fatto raddoppiato, passando a 625.000 unità. Tale saldo migratorio negli anni novanta ha continuato a crescere e, dal 1993 (anno in cui per la prima volta il saldo naturale è diventato negativo), ha rappresentato la sola causa di incremento della popolazione italiana."⁴³⁸

Il 1993 è dunque il primo anno nella storia del nostro paese in cui viene segnata un'inversione di tendenza. Da questo momento l'immigrazione inizia il suo periodo di intensificazione diventando da fenomeno di massa a fenomeno strutturale. Da lì a pochi anni - 1998 per la precisione come si dirà nel capitolo 7 - iniziano a svilupparsi programmi urbani complessi grazie ai quali l'artista inizierà a sviluppare una pratica maggiormente programmatica sia nei confronti dell'urbano che nei confronti delle sue nuove comunità.

⁴³⁸ M.T. Miccoli, A. Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le Politiche del Personale, Ufficio Centrale di Statistica, pp.3-4.

http://ucs.interno.gov.it/files/allegatipag/1263/immigrazione_in_italia.pdf

6.4 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Prima parte: il relazionale domestico. Il condominio

Nel suo testo del 2015, *L'arte nello spazio urbano*, Alessandra Pioselli, traccia le linee operative delle pratiche artistiche italiane nel loro confrontarsi con lo spazio extra museale-galleristico. La cronologia che la critica delinea parte dal 1968 e arriva fino al 2014. In questo percorso di quasi cinquant'anni viene mostrato il progressivo cambio di mentalità/approccio nei confronti dell'intervento pubblico partendo da una dimensione maggiormente monumentale e performativa fino ad arrivare a forme di interazione tra pubblico e privato in grado di innescare processi partecipativi. Fin dal suo titolo, Pioselli mette in luce, da una parte, l'elemento dello spazio urbano come istanza di una pratica artistica in grado di sviluppare un suo linguaggio al di fuori degli spazi extra artistici, e dall'altra la dimensione urbana quasi come l'unica costante dell'intervento extra artistico stesso, ovvero, come unica possibilità alternativa. Il contesto italiano infatti mostra una dicotomia molto netta tra spazio pubblico e privato, tra luogo preposto e luogo alternativo, tra un centro di produzione accademico e una periferia attenta - ma non costante - alle nuove intuizioni artistiche. Non c'è una terza via, potremmo dire, ovvero, per natura contestuale non viene considerata un'alternativa a questo binomio, cosa che invece, nel caso americano è rappresentata dalla comunità.

Anche se lo spazio urbano viene reinterpretato manca - per forza di cose - quella pluralità/diversità che ha dato l'avvio negli Stati Uniti alla *new genre public art* ovvero una nuova tipologia di intervento urbano in grado di mediare tra lo spazio pubblico "oggettivo" e il discorso plurale di un'alterità soggettiva.

Pioselli scrive: "Siamo agli inizi degli anni novanta. Il lascito delle esperienze piombinesi dimora nel rilievo dato al riscatto dell'opera come processo aperto e relazionale, agli aspetti di vissuto e realtà, al minare la cesura ideologica tra l'arte e la vita, al pensare l'artista non come mero produttore di oggetti ma come colui che sollecita comportamenti, al tipo di sperimentazione flessibile, mimetica, non indottrinata. "L'artista" scrisse Pietroiusti "si occupa di determinare delle condizioni per cui forme di soggettività possano diventare comunicative". La professione di apertura relazionale sarebbe diventata imprescindibile per la generazioni di artisti che avrebbe iniziato a lavorare nella prima metà degli anni novanta e che non avrebbe più avuto bisogno di calcolare i passi delle differenza della politicizzazione degli anni settanta".⁴³⁹

Questo passaggio di apertura relazionale, che diventa imprescindibile per gli artisti d'inizio anni '90, descrive in particolar modo il lavoro del Gruppo di Piombino (Nardone, Falci, Pietroiusti, Modica), forse l'unico gruppo artistico attento in quegli anni ad indagare la sfera dell'urbano grazie e soprattutto ad/attraverso un primo concetto di relazione. Il gruppo, a partire dalla prima metà degli anni '80, iniziò ad indagare il rapporto/coinvolgimento del pubblico attraverso una partecipazione non strutturata dove l'esperienza dell'atto quotidiano e quasi involontario veniva estetizzata attraverso un processo di ricerca tanto psicologico quanto statistico. La dimensione dell'intervento diventava la strada, intesa non come spazio pubblico, aulico, o monumentale bensì come estremamente comune e ordinario. Le interazioni con oggetti di uso quotidiano erano segni istintivi non preordinati come dimostra il pacchetto di sigarette di Pietroiusti (*Oggetti*

⁴³⁹ A.Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano, 2015, pp. 110-111.

di serie, 1987-1988) o la serie di oggetti di Fontana messi a disposizione della clientela di un supermercato e di una ferramenta (*Prove di materiali*).

Pioselli scrive: “Cambiò il vocabolario: il “soggetto” sostituì la classe sociale e la valenza psicologica quella sociologica.”⁴⁴⁰

Dall'altra parte dell'Oceano, negli Stati Uniti, più precisamente New York, un gruppo di artisti iniziò la sua tortuosa lotta artistica per uscire dai canali istituzionali alla ricerca di un contatto più diretto con quelle che sembravano essere le questioni più urgenti del tempo, ovvero, identità, genere e riconoscimento, espresse in maniera molto diretta da determinate comunità. Il gruppo in questione prende il nome di Group Material (1980-1996) e nonostante la sua “lunga” cronologia visse al suo interno una storia travagliata e non ebbe mai una continuità estetica uniforme. Senza entrare nel merito delle vicende e delle divergenze tra i vari membri, è interessante analizzare una mostra in particolare che dimostra come negli Stati Uniti la “terza” dimensione venisse data quasi per scontata e come si potesse realizzare una pratica artistica che non dipendesse né dall'istituzione culturale né dallo spazio pubblico.

La mostra in questione, realizzata nel 1981, prese il nome di *The People's Choice*, successivamente rinominata *Arroz con Mango*, un'espressione cubana che indica una situazione di confusione, una sorta di caos “vivace”. La mostra si compose degli oggetti portati dai vicini e successivamente installati all'intero dello spazio espositivo come vere e proprie opere musealizzate con tanto di cartellino e didascalìa. Group Material, avendo deciso di optare per la forma “giuridica” del non-profit, anche per poter intercettare una serie di finanziamenti governativi, aveva scelto come sede un piccolo *storefront* - il classico negozio americano con vetrina su strada - tra la 244 East e la 13th Street nell'East Village, zona prevalentemente ispanica. Lo spazio espositivo/quartier generale venne ridipinto dai membri del gruppo evitando accuratamente il bianco da white cube e propendendo per la scelta del grigio e del rosso.

Sia il gruppo di Piombino che Group Material derivano da una certa tradizione concettuale dell'artista “inutile” in senso pratico e produttivo. Un artista che cerca di fraporsi nelle pieghe di un sistema dell'arte sempre più elitario andando a sollecitare e instigare una serie di azioni/reazioni spontanee all'interno dell'aperto possibilistico dello spazio urbano dove, dal confronto con l'opera, non si instaura meccanicamente il processo duale tra produttore-spettatore bensì vengono a crearsi una serie di azioni spontanee non finalizzabili all'interno di un dato sistema, soprattutto commerciale.

Se il gruppo di Piombino si trovò a lavorare in una dimensione di “isolamento”- ovvero le loro azioni-istigazioni erano legate per la maggior parte a una partecipazione quasi inconsapevole del “pubblico”, proprio per poter sfruttare l'inaspettato di quelle reazioni, Group Material lavorava sulla partecipazione nel senso di costruzione. *Arroz con Mango* non fu solo l'occasione per l'incontro con il vicinato ma si fece portavoce, non nel senso di delega teorizzato da Kester (si veda cap.2), bensì di un messaggio, molto vicino all'attivismo, ovvero, quello di una possibilità costruttiva al di fuori dei classici canali prestabiliti. Non si può parlare di delega politica nel senso kesteriano, in quanto questa non era l'intenzione di Group Material né il “condominio” rappresentava una comunità coerente. Si può comunque vedere in questa volontà di presentazione e - per forza di cose - di prossimità una sorta di pre-rappresentazione simbolica dal momento che la mostra diede la possibilità agli abitanti del palazzo di rappresentarsi all'interno di un

⁴⁴⁰ A.Pioselli, *op.cit.*, p.109.

determinato spazio espositivo. Soprattutto *Arroz con Mango* diede la possibilità di rappresentare una diversità. Tale affermazione veicolata in una maniera coerente, quindi attraverso delle sue logiche interne, è ciò che rappresenta il primo passaggio verso la formazione di una comunità coerente.

Per *Arroz con Mango* gli artisti chiesero ai loro vicini di portare in galleria tutto ciò che ritenevano importante - ciò che per loro aveva un certa rilevanza - e che soprattutto non avrebbe trovato spazio in una “vera” galleria d’arte. Ad ogni oggetto corrispondeva una didascalia con il nome del suo proprietario e una breve storia. Allison Green ha scritto a riguardo: “Accordingly, The People’s Choice might be distinguished from exhibition seeking to problematise division between high and low culture but which result in reasserting the hierarchy. The key to the difference is in the act of a positive representation of a particular community, initiated by a social process: the community was specific, nameable and present, even if open and internally diverse.”⁴⁴¹

Questa dimensione di contesto è, ripeto, una dimensione fondamentale per capire la SEA. Anche in un periodo così politicamente svuotato come quello degli anni ’80 una certa pratica statunitense mette in luce un continuo dialogo con lo spazio fisico e sociale e soprattutto, quasi di default - dove il default potrebbero essere le teorie deweyane di *Art as Experience* (si veda cap. Dewey) - cerca una riconciliazione tra high and low culture. Nella pratica sociale statunitense, a sua volta etichettabile in diverse forme specialistiche, c’è una dimensione che l’Europa in generale, e l’Italia in particolare, svilupperanno solo successivamente e a distanza di anni. Negli Stati Uniti, la comunità è il luogo-elemento e il luogo-mediale tra la sfera pubblica e quella privata come dimostrato dal testo e dalla ricerca di William Bunge, Fitzgerald (si veda capitolo 2).

La comunità porta in sé diverse coordinate, sia spaziali/geografiche che temporali, sia linguistiche che urbane. Non è un caso che proprio nel 1993 l’etnografo/sociologo francese Marc Augè pubblichi il testo *I Non-luoghi* perfetta rappresentazione di una mancanza di spazio vissuto e quindi di un vuoto “ambientale” percepito solo come dimensione di passaggio temporaneo. La comunità è invece il luogo dello scambio, problematico e complesso, ma comunque sempre attivo. La comunità è il non-luogo europeo mentre per gli Stati Uniti ne rappresenta quasi una categoria descrittiva. Non ci può essere SEA se non c’è comunità. Non ci può essere comunità senza una sorta di radicamento nel territorio (dell’) altro.

Sul versante italiano un esempio tanto vicino ad *Arroz con Mango* nelle sue modalità espositive quando paradigmaticamente lontano nei suoi contenuti, ritengo sia stato la mostra del gruppo ACE presso la galleria Arx di Torino (1992).

Il gruppo ACE fondato da Giancarlo Norese “aprì le porte a oltre cento artisti, critici e cittadini, lavoratori - dal panettiere al medico - invitati a portare un prodotto rappresentativo della propria occupazione, mescolando oggetti e opere d’arte d’ogni tipo. La città entrava nello spazio espositivo, facendo coabitare componenti sociali, e interrogando il pubblico sui modi di leggere i valori, le gerarchie, i mondi dietro ogni prodotto. Tutte queste tipologie di sconfinamento proponevano critiche della pratica artistica stessa.”⁴⁴²

⁴⁴¹ A.Green, *Citizen Artists: Group Material*, in, *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, Spring 2011, p.19.

⁴⁴² A.Pioselli, *op. cit.*, pp.128-129

In questo caso si tratta ancora di divisione sociale, per classi sociali, all'interno di una comunità d'interessi etnicamente eterogenea ed inserita nel conteso urbano. L'affermazione di diversità non è rispetto ad una concezione omologante quanto piuttosto rispetto al sistema particolare dell'arte. Si aprono le porte delle gallerie ad un "pubblico" diverso. Si invita a partecipare ma ancora non si prende parte alla partecipazione esterna. Si studiano i confini e le soglie degli spazi stessi. La galleria sembra essere quella maggiormente permeabile al cambiamento purché avvenga sempre all'interno di una cornice di produzione contemporanea condivisa.

Più vicino ad *Arroz con Mango* ma in chiave forse più intimista, e comunque ancora legata ad un certo concetto di classe, è l'operazione di Laura Ruggeri *Messingkauf* (1995). Sullo stile della mostra newyorchese, l'artista invitò i condomini dello stabile - che ospitava la Galleria Emi Fontana- a portare in galleria un oggetto che ritenessero in qualche modo artistico. Accompagnati da un modulo di prestito fornito dall'artista, gli oggetti entravano in galleria così come le opere di una collezione privata entravano in museo. In questo modulo, che assomigliava molto ad un vero e proprio modulo di prestito da museo, venne chiesto ai condomini di scrivere una breve descrizione del pezzo accompagnato da titolo, nome dell'artista e dimensioni. Tra questi condomini vi erano alcuni immigrati ai quali fu chiesto di partecipare portando anch'essi un oggetto. Nel loro caso il "salto" fu doppio. Non solo l'oggetto, nel momento della sua "musealizzazione" passava dalla sfera privata a quella maggiormente pubblica del mondo dell'arte ma anche da una cultura all'altra. Questa operazione, pur riflettendo sull'apertura verso l'altro tende ancora ad includerlo all'interno di un determinato sistema riflettendo, attraverso lo scambio, sul concetto di valore. Emerge anche l'aspetto della relazione come costruzione di una determinata situazione sociale in cattività - ovvero all'interno di uno spazio neutro e laboratoriale come quello della galleria - dal momento che l'opera non mirava a produrre una transizione economica quanto piuttosto una situazione d'incontro.⁴⁴³

La differenza tra queste pratiche di "condominio", riprendendo le parole di Allison Green, sta nella *positive representation* che indica una volontà di riscrittura piuttosto che una di presentazione e soprattutto nel confronto con una società multiculturale che nelle pieghe della storia "egemonizzante" cerca il suo racconto identitario soggettivo.

La pratica artistica italiana come si presenta dunque agli inizi degli '90 ovvero in un periodo in cui le tendenze principali quali il multiculturalismo e l'identità nazionale sembrano essere in antitesi?

⁴⁴³ "For this one-person show I engaged the residents of the building where the gallery is located. I asked them to lend an object that they regarded as 'art' to the gallery, and fill a loan form that was exhibited next to it. In this loan form, which closely resembled a museum loan form, they wrote a brief description of the piece, provided title, name of the artist and size. I involved and connected to the gallery a group of people that despite their proximity, were usually excluded from it, due to their socio-economic status and origin (many of them were recent immigrants). The title "Der Messingkauf" was found in Bertolt Brecht's writings on theatre and relates to the inappropriateness of measuring everything in monetary terms. Who and what determines the value and meaning of an artwork? As there was nothing for sale and the gallery functioned more as a space for developing social relations than anything else, I am extremely grateful to Emi Fontana for believing in this project and supporting it wholeheartedly", Laura Ruggeri, 1995 "Der Messingkauf", Galleria Emi Fontana, Milan, postato su, <http://lauraruggeri.blogspot.com/2008/06/1995-der-messingkauf-galleria-emi.html>, il 10/06/2008, (AT 10:35 AM)

6.5 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Seconda parte: la comunità in cammino.

Come abbiamo visto questo apparente e irrisolvibile dualismo era già presente nelle pratiche americane in quanto figlio di un tessuto sociale e politico nato tra/da queste due pulsioni. L'altro è il proprio, che a loro volta giocano una battaglia alternata per il riconoscimento all'interno dello spazio pubblico.

L'Italia al volgere del '90 è ancora un paese "stabile" nella sua identità politica e sociale. La caduta del muro di Berlino (1989) sembra non aver ancor fatto breccia e i Mondiali di Calcio di Italia '90 a loro volta rafforzano l'idea di un certo tipo di nazione compatta. L'illusione è però molto breve. Nel 1991 scoppia la guerra nei Balcani, nel 1992 il caso Tangentopoli, nel 1994 si forma il primo governo Berlusconi e nel 1993, come sottolineato dai dati Istat, l'immigrazione diventa "la sola causa di incremento della popolazione italiana". La situazione artistica inizia a frammentarsi sempre più e proprio negli anni '90 si assisterà al sorgere di pratiche non sistematiche, talvolta isolate, spesso marginali, che si diffonderanno in ogni spazio extra artistico usando la città e la sua nuova popolazione come luogo espositivo e pubblico.

Gli anni '90 sono del resto un periodo "cuscinetto" tra una dimensione della pratica artistica ancora istituzionalizzata e legata al mercato dell'arte ed una maggiormente attivista - non necessariamente politicamente schierata - che cerca un dialogo con tutte quelle nuove realtà "interstiziali" con le quali condivide un certo senso di marginalità e precarietà. C'è una tensione come dimostrato già in nuce negli anni '80 tra il mondo degli yuppies e quello del cyber punk, tra una cultura alta e ufficiale e una sottocultura non più necessariamente politica - a livello di partito - ma molto attenta e consapevole alle nuove dinamiche sociali.

La pratica artistica di inizio anni '90 non può, dunque, non risentire di questo aspetto di isolazionismo progettuale e allo stesso tempo di riscatto sociale.

Scrivono Pioselli: "All'inizio degli anni novanta alcuni artisti iniziarono a rintracciare le alterità nascoste nello spazio metropolitano. Comparve qualche forma di "arte della comunità", che espresse il bisogno di ripensare il processo creativo come modo autoprodotta di crescita collettiva. Tali sensibilità si fecero più esplicite con l'avanzare del decennio, divenendo evidenti e condivise in una rete di rapporti e di collaborazioni. Emersero i temi della multiculturalità, degli aspetti sociopolitici dell'abitare, della rappresentatività dei territori come ambiti di sperimentazione culturale, che nella mostra "Politica" (16 luglio - 16 agosto 1988, *Politica del per o riguardante il cittadino*, Novi Ligure [nota mia]) ancora mancavano. Il concetto di territorio divenne ora cruciale: le pratiche artistiche lo assunsero nel carattere relazionale che gli compete come frutto del processo di costruzione fisica e simbolica del luogo da parte dell'individuo e della collettività. La produzione di territorio include il conflitto: nella sua definizione si scontrano i modi d'uso dello spazio, le rappresentazioni e le denominazioni simboliche di attori che hanno voci differenti. La pratica artistica lo avrebbe tenuto in buon conto. Nel corso degli anni novanta alcune esperienze si sarebbero situate in spazi sociali e territoriali con tempi lunghi, e l'attraversamento urbano sarebbe divenuto la base per interventi più progettuali".⁴⁴⁴ Allo stesso tempo Pioselli riconosce come tale "sentimento" artistico fosse ancora lontano dall'essere messo a sistema o per lo meno rientrare all'interno di una critica consapevole. "Esclusa la mostra "Politica" e le attività del gruppo di Piombino fino al 1991, le rimanenti esperienze urbane del periodo 1987-1991 furono per lo più

⁴⁴⁴ A. Pioselli, *op. cit.*, pp.116-117.

iniziative personali e isolate, in assenza di un contesto sociale di riferimento a far loro da collante e di un dibattito culturale che le facesse sentire parte di un orizzonte comune”.⁴⁴⁵

La parola chiave che dunque sembra mancare all’inizio dei ’90 e che si affaccerà nel dibattito critico a partire dai primi anni 2000, è progettualità.

Quello che emerge è innanzitutto la scoperta del territorio. Infatti, anche se con pratiche simili al *detournement* situazionista, come alcune operazioni di Emilio Fantin - *Trekking per l'arte* (1992) o i quattro kit d’uso per la mostra personale alla galleria Paolo Vitolo di Roma (1992) - il territorio comprende delle coordinate socio politiche che il solo spazio urbano non può contenere e che si basano non solo sulla soggettività e sulla reinterpretazione dell’artista ma presentano un carattere oggettivo quasi scientifico. L’approccio al dato - tipico delle scienze sociali - entra sempre più all’interno di una pratica artistica che ha bisogno di prendere le misure di uno spazio in divenire. *La pratica del luogo*, presentata da Luca Vitone nel 1992 presso il Castello di Rivara e, nel 1994, alla galleria Nagel di Colonia, unisce all’attenzione verso il luogo inteso come spazio geografico quella per il luogo inteso come spazio abitato - o anche di transito - da una serie di personaggi/comunità marginali. Così a Colonia, Vitone lavorò con la comunità rom della città portando in mostra tutti quei materiali - libri, fotografie, testi, mappe - che narravano l’identità della comunità stessa alla quale, durante il giorno dell’inaugurazione, venne chiesto di “presentarsi” ulteriormente attraverso i loro piatti tipici, musiche, lettura della mano e delle carte. Quella in cui Vitone ci introduce, nella lettura che ne dà Emanuela De Cecco, è la narrazione e presentazione del repertorio, ovvero, quel sapere incorporato che viene escluso dalla storia ufficiale ma che allo stesso tempo compone la storia stessa con la sua ordinarità e marginalità. De Cecco analizza le opere di Vitone e la tendenza di molti artisti italiani, a cavallo tra anni ’90 e primi 2000, ad interpretare attraverso una performatività diffusa quei campi del quotidiano che escono dalle normali rotte dell’estetico tracciate tanto da un sistema tassonomico storico quanto da uno artistico verticista.

Il veicolo della performance si rende così funzionale ad esprimere quei saperi incorporati, sostiene De Cecco, i quali non richiedono di essere illustrati bensì agiti.⁴⁴⁶ Il reperto “minimo” del resto è un tema che, a partire dagli anni ’70, si legò particolarmente alla pratica sociale come scrisse anche Riccardo Dalisi: “L’ambiente non è lo spazio fisico, è la trama dei processi latenti, per coglierli ci avvaliamo dello spazio fisico, ma è necessario un altro processo, quello delle azioni animatorie, dopo di che la città stessa sarà diversa.”⁴⁴⁷

Proprio questa visione di territorio, nell’accezione che le operazioni di Vitone ci aiutano a cogliere, il nesso come quell’idea di ambiente come sociale sviluppato all’interno del Padiglione Italia curato da Enrico Crispolti alla Biennale di Venezia del 1976. Come approfondito nel capitolo riguardante le pratiche italiane degli anni ’70 portate avanti dal critico romano, l’ambiente è quell’insieme di sfumature problematiche sociali all’interno del quale l’allora operatore culturale si trovava a muovere i suoi primi passi in una

⁴⁴⁵ A. Pioselli, *op. cit.*, p.121.

⁴⁴⁶ E. De Cecco, *Luca Vitone. Agire i luoghi*, in, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell’arte nella sfera pubblica*, Postmedia Book, Milano 2016, pp.97-105.

⁴⁴⁷ R. Dalisi, in, *Ambiente come sociale, La Biennale 1976*, catalogo dell’esposizione presso i Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre, 1976, p. 18.

dimensione tanto programmatica quanto poetica/politica. Crispolti scrisse come incipit del catalogo: “Per l’operatore visivo (e non) la più attuale nozione di ambiente è certamente quella di ambiente come sociale, urbano o extra-urbano. Il sociale infatti - con la sua fortissima domanda di massa - rappresenta indubbiamente oggi una nuova area di esperienza per l’operatore culturale.”⁴⁴⁸

Oltre alla tematica del “repertorio minimo” l’operazione di Vitone a Colonia è in linea con una serie di azioni artistiche che iniziano ad indagare l’altro-non-lontano, ovvero, la figura dell’immigrato o della comunità all’interno del nuovo contesto “d’adozione”. Per quello che riguarda la comunità rom in particolare, l’opera di Vitone, o per meglio dire la scelta della comunità di riferimento, trova in Pinot Gallizio un precedente storico importante. Gallizio, artista al quale risulta difficile - nonostante la storicizzazione - dare una definizione artistica univoca, fondò ad Alba nel 1956 insieme ad Asger Jorn il Primo laboratorio sperimentale per una Bauhaus immaginista. I suoi contatti con il movimento Situazionista lo portarono ad incontrare Constant con il quale elaborò, all’interno del concetto dell’urbanesimo unitario, il progetto New Babylon ovvero la creazione de “il campo nomade su scala planetaria”, la città mobile per la comunità sinti alla quale proprio Gallizio aveva donato un terreno nel 1949. La storia di New Babylon è di sicuro affascinante così come lo è il fatto che ad oggi il campo rom di Alba si chiami “Campo Nomadi di Pinot Gallizio” anche se, molto probabilmente, non si tratta dello stesso terreno che l’artista donò, senza nessun atto registrato, alla comunità negli anni 50.⁴⁴⁹ Tralasciando per un momento i problemi relativi all’effettiva portata del progetto e alle sue attuali condizioni - a riguardo si veda quanto scrive Francesco Careri figura, tra l’altro, molto importante per capire un certo spostamento da una dinamica di “passeggiata” situazionista ad una di maggiore progettazione sociale - è di sicuro importante notare come la figura di Gallizio si pone come una sorta di precursore di una certa operatività SEA, per lo meno in Italia. Gallizio secondo Careri è stato un “*costruttore di relazioni* [...] capace di intessere fili tra la realtà concreta del campo nomadi e il mondo politico e culturale di Alba”.⁴⁵⁰

Negli anni 90, dunque, sulla dinamica dell’altro-non-lontano, si cimentano diversi artisti tra cui in particolare: Enzo Umbaca, Paola Di Bello, Adriana Torregrossa, Stalker.

Tra il 1991 ed il 1993 Umbaca realizzò a Milano l’operazione *Vetri da Lavare*. L’artista girò per le strade periferiche della città con delle lastre di vetro annerite e sporcate di fumo chiedendo ai lavavetri, tutti di origine extracomunitaria, di scriverci sopra attuando così, per teologia negativa, un atto di lavaggio. Una deriva urbana alla quale Umbaca unisce il senso della scoperta dell’altro come atto di lavaggio al negativo, ovvero di scoperta all’interno di una superficie di senso-linguaggio-cultura già data e, probabilmente, già annerita.

Nel 1998 Paola Di Bello, realizza il progetto *Video Rom*. L’operazione non si compone solo di un progetto video e di uno fotografico ma è anche e soprattutto il racconto di uno

448 E.Crispolti in, *Ambiente come sociale, La Biennale 1976*, catalogo dell’esposizione presso i Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre, 1976, p. 9.

449 <https://www.domusweb.it/it/architettura/2005/10/25/constant-e-le-radici-di-new-babylon.html>

450 <https://suilettidelfiume.wordpress.com/constant-e-il-campo-nomadi-di-alba-da-domus-ott-2005/>
Questo testo, tra l’altro, riporta il resoconto dell’incontro, avvenuto il 30 agosto 2005, con i nomadi del campo e lo stesso Careri accompagnato da Luca Vitone e Armin Linke.

scambio e di un viaggio. L'artista insieme a Marco Biraghi entrò in contatto con la comunità rom di Milano stanziata presso il Cimitero Maggiore. Quello che propose alla comunità non fu la creazione di un ritratto artistico o di un documentario fotografico quanto piuttosto la creazione di un ritratto familiare da portare alle famiglie rimaste in Romania (Costei). Sia per l'artista che per la comunità, la fotografia non assumeva un valore artistico in sé ma diventava, appunto, un mezzo di incontro e scambio. Un motivo per far incontrare e parlare persone che altrimenti non si sarebbero mai incontrate, discorso questo che vale soprattutto per l'artista e la comunità rom. Questo caso dimostra come una certa pratica italiana sia ancora lontana dalla teoria SEA che in quegli anni si stava consolidando. In particolare il lavoro di Di Bello attua quel comportamento evangelizzatore - o per lo meno è al limite - che Kester aveva analizzato nelle opere di quegli artisti dei primi anni '90 che iniziavano a sperimentare le pratiche community based con comunità marginali come il caso dell'artista Hope Sandrow fondatrice dell'Artist and Homeless Collaborative (si veda capitolo 2).

Quello che Kester porta alla luce nel sotto testo della pratica di Sandrow è una confusione di piani che va ad instaurarsi su di un moralismo pedagogico che risponde ad una ben determinata agenda politica conservatrice. La confusione dei piani avviene, secondo Kester, quando l'artista che opera all'interno di una comunità confonde la rappresentazione politica con quella simbolica - questo non è naturalmente il caso di Di Bello - in virtù di un concetto di self empowerment che vede in latenza nel singolo i mezzi per un suo miglioramento sociale. In questo processo di auto redenzione l'artista, anche in virtù di una romantica idea di empatia universale, assurge al ruolo di salvatore, colui che redime il derelitto incapace di rialzarsi con le proprie forze, eliminando così di fatto ogni responsabilità oggettiva e sistemica dello Stato nei confronti delle diseguglianze sociali.

La diversità del contesto italiano nel suo approccio ad un'arte socially engaged si vede anche nella mancanza di una critica di questo tipo. Naturalmente le differenze socio politiche pongono Sandrow e Di Bello su due livelli differenti ma la globalità delle pratiche artistiche contemporanee le avvicinano più di quanto non si creda. Nel caso Di Bello non si tratta di redenzione ma si potrebbe per lo meno parlare, data anche la concomitanza di interessi con i lavori di Vitone, di una certa scelta "folkloristica" standard in merito alla comunità con cui lavorare. Questo a sua volta porta a riflettere in merito alla normale associazione/equazione - tanto in ambito colloquiale quanto in ambito di politiche - dei termini rom e comunità. La comunità Rom per certi aspetti è la più visibile e in un contesto di pratiche che iniziano ad occuparsi di lavori nelle comunità sia quella rom che quella "migrante" sembrano essere le scelte più immediate. Questo dimostra come in Italia in quegli anni manchino le comunità coerenti stanziali dal momento che le comunità d'elezione e di pratica che vengono scelte sono due comunità "in movimento".

Un diverso approccio si avrà come conseguenza di un mutato clima socio culturale del paese e a livello artistico - come si dirà in seguito - tale cambiamento sarà espresso, in maniera più programmatica, dai progetti del Premio Arte Patrimonio Diritti Umani indetto tra il 2010 e il 2016 dall'associazione Connecting Cultures dove i giovani artisti under 35 inizieranno ad indagare il territorio inteso nella stanzialità delle sue diverse comunità ormai radicatesi, seppur con marginalità.

Tornando alle pratiche degli anni'90, nel 1999 il collettivo romano Stalker, gruppo interdisciplinare di ricercatori, architetti e artisti - tra i membri lo stesso Careri - realizza la *Carta di non identità* che in un certo senso si presenta come risultato "finale" di un

progetto di esplorazione urbana iniziata nel 1995 dove gli spazi interstiziali romani - soprattutto l'ex mattatoio del Campo Boario - sono diventati gli snodi centrali di una poetica basata sui concetti di zona e "territori attuali"⁴⁵¹. All'interno del contesto della *Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo*, Stalker organizzò il laboratorio *Da Cartonia a Piazza Kurdistan*, per attivare le possibilità di dialogo all'interno di uno spazio, come quello del Campo Boario, dove si incontravano diverse forme di marginalità cittadina, ovvero, studenti, attivisti - il Campo Boario per anni e anni è stato il luogo del Centro Sociale Villaggio Globale - e migranti, in particolare curdi. In questo melting pot, tanto vivo quanto lontano da ogni discorso cittadino (sia in senso politico che di visibilità), Stalker insieme ad un gruppo di studenti, membri del Villaggio Globale e profughi curdi - attraverso l'associazione Azad - progettò e realizzò il centro culturale per la comunità curda che prese il nome di Ararat⁴⁵². Il rapporto tra Stalker e Ararat continuerà negli anni: nel 2001 venne realizzato il Giardino dell'Ararat, un giardino mediteranno nel piazzale antistante al centro culturale: nel 2002 (30-31 maggio) venne realizzato il "progetto" *noantri Curdi de' Testaccio*, una due giorni di festa e incontri per celebrare il terzo anno di Ararat (in nota il programma)⁴⁵³.

⁴⁵¹ <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/giro%20di%20Roma/giro01.html>

⁴⁵² **Ararat-E'** il centro socio-culturale curdo a Roma nato il 21 maggio 1999, da un laboratorio Stalker con alcuni studenti della facoltà di architettura di Reggio Calabria e realizzato assieme alla comunità Curda di Roma, l'Associazione Azad, l'Osservatorio sui rifugiati e migranti e il Villaggio Globale. Oggi è interamente gestito dalla comunità Curda e mentre sopperisce alle carenze cittadine nell'accoglienza, da qui sono passati centinaia di profughi, ha sviluppato un progetto culturale teso alla conoscenza, alla divulgazione e alla promozione della cultura curda in Italia, nonché all'interscambio con la cultura italiana.
<http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/noantriCurdi/noantriCurdi01.html>

⁴⁵³ Programma

Giovedì 30 e venerdì 31 maggio

Ore 10,30 – 13,00 Mercato Testaccio

"Si come sa di sale lo pane altrui" Performance

La comunità Curda in collaborazione con Luciano Trina e Stalker distribuiranno simbolicamente pane, da loro prodotto nel forno di Campo Boario, e avvolto in carta da pane con sopra i versi di Dante Alighieri, tratti dalla Divina Commedia, sulla condizione dell'esiliato.

Venerdì 31 maggio

ore 16,00 – 18,00 parco giochi Piazza S. Maria Liberatrice

"L'Arca di Noè si è fermata sul Monte Ararat" Animazione

Gli studenti della Facoltà di Architettura animeranno i giochi dei bambini, saranno presenti i bimbi della comunità curda, cercando di facilitare e rendere piacevole e interessante il rapporto con i bimbi del quartiere realizzando un modello dell'Arca di Noè e raccontando favole della tradizione curda.

ore 18,00 – 22,00 Centro anziani di Testaccio presso il Mattatoio

La comunità Curda ospite del centro anziani offrirà ai cittadini thè e pasticcini tipici assieme a danze e musiche tradizionali.

ore 18,00 – 22,00 Ararat (Ingresso Campo Boario da Via di Monte Testaccio)

"Un incontro" esperienza di teatro sensoriale dedicata all'accoglienza

Installazione a cura del Teatro delle Apparizioni, un percorso della lunghezza di 20 m e largo 3 m verrà utilizzato dalla compagnia del Teatro delle Apparizioni per introdurre un visitatore alla volta, bendato, e fargli percepire, attraverso i sensi, i suoni, gli odori e il contatto umano, quei momenti legati alla accoglienza in un paese straniero, quando voci e sensazioni estranee diventano familiari e motivo di sollievo nonostante comportino una profonda nostalgia verso la casa natia.

ore 20,00 – 24,00 Ararat

"Dino e i Koma Serhildan" concerto e cena curda

Concerto del gruppo curdo Koma Serhildan, il gruppo è nato tra i rifugiati ospiti del Centro Ararat, il gruppo sarà affiancato da Dino musicista curdo di fama internazionale, la festa proseguirà con una cena curda e canti e balli tradizionali attorno al fuoco.

6.6 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Terza parte: verso una progettualità sociale. Il relazionale pubblico

Sempre relativo al 1999 è il progetto di Adriana Torregrossa dal titolo *Art.2* realizzato a Torino e rivolto alla comunità musulmana della città nel giorno di “chiusura” del Ramadan. Il progetto si basava su un'installazione sonora nel quartiere di Porta Palazzo dove, attraverso l'utilizzo di altoparlanti posti nella piazza del mercato, venne trasmessa la voce dell'Imam. Nel pomeriggio del 17 gennaio, in maniera spontanea, si radunarono nella piazza del mercato un centinaio di fedeli musulmani richiamati da quegli altoparlanti che diffondevano la preghiera di chiusura del Ramadan registrata dall'Imam di Bologna.

Con *Art.2* si inizia ad entrare in una fase più strutturale del relazionale quasi verso un primo approccio pratico alla SEA. Il progetto di Torregrossa, infatti, venne realizzato insieme all'associazione a.titolo, a quella data non ancora formata come organizzazione non-profit, composta dal collettivo di curatrici Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo fondato, sempre a Torino nel 1997. A partire dal 2001 a.titolo è diventata un'associazione rivolta alla produzione di opere/operazioni artistiche all'interno del contesto sociale e dello spazio pubblico⁴⁵⁴. Proprio la possibilità dell' “esistenza” di questo tipo di organizzazione dimostra anche come una certa modalità artistica, ormai uscita dal sistema museale e da quello galleristico, abbia trovato la propria ragion d'essere nella collaborazione con una serie completamente diversa, e molto più di ampia, di enti e collaboratori interessati direttamente alla sfera della programmazione “territoriale” e urbana.

Si inizia ad entrare - o per meglio dire, una rilettura oggi di quella azione fa propendere verso questa affermazione - all'interno di un concetto di progettazione plurale ed effettivamente multidisciplinare in quanto l'operazione *Art.2* si inseriva nella cornice

⁴⁵⁴ *a.titolo* è un'organizzazione non-profit costituita nel 2001 dall'omonimo collettivo di curatrici, storiche e critiche d'arte fondato nel 1997 a Torino da Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo con lo scopo di indagare e promuovere la relazione tra arte, sfera pubblica e contesto sociale. a.titolo cura e produce progetti d'arte nello spazio pubblico, interventi context-specific, mostre, video e documentari, workshop, conferenze e programmi sperimentali di formazione promuovendo in chiave interdisciplinare il dialogo fra arti visive e disegno urbano. a.titolo è referente per l'Italia del programma Nuovi Committenti (Nouveaux Commanditaires) promosso dalla Fondation de France, finalizzato alla realizzazione di opere d'arte commissionate direttamente dai cittadini per i loro luoghi di vita e di lavoro.

<http://www.atitolo.it/about/>

progettuale del progetto *The Gate-Porta Palazzo* co-finanziato dall'Unione Europea e dal Governo Italiano (Comune di Torino, 1998).⁴⁵⁵

Come si dirà nel capitolo successivo, i programmi urbani cosiddetti complessi iniziano a riformulare e ripensare la città attraverso non più il recupero dello spazio abitato bensì attraverso la rigenerazione della socialità, l'inclusione e la partecipazione. La terminologia messa in campo da questi programmi sembra, per certi aspetti, teorizzare e definire meglio della critica stessa le modalità e le finalità di una partecipazione urbana che ora inizia ad aprirsi a nuove figure come, per l'appunto, quelle dell'artista.

Il rapporto ISSMU del 1999 descrive così il progetto The Gate "Si tratta di un progetto complesso e articolato, centrato su un quartiere che ha una somma di svantaggi sociali; la particolarità di questo quartiere è quella di essere da sempre permeabile alle ondate migratorie. Il Progetto Porta Palazzo è un "progetto locale integrato" che prevede 19 azioni specifiche divise in cinque aree: la prima si occupa di riqualificazione economica. Le seconda di azioni sociali di discriminazione positiva, rispetto ad alcune fasce di popolazione, in particolare prostitute straniere e tossicodipendenti, la terza di qualità ambientale e sostenibilità, la quarta di ambiente costruito e riqualificazione dello spazio fisico, la quinta di connessioni nel quartiere con il resto della città (connessioni fisiche e immateriali). Ciascuna di queste aree prevede azioni specifiche promosse da un soggetto pubblico o privato che investe nel progetto. In particolare vorremmo sottolineare tre interventi mirati che affrontano congiuntamente problematiche riguardanti la popolazione

⁴⁵⁵ Il progetto Porta Palazzo

La storia del Comitato Progetto Porta Palazzo

Nel 1996 la Città di Torino presenta all'Unione Europea, nell'ambito delle Azioni Innovative del Fondo Europeo di Sviluppo Regionale (Art. 10 Reg. CE 2081/92 FESR), il progetto "**The Gate-living not leaving**", un Progetto Pilota Urbano volto a migliorare le condizioni di vita e di lavoro del quartiere di Porta Palazzo. Attraverso una metodologia ed un approccio innovativo, in grado di fornire un esempio per altre esperienze in Europa, il progetto si propone di coinvolgere diversi partner, pubblici e privati e di innescare un processo di riqualificazione del territorio di Porta Palazzo e Borgo Dora. Nasce così nel 1998 il **Comitato Progetto Porta Palazzo**, organo no-profit a partecipazione mista di istituzioni pubbliche e di enti privati, con l'incarico di gestire e realizzare l'intero programma che, finanziato principalmente dall'Unione Europea, dalla Città di Torino e dal Ministero dei Lavori Pubblici, si occupa di interventi a favore dello sviluppo economico, sociale, culturale, promozionale e di trasformazione, riqualificazione fisica pubblica e privata del territorio. Il 31 dicembre 2001 il Progetto The Gate chiude la sua fase di progetto europeo con un bilancio di 18 azioni portate a compimento rendicontando il 97% delle risorse a disposizione. Il processo di riqualificazione è stato innescato. La Città di Torino considera opportuno e strategico continuare il processo avviato dal Comitato, e nel giugno 2002 formalizza la trasformazione da Progetto Pilota Urbano ad Agenzia di Sviluppo Locale nell'ambito dei programmi complessi di rigenerazione urbana, facenti parte del Settore Periferie della Città.

L'Agenzia di sviluppo Locale The Gate

Porta Palazzo è un quartiere "centrale" per la vita torinese ed è ricco di risorse ed opportunità da riscoprire. Questo malgrado le difficoltà, il degrado e i problemi che lo caratterizzano.

Scommettere sul futuro di Porta Palazzo significa credere negli sforzi, nel lavoro, nell'energia di quanti vi abitano, vi lavorano, si impegnano. Negli anni di esperienza del Progetto, molto si è speso in termini di politiche territoriali e di investimenti per riqualificare Porta Palazzo. Progetti che hanno contribuito a migliorare il consistente degrado abitativo, recuperato e ridisegnato aree urbane dotandole di servizi più efficienti. Interventi che hanno permesso di valorizzare il patrimonio storico ma anche commerciale dell'area, che hanno contribuito a far nascere nuove opportunità economiche e ad innescare processi di promozione e sviluppo del territorio valorizzandone le specificità locali e le risorse endogene. L'intensa trasformazione è stata accompagnata da azioni e progetti che al tempo stesso mirassero a ricucire il tessuto sociale di Porta Palazzo, a risolvere i conflitti che i flussi di nuovi e vecchi migranti avevano provocato in un luogo che rappresenta il primo porto di arrivo di cittadini in cerca di un futuro. Di conseguenza sono state coordinate politiche e azioni che favorissero l'inclusione sociale, rafforzassero i legami, creassero reti di sostegno e processi che contribuissero a sviluppare identità locale e collettiva. Nel mese di febbraio 2012, il Consiglio Direttivo del Comitato Progetto Porta Palazzo ha deliberato l'ampliamento dell'area di intervento del Comitato ridefinendo i suoi confini in direzione nord-est e nord-ovest.

locale e la componente immigrata: l'apertura di uno sportello che faciliti, facendo incontrare domanda e offerta, l'ingresso nel modo del lavoro di cittadini italiani ed extracomunitari ("Se l'economia è sociale"), un secondo sportello informativo di quartiere che fornisca informazioni sugli affitti, per contrastare lo sfruttamento abitativo e indicare norme di convivenza civile (Extra-informa), infine un centro di ascolto per prostitute con particolare attenzione alla prostituzione straniera. A queste azioni mirate si affianca l'attività di consulenza per immigrati che vogliono aprire un esercizio commerciale nel quartiere e alcune proposte per la creazione all'interno del Mercato di Porta Palazzo di un piccolo mercato etnico gestito da un'associazione di stranieri nel tentativo di "regolarizzare l'irrisolvibile", ossia trovare soluzioni leggere per contrastare l'abusivismo."⁴⁵⁶

È interessante come questo resoconto dettagliato venga dato dal quinto rapporto sulle migrazioni stilato dall'ISSMU nel 1999 e che una tale descrizione approfondita non si trovi né sul sito di Torregrossa né su quello di a.titolo.

A quella data le modalità artistiche di intervento nel sociale, infatti, non erano ancora state codificate o per lo meno non erano ancora state "slegate" e fatte proprie rispetto ad un ambito legato ancora alle amministrazioni, ai progetti di rigenerazione urbana, e alle organizzazioni di volontariato o assistenza e dunque, probabilmente - anche a livello retrospettivo - quell'intervento è sembrato più un esperimento che non un primo punto di svolta.

Il progetto The Gate, nel quale si inseriva l'intervento di Torregrossa, aveva una durata prevista dal 1998 al 2001 anche se poi la chiusura effettiva del progetto avvenne nel 2002. È interessante, ancora una volta, analizzare attraverso una disciplina altra, rispetto a quella prettamente artistica, come le modalità partecipative nei loro risvolti sociali maggiormente programmatici si siano affermate proprio in quegli anni. Sono anni in cui le modalità artistiche iniziano a collaborare in maniera interdisciplinare e progettuale con una serie di attori che appartengono e determinano "concretamente" il rapporto con il territorio non solo in chiave fisica ma anche e soprattutto in chiave relazionale. Questo potrebbe essere il momento che segna, o per lo meno rappresenta un/il sintomo concreto di un interesse sempre più specifico, uno spostamento di concezione verso lo spazio pubblico con l'annessione del tema relazionale all'interno di una progettazione partecipata e maggiormente programmatica di quel territorio che, negli anni precedenti molti artisti avevano indagato in maniera intima, individuale e fortemente soggettiva.

Paola Briata nel suo *Spazio urbano e immigrazione in Italia* scrive in merito al progetto The Gate: "Il processo decisionale ha cercato di ispirarsi il più possibile a meccanismi di tipo partecipativo, puntando su una visione ampia del tema dell'inclusione e attivando strategie di coinvolgimento locale indirizzate alla popolazione nel suo complesso, considerando i problemi comuni di immigrati e "autoctoni". Le azioni sono state finalizzate a migliorare le strutture e le condizioni di lavoro al mercato e a stimolare forme di collaborazione e integrazione tra gli abitanti. Si è cercato di vedere gli immigrati anche come una risorsa e non solo un problema e, al di là delle retoriche, questa impostazione riflette anche il progressivo mutamento in atto nell'imprenditoria locale, dato che gran

456 A. Lanzani, E.Granata, C.Novak, *Abitare e insediarsi*, in, ISSMU, Quinto rapporto sulle migrazioni 1999, p.113.

parte delle attività commerciali, a partire da quelle svolte al mercato, sono ormai in mano agli stranieri.”⁴⁵⁷

Da un punto di vista maggiormente artistico, Pioselli scrive: “Nel contesto delle relazioni politiche e dei media, la riconoscibilità dell’artista si eclissò. Il fatto che diventasse secondaria, rispetto alle dinamiche provocate, attestò l’effettivo “successo” dell’operazione: l’appropriazione da parte della collettività era avvenuta in diverse forme: la preghiera era diventata un atto pubblico.”⁴⁵⁸

Per una descrizione dettagliata dell’intervento Art.2 in relazione ai programmi urbani complessi si veda il capitolo seguente.

Qui invece si riporta la cronaca di Lisa Parola e Bianca Polledro relativa alle ultime fasi organizzative del progetto: “Giovedì 19 novembre Adriana Torregrossa racconta ad a.titolo il progetto da presentare nell’ambito della rassegna Situazioni all’Unione Culturale di Torino. Ci spostiamo tra San Salvario e Porta Palazzo, fino al Bagno Turco dell’Associazione Talea. La prima idea è quella di far suonare una sirena come segnale di fine Ramadan, secondo quanto avviene in molti paesi del nord Africa, a San Salvario. Venerdì 20 incontro con Don Gallo della Parrocchia di San Salvario: «Certo che al mondo c’è proprio di tutto». Non ci offre il suo campanile, ma ci propone alcuni nomi della circoscrizione da contattare. Mercoledì 2 dicembre Adriana telefona a Buschta, l’imam della moschea di via Baretto 31. Ci fa notare come la sirena non sia un segnale riconosciuto da tutta la comunità di fedeli e offre la sua disponibilità a recitare la preghiera nelle sere del 16 o 17 gennaio. Il giorno dopo, giovedì 3, avevamo un appuntamento per altri motivi con Paolo Verri, assistente dell’Assessore Alfieri. Alla fine del colloquio gli parliamo del progetto, al quale si dimostra subito molto interessato e ci chiede di poter visionare il progetto per realizzarlo sulla piazza del mercato di Porta Palazzo. Venerdì 4 Adriana Torregrossa invia da Bologna un fax con le spiegazioni richieste di permesso. L’approvazione verbale dà inizio alla realizzazione. sabato 5 una di noi racconta di essere stata in un bar del Balôn con la sorella. Lo gestiscono una signora, suo figlio di circa vent’anni e qualcun altro. È frequentato per la maggior parte da maghrebini e la signora ha cominciato a servire il the verde e a fare il Ramadan. Ha appeso il calendario con le ore che sanciscono la fine del digiuno giornaliero, e la gente va lì a bere o mangiare le prime cose consentite. Lei dice che lo fa per la linea, ma anche per tenere compagnia ai ragazzi. Bisogna portare qui i volantini. Martedì 15 incontro nella sede The Gate di Porta Palazzo con Ilda Curti, responsabile del progetto finanziato dall’Unione Europea per la riqualificazione del quartiere. Si discute sul tempo ancora disponibile e sui permessi. Giovedì 17 dialogo telefonico con Ilda Curti, che dopo aver parlato con i Vigili, ci comunica che non sono necessari permessi particolari dal momento che non c’è occupazione del suolo pubblico e non rientra nella categoria delle «iniziative pubblicitarie». Sarà Luca Cianfriglia ad aiutarci nel corso dell’operazione. In un primo tempo si prevede di utilizzare gli altoparlanti della gru illuminata da Richi Ferrero nell’ambito della rassegna Luci d’artista. Come facciamo a far salire l’imam fin lassù? Lo stesso giorno arriva da Bologna il calendario con gli orari di preghiera del Ramadan. Continuano le telefonate. Richi Ferrero ci offre la sua piena collaborazione. La gru dovrebbe essere smontata il 14, ma è possibile chiedere il permesso per arrivare fino al 18. Ogni volta la cosa che più sconcerta il nostro interlocutore è l’oscillazione della data:

457 P. Briata, *Spazio urbano e immigrazione in Italia. Esperienze di pianificazione in una prospettiva europea*, Franco Angeli, Roma, 2014, p.62.

⁴⁵⁸ A.Pioselli, *op.cit.*, p.145.

18 o 19?, «dipende dalla luna», «ma non si può sapere la data esatta?», «no, bisogna aspettare l'ultima luna del mese». Continuano le telefonate. Alcuni problemi, anche di ordine tecnico, ci fanno preferire alla recitazione in diretta della preghiera, una registrazione. Adriana contatta la Comunità islamica di Bologna e ottiene la loro collaborazione. Natale si avvicina. Arriviamo a giovedì 24 con la disponibilità del Comune, ma senza attrezzatura, poiché non è possibile trattenere la gru per altri quattro o cinque giorni. Venerdì 25 e sabato 26 sono tutti in festa. Da domenica 27 riprendono le telefonate, sempre più frenetiche. L'ultima ipotesi è di mettere sulla piazza degli altoparlanti, sei secondo l'ufficio tecnico. Ma è necessario sapere la data esatta, perché è difficile poter lasciare incustodita la strumentazione durante la notte. «Ma non è proprio possibile sapere la data?» «No» «Ma chi lo decide?» «Dipende dalla luna». L'avremo ripetuto un centinaio di volte. E neanche noi riuscivamo a spiegarci troppo bene la questione della luna. Martedì 30 è la giornata più concitata. Per poter trattenere la strumentazione due giorni è necessaria una richiesta da parte dell'Assessore, che però è fuori città. Adriana è dai suoi genitori a Catania. Aumentano le telefonate: Luca Cianfriglia, Lisa Parola, Ilda Curti, Paolo Verri, Assessore Alfieri, Adriana Torregrossa. Poi partono i fax: Adriana Torregrossa, Assessore Alfieri. Alla fine la lettera di richiesta arriva all'ufficio tecnico del Comune. Un sospiro di sollievo. Di nuovo silenzio. Giovedì 7 gennaio Adriana arriva a Torino. Incontriamo Luca Cianfriglia per un sopralluogo. Si decide di piazzare gli altoparlanti su un palo al centro della piazza. Intanto ci si occupa degli inviti e della scheda di presentazione. Nell'incontro del 7 decidiamo anche di realizzare un volantino da far tradurre in arabo. Il giorno dopo Adriana spedisce un fax con il testo a Khalil Ali di Biancavilla in provincia di Catania, uno dei pochi traduttori in Italia in possesso di un computer con caratteri arabi. Lunedì 11 la traduzione arriva via fax. Si inizia a telefonare e a inviare comunicati stampa per diffondere la notizia. Martedì 12 viene pubblicato, a nome di una di noi, un pezzo sulla cronaca de «La Stampa». Da The Gate ci comunicano che il palo nella piazza scelto dall'unità tecnica per installare gli altoparlanti non è adatto per motivi di sicurezza. Viene proposto il terrazzo della Protezione Civile, nella stessa struttura dove ha sede il mercato del pesce; intanto gli altoparlanti sono scesi a quattro. Il giorno dopo dai giornali silenzio. Mercoledì 13 è una giornata difficile. Al centralino di The Gate giungono telefonate di cittadini «inferociti». La Questura chiede spiegazioni. Di nuovo la domanda «Ma la data?» «Non è possibile saperla?». La sera a casa di Giorgina, con Marco Vaglieri, si appiccicano etichette e si scrivono indirizzi sugli inviti fino a notte fonda. La torta e la grappa sono un buon conforto. Giovedì 14 decidiamo di andare a distribuire i volantini nei negozi frequentati o gestiti da musulmani. Ci guardano con curiosità, qualcuno chiede di avere altre fotocopie del volantino. Andiamo nella Moschea, ma dobbiamo aspettare la fine della preghiera. Compriamo anche i datteri per la sera dell'inaugurazione. Venerdì 15 Mario Borghezio, deputato della Lega Nord, fa sapere tramite la cronaca de «La Stampa», che vuole chiedere la piazza a inizio febbraio per una «contro- messa» anti-Ramadan: «Porta Palazzo non è musulmana. Risponderemo alla benedizione del Muezzin diffusa dagli altoparlanti con una messa riservata a tutti coloro che non si rassegnano all'arabizzazione del proprio quartiere». Lo stesso giorno Olga Gambari pubblica un articolo sulla cronaca de «La Repubblica». Compaiono due volti di una stessa città, divisa tra uno spirito da crociata e l'apertura alla differenza. Si continuano a fare lunghe telefonate. L'operazione è ormai avviata, non rimane che riuscire a schiacciare il tasto play. Adriana telefona da Bologna per avvisare che l'imam ha fatto la registrazione della preghiera l'*Aid el Iftour*. Dura 3 minuti e 17 secondi. sabato 16 Potrebbe essere oggi. Adriana arriva all'una, non mangia perché anche lei fa il Ramadan: nessuna sigaretta, niente da bere, niente da mangiare. Alle 15,30 si parte per raggiungere Giorgina in galleria, poi arrivano Luca e Lorella Galvan, che si è offerta di fare le riprese. Alle 17 e qualche minuto partiamo per salire sulla terrazza. Gli impiegati della Protezione Civile si fanno coinvolgere nell'atmosfera di agitazione e di emozione generale. Iniziano le

telefonate: a Bologna occupato, a Torino non sanno dire ancora nulla. Ancora 30 minuti. Intanto guardiamo il mercato dall'alto: tantissima gente si sposta tra i teli colorati dei banchi. Se si aprono le finestre l'odore del pesce si mescola alle voci e ai rumori. Se fosse adesso sarebbe perfetto... tutta quella gente. Ancora telefonate, senza riuscire a sapere nulla. La tensione cala e inizia la stanchezza. Ancora mezz'ora, poi un'ora. L'impiegato che ci ha aperto la porta tenta di trovare una soluzione razionale a questa lunga attesa: inizia a cercare su Internet i siti di culto islamico per arrivare a trovare le fasi lunari di mezza Italia, anche il sito dell'Istituto Galileo Ferraris. Alle 19,10 ancora un tentativo a Modena; risponde una donna che parla arabo, ci passa sua figlia, una bambina, che dice con sicurezza: «Il Ramadan finisce domani. Ma tu sei araba?» «No. Ma faccio il Ramadan» «Allora auguri. Ciao». L'appuntamento è rinviato a domenica. Domenica 17 durante la mattina Adriana si occupa di allestire la mostra all'Unione Culturale. Ci troviamo alle 16,30 all'ingresso della Protezione Civile. Nella piazza non c'è quasi nessuno, tranne due macchine della polizia, un gruppo di vigili urbani e qualche passante frettoloso. Mentre aspettiamo chi deve ancora arrivare, Lisa e Francesca telefonano alla RAI per segnalare la notizia errata trasmessa al TG3 regionale delle 14. È stato detto che l'operazione era nata per iniziativa del Centro Islamico e che gli altoparlanti sarebbero stati collocati sulla gru. Intanto arriva una macchina della RAI, Lisa si avvicina per chiedere spiegazioni sulla fonte di tali notizie, ma «il signore con la sciarpa di seta sembra non capire nulla». Bisogna mandare subito un fax alla redazione e segnalare la rettifica. Arriva Adriana con i pasticcini per festeggiare la fine del Ramadan, e subito dopo giunge anche Ilda Curti con Norma, la sua bellissima figlia di sei mesi. Luca è già salito per controllare la strumentazione. Bianca fotografa e Lorella filma, arrivano Giorgina e poi Luisa, ma per il momento ci siamo solo noi. Saliamo negli uffici e scriviamo velocemente il fax da mandare alla Rai. Adriana è agitata perché mancano pochi minuti. Andiamo nella stanza con il terrazzo e ci mettiamo vicino alla finestra. Oltre corso Regina, davanti al mercato coperto, c'è una folla di persone che identifichiamo inizialmente come leghisti. Intanto Bianca e Lorella, da inviati speciali, hanno raggiunto la folla. Inizia il conto alla rovescia... Adriana aziona il registratore. Qualche minuto di silenzio, poi inizia la preghiera. È emozionante. Fissiamo la folla per cercare di capire la reazione: restano tutti fermi - forse non sono leghisti - mentre alcuni passanti sulla piazza si guardano attorno stupiti e restano in ascolto. La preghiera finisce e l'imam saluta la comunità di Torino. La folla resta però al suo posto, illuminata dai flash dei fotografi e dai riflettori montati dalle troupe televisive. Arriva Gianni Ferrero, il marito di Lisa che è stato in piazza, e ci dice che sono tutti musulmani e che stanno pregando. Doveva andare proprio così. Mangiamo i pasticcini e festeggiamo con Adriana, poi scendiamo in piazza, ma ormai è quasi vuota. Ci raccontano che è stato disteso un tappeto blu, tutti si sono tolti le scarpe e si sono messi a pregare; poi si sono abbracciati, per la gioia dei giornalisti, e se ne sono andati via. Incontriamo Hamid Azizi, un amico di Luisa che ha seguito l'operazione fin dall'inizio fornendoci preziosi consigli, e andiamo a bere un caffè, per lui il primo della giornata, per noi il decimo. È lui a dirci che la decisione di pregare in piazza è stata presa all'ultimo momento. Invece di andare in moschea, gli oltre cento musulmani riuniti intorno a Buschta vicino alla tettoia dell'Orologio, hanno accolto l'intervento di Adriana trasformandolo in occasione di celebrazione pubblica. Alla televisione mandano nuovamente la notizia scorretta. Lunedì 18 su «La Stampa» siamo in prima pagina, ma nessuno lo sa: «per la prima volta in Italia la preghiera collettiva si è svolta in un luogo pubblico come la popolare piazza del mercato... », solo in un articolo compare la menzione di Adriana, che ha «integrato» l'iniziativa con la trasmissione della preghiera. Potere dell'informazione! In fondo è il destino degli interventi artistici urbani, specie quelli

che si strutturano come «servizi» offerti alla cittadinanza: vengono assunti e scompaiono. Rimangono le bollette del telefono e una profonda soddisfazione.”⁴⁵⁹

459 L. Parola, B. Polledro, Cronaca di un'azione urbana tra Torino e Bologna dal 19 novembre 1998 al 17 gennaio 1999.

http://archive.atitolo.it/PDF_SCHEDE/2_8art2.pdf

6.7 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Quarta parte: Biennale di Venezia 1999. Tra Oreste e i WochenKlausur

Un cambiamento però è in atto e una nuova ricezione/visualizzazione delle possibilità di intervento nello spazio pubblico emerge proprio dal nuovo ambito della rigenerazione urbana di cui il progetto The Gate ne è un chiaro esempio. Un nuovo atteggiamento inizia a farsi strada anche in ambito istituzionale, così, nella sala del Progetto Oreste alla Biennale di Venezia del 1999 viene invitato a titolo insieme ad Alessandra Pioselli per tenere un seminario da titolo *Arte Pubblica: esperienze e progetti Europei (3/10/1999)*. Quell'edizione della Biennale ritengo sia stata particolarmente importante perché contemporaneamente al Progetto Oreste, il collettivo austriaco WochenKlausur, dal 1993 attivo su progetti socially engaged, viene chiamato a "rappresentare" l'Austria. Nel padiglione nazionale il collettivo realizza un progetto mirato alla creazione di una scuola di "emergenza" per i bambini rifugiati in Kosovo e Macedonia a seguito del conflitto nei Balcani.

Il concetto di stesso di scuola, componente chiave di molti progetti SEA, supera il lato strutturale-fisico per affrontare in maniera più articolata il discorso dell'insegnamento e dell'educazione all'interno della cornice causata della guerra nei Balcani ed in particolare a seguito della guerra in Kosovo.

Proprio la guerra, infatti, aveva causato una massiccia ondata migratoria di profughi albanesi-kossovaresi verso la Macedonia che in quel momento non era in grado di sostenere un tale sforzo e reggere l'impatto. Lo scopo del progetto dei WochenKlausur fu quello di creare diverse scuole di lingua nelle zone delle Macedonia in cui erano presenti campi profughi e in alcune cittadine kossovaresi usando la Biennale come punto di rappresentanza e soprattutto come capitale culturale ed economica per attivare il loro intervento.

I WochenKlausur, del resto, sono citati da Pioselli nel suo intervento al seminario Oreste il che rivela, proprio attraverso una presentazione di esperienze europee, un interesse sempre maggiore da parte dell'Italia artistica alle nuove dinamiche di rigenerazione e pratica sociale. Pioselli è consapevole come le diverse definizioni terminologiche come community art, new genre, public art "da un lato testimoniano la vitalità della riflessione teorica, la sua capacità di creare ulteriori categorie, dall'altro riflettono le specificità sociali, politiche e culturali dei contesti da cui originano." ⁴⁶⁰

Soprattutto il riferimento diretto alla pratica socially engaged da parte di Pioselli viene usato, da un lato dato per richiamare alle problematicità stesse inerenti a questa pratica, e dall'altro per evidenziare un'assenza (di) critica sull'argomento. In merito alla rigenerazione, intesa come volano di una nuova operatività artistica, Pioselli scrive: "Rigenerazione è infatti utilizzato in sostituzione a riqualificazione e sottolinea la volontà a partire dall'esistente, dalla specificità dei vissuti che si intrecciano in un territorio dato, che in quel caso [The Gate, progetto Art.2., ndr] è determinato da un forte multiculturalismo. Non si propone quindi un meccanismo verticistico in cui la "qualità" viene aprioristicamente progettata e sovrapposta al tessuto socio-culturale in cui si intende agire, ma piuttosto si parte da quello per rivelarne le potenzialità e la ricchezza [...] Nella maggior parte di questi lavori emerge dunque il ruolo dell'artista come

⁴⁶⁰ a.titolo, A.Pioselli, *Arte Pubblica: esperienze e progetti Europei.Seminario a cura di a.titolo (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Luisa Perlo, Bianca Polledro) e Alessandra Pioselli (3/10/1999)*, in, *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano, 2000 (pagine non numerate).

“inventore di servizi” rilevatore di nodi, bisogni, urgenze: servizi intesi non in senso strettamente utilitario, ma come ha rilevato Antonella Marucco (The Gate) come espressione di un’operare artistico che gioca con i confini e “provoca l’istituzione su quanto avviene nella complessa dimensione del vivere collettivo.”⁴⁶¹

In riferimento alla socially engaged art parlando dell’attività del gruppo inglese Project Environment, Pioselli si esprime così: “Project Environment richiama l’attenzione sui rischi di “feticizzazione, da parte degli artisti, dell’impegno sociale. Avvisando del pericolo di “semplificazione”, oppone all’applicazione di una formula operativa la necessità di esercitare un costante ripensamento delle modalità d’intervento. Modalità che non possono - secondo la posizione politica di Project Environment - non tener conto, in negativo, della “complicità” che la *socially engaged art* può sviluppare con le istituzioni. [...] Come curatrici dell’incontro non possiamo che rilevare la capienza dell’argomento che abbiamo voluto affrontare. A questa sintesi dei caratteri dell’iniziativa è nostra intenzione far seguire una riflessione teorica maggiormente articolata. L’evidente assenza, in Italia, di contributi teorici sull’argomento (che in altri paesi è tema di programmi, concorsi, corsi universitari, etc.) ci stimola a proseguire, da un lato una raccolta di esperienze, dall’altro a impegnarci in un’attività teorica che sentiamo come assolutamente necessaria sia per il versante critico che per quello curatoriale della nostra professione.”⁴⁶²

È simbolico, ma non un caso, che questa presa di “coscienza” avvenga proprio alla Biennale di Venezia dove nel 1976 all’interno del Padiglione Italia, *Ambiente come sociale*, Enrico Crispolti aveva portato una prima ricognizione di quella nuova operatività italiana che si rapportava con un sociale tanto locale quanto amministrativo/statale e che vedeva nell’intervento pubblico un lavoro con il pubblico all’interno del quale le pretese autoriali lasciavano spazio ad un nuovo atteggiamento di co-progettazione e partecipazione.

In merito a quanto affermato da Pioselli sulle “specificità sociali, politiche e culturali dei contesti da cui originano” determinati termini, quello di “inventore di servizi” rientra in quella svolta critica e terminologica ravvisata sia da Kester e Putnam negli Stati Uniti ed assume un diverso (quasi) diametralmente opposto significato. Secondo il Kester di *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*(1995), il rapporto con la comunità cela un moralismo di fondo basato sulla lunga tradizione vittoriana del patronage. In questo caso il rapporto non è istituzionale bensì privato e in questa transazione con la comunità l’artista diventa un *social service provider* “inventando” dei servizi e supplendo così a mancanze statali/centrali. Per Kester questa nuova dimensione dell’artista è da tenere sotto controllo critico altrimenti rischia di trasformarsi in pratica cooptante. Per Putnam - anche il suo testo è del 1995 - l’ “inventore di servizi” si colloca all’interno dell’emergente terzo settore del quale fanno parte associazioni no-profit e musei. Per Putnam, come visto nel capito 2, il problema non risiede in una possibile cooptazione ma nella mancanza di socialità che questa tipologia di “associazionismo” crea.

Il discorso sul terzo settore sviluppatosi negli Stati Uniti, come descritto dai due autori, ha coinvolto sempre più gli artisti all’interno delle comunità. La specificità del tessuto statunitense ha permesso - e questo rappresenta una prima differenza di contesto - lo

⁴⁶¹ a.titolo, A.Pioselli, *Arte Pubblica, op.cit.*, (pagine non numerate).

⁴⁶² a.titolo, A.Pioselli, *Arte Pubblica: esperienze e progetti Europei.Seminario a cura di a.titolo (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Luisa Perlo, Bianca Polledro) e Alessandra Pioselli (3/10/1999)*, in, *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano, 2000 (pagine non numerate)

sviluppo di pratiche non mirate ad una rigenerazione architettonica - e quindi solo consequenzialmente interessate all'altro - bensì già pensata per la comunità all'interno di un'ottica molto problematica quale quella del self empowerment. Il *social service provider* rispetto all' "inventore di servizi" rappresenta un passo successivo - non ancora ravvisabile nell'Italia di fine anni '90 - dal momento che con l'istituzionalizzazione delle pratiche sociali in un contesto di continua rigenerazione urbana, i servizi inventati dall'artista prenderanno sempre più una piega sociale e assistenzialistica sia attraverso la forma di una nuova didattica sia attraverso forme artistiche meno programmatiche.

In merito agli esiti dell'arte relazione in una sua prospettiva di fornitura servizi, Marco Vaglieri si esprime così: "Potrebbe non essere il sistema dell'arte l'ambito nel quale quella che chiamiamo l'arte relazionale debba prevedere il suo avvenire, potrebbe svilupparsi autonomamente come una nuova disciplina, che so di animazione colta, di sociologia figurata o di psicoteatro collettivo. Sicuramente se l'artista fosse riconosciuto come un fornitore di servizi alti e colti e non solo condannato a essere un produttore di oggetti, l'arte relazionale (ma a questo punto appare chiaro che questo termine è ambiguo) potrebbe trovare una collocazione aprendo anche possibilità di ritorno economico, proponendosi, ad esempio, come servizio (penso alla possibilità di lavorare con le amministrazioni locali, con scuole e università, con radio e televisione, penso a scambi internazionali ecc...) Altrimenti che l'arte relazionale si manifesti con più chiarezza formale e non come alibi, trovi realmente una sua estetica, una piena identità e si proponga come diversa possibilità visuale."⁴⁶³

⁴⁶³ M.Vaglieri, *Qualche equivoco a proposito dell'arte relazionale*, in, *Come spiegare a mia madre che quel che faccio serve a qualcosa. Comunicazione, quotidianità, soggettività. Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane*, Bologna, Link, 31 ottobre/2 novembre 1997, ed. Charta, Milano.

6.8 Intermezzo. Due progetti community based nell'Italia anni '90

Negli anni '90 dunque, questa tipologia di territorio inizia a farsi strada nelle pratiche artistiche che decidono di indagarlo, in linea con certi tempi della critica, attraverso una pratica relazionale mobile capace di offrire oltre lo studio delle dinamiche di interazioni umane una prima "parvenza" di sociale proprio nel loro attuarsi al di fuori della galleria e del sistema arte. L'altro viene declinato in maniera "locale" proprio perché nel reperto minino territoriale il meccanismo della partecipazione viene a sua volta testato dalle politiche governative, dai comuni e dagli attori locali.

Due esempi importanti di quello che anche Pioselli definisce un primo approccio alla community based art - approccio anacronistico in quanto, in Italia, il termine ancora non era stato apertamente utilizzato e soprattutto le politiche ancora non si erano adeguate alla nuova forma della società- sono quelli realizzati dal Progetto Casina e dal Progetto Cuspide tra il 1991 e il 1993.

Partendo già dalla terminologia "progetto" con cui tali operazioni si riconoscono, sia il Progetto Casina che quello Cuspide pongono l'accento sulla progettualità/realizzazione e non tanto sull'autorialità del progetto stesso. Sono entrambi progetti all'interno dei quali il territorio è definito in base anche ad una ben specifica comunità e quindi si presenta come uno spazio d'azione volutamente ristretto per permettere alle possibilità espressive e artistiche di darsi nel concreto. Ovvero, come tipico della SEA, in quello che sarà il suo processo "evolutivo", la progettualità per diventare concreta realizzazione deve limitare il suo campo d'azione. Facendo questo si riesce innanzitutto a gestire le varie fasi del progetto e soprattutto si instaura un clima di fiducia e dialogo con le persone coinvolte all'interno del progetto stesso.

Il progetto Casina venne ideato nel 1991 da Antonella Ortelli, Carla Vendrami e Silvia Puppi all'interno della sezione femminile del carcere di San Vittore a Milano.

Il progetto consiste nella creazione di un luogo separato, non istituzionalizzato e non veicolato né alla logiche della casa circondariale né a quelle del mondo dell'arte. Essenzialmente Progetto Casina rappresenta la creazione di uno spazio "privato" all'interno del quale le donne possono confrontarsi e parlare. Il progetto, ad oggi ancora attivo, ha offerto diversi corsi e momenti di confronto.⁴⁶⁴

"A partire dalla fine del 2006 si è formata l'Associazione "Progetto Casina", che ha per finalità la valorizzazione, anche all'interno dell'istituzione carceraria, delle differenze di genere, intese come strumento per favorire la crescita dell'identità personale e la cura di sé, nonché la trasmissione all'esterno delle conoscenze e i saperi femminili sviluppati all'interno del Progetto."⁴⁶⁵

Tra gli esempi delle attività svolte, nel 2007 il Progetto Casina ha creato un laboratorio a partire dall'Ultima Cena di Leonardo da Vinci sviluppando il tema del convivio. Il laboratorio era strutturato su due sedi, il Liceo Artistico Statale Bruno Munari di Cremona e la Sezione femminile del Carcere di San Vittore a Milano. L'ente promotore è stata la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano e ha visto partecipare come sede espositiva il CRAC di Cremona. Il lavoro con le ragazze della sezione femminile di San Vittore si è sviluppato nei giorni 2 Aprile e 16 Maggio 2007. Il

⁴⁶⁴https://it-it.facebook.com/pg/progettocasina/about/?ref=page_internal

⁴⁶⁵<http://1995-2015.undo.net/it/mostra/113298>

convivio, oltre ad essere il sotto tema dell'opera leonardesca, è stato inteso soprattutto come metodo interdisciplinare in grado di superare differenze e specificità escludenti/esclusive e non come tema legato alla storia dell'arte e alla sua terminologia critica. In particolare il convivio è stato analizzato come elemento di esperienza. Il progetto riporta questa descrizione: "Attraverso il lavoro collettivo si cercherà una via per comunicare senza mediazioni le parole, le immagini e le esperienze individuali, in una dimensione comunitaria il più possibile libera da schemi precostituiti ma comunque rispettosa delle singole personalità. La possibilità per i singoli di percepirsi immediatamente, attraverso la visibilità, come parte integrante e fattiva di un gruppo potrà innescare e mantenere viva una positiva dimensione progettuale, che si sposti liberamente dai responsabili del laboratorio ai partecipanti."⁴⁶⁶

Seppur nelle specifiche dinamiche di questo progetto legate maggiormente ad una dinamica relazionale, il Progetto Casina rappresenta un esempio di quella che nella SEA viene definito non solo come long term project bensì anche come long term commitment cosa che negli anni '90, in Italia ancora non era stata teorizzata in questi termini.

Il progetto Casina, a livello di comunità, rientra in un discorso a parte, in quanto la comunità carceraria non rappresenta una comunità coerente nel senso di scelta e definizione quanto, piuttosto, una comunità "inevitabile". La dimensione del carcere restringe di per sé il campo delle scelte all'interno del quale il progetto ha creato un sottogruppo. Si tratta di una comunità "d'interessi" dove il ruolo dell'artista ha giocato un ruolo fondamentale nella sua realizzazione. Gli artisti in questo caso, non si sono trovati di fronte ad una "sotto categoria" già definita, ovvero, dando per assodato il fatto che tutte le donne all'interno del penitenziario condividono la stessa condizione, non ci sono gruppi che rappresentano un'istanza particolare o minoritaria. Allo stesso tempo, a differenza del lavoro dell'artista americana Dawn Dedeaux "Soul Shadows"(1993, si veda capitolo 3), gli artisti del Progetto Casina non si sono preoccupati del problema della rappresentazione - né politica né simbolica - della comunità stessa. Se per Dedeaux le problematiche principali, nella lettura offerta da Kester, derivano dalla volontà dell'artista di essere riconosciuta e accreditata dalla comunità dei giovani detenuti per poi poterne rappresentare in maniera simbolica i valori redentivi, Progetto Casina non ha una valenza artistica espositiva e dunque non agisce con finalità di rappresentazione bensì come processo open-ended all'interno del quale l'autorialità dei singoli artisti serve solo come punto di rottura con l'ordinario. In questo caso si potrebbe parlare di social service provider, dove l'invenzione di nuovi servizi è rivolta, attraverso un piano didattico/educativo, ad una comunità "svantaggiata".

Il lavoro all'interno del carcere quando rimane così nascosto, per così dire, quando l'autorialità artistica si mette da parte, rappresenta una modalità al limite in quanto il lavoro dell'artista tende a diluirsi all'interno del lavoro sociale vero e proprio attuando un passaggio di consegne importantissimo al fine di un suo sviluppo coerente e duraturo. Da un punto di vista della critica però, tali progetti per poter essere effettivamente compresi hanno bisogno di essere seguiti sia nel tempo che nello spazio. Infatti, non è tanto il discrimine tra opera d'arte e servizio sociale che mette in moto la critica quanto piuttosto il discrimine all'interno della critica stessa tra una sua ricezione passiva e solo iniziale ed una sua analisi continua, attiva e partecipata. All'interno di questo studio Progetto Casina viene analizzato solo da un punto di vista storico nel suo essersi collocato all'inizio di un periodo di svolta per le pratiche sociali. Talmente all'inizio che rappresenta una sorta di caso isolato. Da questo punto di vista storico, estremamente limitante ma al contempo

⁴⁶⁶ <http://www.crac-cremona.org/wp-content/uploads/2017/02/8.-Progetto-casina-2007.pdf>

necessario per rintracciare la coerenza dello sviluppo delle pratiche sociali, è interessante vedere come a distanza di quasi venti sei anni, 2017, la pratica sociale legata alla dimensione del carcere sia stata sviluppata da un artista americano nel contesto italiano. Questo è il caso di Mark Bradford nella sua triangolazione con la Biennale di Venezia e il carcere femminile della Giudecca.

Il Progetto Cuspide invece è un progetto che per certi versi potremmo dire ha una stretta e diretta correlazione con le tematiche e i protagonisti SEA così come si sviluppano in quegli stessi anni negli Stati Uniti. Il progetto venne realizzato per la prima volta a Cagliari nel 1992 da Federica Thiene e Laurie Palmer e successivamente portato a Venezia nel 1993 dove Thiene formò il duo artistico Artway of Thinking insieme a Stefania Mantovani. Prima di entrare nel merito del progetto è da sottolineare la presenza di Laurie Palmer membro del collettivo Haha di Chicago che nel 1993 prenderà parte a Culture in Action con il progetto FLOOD (si veda capitolo1).

Artway inoltre rappresenta un ottimo *trait d'union* con quella linea SEA fin qui tracciata in quanto Thiene e Mantovani collaboreranno più volte con Mary Jane Jacob con progetti quali *Chow* (all'interno dell'operazione Conversation at the Castle - Atlanta 1996 curata proprio da Jacob)⁴⁶⁷, *Bios_Being in the World* (SAIC-Chicago 2012)⁴⁶⁸ e *Art and Life: the constant evolution of being an artist* (SAIC-Chicago 2011)⁴⁶⁹. In particolare il progetto *Bios_Being in the World* è stato sviluppato come un workshop (18-23 giugno 2012) il cui intento è stato quello di definire un discorso comune sulla pratica SEA. Attraverso la pratica del processo creativo si è cercato di arrivare alla definizione di quelli che sono i punti chiave di questa pratica analizzandone le basi per sviluppare un terreno comune sul quale ragionare e “praticare”.

Il progetto Cuspide oltre ad essere stato realizzato in due città diverse è stato anche progettato e realizzato in due momenti diversi che hanno messo in luce quella che sarebbe poi stata la caratteristica interdisciplinare e co-progettativa del duo. Progetto Cuspide venne ideato al Carnegie Mellon University / Dipartimento di Arte durante l'anno accademico 1992/1993 e successivamente attivato sul territorio di Pirri, in provincia di Cagliari, e a Venezia. Se in quest'ultima occasione il progetto mostrò un atteggiamento maggiormente legato alle dinamiche relazionali/situazioniste del periodo attraverso il dialogo e la scoperta della città, il progetto di Pirri entrò direttamente all'interno di un progetto partecipato per l'allora piano regolatore. Su invito dell'ASPIS (Associazione Promozione Iniziative Socioculturali) il progetto volle portare l'attenzione sull'ex edificio dell'azienda vinicola Rocca cercando di proporre usi alternativi alla demolizione che il piano regolatore invece proponeva. In merito a questo intervento Pioselli scrive: “Le artiste organizzarono interventi di vario tipo sul luogo, tra cui alcuni ludici, come l'apertura di una pista da bowling; distribuirono duemila bottiglie da personalizzare agli abitanti del quartiere e le esposero in un'installazione corale dentro la fabbrica. Il suo riuso pubblico voleva suggerire ai cittadini e alla pubblica amministrazione un'altra possibile arte del luogo.”⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ http://www.artway.info/aot/archives/archivio_progetti/07_chow/index.html

⁴⁶⁸ <http://www.artway.info/pdf/007-b-activity-EXPERIENTIAL-WORKSHOPS-web14.pdf>

⁴⁶⁹ <http://www.artway.info/pdf/007-b-activity-EXPERIENTIAL-WORKSHOPS-web14.pdf>

⁴⁷⁰ A.Pioselli, *op.cit.*, p.126.

6.9 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Quinta Parte. Ludico e politico.

Nonostante la struttura di questi due progetti, la pratica italiana di metà anni '90 si sviluppa maggiormente attraverso l'approccio del singolo artista - in senso non strutturato - verso la dinamica sociale sia, in chiave ancora soggettiva-relazionale, sia attraverso una consapevolezza maggiormente sociale ma allo stesso tempo non ancora costruttiva.

All'interno del primo caso, ovvero una soggettività relazionale aperta al confronto con lo spazio pubblico e i suoi cittadini, rientra l'operazione di Marco Vaglieri dal titolo *Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno* (Milano, 1995). L'operazione di Vaglieri consistette nella trasposizione della dimensione intima della casa nello spazio aperto/pubblico urbano. Attraverso la costruzione di una "sorta di micro villaggio itinerante formato da tre casette-giocattolo dell'Ikea, con tanto di sedie e fornello per il the da offrire ai passanti"⁴⁷¹ l'artista si pose come cerniera, o punto d'incontro tra lo spazio privato e quello pubblico invitando le persone ad "alterare" la loro percezione della città come luogo del via vai o delle sfera professionalizzante. L'oggetto casetta-giocattolo con la sua valenza ludica e straniante si pose anche come intervallo visivo all'interno dell'addensato spazio urbano. In un'intervista con Vaglieri, l'artista ha così descritto il suo intervento: "*Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno, che è precedente, del 1995 [rispetto al lavoro Abbracci, 1997, n.d.r.], era composto da un set di tre casette giocattolo in cartone che circondavano delle sedie, un fornello e le cose necessarie per preparare un the. Tutto il materiale stava comodamente in automobile. Giravo a caso e quando vedevo un posto che mi piaceva scaricavo tutto l'occorrente e allestivo il mio piccolo accampamento. La gente passava, guardava, certi chiedevano. E quando spiegavo che la mia era una operazione artistica alcuni sceglievano di fermarsi, di sedersi e di accettare il mio the. Questa scelta per me era di primaria importanza. Era la condizione per cui il lavoro poteva vivere. Mi interessava molto anche la dimensione di totale precarietà che contraddistingueva l'operazione a livello visivo e il fatto di condividere un momento di dialogo, di comunicazione spontanea, e incontrare delle persone in una bolla di realtà non ordinaria. Per me uno spazio estetico e politico. Come negli *Abbracci*, anche questo lavoro era seriale e completamente fuori controllo. Quindi capitavano anche situazioni difficili in posti di disagio sociale, incontri con persone ostili, problemi con la polizia locale e via dicendo. Tutto questo faceva parte del gioco, non solo per modo di dire, perché in effetti in queste operazioni c'era anche il desiderio di frequentare una dimensione ludica, e poetica ... un po' giocosa appunto.*"⁴⁷²

La casetta giocattolo, proprio come elemento di ricerca per l'apertura di un significato altro veicolato attraverso la pratica artistica, rappresenta un elemento che assume un valore alquanto rilevante all'interno delle pratiche socially degli anni '90.

Il suo stesso posizionamento, sia nomadico che stanziale, da costruirsi o già prefabbricato, può cambiare o per lo meno suggerire determinate riletture. Dal relazionale al politicamente impegnato, la casa diventa un elemento di affermazione e dialogo all'interno di un contesto sociale che pur nel suo movimento frenetico continua a riconoscerlo come unico punto certo. Come abbiamo visto nel progetto per Charleston del 1991, David Hammons realizzò quella che forse può considerarsi la prima opera SEA, *House of the Future*, una casa costruita insieme agli abitanti della comunità, una casa

⁴⁷¹ A. Pioselli, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷² Intervista con Marco Vaglieri, 30/01/2019. Per l'intervista completa si veda materiale in appendice.

senza nessuna funzione specifica ma che in virtù di questo lavoro condiviso, diventò una sorta di oggetto identitario di cui prendersi cura. Cronologicamente vicina ma con un approccio totalmente differente da quello di Vaglieri è l'operazione condotta dal collettivo WochenKlausur nel centro di detenzione di Salisburgo (1996) dove il tema della casa - anche nella sua forma - assume un ruolo fondamentale.

I WochenKlausur sono un collettivo austriaco formatosi, non ancora con questa denominazione, nel 1993 a Vienna. Fin dalla loro prima operazione, la creazione di una clinica mobile per senza tetto (1993), il collettivo si è sempre contraddistinto per la volontà costruttiva nel sociale. I loro interventi, sempre legati ad una determinata dinamica temporale - da qui il nome che in italiano si può tradurre come settimana di clausura/raccoglimento - hanno portato a rimettere in gioco il capitale, tanto culturale quanto economico, messo a disposizione dall'ente invitante al fine di intervenire in maniera diretta/concreta su un'altrettanto specifica problematica analizzata precedentemente sul luogo. I loro interventi divisi tra una prima fase di ricerca e una seconda di azione partecipata e diretta, si sviluppano all'interno di micro contesti, dal quartiere alla comunità, al fine di individuare il "problema" nella maniera più concreta possibile. I WochenKlausur hanno spesso usato, proprio per smuovere le logiche sociali, dei *refrain* artistici che con il passare del tempo sono diventati la loro cifra stilistica. Uno di questi è la casa da giardino in legno.

Nel 1996 chiamati dalla Salzburger Kunstverein decisero di intervenire nel centro di detenzione della polizia di Salisburgo che allora rappresentava uno dei più grandi centri di identificazione e espulsione (quelli che in Italia erano conosciuti come CIE) in Austria. Una prima azione di ricerca fece emergere le condizioni "reali" del centro all'interno del quale i detenuti non avevano nessun supporto legale o di interpretariato. Tanto meno godevano di possibilità ricreative e sociali. Anche le condizioni mediche erano alquanto precarie. I WochenKlausur decisero così di creare un gruppo di coordinamento per formare una rete di assistenza alternativa che potesse funzionare all'interno del centro.

Vennero così contattate le associazioni per i diritti umani (Caritas e Amnesty International), membri del centro protestante per servizi ai rifugiati, avvocati, ex detenuti e poliziotti.

Dal momento che l'intervento dei WK toccava un tema molto delicato e soprattutto si andava ad interfacciare con l'autorità politica e il sistema di polizia, la creazione di un gruppo di assistenza all'interno del centro di detenzione vide inizialmente l'opposizione proprio del corpo di polizia stesso. Per superare questa fase di stallo e al fine di richiamare maggiore attenzione da parte dell'opinione pubblica e della stampa in merito alle condizioni dei detenuti, i WochenKlausur scelsero di spostare l'attenzione su di un altro elemento, ovvero la casetta di legno.

La casetta venne costruita nel cortile della facoltà di Legge dell'Università di Salisburgo e prima ancora di diventare il luogo degli incontri con i vari personaggi politici divenne un "centro d'attrazione" che servì a portare l'attenzione sul problema richiamando un grande interesse mediatico. Dal momento che Herbert Fux membro del parlamento era anche uno dei promotori della conservazione e del decoro del centro storico, venne intrapresa un'azione legale contro il "cottage". Questo non fece altro che il gioco dei WochenKlausur portando ancora più attenzione sull'intera questione.

Nella casetta vennero realizzati sedici incontri con diversi esponenti politici, membri della comunità, giornalisti, a quali si aggiunsero il Ministro dell'Interno, la polizia e le associazioni per i diritti umani. All'interno della casetta l'azione dei WochenKlausur è diventata "opera" attraverso un processo dialogico su basi artistiche non convenzionali.

Soprattutto ha dato forma a quella che rappresenta una delle problematiche principali della SEA nonché uno dei maggiori punti di dibattito critico della sua prima fase di “costituzione” teorica - come dimostrato dalla querelle Grant Kester e Claire Bishop (Artforum, 2006, si veda capitolo 2) - ovvero lo spostamento dalla dimensione estetica a quella etica.

Dopo le iniziali resistenze, il capo della polizia acconsentì alla creazione di una rete di coordinamento per i servizi sociali all'interno del centro di detenzione coordinata a sua volta dall'Evangelische Flüchtlingsdienst (centro evangelico per servizi agli immigrati). Da quel momento ad ogni detenuto venne assegnato un consulente volontario assicurando, così, il rispetto dei servizi legali di base. Oltre all'aspetto legale venne risolto anche quello sociale grazie all'approvazione da parte della polizia della creazione di uno spazio comune nel centro di detenzione. I WochenKlausur, così, trovarono gli sponsor necessari per acquistare ed arredare la sala comune. Vennero acquistate attrezzature per il fitness, un biliardino, televisori e radio, così come giochi da tavolo e libri. Vennero inoltre garantiti abbonamenti a giornali di diverse lingue e venne installato anche un telefono supervisionato dal centro per i servizi sociali attraverso un sistema di schede telefoniche. Il centro continuò ad essere attivo per altri tredici anni (2009), fin quando il Ministero degli Interni non ne chiese l'interruzione.

Come visto dagli esempi descritti - Vaglieri-WochenKlausur - pur condividendo quasi la stessa cronologia e lo stesso medium il risultato, ma soprattutto, l'intento cambia completamente. Lo stesso elemento casa da una parte rappresenta un elemento simbolico, metaforico non programmatico, dall'altra, invece, è uno strumento per la realizzazione di un fine e allo stesso tempo una precisa modalità estetica di rappresentazione. Vaglieri suggerisce una dimensione e si propone per un incontro in qualità di mediatore di una relazione strettamente personale mentre i WochenKlausur “impongono”, per certi aspetti, una ben determinata azione, totalmente pubblica.

Da una parte abbiamo una rappresentazione simbolica di una relazione occasionale dall'altra una rappresentazione politica coordinata dove i WochenKlausur svolgono non tanto il ruolo di delegato quanto quello di attivatori.

Nel caso di Vaglieri la dimensione della relazione (si) preclude in un certo senso ad una operatività nel sociale proprio nel momento in cui si dà come essenzialmente unica e irripetibile - non capita spesso di prendere un the seduti nel parcheggio dello Stadio Giuseppe Meazza-. L'artista - usando un termine che negli ultimi anni Marina Abramovic ha “brandizzato” - è presente. È presente e consapevole di un certo suo ruolo anche e soprattutto nel “rifiuto” di modelli espositivi istituzionali. Nel caso dei WochenKlausur gli artisti scompaiono. Si fanno da parte per interpretare un ruolo che non si riduce di certo al solo atteggiamento politico e che incorpora una forte valenza civile nel momento in cui porta avanti un'istanza senza nessuna bandiera ideologica.

Per quello che riguarda le influenze del collettivo austriaco, ovvero ciò che in parte può spiegare alla base le differenze tra la casa relazionale e quella politica, troviamo il costruttivismo russo e la scultura sociale di Joseph Beuys⁴⁷³. Non è un caso che, date queste basi, i WochenKlausur rappresentino una parte importante dell'iniziale ricerca di Kester (addirittura copertina del testo *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, 2004).

⁴⁷³ <http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=it>

Secondo il critico americano all'interno della SEA il dialogo assume un ruolo fondamentale - anche perché in un certo senso slega l'operazione sociale dall'*outcome* finale - dal momento che determinati artisti diventano dei "context provider" ovvero offrono una base, un terreno di incontro che nel suo essere già al di fuori da un contesto istituzionale si propone come azione civile: "There are, however, a number of contemporary artists and art collectives that have defined their practice around the facilitation of dialogue among diverse communities. Parting from the tradition of object making, these artists have adopted a performative, process-based approach. They are "context providers" rather than "content providers," in the words of British artist Peter Dunn, whose work involves the creative orchestration of collaborative encounters and conversations, well beyond the institutional confines of the gallery or museum".⁴⁷⁴

La differenza tra *content provider* e *context provider* risiede nella dimensione del fuori, ovvero del luogo altro rispetto a quello appartenente al mondo istituzionale dell'arte o comunque ad una determinata sfera specialistica in grado di presentare una sola tipologia di discorso e quindi essenzialmente incapace di proporre un vero e proprio dialogo. La trasversalità, il terminologicamente abusato "in between", sta proprio in questa dimensione di contesto (ri)creato inteso come quello della non specializzazione dove le persone possono parlare/incontrarsi su di uno stesso piano.

Entrambi i progetti - Vaglieri-WochenKlausur - seguendo questa linea possono essere derubricati come context provider eppure differiscono, e non di poco, tra di loro. In che cosa però risiede questa differenza?

La differenza risiede essenzialmente nell'intenzionalità dell'artista e nella progettualità dell'intervento. Per Vaglieri, agire al di fuori di ogni definizione critica e pratica dava la possibilità di sperimentare un luogo e un dialogo che derivava dall'esigenza stessa dell'artista di mettersi in gioco al di fuori di un sistema chiuso e referenziale come quello artistico. Il mondo dell'arte è sentito come limitante e di fronte a questo limite l'artista usa la sua soggettività e sensibilità per uscirne fuori in maniera spontanea e non programmata.

Per i WochenKlausur il confronto con il mondo artistico e istituzionale è vissuto in maniera antagonista potremmo dire, senza però la tensione verso l'estetica richiesta da Bishop nella sua definizione di Relational Antagonism. Questo "scontro" tra artista e istituzione viene però giocato in maniera strutturata in quanto alla base del pensiero dei WochenKlausur risiede l'idea della risoluzione di una determinata problematica precedentemente definita. L'intenzione è progettuale, nel senso che ogni azione dei WochenKlausur è strumentale all'ottenimento di una determinata risposta e azione. Il *modus operandi* del collettivo austriaco mostra, soprattutto nei primi anni di attività, una *vis* politica molto forte intesa come arte politica della risoluzione dei problemi. In questa metodologia una pratica interdisciplinare è richiesta quasi come a-priori tattico dal momento che la relazione che i WochenKlausur instaurano avviene quasi sempre con persone e situazioni esterne al mondo dell'arte e che quindi necessitano di un altro tipo di linguaggio per poter essere coinvolte all'interno del processo. Kester analizza il lavoro del collettivo austriaco nel suo testo del 2004 sottolineando soprattutto la loro capacità dialogica all'interno della costruzione di processi che poi diventano partecipati. Il forte impatto politico - inteso a livello di politiche decisionali - dei WochenKlausur fa sì che

⁴⁷⁴ G.H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 2004, p.1.

Kester non trovi nessuna traccia di moralismo pedagogico all'interno delle loro operazioni così come un'eventuale confusione dei piani di rappresentazione politica e simbolica.

Questo perché le intenzioni dei WochenKlausur vengono sempre date come premesse escludendo di fatto la componente dell'immedesimazione o del transfert. I primi progetti del collettivo, infatti, portavano con il nome del gruppo stesso l'indicazione temporale della durata del progetto (8WochenKlausur, era il nome del collettivo per il primo progetto a Vienna nel 1993). La dichiarazione della temporalità annulla ogni altra possibilità di estensione e autorialità artistica. C'è una forma di pragmatismo "spietato" nell'affermare ancor prima dell'inizio del progetto la sua durata e la sua fine ma anche questa scelta intenzionale serve a stabilire una distanza etica, per certi aspetti, che ricorda all'artista il suo ruolo temporaneo all'interno dell'attivazione di una pratica sociale.

6.10 Dell'altro intimo e dell'altro pubblico. Sesta Parte: performare e attivare l'assistenza

Anche se con date differenti, vorrei nuovamente mettere in relazione il lavoro dei WochenKlausur, in particolare il progetto realizzato per il padiglione austriaco alla Biennale di Venezia del 1999, con due progetti realizzati nel 1992 da Ferdinando Mazzitelli e Pino Modica. Il tema comune è quello della lotteria e del valore di scambio. Lo scarto temporale 92-99 rivela e pone in essere una differenza critica e metodologica che dimostra anche come uno stesso tema, sviluppato all'interno di teorie diverse possa a sua volta sviluppare metodologie, obiettivi e pratiche altrettanto diversi.

In maniera sperata ma nello stesso anno, il 1992, gli artisti Pino Modica e Ferdinando Mazzitelli realizzano due operazioni, con relativa documentazione esposta in galleria, che indagavano i temi del lavoro, dello scambio e della beneficenza. Ferdinando Mazzitelli organizzò un banchetto, a Montescaglioso in Basilicata, per una raccolta fondi per inviare aiuti umanitari in Somalia. Successivamente per la galleria Pino Pascali, all'interno della collettiva con Rocco Lomonaco e Sebastiano Laselva, l'artista allegò al catalogo le fotocopie del versamento devoluto alla Croce Rossa. In questo caso l'intento dell'artista risultò essere tanto performativo quanto polemico andando a colpire il meccanismo "salva anime" della beneficenza come sostegno a distanza inefficace/perbenista e allo stesso mettendo/portando alla luce la questione della guerra civile in Somalia con i relativi interventi ONU. Allo stesso tempo la critica venne giocata su molteplici livelli: l'atto relazionale performativo del banchetto in piazza; il contatto "diretto" con un ente come quello della Croce Rossa; la trasposizione e rappresentazione dell'azione all'interno della galleria attraverso la presentazione della copia del versamento e la documentazione fotografica; il versamento nel suo originale come atto di transizione e luogo nel quale si attua uno scambio di valore economico-sociale.

Sulla scia di questa che potremmo definire una sorta di institutional critique relazionale, Pino Modica, precedentemente attivo con il Gruppo di Piombino, sempre nel 1992, realizzò l'operazione *Buono di prenotazione d'acquisto*. "In collaborazione con la Confesercenti e la CGIL di Piombino, l'artista fece distribuire a sei persone extracomunitarie, estratte a sorte, un buono acquisto di duecentocinquantamila lire ciascuno da spendere presso i negozi della città. Così facendo ribaltò la percezione della figura dell'immigrato associata generalmente a colui che elemosina. In seguito l'artista espose le merci comprate: beni superflui dotati del potere di attrazione simbolico di un anelato benessere"⁴⁷⁵.

L'operazione di Modica, proprio in questo suo collegamento "reale" con enti istituzionali al di fuori dal mondo dell'arte e ben radicati sul territorio - come per l'appunto gli esercizi commerciali della città - mostra un mimetismo molto forte inserendo la creazione artistica, in maniera critica, all'interno dei meccanismi di produzione, compravendita e valore commerciale. Il presidente della Confesercenti fece pubblicare e distribuire un avviso che riportava le seguenti parole:

AGLI OPERATORI COMMERCIALI DI PIO(M)BINO

Nei prossimi giorni è possibile che si presentino, presso le vostre attività, cittadini extracomunitari muniti di un buono di prenotazione, di cui vi alleghiamo fac-simile, per effettuare acquisti per un importo a loro discrezione (per un massimo di lit.250.000).

⁴⁷⁵ A.Pioselli, *op.cit.*, p.131.

Vi invitiamo a collaborare compilando le tessere di prenotazione, controllando il residuo spendibile dell'importo complessivo di lit.250.000.

Nei giorni immediatamente successivi si presenterà un incaricato della CGIL per provvedere al ritiro della merce e al relativo pagamento.

Vi ringraziamo per la disponibilità e Vi assicuriamo che l'operazione è corretta e presenta tutte le garanzie.

Cordiali saluti.

L'attenzione alla relazione, come visto già presente nel Gruppo di Piombino, tende a presentarsi al di fuori dello schema prefissato dall'istituzione andando a toccare con mano la costruzione del pensiero nel momento del suo farsi pratico. Il buono acquisto estratto a sorte e rivolto a persone extra comunitarie racconta due aspetti molto interessanti. Innanzitutto nega un diritto. L'estrazione a sorte rientra all'interno del "campo" del caso e del fortuito e quindi la possibilità che in Italia, nel 1992, un extracomunitario abbia l'occasione di spendere 250 mila lire in acquisti di non primaria necessità - come dimostrato dalla documentazione del progetto - rimane un fatto straordinario. Il considerare poi l'aiuto all'altro come atto di elargizione/mecenatismo mette in luce quella critica al sociale che vede in tale atto, come sottolinea Kester (si veda capitolo 3), una sorta di moralismo pedagogico residuo dei tempi vittoriani dai toni estremamente borghesi e in parte paternalistici.

L'operazione di Modica, attraverso poi la presentazione degli acquisti fatti dalle sei persone in questione, mette in luce, come scrive anche Pioselli, il pregiudizio verso l'immigrato e la tendenza a leggerne i bisogni sempre e solo in chiave assistenzialista. Modica, all'interno della galleria *Alice e il Campo* presentò gli acquisti installandoli su sei basi diverse e disponendo gli oggetti come fossero oggetti museali/musealizzati. Le merci in questione erano lontane dal genere del primo soccorso e molto più vicine alla ricerca di uno status symbol come veicolo di integrazione: vestiti firmati, stereo portatile, etc...

In entrambi i casi, Modica-Mazzitelli, quello che si evince dal "medium" lotteria/donazione è un carattere estremamente polemico e corrosivo e pertanto lontano da un concetto di programmazione. Rappresentano però un primo passaggio fondamentale nella relazione "costruttiva" con l'altro che, per poter essere conosciuto realmente, deve essere prima spogliato dai (nostri) pregiudizi.

Sempre seguendo il medium lotteria/donazione, voglio qui presentare il progetto dei WochenKlausur per il Padiglione Austria alla Biennale di Venezia del 1999 di cui prima si è brevemente discusso in relazione al progetto Oreste. Il paragone/rimando con il collettivo austriaco è funzionale a questa ricerca in quanto conosciuto all'interno dell'ambito critico-artistico italiano del tempo. I WochenKlausur nel 1994 fecero un'operazione a Civitella D'Agliano e vengono menzionati da Pioselli nel suo intervento per il Gruppo Oreste. Rappresentano, dunque a mio avviso, un buon trait d'union tra una socially engaged statunitense rodada in un contesto socio-politico molto caratterizzato e una pratica politica tipicamente europea.

Il tema che in quell'edizione il curatore del padiglione austriaco Peter Weibel proponeva era "Art as open practice" ovvero arte intesa come pratica multidisciplinare, non gerarchica e aperta alla commistione con politica, sociale ed ecologia.

Il progetto proposto dai WochenKlausur, seguendo la cifra stilistica che li contraddistingueva e considerando il time-frame Biennale, fu time-specific anziché site

specific e si focalizzò sulla vicina guerra nei Balcani e la crisi dei profughi albanesi-kossovaresi in fuga verso la Macedonia. In un contesto di guerra tutto ciò che non è ritenuto indispensabile passa in secondo piano e così anche la scuola - intesa come preparazione al futuro - venne prevaricata in nome della sopravvivenza.

Lo scopo del progetto dei WochenKlausur - che avevano già lavorato con la dimensione scuola nel progetto *Gestaltung von Schulklassen* a Vienna nel 1996 - fu quello di creare diverse scuole di lingua nelle zone delle Macedonia e in alcune cittadine kossovere in cui erano presenti campi profughi. Il progetto per la Biennale durò per tutta la kermesse, da aprile a ottobre, e si sviluppò principalmente in due fasi: una esterna alla Biennale che prevedeva una ricerca sul territorio macedone ed un'altra intera, tra Vienna e Venezia, che prevedeva invece una serie di operazioni di coordinamento e ricerca fondi.

Proprio per poter documentarsi in maniera approfondita e stabilire contatti, due membri dei WochenKlausur si recarono in Macedonia dove strinsero rapporti con associazioni umanitarie e di soccorso come ADI (Association for Democratic Initiatives) che diventerà in seguito un perno importante dell'intero progetto. La situazione dei rifugiati albanesi-kossovaresi in Macedonia diventò sempre più pesante a seguito del bombardamento di Belgrado del marzo 1999 da parte della NATO che vide anche l'Italia impegnata nelle operazioni logistiche attraverso le sue basi sull'Adriatico. Il gruppo decise, così, di dividersi su due ulteriori fronti organizzativi: tre membri rimasero a Vienna mentre gli altri tre condussero i lavori dal padiglione veneziano. Le direttive sulle quali impostarono il loro intervento furono relative sia all'affitto di locali da adibire ad aule e al reperimento di testi e materiali scolastici, sia al mantenimento del progetto a lungo termine attraverso il pagamento degli insegnanti.

Il materiale per l'arredamento delle aule venne donato dal consiglio scolastico della città di Vienna e da diverse scuole italiane così come venti computer vennero donati dall'Università di Venezia. Grazie ad un trasporto finanziato dalla Caritas austriaca e da quella del Sud Tirolo i materiali vennero portati direttamente in Macedonia per un totale di 500 banchi, 300 sedie, 20 armadietti, 16 lavagne più il materiale didattico, composto da libri, cassette, cd e video. Inoltre la casa austriaca di produzione cinematografica PPM donò un piccolo furgone grazie al quale Ardit Musliu, il coordinatore selezionato dai WochenKlausur per gestire il progetto sul campo, poté viaggiare nelle varie città visitando ogni classe.

Le città nelle quali fu possibile affittare delle aule per i corsi di lingua furono: Forino, Dobridoll, Raven, Tetovo e Govistar. In Kosovo le scuole vennero aperte a Gnjilane, Mitrovica e Pristina. Si tennero corsi di inglese, tedesco, francese e italiano a partire da luglio.

Dopo aver ottenuto gli arredamenti ed il materiale scolastico, i WochenKlausur, dovettero trovare i soldi per coprire gli stipendi e costi d'affitto. Organizzazioni come KulturKontakt, Rotary Club Vienna e Women's Initiative Against War, così come il Veuve Cliquot insieme ad altri sponsor privati, contribuirono per un totale di 48,000 euro. Il collettivo inoltre fu capace di incrementare tale somma organizzando una lotteria all'interno del padiglione austriaco: con 20 euro, i visitatori della Biennale potevano scegliere tra diverse borse dal contenuto a sorpresa messe a disposizione dagli sponsor italiani ed austriaci.

Nonostante il progetto fosse pensato sul lungo termine, in questo senso i fondi garantivano il mantenimento delle strutture per almeno un periodo di tre anni, non si poté non fare i conti con l'evoluzione della guerra in Kosovo. Dopo la crisi del 1999 e i

bombardamenti che ne seguirono, l'escalation di violenza venne scongiurata e così la situazione dei profughi in Macedonia iniziò a tornare sotto controllo. Molti rifugiati decisero, infatti, di far ritorno in Kosovo per contribuire alla ricostruzione delle loro case e delle loro città. Nonostante questo, in Macedonia, i corsi di lingua durarono fino alla fine dell'anno scolastico 2000. Al termine del corso ogni partecipante ottenne un diploma. Come organizzazione per i diritti civili ADI, fu autorizzata dalle autorità governative a rilasciare tali diplomi. In Kosovo i corsi continuarono fino al 2001, nella città di Pristina si tenne il corso di inglese, a Gnjilane quello di tedesco e a Mitrovice quello di francese.

CAPITOLO 7

Lo spostamento verso l'intervento progettuale. Arte all'interno di processi di rigenerazione urbana e progettazione partecipata

7.1 Il cambio lessicale e il cambio fisico. Urbanistica e SEA

7.2 Contratti di quartiere: verso l'intervento programmato

7.3 Contratti di Quartiere I, 1998

7.4 Progetto The Gate - Porta Palazzo (Torino)

7.5 Art.2- Adriana Torregrossa. Un intervento complesso.

7.6 - Contratti di Quartiere II, 2002

7.7 Nuove metodologie/problematiche artistiche nel sociale. La facilitazione

7.8 Il dibattito pubblico come strumento di partecipazione

7.9 Facilitare e complicare. Il caso del passante di Bologna visto da Wu Ming

7. 10 Il Programma Nuovi Committenti

7.11 Immaginare Corviale

7.12 Arte Pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni

7.1 Il cambio lessicale e il cambio fisico. Urbanistica e SEA

Quello che i processi urbani complessi hanno portato all'attenzione del nostro paese, a partire dalla metà degli anni '90, rappresenta un cambio di paradigma al pari di quello avvenuto negli Stati Uniti ad inizio anni '90 tra le logiche della public art e quelle della SEA.

Si tratta, infatti, di un cambiamento non solo fisico, che dal recupero dell'abitato mira alla rigenerazione urbana e sociale in un complesso che implica benessere e partecipazione del cittadino, ma anche e soprattutto lessicale. Riguarda una nuova terminologia in grado di offrire gli strumenti per la costruzione di nuovi valori condivisi. Così come il passaggio dalla dimensione della public art alla SEA ha generato una nuova terminologia critica così il cambio urbanistico apre a nuovi paradigmi teorici che non possono non coinvolgere una pratica artistica così immersa nei processi di (ri)costruzione della nuova città.

Così come una corretta scelta e condivisione terminologia permette alla conseguente pratica che ne deriva di svilupparsi in maniera coerente, una confusione terminologica ed un'eccessiva "personalizzazione" delle pratiche genera interventi scollegati tra loro non producendo di conseguenza il cambiamento teoricamente proposto: "Nel tentativo di ricostruire la parabola disegnata dai diversi significati attribuiti nel Novecento al progetto della città, non possiamo fare a meno di evidenziare la presenza in Italia di una contrapposizione lessicale che, per esigenze talvolta solo terminologiche o di schieramento, rischia di accentuare la distanza tra orientamenti e discipline la cui efficacia dipende in larga misura proprio dalla contaminazione di prassi operative differenti."⁴⁷⁶

Questa differenziazione terminologia - che a sua volta può essere controproducente se "idealizzata" in schieramenti contrapposti - permette di collocare un dato intervento, nel nostro caso artistico, all'interno di uno specifico frame teorico, culturale e sociale. Tale aderenza di contesto permette, da una parte la corretta efficacia degli interventi e dall'altra la possibilità di impostare una visione a lungo termine.

Ciò che diversi studi di settore (Briata, D'Onofrio-Talia, Contratti di Quartiere) hanno evidenziato è un ritardo della pratica urbanistica italiana rispetto ai cambiamenti nell'impostazione e strutturazione di un nuovo tessuto urbano in grado di visualizzare prospettive a lungo termine basate tanto sulle logiche del cambiamento climatico e dunque della green economy - questo in anni più recenti - quanto al passaggio da un'industrializzazione accumulante ad un'economia della cultura e del sapere in grado di ragionare in maniera creativa e astratta basandosi, anche, sulle nuove tecnologie e sulle capacità relazionali.

Il progetto della città è un progetto che innanzitutto va condiviso dai suoi cittadini - senza che questo implichi un'autogestione che rappresenterebbe l'ennesimo fallimento nel rapporto con lo stato - e che va co-progettato. In questo processo il senso di responsabilizzazione della comunità svolge un ruolo fondamentale in quanto non si impone un cambiamento dall'alto ma si educa al cambiamento e se ne fa un'esperienza condivisa. Tra le risoluzioni dei problemi funzionali della città, uno dei punti principali è infatti rivolto alla responsabilizzazione della comunità e ai suoi spazi di partecipazione: "i luoghi dell'incontro e della comunicazione, destinati a riannodare le fila dei processi partecipativi e identitari; la cura della forma urbana e del paesaggio, che impegna la

⁴⁷⁶ M.Talia, *Le mille facce delle politiche di rigenerazione*, in *La rigenerazione urbana alla prova*, a cura di R.D'Onofrio, M.Talia, Franco Angeli, Milano, 2015, p.36.

comunità urbana nella ricerca di una terza via tra proprietà pubblica e privata in grado di farsi carico della nuova complessità del rapporto tra persone e beni comuni (paesaggio, qualità dell'aria, identità locale).⁴⁷⁷

Il cambio di paradigma nella progettazione urbana serve da traino per la collocazione di una pratica artistica nel sociale che voglia sviluppare un engagement reale con territorio e comunità. La nuova città nei suoi processi partecipati e co-generativi è il nuovo luogo di questa pratica realmente interdisciplinare che inizia a formarsi proprio grazie all'apporto teorico di una disciplina complessa come quella urbanistica.

Si potrebbe dire che tale cambio è propedeutico al cambio stesso tra public art e SEA.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p.44.

7.2 Contratti di quartiere: verso l'intervento programmato

La SEA è un fenomeno urbano prima che artistico e rispecchia il cambiamento della città dalla sua dimensione industriale a quella creativa inserendosi e definendo, allo stesso tempo, il cambio di paradigma relativo alla produzione di valore. Il discorso sulla SEA non può, come si è visto finora, essere affrontato da una prospettiva unilaterale. Allo stesso l'interdisciplinarietà che ne caratterizza tanto le forme pratiche quanto quelle teoriche può essere frammentata a seconda delle declinazioni che si vogliono dare alla ricerca. Fermo restando la pluralità di spinte che caratterizzano la SEA, in questo capitolo si cerca di stabilire una connessione tra i cambiamenti urbani e lo sviluppo metodologico di pratiche partecipate sviluppate in contesti comunitari.

Mazzucotelli Salice nel suo *Arte Pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti* (2016) analizza il legame tra artisti e città creativa in un momento storico in cui tale rapporto, come si vedrà nei capitoli successivi, è andato saldandosi sempre più fino a vedere nell'artista una figura fondamentale all'interno di un team di esperti impegnati nella ricostruzione del tessuto sociale e urbano della città "Il mutare delle città, infatti, fa emergere l'esigenza da parte delle amministrazioni e di coloro che governano il territorio di dotarsi di strumenti più appropriati per rispondere alle domande che la città esprime e di cercare risposte al di fuori degli strumenti tradizionali di pianificazione. Tra le figure più sensibili alle trasformazioni urbane e ai linguaggi della progettazione collettiva devono essere citati gli artisti."⁴⁷⁸

L'arte, ad oggi, per lo meno una determinata pratica artistica, può essere definita anche come linguaggio della progettazione urbana. Ancora Mazzucotelli Salice scrive: "In particolare all'artista è chiesto di ricostruire il legame tra cittadino e luogo, perché il senso di appartenenza al territorio torni a essere un valore condiviso anche nella città contemporanea."⁴⁷⁹

Questo capitolo si propone, invece, di andare alla ricerca dell'origine di questo legame soprattutto in un'ottica strutturale.

Al fine di capire il cambiamento metodologico e le condizioni che hanno portato verso la modalità "strutturale"/programmatica dell'intervento artistico nel sociale tra la fine degli anni '90 e l'inizio dei 2000, è necessario ampliare il nostro sentiero storico-artistico ed estetico-critico verso la strada dell'urbanistica anche nel connubio con la nuova migrazione residente/stanziale che i programmi urbani complessi hanno messo in evidenza.

La SEA si definisce in un *contesto d'azione* minimo, nel senso di parcellizzato e delimitato rispetto alle questioni legate alla città e all'altro. Si delimita un territorio per aumentare l'efficacia dell'azione e ci si rivolge a determinate persone/comunità per attivare in maniera "corrisposta" un dialogo.

Nel caso statunitense, la SEA nasce (anche) a causa di assenze di politiche sociali. Più il tessuto sociale si allenta e più la richiesta di nuova coesione sociale diventa forte. Se nello studio di Bunge sul quartiere di Fitzgerald (Detroit) negli anni '70, la comunità si

⁴⁷⁸ S. Mazzucotelli Salice, *op.cit.*, p.26.

⁴⁷⁹ *Ibidem.* p.34.

poneva come intermediario tra stato e cittadini organizzando la vita collettiva, negli anni '90, come dimostrano gli studi di Putnam e Kester, il ruolo della comunità viene meno e soprattutto viene sostituito da figure professionalizzanti provenienti dal terzo settore. La socialità diventa così un servizio da offrire a fronte di una nuova domanda. Le modalità di questa offerta portano ad un'ibridazione di pratiche nelle quali l'artista inizia a ritagliarsi un nuovo ruolo. L'operazione artistica, in alcuni casi, diventa il mezzo per una ricerca più ampia al pari della partecipazione intesa (anche) come strumento di ricerca qualitativa all'interno delle ricerche sociali.

Il tessuto sociale italiano, negli anni '90, inizia ad interfacciarsi con una migrazione sempre più presente e soprattutto con la necessità di recupero di luoghi urbani diventati marginali. In questo vuoto una certa pratica relazionale ha cercato di inserirsi per poi far posto alla necessità di una programmazione maggiormente strutturata anche e soprattutto in materia di socialità. Le politiche italiane in merito alla questione della rigenerazione urbana e dell'immigrazione iniziano così a ridefinire i propri obiettivi passando attraverso un processo di delega a cascata che dal livello nazionale arriva al livello locale.

Come scrive Paola Briata nel suo *Spazio urbano e immigrazione in Italia. Esperienze di pianificazione in una prospettiva europea*: "All'assenza di una politica attenta ai temi dell'integrazione a livello nazionale, corrisponde una devoluzione dei ruoli e funzioni ai governi locali, in particolare ai Comuni. Questi, a loro volta, nel tentativo di rendere poco visibile il trattamento di una questione comunque spinosa agli occhi dell'opinione pubblica, hanno delegato più o meno esplicitamente ruoli e funzioni all'associazionismo e al terzo settore. La dimensione cruciale per comprendere stile di *policy* e modalità di intervento è dunque quella locale, dove agiscono le municipalità, i sistemi locali di politiche, il volontariato: realtà differenziate e attori diversamente radicati in ogni città che hanno determinato una varietà di esperienze portando all'identificazione di una "via italiana" al trattamento dei problemi posti dall'immigrazione "locale e adattiva."⁴⁸⁰

Il terzo settore, del quale fanno parte, tanto le associazioni no-profit quanto i musei, diventa l'intermediario per la creazione di processi creativi volti a ricostruire un nuovo senso di socialità. E proprio in questo terzo settore si instaura la nuova pratica sociale.

L'emergere del terzo settore, in questo suo confine tra arte e sociale, è ciò che ha animato il dibattito sulla community art negli Stati Uniti di inizio anni '90 così come analizzato, con modalità diverse, da Putnam e Kester (si veda capitolo 3).

L'arte che vuole confrontarsi con il sociale/comunità entra di "diritto" nella sfera del terzo settore e quindi nell'erogazione di servizi assistenzialistici, associazionistici, educativi, ricreativi andando a porsi esattamente tra le funzioni dell'associazionismo di secondo livello - chiesa, circoli sportivi, dopo lavoro - e quelle dello stato. Questo posizionamento segna di per sé la natura del problema dal momento che si chiede all'arte di uscire dal suo reame autoreferenziale per intraprendere un discorso per il quale non ha mezzi concreti e conoscenze dirette. Il terzo settore nell'analisi di Putnam rappresenta la privatizzazione e la riduzione all'economico di quell'associazionismo aggregante e disinteressato che rappresentava una diretta conseguenza della frequentazione di luoghi e comunità condivisi. L'associazionismo di secondo livello, infatti, si contraddistingueva - nel discorso di Putnam anche con una certa vena nostalgica- per un livello di

⁴⁸⁰ P. Briata, *Spazio urbano e immigrazione in Italia. Esperienze di pianificazione in una prospettiva europea*, Franco Angeli, Milano, 2014, p.8.

partecipazione connaturato, ovvero, il dopo lavoro rappresentava la conseguenza diretta, nonché il luogo, di un gruppo di persone che condividevano uno spazio lavorativo e che all'interno di quello spazio erano già coese. Quel tipo di associazionismo non si presentava per tanto come un servizio ma era un prolungamento della vita in-comune, soprattutto, non cercava di creare un interesse aggregante per una serie di persone slegate tra loro ma rappresentava la diretta "emanazione" di un interesse collettivo da parte di una comunità.

La perdita di impegno civico (social disengagement) si palesa, secondo Putnam, ad inizio anni '90, quando una serie di attività legate ad un mondo, potremmo dire ormai desueto o scavalcato dal processo tecnologico, diventano una professione. Nel discorso sul terzo settore ad inizio anni '90 anche i musei entrano in questa definizione al pari delle organizzazioni no-profit e dei circoli degli alcolisti anonimi. Questi servizi, che si collocano nel mondo dell'aggregazione sociale, non offrono partecipazione bensì tendono a parcellizzare ed atomizzare ancor di più il senso di comunità. Sono esperienze del singolo, una moltitudine - proprio per dare il senso di spersonalizzazione - che si ritrova all'interno di uno stesso spazio ma che non condivide gli stessi intenti e valori. Se la cultura e l'arte visiva, in particolare, viene inserita all'interno di questo discorso, sostiene Kester, il risultato sarà di conseguenza una professionalizzazione dell'aspetto sociale, dunque, un trattamento del sociale stesso in qualità di domanda/offerta. Sempre Kester fa notare lo spostamento del finanziamento artistico, negli Stati Uniti, dalla creazione di un'opera al lavoro in una comunità.⁴⁸¹

Putnam sul terzo settore scrive: "If the growth of tertiary organizations represents one potential (but probably not real) counterexample to my thesis, a second countertrend is represented by the growing prominence of nonprofit organizations, especially nonprofit service agencies. This so-called third sector includes everything from Oxfam and the Metropolitan Museum of Art to the Ford Foundation and the Mayo Clinic. In other words, although most secondary associations are nonprofits, most nonprofit agencies are not secondary associations. To identify trends in the size of the nonprofit sector with trends in social connectedness would be another fundamental conceptual mistake."⁴⁸²

Se la questione del terzo settore e dell'incontro pubblico-privato all'interno di processi di rigenerazione urbana presenta problematiche relative ad una certa cooptazione

⁴⁸¹ Riporto qui in nota quanto scritto nel capitolo 3 in merito alle considerazioni di Kester sul rapporto tra artisti e finanziamenti: "La questione della relazione tra artista e finanziamenti rivolti a pratiche comunitarie è, come abbiamo visto nella ricerca William Cleveland, la realizzazione di una sorta di capitalismo pedagogico che ha portato all'istituzionalizzazione della SEA soprattutto a livello di insegnamento accademico. Soprattutto questa triangolazione tra artista, fonti di finanziamenti e comunità rende l'intera questione della sostenibilità dei diversi progetti alquanto problematica in quanto si definisce come scambio commerciale e, quindi, finito l'interesse verso una determinata situazione sia il finanziamento che l'artista tendono a prendere strade diverse. Soprattutto in questo modo si certifica la creazione di un vero e proprio sistema commerciale regolato a sua volta dal rapporto domanda-offerta. Nel momento in cui la domanda di operatività all'interno della comunità inizierà a diminuire calerà di conseguenza l'offerta. La comunità invece rimarrà lì dove è sempre stata. Questo nuovo mercato privatizzato non fa altro, del resto, che certificare il disinteresse delle politiche statali verso questo soggetto: "I would contend, especially in the context of the institutional and ideological shifts I described earlier, that the community artist is in many cases being positioned as a kind of social service provider. In some cases support is being given to artists' projects by organizations or funders whose primary interest is no longer in the arts but in social programs. This is significant because conservatives have been at least partially successful in arguing that existing, state-sponsored, social programs have failed and that "new approaches" are necessary"

⁴⁸² R. Putnam, *Bowling Alone: America's Declining Social Capital*, in, *Journal of Democracy*, January 1995, p. 6.

amministrativa - soprattutto da un punto di vista dell'intervento artistico - dall'altro lato mette in luce il nuovo "trend" urbanistico nella creazione di progetti complessi e di azioni di sviluppo locale partecipato. Si sviluppano in Italia, infatti, nella seconda metà degli anni '90, una serie di interventi e progetti -anche in collaborazione con l'Unione Europea - rivolti alla qualità psico-fisica dell'ambiente urbano mettendo in luce l'importanza delle relazioni come possibile traino di processi partecipati dal basso capaci di individuare, meglio delle politiche centrali, bisogni e necessità immediate e dirette ponendosi anche come coordinamento e mediazione. Questi progetti non solo dimostrano un cambio di mentalità, ma anche una nuova metodologia. La relazione, l'ascolto e la partecipazione diventano elementi chiave per ripensare l'abitare e veicolare la coesione sociale. Allo stesso tempo questi nuovi elementi devono essere organizzati attraverso la costituzione di nuove pratiche.

Tra i progetti complessi di riqualificazione urbana i Contratti di Quartiere sembrano ridefinire la pratica dell'intervento sociale all'interno del nuovo tessuto urbano periferico e, in parte, migrante. Sono anni cruciali in cui la pratica urbanistica italiana cerca di recuperare il terreno perso nei confronti della progettazione e della teoria europea. Mentre una nuova pratica artistica nel sociale sperimenta le sue possibilità, la progettazione urbanistica offre il nuovo campo pratico. Non solo, la terminologia della pratica urbanistica inizia a porre sul tavolo critico - a dir la verità prima della critica stessa - una terminologia in grado di rileggere e ampliare determinate definizioni. Termini come partecipazione, comunità, progettazione iniziano ad acquisire un nuovo significato avvicinandosi sempre più alle teorie sviluppatesi negli Stati Uniti di inizio anni '90 e in Nord Europa.

7.3 Contratti di Quartiere I, 1998

I Contratti di Quartiere sono progetti urbanistici complessi in merito ai quali Assunta D'Innocenzo scrive: "L'introduzione dei cosiddetti "programmi complessi" nelle politiche edilizie urbanistiche italiane coincide con il passaggio da una fase prevalentemente espansiva, collegata ai grandi processi insediativi del periodo post-bellico, a una strategia di tipo trasformativo, sostanzialmente fondata sulla riqualificazione, il rinnovo e la rifunzionalizzazione dell'esistente. Il nuovo approccio alle problematiche urbane, legate ad un sistema d'azioni più "complesso", non semplicemente demandabile al modello d'intervento di tipo settoriale (la case, le infrastrutture, i servizi, ecc.), ha di fatto imposto un'azione integrativa degli ordinari strumenti attuativi, dando origine a una vera e propria innovazione "spontanea" delle metodologie d'intervento edilizie e urbanistiche per la città."⁴⁸³

I Contratti di quartiere si dividono in due *tranche*; 1998, 2002. La prima fase dei contratti ha avuto un ruolo maggiormente sperimentale mentre la seconda ha risposto ad un'esigenza maggiormente sistematica ed istituzionale. Sono stati varati per la prima volta dal Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti (allora Ministero dei Lavori Pubblici) nel 1998 e "rappresentano la più significativa linea di attività avviata dal Ministero nell'ambito del recupero urbano a seguito della riconosciuta inadeguatezza di molti ambiti urbani per assenza di infrastrutture e ridotta qualità urbana. I Contratti di Quartiere nascono come sperimentazione di quell'edilizia sostenibile che nel nord Europa, soprattutto in Olanda, si era sviluppata a partire dagli anni '70. In Italia, gli anni '90 rappresentano un momento di recupero e aggiornamento rispetto alle pratiche sostenibili nonché un rimedio rispetto alla rigidità del piano tradizionale.

Si tratta di programmi negoziali e complessi perché c'è una contrattazione tra pubblico e privato dove si ricerca l'accordo anziché l'imposizione. Rappresentano contrattazioni tra le ragioni specifiche di un luogo e il sistema centrale.

L'obiettivo principale è quello del "miglioramento dei servizi e degli impianti a rete dei quartieri degradati di proprietà pubblica"⁴⁸⁴ e dunque il fulcro dell'azione dei contratti si svolge in aree periferiche o dismesse. Data la specificità del contesto, la richiesta al Ministero è di tipo bottom-up, dai Comuni, alle Regioni fino, appunto al Ministero. I fondi di cui dispongono le Regioni sono i cosiddetti fondi Gescal (Gestione Case per i Lavoratori), ovvero un fondo nato nel 1963 per la costruzione e l'assegnazione di case ai lavoratori. I fondi Gescal sostituirono i vecchi fondi per il progetto INA Casa e si basavano su una triangolazione di contributi: lavoratori, imprese, fondi governativi. I fondi Gescal cessarono nel 1996 - in seguito ad una legge finanziaria del 1993 che ne ordinava l'estinzione - resistendo per più di vent'anni alla chiusura dello stesso ente Gescal (1973). I fondi Gescal vennero però esauriti già nel giugno 2001 e per la seconda tranche dei Contratti si dovette aspettare l'intervento del CER (Comitato Edilizia Residenziale).⁴⁸⁵

⁴⁸³ A. D'Innocenzo, *Politiche dei servizi nella città in trasformazione: l'esperienza dei contratti di quartiere*, in *Contratti di quartiere. Programmi per la riqualificazione di insediamenti urbani degradati*, a cura di, C.Di Angelo Antonio, A. Di Michele, V. Giandelli, Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, Direzione generale delle aree urbane e dell'edilizia residenziale, Edizioni Edilizia Popolare, Roma, 2001, p.24.

⁴⁸⁴<http://extranet.regione.piemonte.it/edilizia/riqualificazione/testi/2politichenazionali-b.htm>

⁴⁸⁵ A. Serafino, *Contratti di Quartiere: programmi di recupero urbano per la realizzazione di interventi sperimentali di edilizia sovvenzionata*, in R. Raiteri (a cura di), *Trasformazioni dell'ambiente costruito: La diffusione della sostenibilità*, Gangemi, Roma, 2003, p.47.

Le vicende del riutilizzo degli ex fondi Gescal sono molto interessanti per capire il connubio tra riqualificazione urbana e “disagio” sociale soprattutto in una certa chiave assistenzialista che, come abbiamo visto, ha accompagnato diversi progetti SEA. In particolare una delle destinazioni dei fondi mira al “recupero” del disagio sociale nella forma della tossicodipendenza.

“Con l'art. 128 del DPR 390/90, 200 miliardi di fondi ex Gescal furono riservati al finanziamento delle strutture di recupero per combattere l'emergenza droga, offrendo la possibilità di finanziamento a tre categorie pubbliche e una privata di soggetti beneficiari.”⁴⁸⁶

L'articolo 128 specifica che i fondi devono essere utilizzati:

“1. Per la costruzione, l'ampliamento o il recupero di immobili destinati a sedi di comunità terapeutiche il comitato esecutivo del Comitato per l'edilizia residenziale (CER), integrato per tali circostanze da un rappresentante del Ministro per gli affari sociali, può concedere agli enti di cui all'[articolo 11](#) un contributo in conto capitale fino alla totale copertura della spesa necessaria.

2. La concessione di detto contributo, secondo le procedure dei programmi straordinari attivati dal CER ai sensi dell'articolo 3, primo comma, lettera q), della legge 5 agosto 1978, n. 457, comporta un vincolo decennale di destinazione dell'immobile a sede di comunità terapeutica residenziale o diurna per tossicodipendenti ed è subordinata alla previa autorizzazione alla realizzazione dell'opera.

3. I contributi sono ripartiti tra le regioni in proporzione al numero di tossicodipendenti assistiti sulla base delle rilevazioni dell'Osservatorio permanente di cui all'[articolo 132](#) e, in ogni caso, sono destinati in percentuale non inferiore al 40 per cento al Mezzogiorno a norma dell'articolo 1 del testo unico delle leggi sugli interventi nel Mezzogiorno, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 6 marzo 1978, n. 218.”⁴⁸⁷

È un connubio - nell'atto pratico non pienamente sviluppato - che richiama quanto fatto nella prima operazione sistematicamente SEA, ovvero Culture in Action (Chicago, 1993). In quel caso due delle otto operazioni presentate affrontavano direttamente questi temi. Da una parte il collettivo Haha con l'operazione FLOOD che consisteva nella realizzazione di una serra idroponica per poter coltivare verdure prive di pesticidi da distribuire a persone siero positive, dall'altro il lavoro di Kate Ericson e Mel Ziegler, Eminent Domain, che portava gli abitanti del complesso di edilizia popolare di Odgen Courts, nella zona di North Lawndale a prevalenza afro americana, a riflettere sulla percezione del loro luogo abitativo.

I Contratti si articolavano in maniera specifica rispondendo alle esigenze dei quartieri per i quali era pensato l'intervento attraverso più direttive finalizzate a quattro macro obiettivi principali come si evince dalla guida “Istruzioni per la predisposizione dei Contratti di Quartiere allegata al Bando dei Contratti stessi. I quattro punti sono:

⁴⁸⁶<https://it.wikipedia.org/wiki/Gescal>

⁴⁸⁷Decreto del Presidente della Repubblica n. 309, 9 ottobre 1990 (Gazzetta Ufficiale n. 62 del 15.03.06, Suppl. Ordinario n. 62), <http://www.medicoeleggi.com/argomenti00/italia2006/19067.htm>
Pagina 346 di 493

- qualità morfologica, con obiettivi di qualità rapportati alla scala urbana ed edilizia, il superamento della separazione tra funzioni residenziali e non, la qualificazione dello spazio e dell'arredo urbano;
- qualità fruitiva, per il miglioramento dei requisiti di accessibilità, visitabilità e adattabilità per soluzioni insediative rispondenti a nuovi modi di vita e di uso dell'alloggio e alle specifiche esigenze delle utenze sociali deboli;
- qualità sistemica (sistema di qualità), mirato a *compatibilizzare* l'innalzamento della qualità con il contenimento dei costi;
- qualità ecosistemica, privilegiando l'approccio bioclimatico volto a perseguire un miglioramento delle condizioni di benessere dell'abitare nelle città e in particolare all'interno degli edifici, nel rispetto degli ecosistemi preesistenti nell'ambiente e per assicurare un risparmio nell'uso delle risorse naturali disponibili.⁴⁸⁸

I Contratti di Quartiere si inseriscono all'interno di un nuovo concetto di governance che vuole sperimentare strategie e metodi innovativi, attivando e garantendo una partecipazione genuina dei soggetti rappresentativi e dei cittadini nella pianificazione, progettazione e gestione del territorio⁴⁸⁹. La funzione di attivatore di partecipazione genuina comporta una componente etica e di responsabilità dell'intervento molto forte soprattutto se collegata al concetto di rappresentanza.⁴⁹⁰ L'artista che si interfaccia con queste dinamiche, dunque, aggiunge un livello etico a quel concetto di partecipazione definito dalla pratica artistica e dalla critica stessa. Si veda ad esempio il concetto di participatory art espresso (si veda capitolo 2) da Claire Bishop che tende a deresponsabilizzare l'artista negli intenti e nella costruzione di un progetto che comunque deve darsi come opera effimera. Soprattutto, e qui in parte risiede la sperimentazione della prima *tranche* dei contratti, l'artista riesce a inserirsi in questo cambiamento perché la partecipazione stessa nonché la progettazione, non si sono ancora dati come "dottrina" offrendo così - una volta definiti i termini - una certa libertà d'azione: "I programmi partecipati di riqualificazione urbana sono strumenti legati alla pianificazione urbana, edilizia, alla progettazione degli spazi pubblici (in particolar modo le piazze e i parchi), che tenga conto delle esigenze ed idee di chi dovrà vivere in questi spazi. Rappresentano la possibilità di realizzare in maniera condivisa e partecipata.[...] Non esiste una metodologia da seguire per la realizzazione di programmi partecipati di riqualificazione urbana."⁴⁹¹

La partecipazione a cui questi progetti mirano è una diretta conseguenza della loro naturale contrattuale. L'interazione, il dialogo la messa in discussione sono, infatti, elementi essenziali di ogni azione contrattuale.

La partecipazione stessa, all'interno di questa nuova progettualità, assume un nuovo significato e soprattutto viene definita e declinata all'interno di un processo di medio e lungo termine:

⁴⁸⁸www.studiotecnicopagliai.it/contratti-quartiere-strumenti-urbanistici-programmi-complessi/#_ftn3 - Copyright Carlo Pagliai

⁴⁸⁹https://www.labsus.org/wp-content/uploads//images/M_images/Linee_guida_contratti_quartiere.pdf

⁴⁹⁰ In merito si veda al capitolo 3 l'analisi di G.Kester sul concetto di delegato.

⁴⁹¹ <http://www.sinanet.isprambiente.it/gelso/rassegna-degli-strumenti-di-sostenibilita-per-gli-enti-locali/programmi-partecipati-di-riqualificazione-urbana-e-contratti-di-quartiere>
 Pagina 347 di 493

“La partecipazione presuppone:

- condivisione, fin dall'inizio, della natura e dello scopo del processo;
- adattabilità di tempi, modi e strumenti alle caratteristiche personali e professionali dei soggetti coinvolti e del contesto in cui si svolge il processo;
- valorizzazione delle capacità e risorse esistenti;
- sistematico coinvolgimento dei soggetti nell'analisi dei risultati.

La partecipazione necessita:

- conoscere ed accettare le regole del gioco;
- sapersi informare per avere un quadro preciso della situazione;
- avere accesso ai mezzi di comunicazione e saperli utilizzare;
- saper promuovere azioni basate sulla progettualità;
- saper costruire alleanze;
- tener conto di diversi punti di vista e ricondurli ad una sintesi condivisa;
- saper prefigurare gli ostacoli e prendere decisioni, operare scelte.

Le caratteristiche della metodologia sono, dunque:

- condivisione dello scopo;
- adattabilità del processo;
- valorizzazione delle risorse;
- coinvolgimento sistematico degli attori.”⁴⁹²

La partecipazione acquista un valore sempre più concreto rispetto ad un percorso che viene realizzato insieme ad una comunità. Il termine stesso partecipazione, all'interno di questo contesto, viene inteso dalla prospettiva della comunità e non da quella dell'artista. È un cambiamento di paradigma - soprattutto nei progetti maggiormente community oriented - in quanto non è più l'artista a presentare l'opera finale ad un pubblico bensì è la comunità a servirsi della potenzialità della visualizzazione artistica per trovare un terreno comune e superare difficoltà comunicazionali.

Questo è l'esempio della ricerca condotta dalla geografa Divya P.Tolia-Kelly in collaborazione con l'artista Melanie Carvalho al fine di visualizzare la forma del territorio (landscape) nella declinazione personale di un gruppo di donne indiane appartenenti alla prima ondata migratoria in Inghilterra: “The politics of using Participatory Art enable the research to be engaged ethically, plurally, creatively and inclusively towards the development of theory, polity and practice. The use of Participatory Art has two critical aims: firstly as researchers we engage with textual communication that offers “voices” and “perspectives of participants in a visual process”. Secondly, the process of engaging with “visual” communication goes beyond that which written questionnaires and oral interviews can engage, as participants physically produce maps, drawings, technical designs, photographs or videos themselves. Making voices and perspectives tangible in a visual form adds scope for unexpected or new grammars (constellation of words and meaning not usually encountered or expected by the researcher given their different

social positioning, views or background) and vocabularies that are sometimes inexpressible in other context".⁴⁹³

All'interno delle dinamiche di una *governance* inclusiva e partecipata l'azione stessa della partecipazione viene "usata" oltre il suo livello estetico di performatività allargata per diventare strumento d'indagine o veicolo di cambiamento sociale. La prospettiva dell'artista, in quest'ottica, perde la sua aura di unicità entrando in quel reame etico, come visto nel capitolo 2 fortemente criticato dalla critica inglese Claire Bishop (*ethics of authorial renunciation*). Si tratta di una propensione artistica alla partecipazione sociale che non esclude la partecipazione in stile Jeremy Deller ovvero maggiormente art-oriented.⁴⁹⁴ È una propensione, quella della community oriented, che rivisita le pratiche artistiche lasciandosi influenzare da nuove discipline e ponendosi in maniera ancillare rispetto a dinamiche urbane e sociali complesse a differenza della partecipazione art-oriented che tende piuttosto a spostare fisicamente le sue azioni anziché rielaborare le proprie metodologie.

All'interno di questo cambio di paradigma la partecipazione si arricchisce di significati "pratici" come si evince dalle linee guida per la costruzione partecipata dei contratti di quartiere redatta dall'associazione di promozione culturale Labsus: "Partecipare significa prendere parte, condividere scelte e decisioni, influire sui processi per arrivare a soluzioni. Si tratta di una capacità che non è innata, ma che si conquista attraverso la pratica e l'esercizio nel tempo, ossia che richiede uno specifico processo di apprendimento. Una "strategia della partecipazione" consiste nella creazione di occasioni, con appositi strumenti, che consentano di esercitare in maniera congrua ai contesti e all'età, le capacità di impegno, attenzione, propositività e assunzione di responsabilità. La partecipazione, come strategia concreta, è quindi uno specifico processo di apprendimento, possibile a condizione che siano trasmesse a soggetti coinvolti le informazioni e le abilità necessarie per gestire, man mano, autonomamente il processo. Ne deriva l'importanza della formazione di operatori, educatori, tecnici ed amministratori affinché tutti cittadini vengano coinvolti nell'analisi dei problemi che li riguardano e nella ricerca delle soluzioni più appropriate e condivise."⁴⁹⁵

Termini come, impegno, assunzione di responsabilità, strategia concreta dimostrano effettivamente questo passaggio ed è proprio all'interno di questo passaggio che vengono formate nuove figure professionali, tra cui quella dell'artista nel sociale.

⁴⁹³ D.P. Tolia-Kelly, *Participatory Art. Capturing spatial vocabularies in a collaborative visual methodology with Melanie Carvalho and South Asian women in London, UK*, in, *Participatory Action Research Approaches and Methods. Connecting people, participation, and place*, ed. by S. Kindon, R. Pain, M. Kesby, Routledge, London, 2007, p. 132. La ricerca descritta da Tolia-Kelly è stata realizzata nel 2000 e presentata all'University College di Londra.

⁴⁹⁴ "In contrast to the dominant discourse of socially engaged art, Deller does not adopt the role of self

suppressing artist-facilitator, and has had to counter criticisms that he exploits his various collaborators. Instead he is a directorial instigator, working in collaboration with a production agency (Artangel), a film director (Figgis), a battle re-enactment specialist (Howard Giles), and hundreds of participants. His authorial role is a trigger for (rather than the final word on) an event that would otherwise have no existence, since its conceptualization is too idiosyncratic and controversial ever to be initiated by socially responsible institutions. In short, *The Battle of Orgreave's* potency derives from its singularity, rather than from its exemplarity as a replicable model", C. Bishop, *Artificial Hells, cit.*, p.36-37.

⁴⁹⁵https://www.labsus.org/wp-content/uploads//images/M_images/Linee_guida_contratti_quartiere.pdf

La prima tranche dei Contratti di Quartiere si dimostra particolarmente attenta ai processi inclusivi partecipati e alla creazione di esperienze condivise all'interno dei quali il processo decisionale viene distribuito. La dimensione della gestione locale e del passaggio di "consegne" rende attivo il processo partecipato e contribuisce in maniera significativa alla realizzazione di un determinato intervento: "Obiettivo prioritario del programma è innescare, con particolare riferimento agli insediamenti di edilizia residenziale pubblica, processi di trasformazione di quegli ambiti trascurati, per lo scarso interesse degli operatori immobiliari, da operazioni di ristrutturazione urbanistica, sovrapponendo agli interventi edilizio-urbanistici misure orientate all'incremento occupazionale e alla riduzione del disagio sociale. La prima edizione del programma - la cui dotazione finanziaria iniziale è stata pari a 350 milioni di euro - ha coinvolto 57 comuni"⁴⁹⁶.

I progetti che alla fine verranno selezionati saranno 46 e 26 di questi attiveranno forme di partecipazione come progettazione partecipata, laboratori di quartiere o comunque gestione di azioni e di attività attraverso partecipazione diffusa.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ <http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60>

⁴⁹⁷ E. Mazza, *Il contratto di quartiere II del comune di Reggio Calabria. il recupero e la riqualificazione dell'area dell'ex polveriera - quartiere Modena*. XXV Conferenza italiana di scienze regionali, 2004.

Nell'ottica di Mazza "solo 26 [progetti] hanno attivato forme di partecipazione" rimarcando, in un certo senso le specificità/possibilità locali e una certa mancanza attuativa. Il punto di vista di Mazza (Dipartimento di Scienze Ambientali e Territoriali, Università Reggio Calabria) è interno e diretto dal momento che, alla data della Conferenza (2004), Mazza coordinava il Contratto di Quartiere II per il quartiere Modena della città reggina e dunque tende a vedere i Contratti da un punto di vista estremamente attuativo, puntuale e specifico per quello che riguarda le caratteristiche urbanistiche e i suoi outcomes. Dal punto di vista di questa ricerca ritengo invece, dato il carattere sperimentale della prima tranche dei Contratti, che la progettazione partecipata attivata dai 26 comuni sia un punto di forza e non una mancanza.

7.4 Progetto The Gate - Porta Palazzo (Torino)

In questo clima di si inserisce il progetto The Gate Porta Palazzo (Torino). The Gate non è un progetto sviluppato direttamente dai Contratti di Quartiere bensì un progetto pilota europeo che mostra ancor di più il cambio di paradigma in merito alla rigenerazione urbana e la sua ricezione in Italia. La città di Torino in quegli anni ha comunque partecipato anche alla prima tranche dei Contratti di Quartiere risultando uno di quei 26 comuni ad aver applicato processi partecipati.

Come notato anche da Pioselli, Torino è la città italiana maggiormente ricettiva ai cambiamenti urbanistici e, conseguentemente, a quelli artistici rivolti al sociale. Nel corso del tempo la città, soprattutto rispetto al panorama italiano, ha dimostrato di aver sviluppato una particolare attenzione alle pratiche artistiche nel sociale.

“Dalla metà degli anni Novanta, Torino ha dovuto necessariamente ripensare a cosa sarebbe diventata dopo essere stata la città-fabbrica del Novecento e ha riconosciuto con anticipo la necessità di affrontare la chiusura di un ciclo di politiche urbane segnate dalla straordinarietà dei “programmi complessi” (Programmi di recupero urbano, Contratti di Quartiere, ecc.) per ripensare alla rigenerazione urbana come politica e azione ordinaria dell’amministrazione, come elemento organizzatore di un nuovo modello di *welfare urbano* che svolga attività di presidio e servizio rivolta ai quartieri della città, in grado di intervenire trasversalmente e in modo integrato tanto sulle trasformazioni materiali quanto sui fattori interstiziali, così da alimentare la democrazia e costruire cittadinanza. La deindustrializzazione ha cambiato profondamente la forma della città, la distribuzione della ricchezza e la composizione sociale. Le grandi aree dismesse della periferia si sono presentate come zone di disagio e degrado ma allo stesso tempo opportunità di sviluppo di processi creativi rivolti alla produzione di servizi non convenzionali.”⁴⁹⁸

Come scrive Paola Briata, Torino nel suo passaggio da *one company Town* ad una città policentrica, ha attivato diversi programmi per il suo rilancio economico e sociale. Nel 1995 è stato adottato un nuovo Piano regolatore generale che sostituiva quello del 1959; sono stati promossi due Piani strategici (2000, 2006); è stato attivato, nel 1997, il Progetto speciale per le periferie: “Il Progetto speciale periferie, attivato a partire dal 1997, ha cercato di integrare una serie di iniziative di rigenerazione urbana a livello di quartiere avviate o in fase di avviamento grazie a finanziamenti europei, nazionali, regionali e comunali. Ha riguardato tre Programmi di Recupero Urbano, quattro Contratti di Quartiere, programmi comunitari come l’Urban Pilot Project per l’area di Porta Palazzo e Urban 2, tre Programmi integrati di sviluppo locale e altre azioni locali di rigenerazione urbana e di sviluppo locale partecipato. Il progetto ha operato di fatto una ridefinizione del termine “periferia”, non più riferito solo a territori lontani dal centro, ma anche ad aree centrali o semi-centrali caratterizzate da degrado fisico e deprivazione economica-sociale. Le periferie individuate attraverso il progetto sono state considerate come una parte integrante della città, o come aree “da integrare” nel contesto urbano, andando oltre una visione esclusivamente assistenziale.”⁴⁹⁹

All’interno di questo contesto The Gate rappresenta esattamente un servizio non convenzionale. Nel 1996 all’interno dell’ambito delle Azioni Innovative del Fondo Europeo

⁴⁹⁸ V. Salmoni, V. Di Mascio, *Il ruolo delle comunità nella valorizzazione delle risorse locali*, in, *La rigenerazione urbana alla prova*, cit. p189.

⁴⁹⁹ P. Briata, *op. cit.*, p.56.

di Sviluppo Regionale,⁵⁰⁰ la città di Torino presenta all'Unione Europea il progetto "The Gate-living not leaving" un Progetto Pilota Urbano pensato per l'area di Porta Palazzo centro nevralgico e problematico dell'integrazione urbana con il tasso più alto di presenza immigrata della città e con uno dei mercati all'aperto più grandi d'Europa. Nonostante la posizione centrale, il quartiere risentiva, infatti, dello stesso disagio abitativo e sociale della periferia ponendosi come una sorta di microcosmo separato.

Come passo successivo, nel 1998, nasce il Comitato Progetto Porta Palazzo: "organo no-profit a partecipazione mista di istituzioni pubbliche e di enti privati, con l'incarico di gestire e realizzare l'intero programma che, finanziato principalmente dall'Unione Europea, dalla Città di Torino e dal Ministero dei Lavori Pubblici, si occupa di interventi a favore dello sviluppo economico, sociale, culturale, promozionale e di trasformazione, riqualificazione fisica pubblica e privata del territorio."⁵⁰¹

La figura stessa del Comitato Progetto Porta Palazzo in qualità di organo no-profit porta l'intervento verso la dimensione di quel terzo settore fondamentale per la SEA, non necessario per la public art, di cui sia Putnam che Kester parlavano già ad inizio anni '90. Il terzo settore come elemento mediale tra stato/governo e comunità - seppur con il suo portato di problematicità tra cooptazione e delega - rappresenta infatti l'apertura oltre la dimensione della public art in quanto si pone come elemento altro, terzo, rispetto ad una dinamica che pur nelle sue aperture più illuminate rappresenta comunque un processo binario di commissione e produzione all'interno del quale il processo di contrattazione con il territorio assume un ruolo secondario ed entra in gioco solamente nella fase finale del processo.

Il 31 dicembre 2001 il Progetto The Gate chiude la sua fase di progetto europeo con un bilancio di 18 azioni portate a compimento rendicontando il 97% delle risorse a disposizione. The Gate passa così, nel 2002, da progetto pilota ad Agenzia di Sviluppo Locale avvicinandosi di molto alla tipologia della Local Art Agencies americane viste nel capitolo 3.

Quest'ultimo passaggio è fondamentale per "decretare" il passaggio da una politica di sperimentazione ad una di programmazione e soprattutto con la formazione della figura dell'Agenzia di Sviluppo Locale si entra in quella dimensione delle Local Art Agencies di stampo statunitensi. Nel caso della LAA si tratta maggiormente di un tramite diretto tra comunità e artista ma il caso della Agenzia di Sviluppo Locale, anche se non esclusivamente rivolta all'intervento artistico, rappresenta la dimostrazione della necessità di presenza programmata sul territorio.

Nelle schede descrittive per le azioni AxTO (Azioni per le periferie torinesi), il Comune indica 5 assi principali: Spazio Pubblico, Casa, Lavoro e Commercio, Scuola e Cultura, Comunità e Partecipazione.

The Gate rientra in quest'ultima area d'intervento sottolineando di fatto, comunità e partecipazione, come le direttive portanti di una nuova pratica.

Il Progetto The Gate è stato possibile attraverso la collaborazione tra diversi enti nazionali ed internazionali i quali hanno finanziato complessivamente il progetto con sei milioni di euro. Oltre al Ministero dei lavori pubblici, il progetto si avvale di fondi comunitari, fondi

⁵⁰⁰ Art. 10 Reg. CE 2081/92 FESR

⁵⁰¹ <http://www.comune.torino.it/portapalazzo/progetto/>
Pagina 352 di 493

nazionali, Fondazioni bancarie torinesi e della Camera di Commercio locale. Dall'inizio del progetto fino alla sua fase conclusiva l'area di Porta Palazzo ha visto una crescita della popolazione immigrata dal 6% al 23% all'interno della quale si sono alternate diverse comunità. Dalle prime provenienti da Marocco, Albania, Senegal e Perù passando per Egitto e Cina fino ad arrivare alla Romania.⁵⁰²

⁵⁰² Si veda, P. Briata, *Il governo della mescolanza che c'è: l'esperienza torinese nel dibattito attuale*, in P. Briata, op. cit., pp. 53-74.

7.5 Art.2, Adriana Torregrossa. Un intervento complesso.

All'interno di questa ricerca The Gate acquisisce una doppia importanza in quanto è stato il contenitore in cui si è sviluppata una nuova pratica artistica - se non la prima operazione SEA in Italia di sicuro la più strutturata all'interno di una cornice che include ente culturale, territorio, comunità - grazie all'operazione Art.2 di Adriana Torregrossa.

Nel settembre del 1997 *a.titolo* (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo) dà avvio al ciclo di mostre Situazioni.⁵⁰³ “La scelta di un titolo unico è la prima indicazione circa le caratteristiche dell'indagine che stiamo svolgendo. L'etimologia di *situazione* con il richiamo esplicito all'idea di presente e il suo rimandare al complesso di interazioni tra l'uomo e il mondo, definisce bene il campo della nostra osservazione. Gli artisti che abbiamo invitato e che inviteremo in Situazioni non sono tanto autori di opere quanto ideatori e protagonisti di operazioni, sono estensori di progetti che innescano relazioni con persone (interne o estranee al mondo dell'arte), che stabiliscono contatti e nessi interdisciplinari a partire dal loro lavoro e dalla loro postazione. Ciò che chiediamo al pubblico non è quindi, in questo caso un giudizio estetico bensì una valutazione circa le qualità ideative, progettuali e comunicative di queste operazioni.”⁵⁰⁴

Le parole di Bianca Polledro, nello specifico, riflettono tanto le esperienze relazionali attuate fin a quel momento quanto l'esigenza di superamento del giudizio estetico verso la valutazione di un processo non più autoreferenziale ma aperto ad un mondo sociale più ampio. La *situazione* supera terminologicamente la relazione in quanto implica anche un luogo e sposta l'interesse dalla sola interazione umana inserendo di fatto la questione spaziale nel suo avvenire. L'interdisciplinarietà viene chiamata in causa dal contesto urbano complesso nel quale le situazioni stesse prendono vita. Nonostante il termine pubblico e quello stesso di situazione nascondano ancora il punto di partenza artistico, concetti come valutazione, progettualità e comunicazione mostrano lo spostamento di campo del giudizio allineandosi con quelli che sono i parametri del giudizio dei progetti urbani complessi dove proprio la progettualità e la comunicazione sono aspetti fondamentali del processo partecipato.

Un verbo in particolare che unisce il mondo dei Contratti di Quartiere e quello artistico nella congiuntura temporale della seconda metà degli anni '90, è innescare.

Nell'ambito di *Situazioni* Lisa Parola, dunque, invitò Adriana Torregrossa a riflettere sullo spazio di Porta Palazzo. Ricordando quel primo contatto Torregrossa, in una nostra intervista del febbraio 2019, ha detto: “Dal momento della richiesta ho fatto una riflessione, sul mio lavoro e sulla strada che volevo intraprendere. Volevo portare avanti la mia ricerca e cogliere l'opportunità per sviluppare questo progetto estremamente legato al momento storico. Certe ricerche c'erano in quegli anni, avevo conosciuto esperienze che si sviluppavano in questo ambito e mi piaceva concentrarmi su questo aspetto. Ci

⁵⁰³Le mostre saranno in totale sei: situazione.1-Letizia Minotti, Critiche, a cura di L. Parola, 22 settembre-24 ottobre 1997; situazione.2 -Gruppo Mille, Dino 1/M, a cura di A.M. Battista e G. Bertolino, 3 novembre-15 dicembre 1997; situazione.3 – Roberto Cascone, G.A.S. Show's Memoirs, a cura di L. Perlo, 2 febbraio-6 marzo 1998; situazione.4 Guillame Puolain, Cartes, a cura di F.Comisso, 26 marzo-30 aprile 1998; situazione.5 - Fabrizio Rivolta, a cura di N. Leonardi, 9 novembre-19 dicembre 1998; situazione.6 -Adriana Torregrossa, Art.2, a cura di L. Parola, B.Polledro, 18 gennaio-19 febbraio 1999.

⁵⁰⁴ B. Polledro, testo critico Art.2, gennaio, 1999 (pagine non numerate, flyer fronte-retro).

sono arrivata perché ho iniziato a pensare all'opera lontana dal manufatto e dall'oggetto in sé.[...] Ho ragionato su tutto questo e ho tirato fuori tutto quello che significa anche per la mia vita privata e la mia esperienza. Il pensiero di trasportare in un altro contesto queste *culture* portando nuove possibilità e problematiche mi è sembrato che fosse la nuova strada.”⁵⁰⁵

L'operazione Art.2, fin dal titolo iniziò a prendere forma dall'articolo della costituzione italiana “La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo, sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità, e richiede l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale.”⁵⁰⁶

L'intervento inizialmente pensato per il quartiere di San Salvario, era rivolto a connettere la comunità islamica - in particolare la funzione del Ramadan - con il tessuto sociale della cittadinanza. L'installazione di una o più sirene, il cui suono sarebbe durato solo pochi secondi, avrebbe segnalato il tramonto e dunque l'orario in cui i musulmani avrebbero potuto spezzare il digiuno. Il sistema del richiamo sonoro, tipico di ogni paese musulmano, non solo avrebbe ricordato ai musulmani la loro tradizione ma avrebbe anche avvicinato e incuriosito le persone dando, potenzialmente, avvio ad uno scambio ed un confronto.

L'intervento vero e proprio nella sua fase attuativa si svolse invece nella piazza del mercato di Porta Palazzo dove vennero montati degli altoparlanti che il 17 gennaio 1999, trasmisero la preghiera della riconciliazione (Aid el Iftour) - registrata dall'Imam di Bologna - che segna la fine del Ramadan. Quello che avvenne fu un evento che andò oltre le aspettative dell'artista stessa in quanto, la comunità musulmana se pur informata con volantinaggio e passa parola sia da *a.titolo* che dall'artista, si raccolse spontaneamente in piazza e un centinaio di persone si inginocchiarono in preghiera.

Quello che successe dopo fu ancora più incredibile e incontrollabile. Dal momento che questa pratica si fuse con la quotidianità ordinaria e, soprattutto, dal momento che Torregrossa si pose come mediatrice dell'intervento lasciando spazio affinché la situazione potesse verificarsi, i piani della realtà e della finzione vennero capovolti scatenando un gran clamore mediatico. Giornali e televisioni si occuparono dell'intervento e il piano dell'azione artistica superò il simbolico per entrare ben presto nella sfera del politico. Questa confusione dei piani, in questo caso da parte del pubblico e della lettura politica che ne venne data, si rese ancor più evidente quando a seguito di proteste e indignazioni a mezzo stampa venne organizzata una contro messa in latino.

Senza che il nome dell'artista venisse minimamente citato, a livello televisivo l'operazione venne riportata nell'edizione del TG5 Piemonte e in quella nazionale del TG5. Il TG5 puntò, ovviamente l'attenzione sull'apertura della città in qualità di “unico capoluogo ad aver accordato una sottolineatura così pubblica dell'evento”⁵⁰⁷. Il TG5 invece - con un tono che a sentirlo ora ha un che di vagamente nazionalista e populista - afferma “Da stasera il milione e duecento mila musulmani presenti in Italia, insieme a tutto il mondo dell'Islam festeggiano, si scambiano regali, indossano abiti nuovi. È la festa per la fine del mese di

⁵⁰⁵ Intervista con Adriana Torregrossa, Trieste, febbraio 2019. Per l'intervista completa si veda materiale in appendice.

⁵⁰⁶ https://www.senato.it/1025?sezione=118&articolo_numero_articolo=2

⁵⁰⁷ <http://www.adrianatorregrossa.com/opera/art-2>

penitenza e di purificazione che ogni anno gli islamici osservano come ha prescritto Maometto nel Corano. A Torino vivono circa venti mila seguaci di Allah e questa è l'unica città in Italia dove è stata concessa l'autorizzazione per la diffusione tramite altoparlanti della voce del muezzin e per la preghiera in piazza, a Porta Palazzo uno dei luoghi dove è maggiore la presenza di arabi. Sotto una tettoia per proteggersi dalla pioggia, si sono rivolti verso La Mecca e hanno ripetuto diverse volte Allah è grande e Maometto e il suo profeta."⁵⁰⁸

La copertura stampa invece riguardò i quotidiani La Stampa, Il Giornale e il Corriere della Sera dove Enzo Biagi scrisse un editoriale dal titolo "Messa in latino per le camicie verdi" (mettere data). L'articolo analizzava la contro messa in latino realizzata nei giorni successivi all'operazione di Torregrossa per volere dal deputato della Lega Nord Mario Borghezio e celebrata dal lefebvrano Don Luigi Moncalero: "La Lega Nord non scherza, e se gli immigrati musulmani celebrano il Ramadam con preghiere e digiuni, i ragazzi di Bossi rispondono con una messa in latino, lingua che ormai non fanno più neppure i preti. [...] Davanti ai trecento leghisti di Borghezio che lo ascoltavano (Ricordate? "Erano trecento, eran giovani e forti" e cancelliamo il seguito) ha dato prova [Don Luigi Moncalero n.d.r.] di grande condiscendenza: "Non abbiamo niente contro i musulmani, basta che si convertano. Perché non è vero che tutti gli dei sono uguali. Il nostro è quello vero."⁵⁰⁹

In *Estetica del Performativo* (2004), Erika Fischer-Lichte sottolinea il meccanismo di imprevedibilità del loop di feedback, ovvero, l'impossibilità di collegare una determinata azione ad una diretta conseguenza dal momento che i due quadri - quello performativo e quello della realtà - non vengono apertamente dichiarati, chiamando di fatto in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua risposta in base al quadro d'azione che sceglie di seguire.

La contro messa in latino, così come accadrà con il container di richiedenti asilo politico trasformato nella casa del reality show Grande Fratello dall'artista Christoph Schlingensiefel nell'operazione *Bitte liebt Osterreich* del 2000 (si veda capitolo 2), rappresenta l'evidenza dell'imprevedibilità del loop di feedback acuita ancor di più dall'azione all'interno di una dinamica sociale di prossimità.

Il progetto di Adriana Torregrossa, usando i parametri di Kester sulla delega e sul transfert nelle pratiche community-based (si veda capitolo 3), si pone al limite attuando quella via italiana di approccio "creativo" ad una situazione istituzionale-programmatica.

Secondo Grant Kester la problematica maggiore, quando un artista decide di lavorare all'interno/con una determinata comunità, risiede nei processi di delega che si generano. L'artista infatti si pone come portavoce di una determinata istanza comunitaria ma la voce che rappresenta rischia di essere fraintesa o addirittura sovrastata. Questo avviene quando l'artista confonde i piani simbolici e politici cercando di instaurare in breve tempo una forma di fiducia e riconoscimento che, alle stesse comunità nel loro formarsi, ha richiesto tempo e un lungo processo di coerenza interna. Nel caso di Art.2, l'intenzione di Torregrossa non era quella di rappresentare la comunità musulmana ma di riportare un'esperienza personale e farla conoscere al di fuori del suo contesto. Si trattava di mediare tra una conoscenza diretta, per l'appunto personale, e una "abitudine"/esperienza collettiva dove lo spazio pubblico, nella sua neutralità, garantiva il

⁵⁰⁸ <http://www.adrianatorregrossa.com/opera/art-2>

⁵⁰⁹ E.Biagi, *Messe in latino e camicie verdi*, in, Corriere della Sera, 16 febbraio 199, anno 124, n.39. Pagina 356 di 493

bilanciamento delle tensioni. Torregrossa si è presentata fin da subito alla comunità nel suo ruolo di artista. Il suo obiettivo e la sua intenzionalità erano quelli di trasfigurare, per usare un termine deweiano, una sua esperienza diretta e personale, e dunque ordinaria, attraverso una esperienza collettiva. Torregrossa che conosceva da vicino la cultura musulmana, avendo un coniuge di origine marocchina, e avendo insegnato a Casablanca, non attuò il transfert di cui parla Kester (si veda capitolo 3). L'artista infatti non si è fatta portavoce di una comunità e delle sue esigenze/diritti in nome di un'empatia personale o di un diretto riferimento biografico - nonostante empatia e biografia siano presenti - bensì si è posta come veicolo per l'incontro. In Art.2 non c'è traccia di quel moralismo psicologico - altro punto su cui Kester riflette in maniera estremamente critica - che spesso accompagna interventi SEA acritici. Quest'atteggiamento non è presente in quanto è l'artista stessa a non essere presente. Torregrossa è così in "disparte" da non essere nemmeno citata da giornali e televisioni se non fosse per un breve cenno su La Stampa: "un'artista bolognese" lei che invece è di origine catanese.

Art.2 confonde, seppur rientra nel ciclo di mostre *Situazioni*, in quanto non è inserito all'interno della cornice dell'arte contemporanea bensì all'interno di un progetto urbano complesso, nonché pilota, come quello di The Gate.

Sono del resto le parole di Lisa Parola a collocare l'intervento di Torregrossa all'interno della logica del servizio: "Un'azione di servizio che utilizza una citazione istituzionale per mettersi in relazione con diversi soggetti che disegnano la stessa scena urbana. Art.2 è un progetto che l'artista ha proposto e offerto alla comunità islamica e alla Città di Torino nella speranza che possa ripetersi, ad opera degli stessi protagonisti, come appuntamento annuale. Nelle differenti fasi dell'azione Adriana Torregrossa si è assunta il ruolo di mediatore per portare a termine una trattativa che ha coinvolto differenti realtà: religiosa, politica e pubblica. La contrattazione si è svolta dal 3 dicembre 1998 al 18 gennaio 1999 con un succedersi di incontri, telefonate, fax, richieste di permesso."⁵¹⁰

Nella descrizione di Parola possiamo trovare due elementi interessanti che rimandano alla dimensione SEA. Il primo riguarda la dimensione temporale, anche se solo auspicata, dell'intervento. Infatti come proposto anche in fase progettuale dall'artista e come ribadito da Parola, Art.2 è stato pensato in una dinamica long-term, come appuntamento da ripetersi ogni anno quindi pensato nella sua capacità evolutiva e dinamica. Il secondo termine che ci porta ancora in una dimensione SEA è "contrattazione". L'operazione vista in maniera dialogica, comunicativa e partecipata proprio nel suo essere elemento di contrattazione tra più parti. Il termine contrattazione inoltre, date le tempistiche e il frame offerto da The Gate, rimanda al concetto stesso di contratto di quartiere dove l'intervento artistico - anche se con problematiche a quella data ancora da analizzare - è inteso come un servizio anche e soprattutto nel momento in cui esce dal dualismo artista-fruitori.

Con Art.2 abbiamo la perfetta triangolazione SEA: artista, comunità, ente (in questo caso sia statale per via della cornice offerta da The Gate sia culturale per la partecipazione alla mostra *Situazioni*).

Allo stesso tempo si apre un problema di ordine terminologico, ovvero, il problema che investe la critica italiana degli anni '90 in merito alla definizione di questa tipologia di interventi. Art.2 viene definito, sempre da Parola, come intervento di public art: "Quella di Adriana Torregrossa è un'operazione di Public Art, una pratica poco diffusa in Italia ma

⁵¹⁰ L. Parola, testo critico Art.2, gennaio, 1999 (pagine non numerate, flyer fronte-retro).

esercitata in molti paese di origine anglosassone. Il termine pubblico definisce la condizione del vivere comune: la socialità, la cultura e i suoi spazi utilizzando gli strumenti del dialogo e della collaborazione con le persone all'interno di un luogo definito. Nel caso di Art.2 la piazza di Porta Palazzo è il sito prescelto. [...] L'azione pubblica nasce dalla necessità di ripensare anche la funzione dell'artista. Un'operazione che si sposta dal terreno ufficiale e riconosciuto dell'arte - il museo, la galleria - dove i ruoli di autore e di spettatore sono definiti e spesso regolati da rapporti economici. Un progetto di arte pubblica si confronta soprattutto con l'esterno, entrando come soggetto attivo nel ridisegno sociale del territorio urbano (aspetto legato a The Gate e in particolare al nascente rapporto con i progetti urbani complessi) e iniziando un percorso che permette all'azione culturale di entrare in relazione con il contesto contemporaneo, sia esso artistico, sociale o politico, attraverso un atteggiamento interrogativo. Domandando, a se stessi e agli altri come l'arte possa riacquistare una funzione attiva nel processo culturale che stiamo attraversando.”⁵¹¹

Come analizzato nel capitolo 6, la definizione di Art.2 come intervento di public art pone la domanda sul perché la critica italiana abbia scelto un termine anglosassone superato nei suoi stessi paesi d'origine già ad inizio anni '90. Confrontando la definizione data da Parola con quella di Suzanne Lacy del 1995 si può vedere come seppur la critica italiana abbia capito le modalità del cambiamento, a livello terminologico sia ancorata ad una definizione passata.

Nel suo *Mapping the Terrain*, Suzanne Lacy, definisce i caratteri principali della *new genre public art*, ponendo l'enfasi maggiore sull'*engagement* con la realtà “ordinaria”: «We might describe this as “new genre public art,” to distinguish it in both form and intention from what has been called “public art” – a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art – visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives – is based on engagement».⁵¹²

Nella descrizione di Parola si può vedere come il nuovo corso dell'arte sia legato alla dimensione della trasformazione della città e come un certo nuovo linguaggio complesso e urbano abbia iniziato ad ibridare non soltanto le pratiche ma le teorie stesse, tuttavia la scelta terminologica non sembra essere la più adatta a descrivere questo cambiamento.

⁵¹¹ L. Parola, testo critico Art.2, gennaio, 1999 (pagine non numerate, flyer fronte-retro).

⁵¹² S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, in Lacy, *op., cit.*, p. 19.
Pagina 358 di 493

7.6 - Contratti di Quartiere II (2002)

Tra la prima e la seconda tranche dei Contratti di Quartiere si assiste ad una maggiore definizione delle modalità d'intervento dal momento che vengono meglio specificate le richieste in materia di "miglioramento" del degrado. La seconda tranche dei Contratti di Quartiere (2002), infatti, ci dice tra le righe, che se la versione del 1998 aveva un carattere sperimentale, ora, l'Amministrazione centrale reclama un suo ruolo: "Il programma riguarda i quartieri periferici o comunque degradati. In tal modo si darà seguito all'esperienza dei Contratti di Quartiere I che ha ampiamente dimostrato - per il numero di adesioni e per la qualità delle proposte - che in questo ambito è necessario confermare l'impegno dell'Amministrazione centrale, e non soltanto dal punto di vista dei finanziamenti. Per tali finalità, c'è bisogno di assicurare risorse con continuità, in modo da sostenere le iniziative dei comuni, soprattutto i capoluoghi delle aree metropolitane, ed è importante trovare ambiti di intervento più articolati per investimenti privati tali da ridurre, con adeguate iniziative, le condizioni di separatezza tra questi insediamenti ed il resto della città. Si è proposto, pertanto, un programma teso alla riqualificazione delle aree periferiche svincolato dai limiti nella destinazione che avevano le risorse precedentemente utilizzate di provenienza ex Gescal (prevalentemente finalizzate alla sola componente residenziale)."⁵¹³

Come visto nei Contratti di Quartiere I del 1998, la metodologia d'intervento è alquanto libera e non codificata come si legge sul sito dell'ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale): "I Programmi partecipati di riqualificazione urbana sono strumenti legati alla pianificazione urbana, all'edilizia, alla progettazione degli spazi pubblici (in particolare modo le piazze e i parchi), che tenga conto delle esigenze ed idee di chi dovrà vivere in questi spazi. Rappresentano la possibilità di realizzare in maniera condivisa e partecipata" - poco più avanti viene riportata questa precisazione - "Non esiste una metodologia da seguire per la realizzazione di programmi partecipati di riqualificazione urbana."⁵¹⁴

Nelle direttive della seconda tranche dei Contratti di Quartiere II (2002), invece si iniziano a delineare delle prime modalità d'intervento: "E' fondamentale la partecipazione della comunità locale, abitanti, associazioni, operatori economici per definire gli obiettivi da perseguire, l'attuazione e il monitoraggio dei risultati, per la realizzazione di interventi condivisi. L'approccio partecipativo implica il coinvolgimento attivo dei beneficiari potenziali nelle diverse fasi di un piano, fin dalla sua ideazione, con un approccio definito anche come bottom-up. Il campo principale di applicazione dei sistemi partecipativi è quello della progettazione, nell'ambito del quale esistono diverse categorie di "metodologie partecipative" (dalle attività in piccoli gruppi in forma di focus o metaplan, alle tecniche di consultazione su più ampia scala)."⁵¹⁵

In questa seconda tranche dei Contratti di Quartiere possiamo leggere alcuni di quei termini chiave che sarebbero diventati i nuovi criteri operativi delle pratiche artistiche nel

⁵¹³<http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60>

⁵¹⁴ <http://www.sinanet.isprambiente.it/gelso/sviluppo-sostenibile/programmi-partecipati-di-riqualificazione-urbana-e-contratti-di-quartiere>

⁵¹⁵ <http://www.sinanet.isprambiente.it/gelso/sviluppo-sostenibile/programmi-partecipati-di-riqualificazione-urbana-e-contratti-di-quartiere>

sociale a partire dagli anni 2000 anche se logicamente necessiteranno di diversi anni per iniziare ad essere effettivamente messi in pratica. In particolare si vedano i passaggi: partecipazione delle comunità locali, realizzazione di interventi condivisi, coinvolgimento attivo.

Seppur a livello metodologico non vi sia una indicazione generale, vengano comunque fornite “diverse categorie di metodologie partecipative” che diventeranno - avendo già diversi artisti praticato in anni precedenti la relazione, il dialogo e l’incontro - le basi per una nuova modalità operativa e soprattutto ricordano molto da vicino - iniziano ad assomigliare - a quelle pratiche SEA statunitensi di inizio anni '90.

Inoltre va notato come la frase “Il campo principale di applicazione dei sistemi partecipativi è quello della progettazione” segna un ulteriore passaggio dalla processualità alla progettualità.

Le diverse categorie pratiche della partecipazione, individuate dai Contratti di Quartiere sono: attività in piccoli gruppi in forma di focus o metaplan, tecniche di consultazione su più ampia scala. A queste si aggiunge il criterio base del “coinvolgimento attivo dei beneficiari potenziali nelle diverse fasi di un piano, fin dalla sua ideazione, con un approccio definito anche come bottom-up.”

Una nuova pratica artistica, dunque, si inizia a formare attraverso diverse discipline che si occupano dell’interazione attiva con la città e i cittadini. Ancora più interessante che questi bandi oltre ad aver creato una sorta di “manifesto” terminologico hanno anche fornito indicazioni pratiche sulle modalità d’intervento andando a colmare quelle normali lacune che l’artista incontrava nel suo nuovo rapporto programmatico con il sociale e dando un sostegno “pratico” a quelle soft-skills come ascolto, dialogo, e collaborazione che il relazionale aveva già messo in campo. Tra queste, come si evince dal termine metaplan, la pratica della facilitazione assume un ruolo determinate.

A livello di metodologia l’inserimento del design thinking e della progettazione partecipata era stato usato già da alcuni degli artisti che parteciparono a *Culture in Action*. Se per ognuno dei progetti la contrattazione con la comunità fu il punto di partenza per alcuni di loro come Grennan-Sperandio e Ericson-Ziegler rappresentò anche la parte principale del progetto. Come visto, infatti nel capitolo 1, entrambi lavorarono con le comunità per la realizzazione di un “oggetto”. Grennan-Sperandio realizzarono una tavoletta di cioccolata insieme ai dipendenti di diverse fabbriche appartenenti al sindacato Bakery, Confectionery and Tobacco Workers’ International Union of America. Per Ericson-Ziegler invece si trattò della costituzione di una *palette* di colori, ispirata alla riflessione sul complesso di edilizia pubblica di Odgeon Courts, acquistabile nelle ferramenta locali.

Entrambi i progetti, dovendo arrivare alla costituzione di un prodotto, utilizzarono un processo di partecipazione co-partecipativo che permise alle persone di poter costruire il prodotto in maniera dialogica e collaborativa.

7.7 Nuove metodologie/problematiche artistiche nel sociale. La facilitazione

Nel suo risvolto di progettazione sociale, la relazione da componente artistica è diventata una metodologia per guidare e informare la partecipazione all'interno di processi decisionali. La natura contrattuale di molti interventi, soprattutto se inseriti in un contesto "ministeriale" ha portato sempre più alla costruzione di tecniche precise in grado di supportare quelle decisioni strutturali all'interno delle quali il cittadino era visto solo come un mero spettatore. A livello di metodologia la pratica della facilitazione se non fosse per l' "obbligo" del raggiungimento di un determinato scopo potrebbe essere considerata una delle nuove skills che la pratica artistica all'interno dei progetti di riqualificazione ha sviluppato sul campo nel corso di questi ultimi anni. La vicinanza metodologica tra facilitazione e alcune pratiche artistiche nel sociale è tale che sul sito de *La scuola dei facilitatori*, si può leggere il seguente sottotitolo "sapere sociale, innovazione, arte relazionale."⁵¹⁶

Sia che quella "arte relazionale" venga interpretata nel senso della relazione diventata un'arte sia che venga invece intesa come il movimento artistico che ha maggiormente influenzato gli anni '90, fatto sta che la professionalizzazione della relazione stessa, seguendo anche il discorso di Putnam sull'erosione sociale dell'associazionismo e sull'appalto della socialità al terzo settore, è diventata una disciplina a tutti gli effetti.

La facilitazione per certi aspetti, infatti, potrebbe essere definita come la disciplina o l'istituzionalizzazione della relazione che proprio in qualità di disciplina si realizza attraverso una ben determinata metodologia. Nei processi di facilitazione vengono usati molti degli strumenti descritti dai Contratti di Quartiere II, il metaplan è uno di questi.

Il metaplan è una delle tecniche/modalità che si attuano all'interno del campo della progettazione partecipativa (participatory design) che a sua volta "è un approccio di progettazione che tenta di coinvolgere attivamente tutti i portatori di interesse (impiegati, partner, clienti, cittadini, utenti finali) nel processo di progettazione col fine di contribuire a garantire che il prodotto incontri i loro bisogni e che sia usabile".⁵¹⁷

"Il Metaplan è una tecnica di rilevazione dati, a basso grado di strutturazione, orientata ad ottimizzare il processo di comunicazione all'interno di un gruppo per favorire, in un arco di tempo circoscritto, il conseguimento di una soluzione/decisione. Il Metaplan è anche descritto come strumento *di moderazione*, in grado di attivare processi di partecipazione per esplorare nuove prospettive e soluzioni, a partire dal contributo dei singoli membri di un gruppo, tenendo basso il grado di conflittualità. Nato negli anni settanta in Germania per opera dei fratelli Schnelle, il Metaplan è basato sulla raccolta di opinioni dei partecipanti attraverso l'uso di tecniche di visualizzazione e la loro successiva organizzazione *in blocchi logici* (Schnelle, 1975) fino alla formulazione di piani operativi in cui sono evidenti sia le problematiche rilevate sia le possibili soluzioni".⁵¹⁸

⁵¹⁶ <https://www.scuolafacilitatori.it/>

⁵¹⁷ https://it.wikipedia.org/wiki/Progettazione_partecipativa

⁵¹⁸ <https://nuovadidattica.wordpress.com/agire-valutativo/12-metodi-quantitativo-sperimentali-qualitativo-ermeneutici-e-misti-nella-valutazione-educativa-e-nella-ricerca-valutativa/metaplan/>

Il Metaplan viene inserito all'interno delle modalità partecipative organizzate/strutturate in ambito di rigenerazione urbana in quanto rappresenta la modalità visiva di un processo discorsivo dialettico teso a rendere i partecipanti consapevoli del progetto che li coinvolge. Da un punto di vista dell'amministrazione centrale questa tipologia di processo rappresenta una facilitazione nella raccolta dati e nel raggiungimento di un obiettivo e ben si sposa, proprio per la sua conduzione dialettica, ad un'impostazione organizzativa che vuole arrivare ad un risultato definitivo in un tempo ridotto. La funzione del Metaplan che nasce, così come altre modalità nel campo della facilitazione, ha un ruolo problematico - se visto dal punto di vista di una pratica artistica che non vuole tanto arrivare di default ad un obiettivo condiviso quanto ad un discorso aperto - proprio perché impostato dialetticamente e non dialogicamente.

È uno strumento, il Metaplan, che si basa sulla simpatia e non sull'empatia cercando quindi di superare le differenze, a volte depotenziandole, al fine di arrivare ad un risultato. All'interno del nostro discorso sulla strutturazione di una nuova modalità operativa artistica che prende forma grazie a nuove discipline, come in questo caso mediazione/facilitazione, bisogna riconoscere il valore di questi nuovi strumenti all'inizio degli anni 2000 ma, allo stesso tempo, bisogna capirne la problematicità qualora questo schema venga ripetuto in maniera strumentale e acritica. Su queste problematicità, in particolare del rapporto tra pratiche artistiche nel sociale e utilizzo di metodi desunti dalla mediazione/facilitazione, la critica statunitense e nord europea è già da anni attiva. Basti pensare alle critiche di Hal Foster (1996) rivolte al progetto Culture in Action reo, secondo Foster, di aver aiutato/supportato processi di gentrificazione nelle aree interessate dal progetto stesso. Un esempio di metaplan, proprio riferito all'operazione Culture in Action, si può vedere, del resto nel progetto di Grennan e Sperandio "We got it!" che ha portato alla creazione condivisa di una barretta di cioccolato (si veda capitolo 1).

Il metaplan - mi soffermo su questa tecnica in particolare in quanto viene menzionata direttamente nei Contratti di Quartiere II - al pari di altri strumenti partecipativi viene usato in molti processi di co-progettazione. Sono diversi ormai gli artisti che se ne avvalgono come strumento principale, come ad esempio i processi co-progettuali di Artway of Thinking, o come strumento funzionale in un primo processo di formazione di un gruppo d'interesse nella fase dell'individuazione di un problema/situazione. Sono diversi anche gli artisti che fanno uso di metaplan e processi affini all'interno del loro ruolo didattico. Un esempio è quello dell'artista Tania Bruguera che nel suo corso Arte util (Summer Academy Salzburg 2013) ha fatto uso del metaplan proprio per spiegare e far partecipi gli studenti sul come si realizza un intervento di arte util e di come si attiva l'interesse e la partecipazione.

A livello pratico il metaplan funziona nella seguente maniera: "I partecipanti sono riuniti in una sala e sono dotati di una serie di materiali di lavoro: cartoncini, carte a forma di figure geometriche, pennarelli colorati, bollini adesivi, puntine, ecc., attraverso i quali ognuno può esprimere le proprie considerazioni su grandi pannelli appesi alle pareti che man mano vanno a rappresentare l'intero processo del gruppo. In genere l'attività segue una sequenza codificata suddivisa in due blocchi, il primo nel quale si sviluppa il momento della creatività e della selettività, il secondo nel quale si approfondiscono i problemi specifici e si stabiliscono le azioni risolutive da intraprendere.

La tecnica del metaplan si articola in diverse fasi:

1. Si condividono con il gruppo le caratteristiche della tecnica di rilevazione-moderazione.
2. Attraverso un brainstorming, si raccolgono le opinioni dei partecipanti in merito al tema della discussione (spesso una situazione problematica). Le opinioni raccolte sono riportate su dei cartoncini colorati che saranno attaccati sui pannelli visibili a tutti.
3. Le opinioni/soluzioni espresse individualmente vengono aggregate in sovra-categorie e quindi selezionate (o eventualmente eliminate).
4. A partire da ogni categoria, sono formati dei gruppi di lavoro con il compito di analizzare, proporre idee e soluzioni, e far emergere elementi problematici relativi alla categoria su cui si è scelto di lavorare.
5. Si condivide il lavoro dei gruppi attraverso una presentazione in plenaria che porta all'eventuale definizione di un unico piano d'azione.

La presentazione visiva permette a tutti i partecipanti di appropriarsi della logica della discussione e di contribuire a disegnare, selezionare e ordinare le soluzioni che via via emergono. Inoltre l'uso dei supporti visivi permette anche a chi normalmente non partecipa alle discussioni di sentirsi maggiormente autorizzato a contribuire, mentre chi è più estroverso è obbligato a fermarsi per dare spazio agli altri. L'obiettivo della tecnica è ridurre al minimo l'interazione sterile e la genericità dei contributi, per giungere, in un tempo limitato, a prendere una decisione operativa condivisa. (Coppo, Tortone, 1999).⁵¹⁹

Le modalità della facilitazione sono state recepite dagli artisti anche perché, in alcune pratiche il ruolo del facilitatore - colui che conduce l'intero processo avvalendosi di strumenti come il metaplan, per esempio - è quasi assente così come è avvenuto con (al pari della) la progressiva perdita di autorialità da parte dell'artista all'interno di progetti rivolti al sociale. Sembra che in virtù di una sorta di funzione pubblica l'autorialità venga contattata con il bene (in) comune.

Un esempio di tecnica della facilitazione all'interno della quale il facilitatore lascia il campo alla discussione tra i presenti è il cosiddetto OST (Open Space Technology) realizzato e descritto da Harrison Owen nel 1985. Secondo Owen l'OST, se risponde ai dettami che lui stesso ha stilato, è la modalità più semplice e intuitiva di risoluzione dei "conflitti" in quanto si basa sull'innata propensione dell'uomo all'auto gestione e alla collaborazione e soprattutto perché a livello di dispositivo spaziale si basa sulla forma circolare come una delle forme di ritualità e condivisione più diffusa.

In ambito italiano un testo che traduce la pratica dell'OST e la presentazione di determinate pratiche della facilitazione è, *Paradise l'OST? Spunti per l'uso e l'analisi dell'Open Space Technology*, a cura di Vito Garramone e Marco Aicardi che è stato pubblicato nel 2010. Una delle figure italiane di maggior spicco nel campo della facilitazione è Marinella Scavi. In Italia, l'agenzia che da più tempo si occupa di processi partecipativi per le politiche pubbliche e gestione dei conflitti, è Avventura Urbana fondata a Torino nel 1992.

La facilitazione, intesa come metodologia entra all'interno delle pratiche artistiche nel sociale attraverso strade indirette come quelle della rigenerazione, della didattica e

⁵¹⁹ <https://nuovadidattica.wordpress.com/agire-valutativo/12-metodi-quantitativo-sperimentali-qualitativo-ermeneutici-e-misti-nella-valutazione-educativa-e-nella-ricerca-valutativa/metaplan/>
Pagina 363 di 493

dell'attivismo. Se nei primi due casi è abbastanza intuibile il perché dell'uso di queste metodologie, nel caso dell'attivismo l'interesse deriva dall'utilizzo all'interno della programmazione di politiche locali partecipate, autogestioni e nella discussione di opere e infrastrutture pubbliche. Non è un caso infatti, che una delle poche voci "artistiche" a porsi in maniera problematica contro l'utilizzo acritico di questo strumento all'interno di processi decisionali pubblici, siano stati i Wu Ming, membri dell'ex Luther Blisset progetto/collettivo bolognese che fin dai primi anni '90 ha lavorato sul solco di una certa tradizione politica attivista.

7.8 Il dibattito pubblico come strumento di partecipazione

Come visto, lo spostamento urbanistico compiuto alla fine degli anni '90 dai programmi urbani complessi ha messo in campo una dimensione partecipativa alla costruzione della città soprattutto per quello che riguarda la sfera d'azione locale dove la dimensione del quartiere si è prestata a diventare il laboratorio per le nuove pratiche artistiche nel sociale. I programmi complessi hanno aiutato a sviluppare una nuova serie di strumenti e hanno dato la possibilità all'artista di confrontarsi con il "reale".

Ad una dimensione invece, come direbbe Crispolti, di dialogo con l'ente istituzionale centrale, uno strumento usato nella gestione della partecipazione, risoluzioni di conflitti e proposte alternative soprattutto in merito alla realizzazione di opere pubbliche è il dibattito pubblico. Il dibattito pubblico come strumento metodologico e pratico di partecipazione democratica dei cittadini all'attività della cosa pubblica è stato codificato in Francia (*débat public*) nel 1995 e da quella esperienza è diventato poi modello transnazionale.⁵²⁰ L'organo che in Francia ha il compito di vigilare sulla partecipazione dei cittadini è svolto da una autorità amministrativa indipendente appositamente istituita: la *Commission nationale du débat public* (CNDP). La commissione è formata da 25 membri.⁵²¹

La convenzione di Aarhus del 1998, ratificata dall'Italia nel 2001 (ai sensi della legge 16 marzo 2001, n. 108, recante "*Ratifica ed esecuzione della Convenzione sull'accesso alle informazioni, la partecipazione del pubblico ai processi decisionali e l'accesso alla giustizia in materia ambientale, con due allegati, fatta ad Aarhus il 25 giugno 1998*), descrive così il dibattito pubblico:

“Il dibattito pubblico deve svolgersi nella fase iniziale del progetto, quando tutte le opzioni sono ancora possibili e deve riguardare tanto l'opportunità stessa della costruzione della grande opera quanto le modalità e le caratteristiche della sua realizzazione. Al dibattito, mediato da esperti estranei al committente, può partecipare tutta la popolazione interessata. I costi sono a carico del committente dell'opera. Dallo svolgimento del

⁵²⁰Loi n. 95-101 du 2 février 1995 relative au renforcement de la protection de l'environnement.

“Il capo I del titolo II disciplina le forme di partecipazione preliminare, quella che avviene cioè a monte del processo decisionale relativo a un progetto o nel corso dell'elaborazione di un piano o di un programma aventi un'incidenza sull'ambiente: il *débat public* (dibattito pubblico) e la *concertation préalable* (concertazione preliminare). Tali istituti consentono ai cittadini di discutere l'opportunità di realizzare un certo progetto, gli obiettivi e le caratteristiche principali dello stesso o gli obiettivi di piani e programmi, le implicazioni socio-economiche e i principali impatti sull'ambiente e sulla gestione del territorio. Il dibattito pubblico e la concertazione preliminare consentono altresì di discutere delle varie soluzioni alternative - ivi compresa, per i soli progetti, la possibilità che il progetto non venga realizzato (la c.d. "opzione zero") - e delle modalità di informazione e comunicazione che dovranno essere garantite nel corso del processo di realizzazione del progetto.” In S. Marci, *Una nuova forma di partecipazione: il dibattito pubblico sulle grandi opere infrastrutturali*, Senato della Repubblica, Ufficio valutazione impatto, Esperienze N. 35, agosto 2018, p.8.

⁵²¹ “La CNDP è composta da 25 membri. Oltre al presidente e a due vice presidenti (nominati con decreto del Presidente della Repubblica), ne fanno parte: un deputato; un senatore; sei rappresentanti degli enti territoriali; un rappresentante ciascuno per Consiglio di Stato, Corte di cassazione; Corte dei conti e corpo dei tribunali amministrativi e delle corti d'appello amministrative; due rappresentanti di associazioni ambientaliste; due rappresentanti dei consumatori e degli utenti; due esperti; due rappresentanti delle organizzazioni sindacali. Dalla Relazione annuale per il 2017, pubblicata nel sito web istituzionale della CNDP, risulta che quest'ultima si avvale di 9 unità di personale amministrativo (articolo L121-3 del Codice dell'ambiente).” In S. Marci, op. cit., p.9.

dibattito pubblico deriverebbero benefici sia in termini di partecipazione e democraticità delle decisioni sia in termini di speditezza ed efficacia dell'azione amministrativa (che in questo modo non verrebbe più permanentemente condizionata dalle pressioni settoriali e localistiche). Vanno inoltre disincentivate le impugnazioni meramente strumentali.”⁵²²

Nonostante le esperienze regionali e comunali, Toscana (2008) e Genova (2009) la disciplina del dibattito pubblico ha trovato solo di recente una sua collocazione nell'ambito della disciplina dei contratti pubblici grazie all'articolo 1, comma 1, della legge 28 gennaio 2016, n. 11.⁵²³

In particolare l'articolo 22 (decreto legislativo 18 aprile 2016, n. 50) si è espresso in merito alla possibilità dei cittadini di essere informati, nonché proporre il loro punto di vista all'interno di processi per la realizzazione di opere infrastrutturali.

L'articolo 22 è composto dai seguenti 4 commi:

1. Le amministrazioni aggiudicatrici e gli enti aggiudicatori pubblicano, nel proprio profilo di committente, i progetti di fattibilità relativi alle grandi opere infrastrutturali e di architettura di rilevanza sociale, aventi impatto sull'ambiente, sulla città o sull'assetto del territorio, nonché gli esiti della consultazione pubblica, comprensivi dei resoconti degli incontri e dei dibattiti con i portatori di interesse. I contributi e i resoconti sono pubblicati, con pari evidenza, unitamente ai documenti predisposti dall'amministrazione e relativi agli stessi lavori.

2. Con decreto del Presidente del Consiglio dei ministri, adottato entro un anno dalla data di entrata in vigore del presente codice, su proposta del Ministro delle infrastrutture e dei trasporti, sentito il Ministro dell'ambiente e della tutela del territorio e del mare e il Ministro per i beni e le attività culturali, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti, in relazione ai nuovi interventi avviati dopo la data di entrata in vigore del medesimo decreto, sono fissati i criteri per l'individuazione delle opere di cui al comma 1, distinte per tipologia e soglie dimensionali, per le quali è obbligatorio il ricorso alla procedura di dibattito pubblico, e sono altresì definite le modalità di svolgimento e il termine di conclusione della medesima procedura. Con il medesimo decreto sono, altresì stabilite le modalità di monitoraggio sull'applicazione dell'istituto del dibattito pubblico. A tal fine è istituita, senza oneri a carico della finanza pubblica, una commissione presso il Ministero delle infrastrutture e dei trasporti, con il compito di raccogliere e pubblicare informazioni sui dibattiti pubblici in corso di svolgimento o conclusi e di proporre raccomandazioni per lo svolgimento del dibattito pubblico sulla base dell'esperienza maturata. Per la partecipazione alle attività della commissione non sono dovuti compensi, gettoni, emolumenti, indennità o rimborsi di spese comunque denominati.

3. L'amministrazione aggiudicatrice o l'ente aggiudicatore proponente l'opera soggetta a dibattito pubblico indice e cura lo svolgimento della procedura esclusivamente sulla base delle modalità individuate dal decreto di cui al comma 2.

⁵²² S. Marci, op. cit., p.7.

⁵²³ "Deleghe al Governo per l'attuazione delle direttive 2014/23/UE, 2014/24/UE e 2014/25/UE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 26 febbraio 2014, sull'aggiudicazione dei contratti di concessione, sugli appalti pubblici e sulle procedure d'appalto degli enti erogatori nei settori dell'acqua, dell'energia, dei trasporti e dei servizi postali, nonché per il riordino della disciplina vigente in materia di contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture”.

4. Gli esiti del dibattito pubblico e le osservazioni raccolte sono valutate in sede di predisposizione del progetto definitivo e sono discusse in sede di Conferenze di servizi relative all'opera sottoposta al dibattito pubblico.

L'articolo 22 è stato poi modificato da due decreti: decreto correttivo del Codice dei contratti pubblici (decreto legislativo 19 aprile 2017, n. 56; decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 10 maggio 2018, n. 76.

In particolare quest'ultimo decreto si inserisce sulla questione relativa alle tempistiche del dibattito pubblico che ora deve essere svolto in una fase iniziale del progetto "quando tutte le opzioni sono ancora possibili, compresa l'opportunità della realizzazione dell'opera."⁵²⁴

Il decreto definisce le modalità di richiesta e attivazione del dibattito, la selezione dei membri della commissione, lo sviluppo, la durata (4 mesi a partire dalla pubblicazione del *dossier* di progetto dell'opera sul sito dell'amministrazione aggiudicatrice), la conclusione e il monitoraggio.

Il decreto, dunque, arriva alla seguente definizione di cosa sia il dibattito pubblico: "Il dibattito pubblico consiste in incontri di informazione, approfondimento, discussione e gestione dei conflitti, in particolare nei territori direttamente interessati, e nella raccolta di proposte e posizioni da parte di cittadini, associazioni e istituzioni (articolo 8, comma 2). Esso deve essere organizzato e gestito in relazione alle caratteristiche dell'intervento e alle peculiarità del contesto sociale e territoriale di riferimento."⁵²⁵

⁵²⁴ S.Marci, *op. cit.*, p.29.

⁵²⁵ *Ibidem*, p.31.

7.9 Facilitare e complicare. Il caso del passante di Bologna visto dai Wu Ming

Da una prospettiva maggiormente artistica è interessante notare l'interpretazione che ne danno i Wu Ming (formato da ex membri del progetto/gruppo bolognese Luther Blisset). Attraverso un'inchiesta per L'Internazionale, pubblicata nel dicembre 2016, Wu Ming e Wolf Bukowski (scrittore e autore sul blog Giap dei Wu Ming) hanno indagato le dinamiche del dibattito pubblico nelle opere per infrastrutture pubbliche prendendo parte direttamente ad uno dei tavoli della partecipazione organizzati a Bologna per discutere sulla realizzazione del passante nord. Il fulcro della questione, al pari di quanto espresso da Kester all'emergere di pratiche community-based negli Stati Uniti di inizio anni '90, ruota attorno ad un concetto di delega e presa di parola. Quanto e come il dibattito pubblico rappresenta le persone per cui parla? Quanto sono effettivamente ascoltate le loro esigenze e, soprattutto, quanto di ciò che è stato detto viene messo in pratica? Oltre a questo aspetto la loro indagine indaga anche i meccanismi relativi alla professione della facilitazione.

La questione del passante nord di Bologna, alla data dell'"intrusione" dei Wu Ming 2016, riguardava la costruzione di un passante stradale che avrebbe attraversato il quartiere/zona La Birra e per il quale venne richiesto un dibattito pubblico da parte degli abitanti per discutere in merito alla costruzione dell'opera.

I punti critici portati all'attenzione dai Wu Ming riguardavano sia il valore della rappresentanza che il ruolo del facilitatore all'interno del dibattito come figura in grado di sintetizzare e trasformare il pensiero diretto e sentito da parte degli abitanti in una domanda precisa e oggettivamente corretta da porre all'attenzione del committente dell'opera, in questo caso Autostrade per l'Italia.

Passando attraverso i diversi tavoli della partecipazione Wu Ming e Bukowski hanno raccolto la frustrazione di chi pur volendo far sentire la sua voce vede il suo pensiero trasformarsi in una pratica burocratica depotenziata: "Tocca a Valeria, più giovane di età e di residenza nel quartiere rispetto a chi l'ha preceduta. Parla delle minacce alla salute, della partecipazione-farsa, degli impegni su rumore e inquinamento che non sono affatto *impegnativi* per Autostrade, e poi: "Non cambia nulla se ce lo becchiamo noi l'inquinamento o quelli del Passante nord o sud, il problema è di tutti!". E ancora: "Invece di fare il compito delle domande da preparare dobbiamo parlarne tra noi, poi si vedrà se ci interessa fare delle domande agli esperti!". La facilitatrice cerca di interromperla più volte con la scusa di chiedere chiarimenti, ma Valeria la ferma: "Lei mi chiede mi chiede, ma mi lasci la mia libertà di esporre quello che voglio!". Due minuti dopo, quando l'adetta ci prova di nuovo, Valeria l'accusa di "non facilitare un bel niente, ma anzi di essere un ostacolo alla comunicazione". In quel momento, ci si compone in testa il neologismo che descrive quell'infelice ruolo professionale: *difficilitatrice*. Ostacolare la partecipazione, scongiurare l'emergere di conflitti, indurre gli oppositori a marginalizzarsi da soli: questo il compito dei *difficilitatori*, parola perfetta proprio perché difficile anche da pronunciare."⁵²⁶

La problematicità della figura del difficilitatore viene ancora più acuita dal fatto che l'agenzia incaricata di organizzare e gestire il dibattito fosse Avventura Urbana la quale a

⁵²⁶ Wu Ming, Wolf Bukowski, *Il Passante di Bologna, seconda puntata: arrivano i facilitatori*, Internazionale, 10 dicembre 2016,

<https://www.internazionale.it/reportage/wolf-bukowski/2016/12/10/passante-bologna-facilitatori>

suo tempo aveva già collaborato con Autostrade e dunque non si presentava come quella figura “neutra” che invece veniva richiesta.

Su *Avventura Urbana*, Wu Ming e Bukowski riportano la descrizione data da Franco La Cecla nel suo *Contro l'urbanistica* (2015): “Avventura Urbana è [...] una agenzia che si occupa professionalmente di organizzare processi partecipativi. Tutto questo è molto bello, ma la mia impressione è che abbia poco scalfito l'urbanistica in quanto tale e sia diventata molto presto un'attività a parte. Come esistono quelli specializzati nel piastrellare un pavimento, così esistono i partecinatori. Questi vengono adoperati da amministrazioni, autorità locali ma anche grosse imprese di progettazione per mediare il rapporto tra progetto e utenti. Diventano facilitatori del consenso, o comunque negoziatori tra le richieste della popolazione e le decisioni dei pianificatori. È il grande campo dell'animazione sociale [...] il vastissimo campo del filtro sociale tra utenti sempre meno abituati a far valere direttamente i propri diritti e pianificatori che non vogliono direttamente essere implicati. Serve ad attutire i conflitti, certamente, una specie di professione cuscinetto tra interessi diversi. Il problema è che in questa funzione filtro specializzata tutto si ricompone in maniera tale che poco cambia nella passività degli abitanti e nella vecchiezza dell'impostazione progettuale.”⁵²⁷

In merito a questo punto segnalo che, almeno a livello teorico, il nuovo regolamento ha cercato di evitare il conflitto d'interessi incaricando dell'organizzazione e gestione del dibattito un dirigente del Ministero anche se la figura dell'esperto esterno rimane sempre in “agguato”. Anche in questo caso, però, non si può colpevolizzare una competenza soprattutto in un settore che a livello ministeriale si è andato formando negli ultimi anni. In merito all'organizzazione del dibattito il decreto riporta: “Per la progettazione e la gestione del dibattito pubblico, l'amministrazione aggiudicatrice si avvale della collaborazione del coordinatore del dibattito pubblico, che deve svolgere le attività affidategli con responsabilità e autonomia professionale (articolo 6, co. 1 e 2, del Regolamento). Esso è individuato, su richiesta dell'amministrazione aggiudicatrice, dal Ministero competente per materia tra i suoi dirigenti. Se l'amministrazione aggiudicatrice è un Ministero, il coordinatore è designato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri tra i dirigenti delle pubbliche amministrazioni estranei al Ministero interessato. Il coordinatore è individuato tra soggetti di comprovata esperienza e competenza nella gestione di processi partecipativi ovvero nella gestione ed esecuzione di attività di programmazione e pianificazione in materia infrastrutturale, urbanistica, territoriale e socio-economica. In assenza di dirigenti pubblici in possesso di tali requisiti, il coordinatore può essere individuato dall'amministrazione aggiudicatrice in esito a procedura di appalto di servizi.”⁵²⁸

L'analisi di Wu Ming e Bukowski è di tipo militante. Il loro punto di vista informa e rimane presente durante tutta la loro esperienza. È vero, da un lato, che la facilitazione abbia fin dal suo nome una tendenza alla pacificazione e alla constatazione amichevole cercando di far “accettare” l'opera pubblica anziché metterla in crisi. È anche vero, però, cosa che Wu Ming e Bukowski non dicono, che “il primo esempio di dibattito pubblico ispirato al

⁵²⁷ *Loc. cit.*

⁵²⁸ S. Marci, *op. cit.*, p.39.

All'interno della commissione nazionale per il dibattito pubblico “Il Ministro delle infrastrutture e dei trasporti può nominare, su proposta della Commissione, sino a tre esperti competenti in materia di mediazione dei conflitti, progettazione partecipata e dibattito pubblico, che prendono parte ai lavori della Commissione senza diritto di voto.” S. Marci, *op. cit.*, p.40.

modello francese avente ad oggetto una grande infrastruttura⁵²⁹ ovvero, quello relativo alla costruzione della gronda di Genova (2009) ha portato alla proposizione di una nuova soluzione progettuale che Autostrade, anche in questo caso committente, non aveva suggerito né preso in considerazione.

L'indagine di Wu Ming e Bukowski si sofferma poi su un aspetto problematico del processo di facilitazione all'interno della costruzione di infrastrutture pubbliche, che con l'ultimo decreto si è cercato di aggiustare, ovvero, quello relativo alle tempistiche in cui viene realizzato il dibattito pubblico: "Il primato italiano per una "legge sulla partecipazione" spetta invece alla regione Toscana, che ha approvato la propria nel 2007. Secondo i commentatori più entusiasti, si trattava della prima legge al mondo che mirasse a promuovere il coinvolgimento dei cittadini nelle politiche pubbliche in generale e non solo su tematiche specifiche. Eppure, tanta inedita promozione non ha funzionato granché. Il "dibattito pubblico" non si è svolto neppure per la grande opera più controversa, l'ipotesi di sotto-attraversamento Tav di Firenze. La legge stessa prevedeva una valutazione dei propri risultati a cinque anni dall'entrata in vigore. E il risultato della valutazione è che è stata riscritta. Il nuovo testo prevede che il dibattito pubblico non sia più solo un diritto, ma anche un dovere, per i progetti di maggiore impatto. Tuttavia, a fronte di questo "dovere di ascoltare", non c'è nessun dovere di *recepire*, nessun rapporto vincolante tra le conclusioni del confronto e i progetti definitivi. Il promotore dell'opera deve rispondere alle critiche e motivare le sue scelte, ma fatto questo può tirar dritto. Così i cittadini, dopo mesi di confronto, si portano a casa la convinzione che partecipare sia una perdita di tempo. Non va meglio con un'altra legge regionale, quella dell'Emilia-Romagna, introdotta nel 2010. Qui il dibattito pubblico non è obbligatorio, anzi, per ricevere sostegno e finanziamenti, un progetto di partecipazione deve rispondere a requisiti, modalità e criteri fissati dalla giunta regionale. Inoltre, l'ente locale coinvolto deve dare il proprio assenso. Altrimenti, *nisba*. Quindi, se i cittadini di Roccafritta vogliono avviare un dibattito pubblico sulla nuova fondovalle, devono progettarlo in modo che piaccia alla regione e al loro comune. Così, i dibattiti sgraditi alle autorità locali hanno ben poche possibilità di ricevere un sostegno. Ma se per caso lo ottengono, niente paura: anche in questo caso, le conclusioni del processo partecipativo non sono vincolanti per nessuno. Questo è il quadro nelle due regioni considerate all'avanguardia per la promozione dei processi partecipativi e di dibattito pubblico."⁵³⁰

In quest'ottica di ascolto selettivo e tempistiche poco tempestive per Wu Ming e Bukowski il dibattito pubblico si riduce a "lubrificante politico, utile a sbloccare l'Italia e garantire che i progetti si facciano, senza troppe rotture di scatole."⁵³¹

L'indagine dei Wu Ming è proseguita attraverso altri cinque episodi (in totale sette tutti consultabili sul blog Giap) entrando sempre più nel vivo della questione del confronto pubblico come simulazione della partecipazione ed arrivando a scontrarsi direttamente e indirettamente (post Facebook) con i membri di Avventura Urbana. Questo è il caso particolare del terzo episodio, *Il Passante di #Bologna, terza puntata, Pettinare il verde, dipingere l'azzurro (e una risposta ad Avventura Urbana)*, dove la figura centrale diventa Iolanda Romano ex presidente di Avventura Urbana e, al tempo del passante di Bologna, commissario del governo per la realizzazione del TAV Terzo Valico. Tramite un post su

⁵²⁹ S. Marci, *op.cit.*, p.14.

⁵³⁰ Wu Ming, Wolf Bukowski, *op.cit.*, (pagine non numerate).

⁵³¹ Loc. cit.

Facebook dalla pagina di Avventura Urbana, Romano risponde in merito ai criteri di selezione della commissione e in merito alla presenza di Avventura Urbana sottolineando che “l’opzione del “se” fare il Passante di mezzo non è stata inizialmente proposta nel confronto perché gli enti pubblici interessati si erano da poco pronunciati in modo molto chiaro sul sì, ed il Sindaco Merola l’aveva anche messo nel programma elettorale (elezioni vinte poco prima di iniziare il processo).”⁵³²

In risposta Wu Ming attacca l’ingerenza di Avventura Urbana e definisce “smunta” la partecipazione: “Ci domandiamo come Avventura Urbana potrà rendere credibile, dopo quel post su FB, la sua finzione partecipativa. Come potrà farlo, ora che tutti sanno che i suoi canali comunicativi sono a disposizione di qualcuno che, come Iolanda Romano, è dall’altra parte? A disposizione di chi, per contratto e nomina, ha il dovere istituzionale di fare le opere, non solo di abbellirle con un po’ di smunta partecipazione?”⁵³³

L’indagine di Wu Ming si conclude con un articolo postato su *Giap* il 14 marzo 2017 dal titolo, *Il #Passante di #Bologna, settima puntata. La caduta*, nel mezzo il racconto di uno strumento democratico come quello del dibattito pubblico e di una modalità come quella della partecipazione, che all’atto pratico ancora oggi nel nostro paese non sembrano trovare cittadinanza.

Per l’indagine completa Wu Ming/Bukowski si veda il seguente link:
<https://www.wumingfoundation.com/giap/tag/passante-di-bologna/>

⁵³² Wu Ming, *Il Passante di #Bologna, terza puntata. Pettinare il verde, dipingere l’azzurro (e una risposta ad Avventura Urbana)*, Pubblicato il 21/12/2016 da Wu Ming, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/12/il-passante-di-bologna-terza-puntata-pettinare-il-verde-dipingere-lazzurro-e-una-risposta-ad-avventura-urbana/>

⁵³³ Loc., cit.

7.10 Il Programma Nuovi Committenti

All'interno di un nuovo clima dove i progetti urbani complessi sembrano trainare la nuova pratica artistica nel sociale, si iniziano a sviluppare in maniera sempre più programmatica programmi che comprendono la triangolazione SEA - istituzione, artista, comunità - dove il ruolo del terzo settore inizia a ritagliarsi uno spazio sempre più importante.

In quest'ottica va inserito il programma Nuovi Committenti (*Nouveaux Commanditaires*). Il programma *Nouveaux Commanditaires* nasce in Francia nel 1991 grazie all'artista François Hers e si sviluppa inizialmente attraverso il sostegno della Fondation de France di Parigi. Il programma "definisce il ruolo e la responsabilità di tutti gli attori sociali coinvolti nel processo di creazione di un'opera per lo spazio pubblico e mira ad attivare una domanda d'arte, di qualità della vita, di integrazione sociale e di recupero urbano."⁵³⁴

In Italia, a partire dal 2001, la figura che si occupa di tradurre e mediare il programma Nuovi Committenti è *a.titolo* che come visto fin qui, insieme a Connecting Cultures, rappresenta la sponda più programmatica e attiva per la realizzazione di questi programmi anche in virtù dell'esperienza territoriale maturata negli anni come dimostrato dall'intervento Art.2 di Adriana Torregrossa.

Altra figura che svolge ruolo di mediazione e attivazione è la Fondazione Adriano Olivetti, che "promuove e coordina la diffusione e l'applicazione del programma Nuovi Committenti in Italia e stabilisce contatti con amministrazioni pubbliche o mecenati privati interessati alla sua applicazione."⁵³⁵ Nel periodo 2002-2015 la Fondazione Adriano Olivetti ha curato e sostenuto 9 progetti del programma.⁵³⁶

Al pari di un progetto urbano complesso, Nuovi Committenti mette in luce una dimensione complessa che prevede non soltanto lo spazio pubblico e l'artista ma soprattutto la comunità intesa come primo beneficiario del progetto e quindi inserita fin dalle prime fasi iniziali all'interno del processo creativo.

All'interno di questo processo il ruolo del terzo settore si inserisce come ulteriore figura legata soprattutto alla sfera del finanziamento.

Con il terzo settore come finanziatore si realizza la visione di Putnam (si vedi capitolo 3) ovvero quella della privatizzazione della socialità. Nuovi Committenti, infatti se da un parte attiva e rende consapevoli i cittadini che fanno parte del programma, dall'altro non lavora su una comunità coerente bensì su una temporanea e d'interessi come nel caso del progetto *We Got It!* di Grennan e Sperandio per *Culture in Action* (si veda capitolo 1). Il discorso si fa complesso ma, come sostiene Kester, non per questo negativo. Casomai problematico e dunque foriero di un'ulteriore ricerca e continuo sguardo critico. Da un

⁵³⁴ S. Mazzucotelli Salice, *op.cit.*, p.73.

⁵³⁵ http://www.fondazioneadrianolivetti.it/attivita.php?id_attivita=132

⁵³⁶ Di seguito i programmi curati e sostenuti dalla Fondazione: Lucy Orta, Totipotent Architecture, 2003-2007, Torino; Massimo Bartolini, Laboratorio di Storia e storie, 2002-2007, Torino; Stefano Arienti, Multiplayer, 2004-2008, Torino; Claudia Losi, Aiuola Transatlantico, 2005-2008, Torino; Kim Sooja, Dome, 2003 in corso (Il progetto è attualmente fermo in attesa della ridefinizione della proprietà dell'edificio), Hospice du Col du Petit-Saint Bernard, Sées (Francia); Vedova Mazzei, 2005, Montalto Dora (TO); Mario Airò, 2004/2006, Canistro (AQ); Biblioteca Comunale Adriano Olivetti, 2012, Matera; Francesco Simeti, Nuovi Committenti al Carcere di Bollate(MI), 2013/2014, Bollate (MI).

lato infatti, si corre il rischio, forse un po' naive, di "condannare" progetti che danno potere alla comunità, come sosteneva anche Miwon Kwon, senza che la comunità stessa si emancipi attuando di fatto un processo di delega senza un riconoscimento effettivo.⁵³⁷ Dall'altra bisogna riconoscere la difficoltà di contrattazione dello spazio pubblico dove l'accesso solitamente è inteso in maniera rappresentativa e avviene, dunque, attraverso una delega. Con questi progetti si dà voce a chi di solito è tagliato fuori dalle scelte decisionali ma allo stesso tempo bisogna rimanere guardinghi affinché quel dar voce rimanga un'apertura problematica e fruttuosa anziché diventi un atto di elargizione. In

537 Nel suo *One Place after Another. Site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon scrive: "In this way community-based art can easily obscure the effects of the broader socio-economic, political and cultural forces, including art initiatives themselves, that render certain individuals and communities marginal, poor, and disempowered in the first place." M. Kwon, *One Place after another. Site-specific art and locational identity*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2002, p.143.

Sulla scia del concetto di una comunità che non può essere attivata dall'esterno, Kwon si rivela estremamente critica nei confronti di *Culture in Action*. Quello che maggiormente viene criticato al modello di Jacob è la scelta delle comunità stesse: "In actual practice, how does a group of people become identified as a community in an exhibition program, as a potential partner in a collaborative art project? Who identifies them as such? And who decides what social issue(s) will be addressed or represented by/through them: the artist? the community group? the curator? the sponsoring institution? the funding organization? Does the partner community preexist the art project, or is it produced by it? What is the nature of the collaborative relationship? If the identity of the community is produced through the making of the art work, does the artist's identity also depend on the same process? How does the collaboration unfold, and what precisely is the role of the artist within it? Does the partner community coincide with the audience? If new public art engages the audience as active participants in the production of an art work, which to a degree renders them subjects of the work, too, then who is the audience for this production? What criteria of success and failure are posed now, especially to the artists, in this major reconfiguration of public art that moves aesthetic practice closer to social services? And finally, through it all, what are the political implications and consequences of new genre public art's simultaneous displacements of the architect and the site (once understood as a geographic location) by the community, the audience, and the social issue, as themselves different kinds of spaces?" M. Kwon, *One Place after another, cit.*, pp. 116-117.

Kwon nella sua critica segue, ampliandola, quella già espressa da Hal Foster nel suo *The return of the Real* (1996) dove l'intera operazione di *Culture in Action* è vista anche come processo di gentrificazione. Seguendo questa linea di pensiero Kwon si dimostra critica anche nei confronti di *Places with a Past* sottolineando come la "pratica" del site specific assorba i caratteri di unicità e originalità, prima riservati all'opera, trasformandosi, così, in strumento di promozione del luogo in quanto unico, in quanto opera: "While site-specific art continues to be described as a refutation of originality and authenticity as intrinsic qualities of the art object or the artist, this resistance facilitates the translation and relocation of these qualities from the art work to the place of its presentation, only to have them return to the art work now that it has become integral to the site. Admittedly, according to Jacob, "locations . . . contribute a specific identity to the shows staged by injecting into the experience the uniqueness of the place. Conversely, if the social, historical, and geographical specificity of Charleston offered artists a unique opportunity to create unrepeatable works (and by extension an unrepeatable exhibition), then the programmatic implementation of site-specific art in exhibitions like "Places with a Past" ultimately utilize art to promote Charleston as a unique place. What is prized most of all in site-specific art is still the singularity and authenticity that the presence of the artist seems to guarantee, not only in terms of the presumed unrepeatability of the work but in the ways in which the presence of the artist also endows places with a "unique" distinction." M.Kwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, October, Vol. 80, Spring, 1997, p.105.

La critica a *Culture Action* in merito alla settorializzazione, tipizzazione della comunità è stata mossa anche da Kester (1995) soprattutto in merito al nuovo indirizzo preso da fondazioni e amministrazioni per l'elargizione di fondi sempre di più direzionati verso progetti che coinvolgono la comunità. Scrive Kester: "Community art is typically centered around an exchange between an "artist" (who is understood to be "empowered," creatively, intellectually, symbolically, expressively, financially, institutionally, or otherwise), and a given subject who is defined a priori as "in need of" empowerment, access to creative/expressive skills, etc. Thus, the "community" in "community art" often, although clearly not always, refers to individuals marked as culturally, economically, or socially different either from the artist him or her self, or from the audience for the particular project. Krzysztof Wodiczko works with the homeless in New York; Alfredo Jaar worked with the Bangladeshi community in London for his Whitechapel installation; John Malpede works with the homeless in Los Angeles and elsewhere; Dawn Dedeaux works with incarcerated African Americans in New Orleans; and the "clients" of the *Sculpture in Action* project included working class Hispanic teenagers, People with AIDS, and public housing residents. Obviously the institutional apparatus that administers and supports welfare is much larger than that which supports community art, but the growing interest among foundations in "community" issues is precisely such that the distinction between community art and welfare or social policy is in some cases quite fine." (in merito al saggio di Kester si veda capitolo 3).

questo la mediazione non deve accompagnare alla realizzazione di un'idea pre-costituita bensì considerare che tale idea possa essere cambiata oppure abbandonata. Altro elemento da considerare è quello relativo al finanziamento e al ruolo delle partnership all'interno della comunità.

Arriva primo il finanziamento o l'interesse della/ per la comunità?

Alessandra Pioselli nota come il programma Nuovi Committenti sia stato inserito nei programmi di "pianificazione strategica urbana - nello specifico Urban II-Mirafiori nord - e non nei canali della promozione culturale"⁵³⁸ e di come questo rappresenti per l'Italia una "radicale novità."⁵³⁹

Il passaggio verso una programmaticità dell'intervento artistico nel sociale, dunque, a queste date inizia ad essere "certificato" dalla rispondenza del tema legato alla rigenerazione anche se non trova una sua rispondenza all'interno di una dimensione critica che ne sappia valutare appieno gli esiti attraverso una metodologia che necessita anche essa di un cambiamento nel paradigma interpretativo.

Scriva ancora Pioselli: "La progettazione artistica fu di fatto integrata nel canale della rigenerazione territoriale, pertinente agli assessorati variamente nominati all'urbanistica o alle periferie. "Nuovi Committenti" a Torino fu annoverato tra le azioni del programma "Urban II-Mirafiori Nord" e a titolo si servì degli strumenti da esso attivati sul territorio, tra cui il tavolo sociale. Inquadrata in una cornice procedurale, anziché sovrapporsi al termine dei lavori come spesso le è richiesto, la pratica artistica può avere le funzioni di spingere affinché trovino rappresentazione le ipotesi non considerate prioritarie dalle istituzioni."⁵⁴⁰

Il primo progetto Nuovi Committenti, legato al piano strategico *Urban II- Mirafiori nord* rispecchia le nuove politiche urbane che vedono il passaggio della città dalla sua precedente struttura fordista alla nuova forma creativa. Per questo primo progetto vengono realizzati quattro interventi che coinvolsero gli artisti, Lucy Orta, Massimo Bartolini, Stefano Arienti e Claudia Losi.

I progetti si svolsero in aree specifiche del quartiere come il complesso di edilizia pubblica di via Scarsellini, nell'ambito del *Progetto Cortili Urban 2*, dove insieme alla partecipazione degli abitanti Claudia Losi ha ridisegnato una delle grandi aiuole del cortile utilizzata, fino a quel momento, solo come passaggio pedonale. Sempre con gli stessi abitanti del complesso Losi ha realizzato *Affacci* progetto fotografico che ha portato l'artista ad entrare nelle case dei condomini e fotografare le loro "visioni" preferite o maggiormente evocative.

Anche il lavoro di Arienti rientrava nel *Progetto Cortili*. Grazie al consulto continuativo con gli abitanti l'artista ha ideato un playground in grado di essere "giocato" da più sport: "Il Multiplayer, il cui nome è stato scelto dagli stessi committenti, mutuandolo dal linguaggio dei videogiochi, vuol essere un luogo unico e originale ma al tempo stesso, secondo le indicazioni da loro ricevute, non troppo appariscente. Un luogo da scoprire, a partire dal lato rivolto verso la strada, caratterizzato da un riporto di terra che ne

538 A. Pioselli, *op.cit.*, p.150.

539 *Loc. cit.*

540 *Loc. cit.*

maschera parzialmente la presenza e da cui appare come una quinta verde e trasparente.”⁵⁴¹

Il lavoro di Bartolini invece si è incentrato su un recupero “funzionale” della settecentesca cappella Anselmetti luogo al quale gli abitanti del quartiere erano legati da un particolare valore affettivo. Il restauro della cappella ideato insieme ad un gruppo di insegnanti delle scuole locali, che a loro volta avevano svolto laboratori scolastici sul recupero della memoria del quartiere, fu pensato come un laboratorio archivio multifunzionale che trasformava di fatto la cappella in una sorta di centro studi nonché centro di incontri per gli abitanti.

Il progetto di Lucy Orta, artista affermata, in quegli anni, nel campo della public art “old school” potremmo dire, venne realizzato nel Parco lineare di corso Tazzoli di fronte allo stabilimento Fiat Mirafiori. Il tema a partire dal quale si è sviluppata la scultura di Orta è stato quello relativo all’esigenza di un nuovo spazio dedicato ai giovani e al tema della sicurezza negli spazi pubblici. I committenti, sono stati un gruppo di ragazzi di due licei torinesi: “Incaricata del progetto nel 2004, l’artista ha coinvolto i committenti nella progettazione di una forma che fosse ospitale e protettiva e, contemporaneamente, aperta, trasparente, luminosa e illuminata. Ne è risultata una scultura di grandi dimensioni formata da un basamento in cemento su tre livelli e da una copertura in tubolari d’acciaio. L’andamento sinuoso e curvilineo della base rimanda alla forma organica di una cellula, richiamata nel titolo dell’opera con il riferimento diretto alla cellula totipotente, la staminale, ovvero l’unità dal potenziale illimitato che presiede alla costruzione di un intero organismo. A declinare questa potenzialità sono le impronte dei corpi dei committenti, calchi realizzati in alluminio e quindi impressi sui tre gradini di cemento della scultura. Mani, scarpe, schiene e sedute formano sulla superficie una serie di figure per lo più accoppiate, invitando chiunque salga sulla scultura ad assumere posizioni che predispongono alla relazione. Totipotent Architecture si presenta così come una struttura che cambia all’infinito a seconda di chi la pratica. Un oggetto di forte impatto visivo che ritaglia un luogo “caldo” e aperto al paesaggio circostante del parco urbano e della città.”⁵⁴²

In questo primo programma dei Nuovi Committenti gli artisti sono stati chiamati ad agire attraverso quelle direttive messe in campo dai programmi urbani complessi che miravano ad una progettazione partecipata dell’abitare volta ad un welfare co-generativo in grado di ricucire rapporti sociali avviando così dinamiche positive all’interno della comunità stessa. All’atto pratico però, la sperimentality di tale rapporto tra urbanistica e arte ha trovato gli artisti impreparati in merito allo sviluppo di nuove metodologie di partecipazione e attivazione che non si risolvessero esclusivamente nella forma autoriale di un’opera e che tenessero in considerazione l’importanza della processualità dell’azione stessa. Così la realizzazione di un’opera strutturale, molto vicina quasi ad un concetto di decoro urbano, è risultata essere la forma finale di almeno tre dei quattro progetti.

⁵⁴¹http://www.fondazioneadrianolivetti.it/attivita.php?id_attivita=132

⁵⁴²http://www.fondazioneadrianolivetti.it/attivita.php?id_attivita=132

7.11 Immaginare Corviale

Altra operazione che ben si sposa con queste sperimentazioni programmatiche è quella realizzata dal collettivo Stalker-Osservatorio Nomade per il quartiere/palazzo Corviale, a Roma nel 2004.

In questo caso i soggetti che finanziarono il progetto furono: Comune di Roma, Assessorato per le Politiche per le Periferie, per lo Sviluppo Locale, per il Lavoro; Dipartimento XIX Politiche per lo Sviluppo e il Recupero delle Periferie. Per la progettazione Stalker si avvale delle conoscenze del Laboratorio Territoriale Corviale – Roma Ovest.

La cura e il coordinamento del progetto venne affidato alla Fondazione Adriano Olivetti.

Immaginare Corviale offre un ottimo esempio del cambiamento avvenuto tra anni '90 e primi 2000 all'interno di un discorso sulle pratiche artistiche nel sociale dal momento che gli Stalker, come visto nel capitolo 6, erano stati protagonisti di una rilettura del relazionale in chiave maggiormente pubblica e attenta alle comunità marginali della città. Inoltre da un punto di vista storico artistico Corviale rappresenta una sorta di "palestra" - fin dagli anni '70 durante il periodo della sua progettazione - nella quale si cimentarono gli artisti che Crispolti portò poi nel Padiglione Italia del 1976.

Il primo tentativo di dialogo artistico con il 'monolite' Corviale risale, per l'appunto, al 1976. In quell'anno, il critico romano Enrico Crispolti, come visto nel capitolo 4, ricopriva il ruolo di curatore del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Il Padiglione, dal titolo *Ambiente come sociale*, si prefiggeva di indagare e declinare l'operatività italiana attraverso vari approcci e gradi di relazione con l'ambiente sociale ed era diviso in cinque sezioni: *ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale*, *riappropriazione urbana individuale*, *partecipazione spontanea* (diviso in *azione poetica* e *azione politica*), *partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale*, *ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale*.

Proprio in quest'ultima sezione venne presentato il progetto Corviale. Il contesto nel quale si sviluppò la proposta rappresentava un nuovo spazio per gli artisti e lo stesso Crispolti ridefinì il suo ruolo di *critico-compagno di strada* nell'attuazione di un processo co-creativo partecipato in cui il momento della dimensione teorica trovava continuità nella sua messa in pratica, o per meglio dire, nella sua messa in realtà.⁵⁴³ Il Padiglione Italia rappresentava, per certi aspetti, il culmine di una ricerca italiana pionieristica iniziata con una serie di operazioni come quelle ancora troppo performative di Campo Urbano a cura di Luciano Caramel (Como, 1969) in seguito 'perfezionate' da Crispolti stesso attraverso esempi quali *Volterra '73*, *Napoli Situazione '75*, *Operazione Roma Eterna* (1976). Queste esperienze culmineranno nel 1977 nel libro *Arti visive e partecipazione Sociale* che, ad oggi, ritengo comprenda il corpus essenziale dell'operatività italiana nel sociale.

543 La figura del critico compagno di strada viene usata da Crispolti nel 1975 in occasione della mostra "...e/interventi di Pino Cittadini, Angelo Caligaris, Mario Teleri, Luciano Martinis, Antonio Gatto", tenutasi a Roma presso la Galleria Sirio: "Non sostenitore, non presentatore, non mallevadore, non imbonitore, il "critico" può essere in quest'incontro soltanto in certo modo in quanto "compagno di strada", partecipante insomma anch'egli, in modo appunto praticamente paritetico, al dibattito (nel quale potrà forse assumere, se richiesto, il ruolo di moderatore)" in, E.Crispolti, *Arti visive, cit.*, p.109.

Le opere/interventi per Corviale presentate furono quelle di Teodosio Magnoni, Nini Santoro, Nicola Carrino, Giuseppe Uncini, Carlo Lorenzetti e Stefano Fiorentino. In particolare Carrino presentò un progetto sulla facciata del palazzo intesa come elemento modulabile, Lorenzetti, Magnoni, Uncini e Santoro analizzarono il rapporto con l'aspetto monumentale/scultoreo del palazzo e infine Fiorentino si occupò di quello comunicazionale.

Gli interventi condotti tra il 2004 e il 2005 dagli Stalker furono di diversa natura e cercarono innanzitutto di porsi dalla parte dell' 'inquilino' offrendo una prospettiva più che mai interdisciplinare. Il tema era legato alla possibilità di riscrittura dell'identità del palazzo e dei suoi abitanti, ormai stigmatizzato nella vulgata comune come un fallimento sociale e architettonico. Immaginare Corviale si presentava pertanto come un esercizio tanto di immaginazione quanto come atto pratico di messa in moto di possibilità differenti.

In quest'ottica si inserisce l'ideazione di una televisione di quartiere, *Corviale Network*, per raccontare la realtà del luogo e farla raccontare ai suoi abitanti. Una televisione locale basata sui format televisivi del periodo con programmi di cucina e d'intrattenimento. In particolare, venne ripreso il format del noto *C'è Posta per Te* ed il postino venne impersonato da un abitante del palazzo.⁵⁴⁴ Queste operazioni, pur avendo una valenza di opere in sé, servirono per instaurare un dialogo attraverso un differente punto di vista. Altro intervento, forse più "marcatamente" artistico, è stato *Storie Comuni* ideato da Cesare Pietroiusti, protagonista anch'esso del trend relazionale degli anni'90, organizzato attraverso una serie di incontri tra gli abitanti e gli artisti che nel corso degli anni hanno lavorato o sono stati ispirati da Corviale. Da un punto di vista di *effectiveness* sociale attraverso il collettivo Ellalab si è arrivati al censimento e alla progettazione partecipata del cosiddetto quarto piano occupato. Nei progetti di Fiorentino il quarto piano doveva essere adibito a spazi commerciali e comuni ma venne ben presto occupato e trasformato in appartamenti.

Se l'intervento degli anni '70 si era dato come una costruzione a-priori, il progetto degli Stalker si pose come lavoro e riconfigurazione della conseguenza, ovvero, come processo di riscrittura dell'identità attraverso il dialogo e la partecipazione della comunità.

Nonostante l'ottima strutturazione del progetto e la sua temporanea, ma fondamentale incidenza sulle logiche del palazzo, la divisione artista-pubblico/comunità rimase ancora marcata nel senso, seppur più elevato rispetto alle usuali logiche artistiche, di un produttore e di un suo pubblico che per quanto ne usufruisca e ne cambi anche determinati aspetti non ne risulta reale co-produttore. Tuttavia, nonostante un buon impatto iniziale il lavoro si interruppe dopo il primo anno.

544 M.Franzoso, A.Bassi, G.D'Ambrosio, *Corviale Network*, in, F. Gennari Santori, Flaminia, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*, Mondadori, Milano, 2006, p.147: "Corviale Network è andata in onda su RomaUno, emittente locale di notizie che trasmette anche sul satellite, in otto puntate settimanali di quindici minuti, spesso replicate. Lo spazio nel palinsesto di RomaUno, ha fatto sì che Corviale Network non fosse, come molte altre televisioni di quartiere, limitata a un territorio circoscritto, piuttosto l'ha trasformata in uno strumento efficace e diretto di "riscatto" dell'immagine del quartiere"

7.12 Arte Pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni

Al di fuori del contesto della progettazione urbana ed inserita nella sfera artistica *tout court* bisogna menzionare la mostra *Arte Pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni* in quanto si pone, soprattutto a livello di statement più che di opere presentate, come volontà di cambiamento.

La mostra organizzata da Connecting Cultures⁵⁴⁵ rappresenta, infatti, un primo momento di ricognizione/confronto in merito al tema dell'arte pubblica (6 giugno/2 novembre 2003, Cittadellarte - Fondazione Pistoletto).

È un momento importante perché, attraverso le parole di Anna Detheridge, fondatrice di Connecting Cultures, viene formalizzata la richiesta di programmazione che diversi operatori culturali at large avevano iniziato a richiedere già sul finire degli anni '90. I temi dell'ascolto e della marginalità urbana, ma non solo, diventano - proprio grazie alle esperienze soggettive ed erranti sviluppate nel decennio precedente - la base per costruire un nuovo "sistema": "Nasce l'esigenza sentita da molti artisti di ritrovare un dialogo con un committente diverso, di esplorare una realtà che ponga finalmente dei vincoli, quelli dell'ascolto e delle richieste provenienti non più dal collezionista, ma da un committente che prospetti interventi creativi per la collettività. I luoghi della ricostruzione di socialità sono piuttosto ai margini della società nascosti nelle pieghe del particolarismo, negli interstizi tra luoghi e persone senza volto nel mondo mediatico autoriferito."⁵⁴⁶

Più che una ricognizione, vista con la prospettiva storica attuale, *Arte Pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni* è stato un primo commiato da una certa pratica relazionale pubblica e dagli artisti che l'avevano portata avanti negli anni precedenti. In quel momento, però, la presentazione di certi artisti e certe istanze - ancora sull'onda lunga degli anni '90 - nel dimostrare la volontà di abbandonare l'autoreferenzialità del mondo artistico metteva in luce la difficoltà della individuazione di questo nuovo committente "complesso".

Gli artisti presenti in quest'operazione di mappatura/ricognizione erano: artway of thinking, a.titolo, Massimo Bartolini, Emilio Fantin, Alberto Garutti, Gruppo a12, Multiplicity, Cesare Pietroiusti, progettozingonia, Stalker, Luca Vitone, Xing.

La maggior parte degli artisti invitati avevano sviluppato nel corso dei '90 pratiche che, partendo dal relazionale, si declinavano attraverso le specificità dei contesti o seguivano o cercavano di riattivare un linea storica artistica in merito al coinvolgimento dello spettatore. Questo è l'esempio di Pietroiusti che muovendo dal Gruppo di Piombino ha cercato di indagare e provocare la relazione con lo spettatore, in molti casi, attraverso l'evidenza dell'effimero. Discorso simile per il collettivo Stalker che dagli inizi degli anni '90 fino alla metà dei 2000 ha visto la sua cifra stilistica, la camminata nelle zone marginali delle città come momento conoscitivo, definirsi sempre più in maniera progettuale.

545 "Connecting Cultures fondata nel 2001, è un'agenzia di ricerca non profit che promuove la sostenibilità attraverso l'Arte e il Design. La sostenibilità è un tema complesso e multiforme che ha un'importanza fondamentale per la cultura contemporanea. Cerchiamo soluzioni innovative e inclusive per rispondere alle domande sempre più insistenti di sostenibilità in molti settori della vita. Temi che, come cittadini attivi, crediamo sia il nostro dovere affrontare."
<http://www.connectingcultures.it/mission/>

546 A. Detheridge, *Arte Pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni* (6 giugno - 2 novembre 2003), Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, p.1.

C'è una via italiana del relazionale inserito in una sfera pubblica che porterà - con il cambiamento sociale dell'Italia stessa - alla strutturazione di una serie di interventi che la sola definizione *public art* non può più contenere. Si inizia a virare verso la componente partecipativa attiva, sempre più marcatamente socially engaged, anche se tale definizione all'interno del contesto italiano trova, come visto, delle sue difficoltà attuative e di conseguenza delle sue particolari risposte pratiche: "Le finalità dell'arte relazionale nella sfera pubblica non sono propriamente politiche ma più semplicemente "demofone" e cioè mirate a fornire un territorio neutro d'incontro e dar voce e visibilità a chi ne è sprovvisto. Alcuni artisti trovano le radici della loro prassi artistica nell'attivismo degli anni 60 e 70, ma la maggior parte esprime una consapevolezza diversa, un bagaglio culturale sentimentale apolitico e tutt'altro che militante. Nemmeno si può parlare di estetica relazionale, termine coniato in Francia per un'estetica ludica che in quanto "estetica" non possiede come principio del proprio agire l'esigenza reale tra le parti".⁵⁴⁷

Il tema territorio è un tema ricorrente in molte pratiche artistiche sviluppatesi in quel periodo. Quello italiano, infatti, dato il processo in itinere della costruzione di comunità, è un engagement non tanto rivolto al sociale quanto piuttosto al territorio. In questo approccio quasi endemico Connecting Cultures, come si dirà in seguito, ha iniziato ad inserire la dimensione dell'altro nel suo aspetto comunitario marginale rispetto al territorio stesso.

La pratica che Detheridge cerca e auspica, necessita di un campo di prova e di uno spazio fisico complesso e diverso rispetto a quello fin qui sperimentato. Soprattutto necessita di un'altra consapevolezza nel suo affacciarsi "realmente" nell'aperto dello spazio pubblico e della interazione comune/quotidiana. La critica all'arte relazione come teorizzata da Bourriaud verte, infatti, sulla mancanza di una "esigenza reale tra le parti" che ben si ricollega a termini come, per l'appunto, realtà, vincoli e territorio. Questa nuova esigenza complessa si articola attraverso il dialogo, la mediazione e la presenza attiva su di un determinato territorio e inizia a costituirsi sempre più attraverso una pratica interdisciplinare e partecipativa. La sua strutturazione, come visto nel caso della SEA americana non arriva attraverso un manifesto critico scritto a priori bensì attraverso una serie di tentativi e interventi che esprimono nuove modalità d'intervento. La differenza, oltre a quella contestuale già analizzata, sta anche nella mancanza di una critica che ne accompagni l'evolversi in maniera altrettanto interdisciplinare "sorvegliando" e analizzando i punti di rottura e le problematiche.

Una pratica artistica rodada nella relazione degli anni '90 - che a sua volta desumeva certe attitudini partecipative degli anni '70 al netto dell'ideologia politica - si trova adesso a confrontarsi con una nuova metodologia operativa ampia in grado di comprendere tutte quelle figure che partecipano attivamente alla rigenerazione, alla negoziazione/ mediazione dello spazio urbano. Questa nuova pratica artistica, secondo Detheridge deve innanzitutto interrogarsi sulla sua direzione, sul percorso intrapreso in relazione a un contesto sociale in pieno cambiamento dove le istanze sociali non sono (più) portate avanti dal solo corpo politico bensì trovano nuova voce in territori/comunità/alterità fino a qual momento non considerate: "Gli interrogativi sui quali chinarsi sono innanzitutto la qualità e il senso della democrazia oggi a cominciare dal nostro Paese, l'autonomia e la funzione dell'arte. Il paradosso che "Lo spazio delle relazioni" spalanca è il seguente:

547 A. Detheridge, *Arte Pubblica in Italia*, cit. p.1.
Pagina 379 di 493

l'unico modo per l'arte di ritenere la propria autonomia oggi non è quello di farsi prassi dentro il corpo sociale?"⁵⁴⁸

È un momento anche di passaggio, come si vedrà, nel quale coloro i quali erano stati protagonisti diventano gli insegnanti di una nuova classe di artisti che, a partire dai primi anni '10 del Duemila, si troverà a discutere un nuovo approccio al territorio.

Si "cercano" nuove urgenze. Tra queste, quella "conclamata" della rigenerazione urbana che, come abbiamo visto, a partire dalla fine degli '90 ha iniziato a plasmare una determinata modalità pratica. L'arte in questo processo partecipato, di cui condivide le finalità con soggetti diversi come architetti, sociologi, soggetti pubblici e, soprattutto, i cittadini stessi, sembra quasi voler fare da garante al fine di evitare la schematizzazione dell'intervento - tipica della burocrazia - cercando di rispondere in maniera alternativa e specifica alle diversità di ogni contesto/comunità: " Le scelte di questi ultimi anni saranno determinati nella ricerca di soluzioni rispettose della vita collettiva delle persone, per salvaguardare e ricucire i rapporti tra le parti sociali, e per guidare i processi di trasformazione e di rigenerazione urbana in un'ottica di negoziazione e di superamento dei conflitti."⁵⁴⁹

I linguaggi, come detto, sono diversi così come metodologia e finalità. Ciò che li accomuna - o per meglio dire li ha portati ad essere accomunati - sta nella necessità di confronto esterno che porta le diverse opere/operazioni ad intessere un filo comune basato su di una socialità intesa come dialogo, scoperta, relazione, empatia e nuova territorialità.

Rileggendo e ripensando oggi gli esiti di quella mostra Detheridge ne ha dato un visione sentita e complessa che non si evince dai soli scritti ma che è mediata e roduta dai successivi anni di lavoro in quello che allora era ancora un campo "aurorale" all'interno del quale la progettualità artistica nella sfera pubblica non aveva ancora trovato i suoi canali d'espressione:

"La mostra 2003 è stata intesa come fiera in quanto doveva essere un diverso modo di intendere l'arte in grado di prevedere committenti pubblici, valori e attori diversi. Tutti questi nuovi portatori d'interesse - artisti, curatori, committenti e destinatari - dovevano essere presenti in quanto non era una mostra di soli artisti. Il senso della mostra era proprio in questo incontro. *Lo spazio delle relazioni* coinvolge tutto quel settore pubblico che negli ultimi anni è stato visto solo come centro di costo e non di valore e questo perché si è dimenticato che qualsiasi ricchezza di un paese è innanzitutto espressione di tutto quello che il (settore) pubblico dà gratuitamente - biblioteche, centri d'incontro ecc... Questo è alla base del senso di una cultura e di un popolo. La ricchezza che forma è un senso condiviso nel quale il pubblico ha un valore importantissimo. Il settore pubblico è inclusivo ed è fondamentale per creare la ricchezza culturale di un popolo, si tratta di un'inclusione istruttiva. Rispetto alle diverse terminologie preferisco riferirmi a queste pratiche come arte nella sfera pubblica nel senso di un'arte che nasce e vede questi valori del pubblico, un'arte come forma di educazione."⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ *Loc., cit.*

⁵⁴⁹ A. Detheridge, *Arte Pubblica in Italia*, cit. p.2.

⁵⁵⁰ Conversazione con Anna Detheridge, *Connecting Cultures*, Milano, 7 febbraio 2019.

CAPITOLO 8

Connecting Cultures e il premio Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2010-2016)

8.1 Introduzione

8.2 Il premio Arte, Patrimonio e Diritti Umani

8.3 Prima edizione Lost in Translation (2010-2011)

8.4 Seconda edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2011-2012)

8.5 Terza edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2013-2014)

8.6 Quarta edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2015-2016)

La consultazione delle schede progetti della III e IV edizione del premio Arte, Patrimonio e Diritti Umani è stata possibile grazie alla collaborazione dell'Associazione Connecting Cultures e i suoi documenti d'archivio.

8.1 Introduzione

Nel 2014 è stata istituita la DGAAP Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane, che ha ampliato le proprie competenze sul contemporaneo, includendo la riqualificazione delle periferie urbane, per la prima volta oggetto specifico di azione da parte del MiBACT.⁵⁵¹

La nascita del DGAAP nel suo stretto legame con il contemporaneo mostra come un certo cambiamento d'interesse e di campo d'azione, all'interno del quale si stanno svolgendo determinate pratiche contemporanee, sia stato recepito a livello "centrale" anche dal Ministero. La periferia diventa ufficialmente/istituzionalmente una nuova competenza del contemporaneo.

In linea con un intervento artistico che, come visto, nel corso del tempo si è strutturato attraverso la relazione con la città "marginale" e "degradata" - nell'ottica di una rigenerazione urbana descritta anche nei Contratti di Quartiere - nasce la Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane, che segue dapprima la nascita della Direzione generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanee (DARC, 2001) e successivamente la Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanee (PARC, 2007, poi soppressa e confluita nella Direzione Generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanee, PaBAAC, 2009).

Dal punto di vista delle pratiche artistiche fin qui analizzate, la creazione di una dirigenza che si occupa di periferie urbane inserita nell'ottica dei Beni Culturali e legata alla produzione dell'arte contemporanea offre due chiavi di lettura. Da una parte, quella che la vede come normale esito di una serie di pratiche individuali e "non troppo" programmatiche sviluppate a partire dalla fine degli anni '90 e quindi come affermazione di un determinata logica e di un altrettanto riconoscimento dell'azione all'interno del contesto ampio del sociale. Dall'altra, l'istituzionalizzazione di tali pratiche e quindi la loro impossibilità di rappresentare un elemento di cambiamento e/o rottura. Entrambe le prospettive, comunque, mettono in risalto la necessità di un nuovo approccio critico decisamente pratico nei suoi risvolti di indagine sul campo.

All'interno di questa ricerca il lavoro di Connecting Cultures assume una doppia valenza. Da una parte un valore "storico", nel senso di tempistico, che riguarda la logica temporale con la quale si inserisce l'ideazione del *Premio Arte, Patrimonio e Diritti Umani* - nella prima edizione il premio prende il titolo di *Lost in Translation* - dall'altra, il valore contenutistico espresso attraverso la ricerca di una vocazione pubblica dell'arte - in dialogo con l'istituzione culturale - tanto nei confronti del territorio quanto nella formazione/attivazione di una cittadinanza culturale attraverso dialogo e inclusività dell'altro.

In particolare questa nuova vocazione pubblica, secondo Detheridge, complessa e attiva su più livelli, rispecchia il ruolo dell'artista formatosi nel passaggio ad una sfera urbana intesa come recupero e creazione di una socialità ibrida. Soprattutto rappresenta, anche a

⁵⁵¹ http://www.aap.beniculturali.it/storia_dgaap.html

Per un maggiore approfondimento si veda capitolo successivo.

livello terminologico, la riduzione in scala del focus stesso dell'intervento, dal public alla comunità. Nelle parole di Detheridge l'arte è un'operazione di ricerca pratica non universale, il cui compito - perché all'arte ne viene dato uno - è quello di mediare tra istanze culturali differenti senza mai puntare all'assimilazione, ma lasciando sempre aperto uno spazio di dialogo problematico/costruttivo.

Il rapporto con l'ente rappresenta il percorso di continuità di queste pratiche che, attraverso la forma artistica, trovano la loro visualizzazione più "immediata" pur non appartenendo e limitandosi esclusivamente a questo mondo. Il rapporto con l'istituzione - nella sua complessa articolazione - è ciò che lega insieme le esperienze crispolitane degli anni '70 con il relazionale pubblico degli anni '90 passando per la svolta urbanistica della rigenerazione.

Questo lavoro di mediazione, attraverso soprattutto gli strumenti del dialogo e della partecipazione, è ciò che lega e costituisce la contro storia delle pratiche sociali in Italia più delle pratiche artistiche stesse. Una volontà di fondo che, se di certo non si può definire in chiave universalistica, rappresenta una costante. Queste pratiche sono legate tra loro ma il loro legame non può essere compreso in una prospettiva storico artistica o estetica visiva/curatoriale, bensì attraverso una metodologia interdisciplinare che a seconda del contesto storico e territoriale ha informato le pratiche artistiche del momento.

Rimane di fondo il problema della definizione di queste pratiche dal momento che la scelta della critica italiana dell'utilizzo del termine *public art* a partire dagli anni '90 ha "offuscato" per così dire, con il suo rimando al pubblico una metodologia pratica rivolta all'ordinarietà del fare e alla quotidianità dell'interazione. È un cunicolo, come lo definisce Detheridge, quello in cui questa nuova pratica si inserisce, ma in virtù di una sua marginalità - rispetto anche al peso dello spazio pubblico e della scelta pubblica - sviluppa le qualità, i saperi e le pratiche incorporati e testimoniati dai processi dell'ordinarietà. Per questo lo scarto, a volte, risulta difficile da vedere. In questa impossibilità di discernimento si inserisce la nuova figura dell'artista soprattutto attraverso nuovi paradigmi e modelli - i quali in virtù della loro immediatezza non sono stati colti "criticamente" ma vissuti/agiti direttamente.

Il nuovo paradigma teorico di queste pratiche, come dimostrato da recenti pubblicazioni (Jacob, 2018) è stato individuato negli Stati Uniti nella teoria dell'arte come esperienza espressa dal filosofo americano John Dewey a metà degli anni '30.⁵⁵² Come visto nel capitolo dedicato al filosofo americano, l'arte è un processo comunitario e l'operazione artistica avviene in un momento orizzontale di condivisione in cui l'opera è talmente legata al suo contesto da esserne emanazione diretta. La processualità del fare artistico nasce dalla collaborazione aperta con la comunità e quando è realizzata attraverso questo *continuum* nasce a sua volta una comunicazione condivisa. Il lavoro artistico all'interno di una dimensione comunitaria permette alla comunità stessa di rielaborare l'esperienza quotidiana trasformandola in esperienza estetica. È in questo luogo - perché queste pratiche sono estremamente localizzate - che l'artista si inserisce.

Come afferma Detheridge: "La narrazione di artisti e istituzioni culturali insieme dovrebbe mettere in dubbio quelle modalità prestabilite di rappresentazione e articolazione di senso, sollecitando e stimolando nuove conversazioni intorno alle cose antiche, a ciò che

552 Per un approfondimento si veda capitolo dedicato a Dewey.

ci appartiene, al nostro quotidiano, favorendo l'innovazione e una maggiore permeabilità e apertura verso la cittadinanza e un pubblico potenziale. Confrontati quotidianamente dall'erosione della loro autorevolezza e della loro rilevanza per la società - anche attraverso il minor stanziamento di fondi da parte dei governi - le istituzioni devono ripensare il proprio rapporto con la comunità. Una via che potrà generare nuova energia, catalizzando adesioni e relazioni nuove con la società civile, è quella di farsi parte attiva nella riformulazione di un dibattito civico su temi quali uguaglianza, l'equità sociale e l'inclusione culturale attraverso un uso innovativo del proprio patrimonio. Si tratterebbe di un ruolo d'avanguardia in grado di articolare e generare dibattiti autorevoli su temi complessi e sulle mille forme di identità ibride che vediamo intorno a noi, cogliendo i suggerimenti provenienti da un dialogo costante con il proprio contesto. Quali mediatori migliori degli artisti come rilevatori di cambiamento nel mondo in rapido divenire".⁵⁵³

Da questo passaggio possiamo vedere una certa distanza dalla dimensione della public art propriamente detta ed una maggior comunanza teorica con le teorie e pratiche SEA statunitensi che vedono nella triangolazione istituzione- artista-comunità il loro portato specifico.

Dalle parole di Detheridge si delinea la distanza dalla public art, in quanto la pratica che descrive si pone come insieme di azioni civili mentre la public art - proprio su questo punto è nata una delle prime distinzioni negli States di inizio anni '90 - viene intesa come momento civico in quanto si muove all'interno di uno spazio dato per l'appunto lo spazio pubblico, all'interno del quale - come spesso accade nei regolamenti comunali - l'agire delle persone è limitato/controllato in nome del decoro e della tutela.⁵⁵⁴

553 A. Detheridge, *Gli artisti come risorsa nel dialogo culturale*, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura. Riflessioni e indagini sul diritto alla cittadinanza culturale*, Connecting Cultures, Milano 2013, p.19.

554 A riguardo si veda il recente regolamento del DASPO urbano voluto dal Ministro Minniti.
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/02/20/17G00030/sg>

8.2 Il premio Arte, Patrimonio e Diritti Umani

Il passaggio che fa da trait d'union tra la logica di recupero urbano espressa nei Contratti di Quartiere e la nascita del DGAAP - e successivi bandi Creative Living Lab - che vede nella periferia una nuova competenza del contemporaneo, è data dal Premio *Arte Patrimonio e Diritti Umani. Concorso per giovani artisti e istituzioni culturali* promosso da Connecting Cultures (2010 -2016).⁵⁵⁵

Attraverso questo concorso realizzato con il sostegno della Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea (PaBAAC) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e co-curato con la Fondazione Ismu – Settore Educazione – Patrimonio e Intercultura, i temi fin a quel momento espressi attraverso la logica urbanistica dell'intervento progettuale vengono ridefiniti e, soprattutto, "appropriati" e inseriti ufficialmente all'interno della pratica artistica.

L'indicazione "giovani artisti" (under 35) porta il discorso all'interno di una logica di sperimentazione dell'intervento stesso nonché definisce il campo d'azione come spazio pratico per artisti non ancora affermati.

Attraverso il premio - non senza problematicità - la pratica artistica nel sociale diventa una sorta di palestra per testare queste nuove modalità operative dal momento che fino a quella data non vi erano concorsi rivolti a giovani artisti in formazione per l'attivazione di tali pratiche.

L'indicazione "istituzioni culturali" certifica, in un certo senso, il passaggio/superamento della mono-dimensione della public art andando a definire/ricercare il committente all'interno di un terzo settore più ampio rispetto alla dinamica spazio pubblico/committenza pubblica. Questo spostamento, anche se non ancora accompagnato dalle definizioni terminologiche e apparati critici visti negli Stati Uniti negli anni '90 proprio al sorgere dell'alternativa al *public*, dimostra comunque un nuovo approccio all'intervento sociale definito maggiormente dal rapporto con il territorio, la comunità e il terzo settore.

È una sorta di processo di formalizzazione che si esplica soprattutto attraverso una determinata terminologia che prima ancora che critica è pratica e soprattutto "ministeriale" nel senso di espressa attraverso un premio realizzato con il supporto del Ministero. Anche questo è un elemento d'interesse perché per certi aspetti anticipa la formalizzazione del pensiero critico in merito al nuovo intervento sociale.

L'aspetto soggettivo e casuale delle prime esperienze lascia ora spazio al progetto strutturato all'interno del quale un certo portato di imprevedibilità, se pur accettato, diventa vincolato ad un risultato finale. Questo è lo stesso problema nel quale è incorsa la SEA "delle origini", quella degli anni '90, dove il processo si presentava come open-ended. Il premio *Arte Patrimonio e Diritti Umani. Concorso per giovani artisti e istituzioni culturali*, viene presentato per la prima volta presso la Triennale di Milano [23 febbraio 2010], all'interno del convegno "Lost in Translation. Arte e Intercultura".

A questo incontro intervengono: Maria Thereza Alves, Krzysztof Wodiczko, Adrian Paci, Marjetica Potrč e Luca Vitone.

⁵⁵⁵ La prima edizione del premio prende il titolo di *Lost in Translation. Concorso per giovani artisti e istituzioni culturali sul tema della relazione fra le culture*, promosso da Connecting Cultures e Fondazione Ismu – Settore Educazione - Patrimonio e Intercultura. I edizione.

“Nel 2010 con il convegno “Lost in Translation. Arte e Intercultura” e la presentazione del premio “Arte, Patrimonio e Diritti Umani”, Connecting Cultures ha avviato un progetto di lungo periodo improntato ad un’epistemologia operativa che ha come capisaldi tre obiettivi di fondo: il dialogo con le altre istituzioni che producono cultura sul territorio nazionale; la formazione sul campo fuori dagli specialismi e dalle istituzioni accademiche; la promozione dell’inclusione culturale, un diritto ormai sancito da diversi trattati internazionali. Tutti i progetti di Connecting Cultures, in forme e misure diverse, tendono ad aprire nuove strade ed elaborare progetti innovativi e sperimentali realizzati con la collaborazione di artisti nella mediazione con una società in rapidissima evoluzione.”⁵⁵⁶

Attraverso questo statement, Detheridge mette in campo e riassume quelli che sono i valori di una pratica che ormai, non solo a livello operativo ma anche in nuce critica, non si può definire entro i limiti della sola public art. Oltre alla costruzione del linguaggio da bando - mutuando il linguaggio dell’urbanistica rigenerativa e dei temi espressi dall’inclusione sociale - si evince l’affermazione di una pratica che, come la stessa Detheridge auspicava quasi dieci anni prima nella mostra *Lo spazio delle relazioni*, si è fatta “prassi dentro il corpo sociale” portando alla luce l’istanza del diritto alla cittadinanza culturale che non si limita solo all’inclusione dell’altro, bensì alla sua affermazione differente attraverso il suo adattamento ad un nuovo contesto.

Il progetto di lungo periodo - il *long term commitment* nella traduzione inglese usata dalla critica SEA - avviato da Connecting Cultures si basa su tre direttive principali: dialogo, formazione, promozione. Questi tre elementi - con la differenza di una maggiore enfasi sul concetto di comunità anziché quello di promozione nella pratica statunitense- sono quelli che maggiormente hanno spostato l’attenzione della pratica dal concetto di public a quello di engagement. Sono elementi, come fin qui visto, che sono stati sperimentati in maniera e tempistiche diverse anche nel contesto italiano. In particolare la pratica artistica, a partire dagli anni ’90 ha fatto esperienza del dialogo all’interno della prospettiva comunitaria e urbana.⁵⁵⁷ Questa pratica a sua volta ha generato un nuovo concetto/dimensione di formazione basato su modalità interdisciplinari pratiche svincolate da contesti accademici. Il termine promozione, legato tanto al territorio quanto alle dinamiche dei Contratti di Quartiere, viene inteso come fenomeno endogeno che esce da quel limbo di promozione turistica per ricostruirsi in una realtà locale. Il metodo/approccio *long term* nel corso degli anni ha acquisito un ruolo decisivo e critico rispetto alla realizzazione di interventi nel sociale,⁵⁵⁸ non solo all’interno del mondo artistico, come fuoriuscita dalle dinamiche di una rapida fruizione e dalla divisione tra momento creativo e sua presentazione, bensì, proprio nella sfera del sociale, dove è stato in grado di mettere a confronto e in relazione i tempi della burocrazia con i tempi delle persone/comunità.

L’aspetto della formazione è al centro del testo di Alessandra Pioselli, *Considerazioni sulla formazione di una vocazione pubblica dell’artista*, pubblicato nel libro *Arte, Patrimonio e Intercultura* (2013) che ripercorre le prime due edizioni del premio. Pioselli, come visto, ha accompagnato la pratica italiana dal relazionale al pubblico e ora di fronte ad un mutato

556 A. Detheridge, *Dialogo, formazione, diritto alla cultura*, in *Arte, Patrimonio e Intercultura. Riflessioni e indagini sul diritto alla cittadinanza culturale*, Connecting Cultures, Milano 2013, p.10.

557 Si veda la teoria di Kester espressa in *Conversation Pieces*, *op.cit.*

558 In particolare l’artista cubana Tania Bruguera ne ha fatto uno dei criteri per giudicare la sua *Arte Util* (si veda capitolo 2).

interesse, e soprattutto, di fronte alla necessità di una nuova metodologia e discorso critico si interroga sulla messa tra parentesi della “controversa etichetta di public art”⁵⁵⁹ pur rendendosi conto che di fronte ad una concezione statica da parte del pubblico ed una formazione mono disciplinare, tale messa “tra parentesi” in Italia è alquanto difficile. Di contro, come dimostrato dalla ricerca Helicon (si veda capitolo 2), il “comparto” educazione/formazione ha rappresentato il primo punto di approdo, nonché l’istituzionalizzazione, della SEA statunitense. Per questo motivo Pioselli attua lo spostamento da public art ad arte nella sfera urbana allargando, di fatto, la competenza del *public* nei confronti di una cittadinanza attiva che può essere “veicolata” dall’artista attraverso la partecipazione alla risemantizzazione del senso civico.

Il contesto italiano, alla data della prima edizione del premio, non consente del resto uno spostamento verso quell’engagement anglosassone - tipico SEA - costringendo, di fatto, l’artista ad operare in un ambito “amministrativo” legandolo ancora ad un concetto di produzione-ricezione come momenti separati. I programmi urbani complessi hanno aperto la strada ad una nuova possibilità di partecipazione attiva e la pratica artistica inizia, ora (2010), a considerarne le possibilità in termini che superino la produzione. Si entra nella dimensione della “vocazione pubblica” ma il punto di vista sembra rimanere ancora legato alla posizione dell’artista stesso e quindi non in posizione di ascolto bensì di “imposizione” culturale.

La comunità - dalla quale l’engagement nasce - non è ancora inserita in una posizione orizzontale.

I temi espressi da una determinata pratica relazionale anni ’90 inseriti negli anni 2000 all’interno di contesti di rigenerazione urbana prendono ora una loro nuova forma. Partendo dall’intraducibilità dei vari patrimoni culturali intesi come insieme complessi di rituali, parole, gesti e credenze, si suggerisce di portare alla luce, mettere in evidenza, queste differenze senza rifarsi ad un processo di integrazione soffocante e svilente per entrambe le parti. Per far emergere questa differenza come momento di avanzamento e conoscenza, la pratica artistica - quando chiamata in causa - deve necessariamente aprirsi ad una pluralità di linguaggi ed operare attraverso metodologie capaci a loro volta di interagire con contesti sempre più specifici. In merito a questo punto Detheridge si esprime così: “La questione della [traduzione culturale] (*tra parentesi nel testo originale, n.d.r.*) va dunque affrontata secondo modalità e approcci complessi, utilizzando strumenti critici e interdisciplinari, per conservare - nel processo di comprensione dell’*altro* - quegli elementi enigmatici che la traduzione non potrà mai rendere. Di qui l’analisi della *traduzione culturale* da un punto di vista delle pratiche estetiche contemporanee in

559 A. Pioselli, *Considerazioni sulla formazione di una vocazione pubblica dell’artista*, in *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p.60.

“Se “la natura dell’arte pubblica è controversa”, mettendo da parte la controversa etichetta di public art, è vero che la propensione alla mediazione non può essere trascurata. Integrata da altre capacità gestionali delle risorse, del planning, dei processi comunicativi, questa competenza è spesso considerata un aspetto ulteriore della formazione di cui stiamo parlando, che miscela conoscenze storiche e teoriche, ma anche metodologiche e pratiche. Se immaginato all’interno delle istituzioni formative italiane, un percorso così strutturato dovrebbe svolgersi a livello di formazione specialistica. Difficilmente questo tipo di formazione flessibile e profondamente interdisciplinare potrebbe inserirsi negli ordinamenti ministeriali per i trienni accademici. In Italia, in presenza di un’intrinseca debolezza delle politiche rivolte agli spazi pubblici, l’esistenza di un programma in tal senso potrebbe - il condizionale è d’obbligo - contribuire a diffondere conoscenza dei territori e consapevolezza culturale anche in tutti i possibili interlocutori.”

relazione al presupposto che i linguaggi artistici e la cultura possono diventare sede ideale ed approfondimento dell'altro."⁵⁶⁰

560 Connecting Cultures e Patrimonio Intercultura (a cura di), *Filosofia e obiettivi del premio*, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p.88.

8.3 Prima edizione Lost in Translation (2010-2011)

Premessa metodologica.

I premi saranno analizzati seguendo i seguenti criteri:

- I edizione: in qualità di prima edizione i progetti saranno presentati così come descritti all'interno del testo *Arte, Patrimonio e Intercultura. Riflessioni e indagini sul diritto alla cittadinanza culturale* (Connecting Cultures, Milano 2013) aggiungendo inoltre le motivazioni date dalla giuria nella selezione dei progetti stessi.
- II edizione: i progetti saranno raccontati e descritti nei loro aspetti principali. Avendo partecipato direttamente al premio con il progetto Diritti di Carta descriverò le motivazioni interne e il processo che ha portato alla stesura del progetto
- III edizione: i progetti saranno raccontati e descritti nei loro aspetti principali.
- IV edizione: i progetti saranno raccontati e descritti nei loro aspetti principali.

“Nata con il titolo “Lost in Translation. Arte e Intercultura” dal convegno organizzato presso la Triennale di Milano [23 febbraio 2010], la prima edizione del Premio *Arte, Patrimonio e Diritti Umani* è stata concepita da Connecting Cultures e Patrimonio Intercultura come naturale proseguo e stimolo per continuare ad affrontare alcune tematiche complesse, quali l'integrazione, lo scambio e l'osmosi fra le culture, per le quali l'Arte - in tutte le sue forme di espressione - può assumere un ruolo chiave e risolutivo. Chiamando per la prima volta giovani artisti, videomaker, designer, film-maker, fotografi - sia singolarmente che in gruppo - di età inferiore ai 35 anni e istituzioni culturali - nello specifico musei, archivi e biblioteche - a collaborare insieme il Premio ha voluto sostenere e incentivare questo dialogo premiando quei progetti che, attraverso il coinvolgimento delle comunità, dei cittadini, ma anche dei professionisti e degli operatori presenti in un determinato ambito territoriale, sono stati in grado di dare nuova consapevolezza e nuova comprensione verso questi temi. In tal senso il Premio, già nella sua prima edizione, si è distinto per progetti di originalità e novità che riguardano sia i [criteri di partecipazione] che le [modalità di valutazione, selezione e comunicazione] dei risultati, procedendo secondo un percorso “per fasi” che ha portato alla selezione dei progetti migliori e del progetto vincitore della prima edizione 2010. Il bando di concorso ha visto la partecipazione di più di settanta candidati, un numero significativo se si considera il fatto di essere alla prima edizione e le lungaggini tecniche e burocratiche per mettere in moto i meccanismi di partnership tra artisti e istituzioni”.⁵⁶¹

Fin dalla sua stesura il premio pone in essere un nuovo linguaggio operativo che, come tale, si definisce attraverso pratiche in costruzione tra comunità, territorio e ente culturale. Queste infatti, nell'ottica di un superamento della public art, sono state le coordinate che nel 1991 hanno iniziato a far propendere la critica statunitense verso la definizione *new genre public art* all'interno della quale si è formata la socially engaged art - con una prospettiva maggiormente art oriented rispetto alla community art, maggiormente community oriented, e presente già a partire dagli anni '60.

In questo nuovo linguaggio emergono termini e parole come, risolutivo, consapevolezza e comunità che dimostrano la prospettiva maggiormente sociale/umana del concetto di recupero periferico espresso, in Italia, soprattutto dalle logiche urbanistiche dei progetti

⁵⁶¹ L. Riva, A. Santambrogio, *I criteri e le modalità di valutazione: trasparenza e condivisione dei risultati*, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p.90.

complessi di inizio anni '90. Il premio risemantizza l'intervento urbano in chiave sociale al cui interno l'operatività artistica sembra essersi finalmente ritagliata un suo ruolo preciso.

Nella sua prima edizione il premio è incentrato in particolare sul tema dell'intercultura e dell'impossibilità di una traduzione univoca di quel patrimonio culturale intangibile che dà forma alle comunità: "Il problema della "traduzione culturale" va affrontato, alla luce di queste considerazioni, secondo modalità e approcci complessi, utilizzando strumenti critici e interdisciplinari, per conservare – nel processo di comprensione dell'"altro" – quegli elementi enigmatici che la traduzione non potrà mai rendere."⁵⁶²

Gli approcci complessi di cui parla il bando si riferiscono non solo alla diversità metodologica con cui affrontare una determinata operazione, quanto piuttosto alla complessità del mondo "reale" - oltre l'autoreferenzialità artistica - verso il quale l'artista si pone. La relazione con le istituzioni culturali, al pari di quella con la comunità, richiede all'artista la capacità di calarsi in un diverso contesto e allo stesso tempo di saper interagire, in maniera complessa, con tutte quelle esigenze, urgenze e richieste che il nuovo contesto pone in essere.

"Siamo infatti convinti che il riconoscimento di politiche di *empowerment* e inclusione culturale quali "prassi ordinaria" da parte di istituzioni radicate nel territorio rappresenti un fattore chiave di sostenibilità, continuità e capillarità degli interventi."⁵⁶³

Vengono messi in campo concetti - per l'appunto complessi - come quelli di *empowerment*, prassi ordinaria e continuità. Ognuno di essi, potremmo dire, ha rappresentato il portato innovativo della SEA e nel corso del tempo ha costruito un suo ben determinato frame teorico. Si prenda ad esempio il concetto di *empowerment*. Il miglioramento, così come analizzato da Kester nel suo *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, pubblicato nel gennaio 1995 sulla rivista *After Image*, rappresenta un punto chiave estremamente problematico, ma altrettanto fertile per la costruzione teorica della SEA. L'*empowerment* da una parte infatti è una finalità lodevole ma dall'altra pone in essere le storture di un'agenda politica "reazionaria" che vede nel fallimento del singolo la mancanza di una auto volontà di miglioramento deresponsabilizzando, di fatto, lo stato centrale da ogni mancanza di programmazione sociale e responsabilità verso i suoi cittadini. Tale logica deriva e fa conseguire, il concetto che solo il singolo salva il singolo in una sorta di moralismo pedagogico tautologico in cui al "maestro" - nel nostro caso l'artista che si occupa di pratiche sociali - viene affidato il compito di redimere gli afflitti e i bisognosi. L'analisi di Kester (per una trattazione completa si rimanda al capitolo 3), nonostante questo aspetto estremamente problematico, non si conclude con un'accusa verso le pratiche community-based anzi, si conclude con il monito e la speranza che la critica, che accompagna tali pratiche, sviluppi un severo occhio critico in grado di evitare storture moraliste in un intervento che, se condotto attraverso certe modalità, acquisisce un valore rilevante non solo per il mondo artistico quanto per la comunità all'interno della quale si inserisce.

Il concetto poi di prassi ordinaria ci porta direttamente al superamento della sfera del public, inteso come luogo pubblico di tutti e quindi non specificamente di nessuno,

⁵⁶² Testo bando I edizione *Lost in Translation*. Arte e Intercultura, Connecting Cultures, 2010.

⁵⁶³ *Loc. cit.*

identificato essenzialmente con l' "ambiente" esterno e vissuto da chi crede al ruolo pubblico dello spazio stesso. Con le pratiche SEA che, come visto dal testo di Jacob (*Dewey for artists*, 2018) riconducono le loro origini alla teorie del filosofo americano, la prassi ordinaria acquisisce quel ruolo di ordinarietà fondata sull'esperienza del singolo che, attraverso la trasformazione del processo artistico partecipato acquisisce una valenza comunitaria. La prassi ordinaria non è necessariamente pubblica ma la sua trasfigurazione estetica conduce ad un discorso pubblico nel senso di condiviso. Anche in questo caso la condivisione è da intendersi all'interno della micro sezione della comunità che, in virtù di una sua coerenza interna, condivide significati in comune.

Infine il termine continuità indica la volontà, tipica SEA, di programmazione *long term* dal momento che l'obiettivo non è più quello espositivo - che divide il momento della creazione da quello della fruizione - bensì quello della partecipazione e del dialogo costante con una comunità.

Tornando a *Lost in Translation*, gli obiettivi del concorso sono:

- Valorizzare la creatività e il talento di giovani artisti.
- Favorire la collaborazione fra artisti e istituzioni culturali nella realizzazione di progetti che promuovano il dialogo fra individui portatori di sensibilità culturali differenti in specifici contesti urbani o di comunità.
- Promuovere l'utilizzazione dei linguaggi artistici e della creatività nella risoluzione di problematiche concrete legate al territorio attraverso la partecipazione di cittadini, comunità ed istituzioni.
- Stimolare le istituzioni culturali alla promozione e al sostegno di progetti creativi interculturali.

Il terzo punto mette in pratica il principio della SEA stessa, ovvero la risoluzione di problematiche concrete legate ad un altrettanto territorio specifico in relazione ad una specifica comunità. Anche il termine "risoluzione" risulta essere problematico all'interno della logiche SEA in quanto rischia di diventare l'*outcome* finale dell'intera operazione se posto sulla stessa linea di un prodotto di mercato che, ad una determinata domanda, risponde con un'altrettanta determinata offerta.

La risoluzione SEA è un processo *open-ended* il cui risultato deve essere costruito insieme alla comunità e questo comporta che il "prodotto" finale può assumere le declinazioni più differenti e inaspettate. Questo non significa mancanza di risoluzione quanto piuttosto non-volontà di creazione di un prodotto aprioristico e confezionato che non tenga conto delle specificità del luogo in cui co-agisce. Ogni proposta progettuale SEA è sensibile al contatto con la comunità e il suo obiettivo, tanto quanto il suo risultato, varia a seconda della spinta e dell'urgenza che l'artista intercetta e alla quale viene invitato a dare una visualizzazione. La pratica artistica nel sociale non può darsi come associazionismo di terzo livello - per questo concetto rimando all'analisi di Putnam presente al capitolo 3 - e il suo obiettivo non può essere la "vendita" del prodotto partecipazione.

La comunità non è il solo obiettivo, infatti, l'aspetto della collaborazione tra artisti e istituzioni culturali è cruciale per capire la triangolazione SEA - artista, comunità, istituzione - e rappresenta quello scarto artistico che trasforma l'ordinario, come scriveva Dewey, in esperienza estetica.

La partecipazione del resto rappresenta la condizione imprescindibile per poter partecipare: "Condizione imprescindibile per la partecipazione al concorso è che il progetto (si tratti di un documentario o di un progetto partecipato, di una installazione o di una performance) sia calato in una specifica area o contesto territoriale o culturale, e preveda un vivo coinvolgimento delle comunità e dei cittadini quali principali destinatari del lavoro."⁵⁶⁴

All'atto pratico il premio mette in palio 5.000 € per il progetto vincitore. Tale finanziamento è rivolto: "alla realizzazione (in toto o in parte) del progetto selezionato. Il vincitore sarà tenuto a rendicontare il 50% della cifra erogata."⁵⁶⁵

I progetti finalisti della prima edizione sono sei: *Out of the Box* - Impossible site dan la rue in collaborazione con Associazione Culturale Isole (Palermo); *Altrinoi. Progetto per una videoinstallazione sul tema delle migrazioni umane* - Francesco Federici in collaborazione con Fondazione Paolo Cresci (Lucca); *Garitta! Karvala! #2* - Giulio Squillacciotti in collaborazione con Associazione Sintetico (Milano); *Grunt. Genovesi che mugugnano* - Collettivo Mumei in collaborazione con il Comune di Genova - Area Cultura e Innovazione; *Take a walk with me* - Gianuca De Serio in collaborazione con Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino); *Trame* - Rita Correddu in collaborazione con Museo del Patrimonio Industriale (Bologna).

Il progetto vincitore dell'edizione 2010 è stato *Out of the Box* del collettivo IMPOSSIBLE SITE *dan la rue* in collaborazione con Associazione Culturale Isole (Palermo). Il collettivo formato da Giuditta Nelli, Tomaso Bozzalla Cassione e Alessandra Ratti, è nato nel 2007 a seguito del progetto Impossible Sites. Si propone - in stile Stalker - come osservatorio sulla città e, dal 2009 ha iniziato una serie di laboratori urbani sul tema della consapevolezza e della riappropriazione degli spazi urbani. Il collettivo inserisce il medium principale della fotografia all'interno delle dinamiche partecipative. Il progetto presentato per la prima edizione del concorso Lost in Translation, è stato pensato per il contesto specifico di Piana degli Albanesi (Palermo) e si propone come laboratorio fotografico territoriale dove i partecipanti diventano esploratori del loro spazio ed in particolare di quegli spazi impossibili e nascosti che escono al di fuori dalle mappe (ri)conosciute. "IMPOSSIBLE SITES dans la rue ridisegna mappe delle relazioni e dei luoghi osservati; le realizza con tecniche sperimentali e innovative; agisce attraverso dinamiche di gruppo che portano alla creazione di un effettivo stato d'incontro e allo sviluppo di una collaborazione attiva da parte di tutti gli attori/autori coinvolti. Restituisce feedback del percorso svolto attraverso esposizioni, affissioni pubbliche, conferenze e con pubblicazioni.[...] Il progetto Out of the box diviene ponte tra generazioni e culture, tra gli anziani ed i giovani protagonisti dell'esplorazione urbana, tra la comunità albanese e l'intorno. Attraverso l'uso della fotografia stenopeica, si compie in un'indagine al confine tra luoghi della memoria e luoghi dell'attualità, in azioni che diventano scambi dialettici e culturali. Utilizzando alternative forme linguistiche, avvicina le diversità, i linguaggi, le

564 Testo bando I edizione Lost in Translation. Arte e Intercultura, Connecting Cultures, 2010.

565 Loc. cit.

memorie, degli abitanti per una nuova, più profonda, consapevolezza della propria identità.”⁵⁶⁶

Nelle motivazioni per la selezione del progetto vincitore si possono leggere alcune caratteristiche che richiamano molto da vicino i progetti SEA statunitensi dei primi anni '90, in particolare la possibilità aperta che l'intervento lascia intendere e propone così come l'estensione del progetto stesso sul lungo termine. Queste due dimensioni - apertura e durata - vanno nella direzione di un superamento della sfera public art e allo stesso tempo mostrano la maturazione inclusiva/ambientale rispetto a questa modalità.

In questo momento la pratica artistica vira verso la sfera della progettazione cercando allo stesso tempo di mantenere una possibilità creativa alternativa - che si rispecchia nel termine apertura - in grado di interrogare il territorio e stimolare il dialogo attraverso mezzi altri rispetto a quelli organizzativi/ministeriali.

Nella motivazione pertanto si può leggere: “Il progetto Out of the box del collettivo IMPOSSIBLE SITE *dan la rue* in collaborazione con Associazione culturale Isole, è risultato essere il progetto che meglio degli altri ha soddisfatto le richieste previste dal concorso e che meglio ha interpretato le intenzioni collaborative e interculturali, mantenendo una dimensione poetica, giocosa e aperta all'imprevedibilità. È un progetto complesso e articolato, che riesce a costruire attorno alla pratica della fotografia, intesa nella sua dimensione basilare, una rete di relazioni e dinamiche che aprono possibilità di conoscenze ed esperienze nuove. Il progetto si propone di instaurare attraverso il mezzo artistico e il coinvolgimento di singoli e di gruppi, un dialogo interculturale e intergenerazionale tra gli abitanti, italiani e albanesi, che vivono a Piana degli Albanesi e nei territori limitrofi, in particolare Palermo. Forte è l'attenzione per il territorio - in senso geografico, linguistico e umano - per le ricadute che il progetto può avere tanto sul territorio stesso (ad esempio le affissioni dei risultati fotografici) quanto sulle realtà che lo abitano - dai singoli abitanti alle istituzioni che vi operano. A questa peculiarità del progetto contribuiscono in particolare modo il coinvolgimento di diverse istituzioni di formazione, conservazione e promozione artistica (università, biblioteche, scuole musei, associazioni) e la volontà di costituire una rete effettiva di scambi e pratiche culturali. Il mezzo artistico (la fotografia stenopeica) si distingue per le modalità di utilizzo: è altamente coinvolgente, grazie alla compenetrazione tra gli spazi del progetto e quelli della quotidianità (ad esempio attraverso l'allestimento di camere oscure nelle case, nelle scuole e in altri spazi del paese); è innovativo tanto da poter essere fattivamente sperimentato utilizzato per raccontare per immagini i luoghi della memoria, ma anche della vita della comunità di riferimento. Dalla costruzione della scatola stenopeica fino alla realizzazione dei lavori veri e propri i destinatari sono coinvolti attivamente nell'osservazione, nella lettura critica e nella riappropriazione di un territorio. Il progetto intende inoltre investire su effetti “a lungo termine”, a partire dalla realizzazione di un archivio stenopeico consultabile a tutti presso la Biblioteca Comunale di Piana degli Albanesi, fino al coinvolgimento delle istituzioni museali e formative palermitane. Ultimo, ma non meno importante, il progetto intende proporre una metodologia di ricerca in ambito interculturale da applicare anche in altri contesti territoriali e cittadini, in grado di diventare “buona pratica” all'interno delle politiche culturali e delle istituzioni, e di mettere

566 Scheda progetto Out of the Box - IMPOSSIBLE SITE *dan la rue* in collaborazione con Associazione Culturale Isole (Palermo), in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 107.

in atto processi osmotici di scambio, dialogo e confronto reciproco e costruttivo tra gli abitanti del territorio, siano essi italiani o stranieri.”⁵⁶⁷

Di seguito si riportano i progetti degli artisti finalisti e le relative motivazioni.

AltriNoi. Progetto per una videoinstallazione sul tema delle migrazioni umane - Francesco Federici in collaborazione con Fondazione Paolo Cresci (Lucca)

Luogo d'intervento: Lucca, Firenze

“AltriNoi è un progetto che ha l'obiettivo di sviluppare una videoinstallazione interattiva sul tema delle migrazioni umane. L'idea alla base del progetto è stata quella di creare un forte coinvolgimento dello spettatore verso il migrante attraverso la tecnica del morphing. La videoinstallazione comprende un percorso che inizia nel momento in cui lo spettatore raggiunge una postazione dove, tramite la web cam di un computer, gli viene scattata una foto. Mentre continua il suo cammino che lo porta nell'ambiente principale, la sua fotografia viene elaborata. In questa stanza può vedere tre proiezioni: quelle laterali (le prime due), a proiezioni alternate e riproposte continuamente, che hanno come tema l'emigrazione italiana all'estero e l'immigrazione nel nostro Paese; quella centrale comprende un veloce ciclo di morphing, proposto in loop, dove volti di migranti del passato diventano le facce degli immigrati di oggi e si confondono con primi piani di cittadini italiani. Ad un certo punto, la foto dello spettatore entra nel ciclo di morphing, associando le facce dei migranti con la sua.”⁵⁶⁸

Motivazioni

“Il progetto AltriNoi di Francesco Federici, insieme alla Fondazione Paolo Cresci per la storia dell'emigrazione italiana, si distingue per l'immediatezza della comunicazione resa possibile grazie allo strumento visivo della videoinstallazione, attraverso cui viene affrontata la problematica dell'intreccio tra emigrazione ed immigrazione, tra noi e altri, tra individualità e collettività, cogliendo così la trasformazione e la continua evoluzione quali elementi essenziali della realtà multiculturale contemporanea. In particolare la videoinstallazione, grazie alle sue potenzialità interattive rese possibili dalla tecnica del morphing, crea un effetto di coinvolgimento e spiazzamento cognitivo ed emotivo dello spettatore, utile in particolare per avvicinare al tema le generazioni più giovani. Inoltre il patrimonio della Fondazione - l'archivio di immagini fotografiche sulla storia dell'emigrazione italiana - è impiegato all'interno dell'installazione, contribuendo così alla valorizzazione delle collezioni che “dialogano” attivamente con l'artista e con il pubblico. Se da un lato l'innovazione tecnologica garantisce spettacolarità, immediatezza di comunicazione e un effetto di spiazzamento dello spettatore, dall'altro rischia di rimanere dentro una logica didascalica che non lascia spazio ad un'ambiguità e ad un'apertura concettuale di più ampio respiro, che un lavoro artistico deve avere; rischia inoltre di non fornire gli strumenti narrativi necessari per una maggiore comprensione storica del

567 Scheda progetto Out of the Box - IMPOSSIBLE SITE dan la rue in collaborazione con Associazione Culturale Isole (Palermo), in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 108.

568 Scheda progetto AltriNoi. Progetto per una videoinstallazione sul tema delle migrazioni umane - Francesco Federici in collaborazione con Fondazione Paolo Cresci (Lucca), in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 111.

fenomeno dell'emigrazione [forse un po' troppo enfatizzata rispetto all'immigrazione e al rapporto tra culture]. Poco dettagliata è inoltre la definizione dei destinatari del progetto e delle loro specificità e bisogni, oltre al fatto che il progetto sembra rivolgersi principalmente ad un pubblico italiano. Accanto al rapporto con la Fondazione Cresci, andrebbero potenziati il collegamento con altre istituzioni presenti sul territorio e il coinvolgimento attivo di giovani in formazione."⁵⁶⁹

Garitta! Karvala! #2 - Giulio Squillacciotti in collaborazione con Associazione Sintetico (Milano).

Luogo d'intervento: Altopiano Carsico Monte Cocusso (confine italo-sloveno)

“*Garitta! Karvala! #2* è il titolo bilingue di un progetto che vuole riflettere attraverso l'arte sul termine confine intenso nella sua accezione storico-geopolitica-culturale; il territorio preso in esame è il confine tra Italia e Slovenia, caduto il 21 dicembre 2007, in particolare sull'Altopiano Carsico. Il progetto ha preso vita nell'ottobre del 2007 dalla scoperta lungo l'altopiano di alcune garitte, piccole costruzioni abbandonate che segnavano i confini agricoli, luoghi di controllo per la polizia di frontiere che pattugliava la zona. Dalla prima indagine svolta è nato il documentario *Garitta! Karvala!* realizzato grazie agli interventi di alcuni professori dell'Università di Trieste, tra cui Raul Pupo, uno dei massimi conoscitori dell'Esodo istriano e della questione triestina. Dopo tre anni dalla caduta del confine, l'Associazione Sintetico intende portare avanti la ricerca avviata nel 2007 sul confine italo-sloveno. Oggi i confini internazionali sono stati fisicamente abbattuti, non ci sono più caserme, guardiole o sbarre a delimitare l'Italia dalla Slovenia, le uniche facce rimaste sono appunto le garitte. Sintetico intende realizzare un workshop site-specific di una settimana per tentare di preservare la memoria di questi luoghi storici e la sua forte natura interculturale. Il giovane artista invitato è Giulio Squillacciotti che incentra la sua ricerca artistica sul tema della memoria in tutte le sue accezioni. Il laboratorio è rivolto ad alcuni studenti dei licei italiani e sloveni situati nei pressi del confine. L'artista intende lavorare per tre giorni con i partecipanti per la realizzazione di un lavoro artistico collettivo di recupero e riflessione sulla situazione geopolitica del territorio. Sono previsti visiting professor tra cui il Prof. Raul Pupo e l'artista messicano Gastòn Ramirez Feltrin a testimonianza di una realtà di frontiera. I risultati delle ricerche artistiche saranno esposti in una mostra finale all'interno della garitta.”⁵⁷⁰

Motivazioni

“Il progetto *Garitta! Karvala! #2* di Giulio Squillacciotti, insieme all'Associazione Sintetico di Milano, affronta il problema dell'identità nazionale e del senso di appartenenza prendendo in esame l'idea dei confini, delle frontiere fisiche, convenzionali, politiche e mentali in continuo movimento e mutamento. Il progetto si distingue per l'evidente coinvolgimento del territorio per la connotazione fortemente interculturale. Attraverso l'individuazione di un territorio concreto su cui lavorare - il confine italo-sloveno nella zona dell'Altopiano Carsico - e la reinterpretazione del significato storico e politico degli elementi architettonici che lo contraddistinguono - le garitte - il progetto si propone di trasformare un luogo di confine, nato per dividere e non privo di memorie di tensione, in un luogo di incontro, di scambio, di dialogo, utilizzando un linguaggio artistico. Allo

⁵⁶⁹ Loc. cit.

⁵⁷⁰ Scheda progetto *Garitta! Karvala! #2* - Giulio Squillacciotti in collaborazione con Associazione Sintetico (Milano), in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 115.

stesso modo le garitte diventano custodi simbolici di una memoria e una storia collettiva, e testimoni di due realtà della storia umana. Tali concetti diventano poi oggetto di indagine e di approfondimento all'interno di un contesto formativo, come quello di un workshop, che vede il coinvolgimento di studenti italiani e sloveni. Nonostante il forte radicamento con la storia e il significato di questo territorio, il progetto non prevede un raccordo concreto ed efficace con le istituzioni presenti sul medesimo territorio se non in una fase finale di diffusione del progetto. Inoltre il tempo previsto per elaborare con una sensibilità artistica un concetto complesso e articolato come quello del confine e dell'identità territoriale e culturale e per restituirlo al pubblico è troppo breve: occorre attivare un processo che non si esaurisca alla fine del workshop, senza il quale si pregiudica l'effettiva possibilità di agire su un senso condiviso appartenenza al luogo da parte dei destinatari e di promuovere "slittamenti di una cultura verso l'altra."⁵⁷¹

Grunt. Genovesi che mugugnano - Collettivo Mumei in collaborazione con il Comune di Genova - Area Cultura e Innovazione
Luogo d'intervento: Genova

"La nostra proposta è legata all'esperienza del Gruppo di lettura e conversazione in italiano L2 attivo da dicembre 2009 presso le biblioteche centrali Berio e De Amicis e nato nell'ambito di un progetto di Servizio Civile Nazionale del Comune di Genova chiamato "Culture in valigia: percorsi di integrazione culturale tra musei e biblioteche". Negli incontri di conversazione il gruppo si è potuto confrontare con testi che descrivono la città negli aspetti più classici - storia, arte, architettura - e in quelli più quotidiani come le abitudini dei genovesi e i luoghi comuni che da sempre li caratterizzano. È stato molto interessante notare che quasi tutti i partecipanti avevano avuto esperienza di una caratteristica tipica del genovese, il "mugugno" (la tendenza a lamentarsi e a protestare sempre), termine che, col tempo e con l'uso, ha acquistato un senso difficilmente traducibile. Durante le conversazioni i partecipanti hanno raccontato episodi, spesso divertenti, di cui sono stati testimoni sul tema del "mugugno" e uno di loro ha composto una canzone dal titolo "Genovese" che riflette e scherza su questo stesso tema. Il nostro progetto intende valorizzare l'esperienza del Gruppo lettura e conversazione attraverso la realizzazione di un documentario che si articolerà in tre parti: la prima presenterà il gruppo e le attività che svolge, nella seconda parte verranno documentate le discussioni sul "mugugno", che nella terza verranno drammatizzate e filmate per essere inserite in un videoclip della canzone "Genovese". I partecipanti al gruppo saranno così protagonisti attivi nel racconto della loro personale "traduzione" della città e dei suoi abitanti. Questo esempio di interpretazione dei genovesi da parte dei nuovi cittadini che ne descrivono il comportamento, raccontando episodi, e a volte stereotipandoli rispecchia in pieno l'idea chiave del bando, ossia il "problema della traduzione culturale [...] per conservare - nel processo di comprensione dell'altro - quegli elementi enigmatici che la traduzione non potrà mai rendere".⁵⁷²

571 Scheda progetto Garitta! Karvala! #2 - Giulio Squillacciotti in collaborazione con Associazione Sintetico (Milano), in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 116.

572 Scheda progetto Grunt. Genovesi che mugugnano - Collettivo Mumei in collaborazione con il Comune di Genova - Area Cultura e Innovazione, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 119.

Motivazioni

“Il progetto *Grunt* del collettivo Mumei insieme al Comune di Genova - Area Cultura e Innovazione, alle Biblioteche Berio e De Amicis di Genova, si distingue per l’originalità e per la capacità di “ribaltare la prospettiva”, individuando nello stereotipo [in questo caso il “mugugno” dei genovesi, individuato dai partecipanti ai gruppi di lettura e conversazione organizzati presso le due biblioteche] e nel suo superamento [per cui sono gli autoctoni e non i migranti ad essere stigmatizzati] un ambito cruciale per mettere a fuoco la relazione interculturale. Coerentemente con la politica culturale della Biblioteca Berio di Genova, che da anni predispone attività per facilitare e sostenere la partecipazione delle comunità migranti, i destinatari sono coinvolti direttamente e attivamente nella reinterpretazione della cultura e delle usanze linguistiche della città e del territorio in cui vivono quotidianamente. In questo modo la lettura e l’interpretazione del significato dello stereotipo diventano più comprensibili perché attinenti alla realtà (e quindi meno astratte). Questa metodologia diventa perciò applicabile anche in altri contesti istituzionali e cittadini. Il progetto parte da un’ottima intuizione iniziale, ma resta da potenziare la parte più propriamente creativa e artistica, che si limita a documentare le fasi di realizzazione del progetto e ad essere il completamento di una serie di azioni già avviate e consolidate (realizzazione di un documentario sull’esperienza del gruppo di lettura e conversazione L2); così come la possibilità di attivare uno scambio reale e reciproco tra genovesi e immigrati, poiché i destinatari del progetto sono essenzialmente i partecipanti dei gruppi di lettura.”⁵⁷³

***Take a walk with me* - Gianuca De Serio in collaborazione con Fondazione Sandretto Re Rebaudengo** **Luogo d’intervento - Torino**

“La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, e in particolare il suo Dipartimento Educativo, hanno già collaborato con Gianluca De Serio in progetti legati al dialogo interculturale: *A Vision of my Own* e *City Telling*. La collaborazione nasce dalla volontà di rendere gli spazi museali un luogo di incontro e di confronto, e il dialogo interculturale parte integrante della progettazione e della ricerca educativa ed espositiva della Fondazione. L’idea è quella di coinvolgere un gruppo di giovani (14-19 anni) migranti in un processo condiviso di raccolta e rielaborazione delle loro storie personali, legate ai temi dell’identità e del viaggio (con particolare attenzione alla relazione con il territorio), e conseguente trasfigurazione e trasposizione attraverso l’utilizzo del mezzo audiovisivo. Vuol essere anche una riflessione sul film (con approccio documentaristico) come strumento non autoritario ma, al contrario, come possibilità di capovolgere i rapporti di potere tra osservante e osservato, e proporre invece “nuove narrazioni”, frutto di punti di vista inediti nella nostra società. Il risultato dell’azione congiunta di Fondazione, artista, adolescenti sarà un flusso di narrazioni a disposizione del fruitore, che avrà come fine ultimo - forse utopico? - la creazione di una nuova comunità -virtuale, fluida - che rimetta in discussione in modo produttivo l’identità in continua evoluzione della società contemporanea. I risultati del progetto saranno visibili in Fondazione grazie alla creazione di una postazione: un contributo permanente dell’artista (che ne cura i contenuti e la struttura) e che si integra con le caratteristiche architettoniche dello spazio che lo accoglie. L’artista curerà la progettazione preliminare, la conduzione degli incontri con il gruppo di giovani (in

573 Scheda progetto *Grunt*. Genovesi che mugugnano - Collettivo Mumei in collaborazione con il Comune di Genova - Area Cultura e Innovazione, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 120.

collaborazione con lo staff del Dipartimento Educativo), e i contributi che saranno visibili nella postazione, mettendo la professionalità, poetica, esperienza e sensibilità al servizio del dialogo interculturale, partendo dal patrimonio del museo. La postazione può funzionare sia come archivio dei progetti passati, che come punto di partenza per quelli futuri; può arricchire la formazione e implementare la conoscenza di addetti ai lavori, ricercatori, studenti, insegnanti, visitatori e mediatori culturali. La Mostra di riferimento sarà *Un'Espressione Geografica* a cura di Francesco Bonami e Stefano Collicelli Cagol. (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, febbraio-agosto 2011).⁵⁷⁴

Motivazioni

“Il progetto *Take a walk with me* di Gianluca De Serio, con la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, prosegue e valorizza le attività e le iniziative portate avanti dalla Fondazione, che si distingue per l’impegno nella promozione del dialogo interculturale e nell’acquisizione della poetica e della pratica dell’artista quale parte integrante della progettazione educativa ed espositiva. In tal senso, e secondo le richieste del concorso, l’istituzione di riferimento si fa garante della realizzazione e della promozione del progetto artistico. Guidati da Gianluca De Serio, i destinatari del progetto - giovani migranti tra 14 e i 19 anni - diventano attori coscienti all’interno del processo creativo, facendo emergere dalle proprie narrazioni il materiale per la realizzazione di video-storie a cura dell’artista. La creazione di una postazione fissa all’interno del museo garantisce a questo e ai precedenti progetti interculturali realizzati dalla Fondazione con Gianluca De Serio una visibilità di cui questo genere di progetti normalmente non gode. Per quanto perfettamente coerente con le richieste del bando, in particolare la ricchezza della documentazione e per la solida collaborazione tra artista e istituzione, il progetto non sembra attivare dei meccanismi convincenti che mettano in discussione un approccio generico al tema della migrazione, del racconto e del rapporto con “gli altri”. Non ben definiti sono gli effetti immediati o a lungo termine del progetto, così come le dinamiche di progettazione partecipata e il contributo “narrativo” che i giovani destinatari sono chiamati a dare. Il progetto, infine, si pone quale consolidamento di una serie di azioni già avviate, non sembra “aprire” nuove realtà/prospettive.”⁵⁷⁵

Trame - Rita Correddu, Museo del Patrimonio Industriale Luogo d’intervento - Bologna

“Questo progetto nasce dalla volontà di sostituire al concetto di “traduzione” quello di “comprensione”, in un’accezione anche pratica del termine. Intende partire dal coinvolgimento diretto di una realtà istituzionale profondamente radicata nell’identità della città, quale il Museo del Patrimonio Industriale, per renderla luogo di incontro e confronto. Affinché l’atto di comprensione diventi un concreto atto pratico, il progetto svilupperà una ricerca, finalizzata al coinvolgimento diretto di un congruo numero di persone, rappresentanti delle diverse culture che abitano Bologna, in un lavoro di rilettura della collezione del Museo del Patrimonio Industriale. Le persone coinvolte saranno invitate a dare una loro descrizione dei macchinari che il museo conserva. Sarà una raccolta di

574 Scheda progetto *Take a walk with me* - Gianluca De Serio in collaborazione con Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 123.

⁵⁷⁵ *Loc. cit.*

informazioni pratiche, storiche ma anche personali e intime con l'obiettivo di unire alla storia tecnica storie di vita. Il percorso dentro il museo potrà diventare un viaggio dentro altri luoghi e di fatto un viaggio dentro la realtà multiculturale della città. Con questo materiale saranno create delle "schede esplicative alternative". Sarà un intervento non invasivo, un'installazione permanente diffusa dentro il museo: accompagneranno quelle già esistenti per ognuno dei macchinari esposti che attraverso questo dialogo potranno acquistare nuova vita. Il processo di comprensione sarà completato dalla creazione di un oggetto comune simbolico: una tenda di seta ricamata. L'antica storia del patrimonio industriale di Bologna è infatti segnata dalla produzione della seta, lavoro ormai estinto, musealizzato ma che permane nell'identità della città, nella sua toponomastica, nella sua stessa struttura urbanistica. Tutte le persone che avranno contribuito alla realizzazione delle nuove schede per la lettura del museo, saranno invitate ad indicare una parola per loro preziosa. Le parole saranno tradotte solo formalmente in ricami e comprese così nelle trame della seta. La tenda sarà montata come installazione permanente su una delle finestre del museo, visibile e fruibile anche dall'esterno. Saranno realizzate poi delle altre copie per essere donate alle persone che hanno preso parte al progetto e per essere installate in altri edifici della città: l'intero lavoro potrà così vivere anche in una concreta dimensione diffusa."⁵⁷⁶

Motivazioni

"Il progetto Trame di Rita Correddu, insieme al Museo del Patrimonio Industriale di Bologna, si inserisce all'interno della cornice museale offrendo la possibilità di sviluppare un dialogo e una riflessione sulla storia del lavoro e del lavoro stesso come attività umana trasversale che prescinde dalla collocazione geografica e nazionale, ma che in quella si definisce e prende caratteristiche particolari diventando parte integrante della cultura, delle abitudini e dei modi di vivere di ogni popolo. Si riconosce al progetto un forte elemento di interazione con il Museo attraverso la lettura, o meglio, la rilettura delle sue collezioni (i macchinari) da parte dei cittadini chiamati a dare una propria interpretazione delle stesse sulla base delle proprie esperienze e del proprio vissuto. Ne scaturiscono delle "schede esplicative alternative" che, affiancandosi a quelle esposte nel Museo, sottolineano l'importanza di apportare una conoscenza narrativa e personale che dialoghi con quella specialistica e scientifica predisposta dal museo. Il progetto riconosce inoltre al patrimonio culturale la specificità di vivere grazie alla continua interazione con tutti i pubblici, anche quelli portatori di culture "altre" nonché la potenzialità di generare nuove relazioni. Se l'intuizione di costruire una storia "alternativa" e diversa dei macchinari partendo da un'altra prospettiva è buona, tuttavia poco chiara rimane la relazione tra la prima fase, cioè la realizzazione di schede alternative, e la seconda fase del progetto, ovvero la realizzazione della tenda di seta ricamata con parole indicate come "preziose" dai partecipanti al progetto: la presenza di queste due fasi poco legate tra loro rischia di indebolire il progetto, così come il coinvolgimento di un pubblico non ben definito (si parla di "tutta la cittadinanza"). Debole è l'efficacia del progetto in chiave interculturale: la "comprensione dell'altro" è intesa solo come conoscenza e informazione, senza ulteriori elementi che invece fanno parte del complesso processo interculturale."⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Scheda progetto Trame - Rita Correddu, Museo del Patrimonio Industriale, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 127.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p.128.

Le motivazioni che hanno portato all'esclusione di cinque tra i sei progetti finalisti sono interessanti in quanto, per teologia negativa, mettono nuovamente in luce le caratteristiche di questa nuova tipologia d'intervento e soprattutto dimostrano particolare attenzione per i temi della progettualità e formazione.

Nelle motivazione del progetto *AltriNoi* di Federici si sottolinea ad esempio la "logica didascalica che non lascia spazio ad un'ambiguità e ad un'apertura concettuale di più ampio respiro" dove i termini ambiguità e apertura, se apparentemente contrastanti con la dinamica della progettualità, mostrano la necessità di quel processo *open-ended* già visto nella SEA statunitense che permette, nell'inclusività, di modificare il progetto in base ad una certa libertà concessa ai partecipanti. Proprio la dimensione del pubblico diventa fondamentale nonché uno dei punti sui quali il premio si concentra maggiormente. In questa nuova progettualità artistica il pubblico non può più essere generico bensì mirato e specifico. È con questa comunità che si individuano le direttive/aspettative dell'intera operazione. Per questo motivo nel progetto *AltriNoi* si sottolinea "Poco dettagliata è inoltre la definizione dei destinatari del progetto e delle loro specificità e bisogni".

La nuova dimensione del pubblico porta con sé una nuova dimensione temporale dell'intervento stesso che non può più essere pensato come momento secondario a quello della creazione artistica e soprattutto deve darsi in una temporalità ampia all'interno della quale i partecipanti possano avere il tempo di elaborare la propria visione del progetto. Questa del resto è la ragione principale dell'esclusione del progetto di Giulio Squillacciotti *Garitta! Karvala 2* del quale si legge: "il tempo previsto per elaborare con una sensibilità artistica un concetto complesso e articolato come quello del confine e dell'identità territoriale e culturale e per restituirlo al pubblico è troppo breve: occorre attivare un processo che non si esaurisca alla fine del workshop, senza il quale si pregiudica l'effettiva possibilità di agire su un senso condiviso appartenenza al luogo da parte dei destinatari e di promuovere "slittamenti di una cultura verso l'altra".

Questa nuova progettualità deve condurre, poi, ad una nuova metodologia in grado di mettere in discussione le pratiche precedenti e questo ritorna nel progetto *Take a walk with me*: "il progetto non sembra attivare dei meccanismi convincenti che mettano in discussione un approccio generico al tema della migrazione, del racconto e del rapporto con "gli altri".

Questa operatività, deve allo stesso tempo, dal momento che parte da una prospettiva artistica, saper creare uno scarto e definirsi anche attraverso canoni estetici come si legge per il progetto *Grunt*: " Il progetto parte da un'ottima intuizione iniziale, ma resta da potenziare la parte più propriamente creativa e artistica, che si limita a documentare le fasi di realizzazione del progetto e ad essere il completamento di una serie di azioni già avviate e consolidate"

Il punto sul quale molti dei progetti esclusi "concordano" è, però, la mancanza di un rapporto realmente progettuale con le istituzioni. Questo elemento viene rimarcato più volte dalla giuria in quanto rappresenta la possibilità della costruzione di una rete alternativa al mondo artistico stesso. Il referente istituzionale rappresenta, infatti, quel terzo settore alternativo, tanto all'istituzione pubblica, quanto allo spazio pubblico necessario per lo sviluppo di queste nuove pratiche.

8.4 Seconda edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2011-2012)

Da un punto di vista del racconto di questa seconda edizione, il mio resoconto è maggiormente interessato, in quanto, il mio progetto *Diritti di Carta* presentato insieme agli artisti Ruggero Baragliu e Paolo Scarfone venne selezionato tra i progetti finalisti. Grazie a questa possibilità ho avuto l'opportunità di conoscere più da vicino il lavoro degli altri artisti selezionati e seguirne nel tempo lo sviluppo delle pratiche.

La seconda edizione del premio che da ora prende il nome di *Arte, Patrimonio e Diritti Umani*, inizia con una giornata di studi (*Arte Patrimonio e Diritti Umani*, 11 aprile 2011, Connecting Cultures, Milano). Lo scopo della giornata è quello confrontare le pratiche e creare un dialogo intorno al nuovo tema della partecipazione istituzione-artista-comunità, nonché analizzare sia i punti di forza che quelli critici del progetto vincitore della prima edizione: “ In previsione della seconda edizione del Premio “Arte, Patrimonio e Diritti Umani” (prima edizione 2010 dal titolo “Lost in Translation – Arte e Intercultura”), Connecting Cultures e Fondazione Ismu – Settore Educazione – Patrimonio e Intercultura promuovono un seminario di formazione e di riflessione sul tema della progettazione artistica e dell'educazione al patrimonio in chiave interculturale aperto agli artisti e ai rappresentanti delle istituzioni museali e culturali (Biblioteche e Archivi) delle diverse regioni italiane. Agli interventi e alla presentazione di case histories da parte dei rappresentanti delle istituzioni si alterneranno le voci degli artisti, dei mediatori culturali – figure indispensabili nei processi di scambio tra le culture – e di coloro che si occupano di studi e ricerche sui diversi pubblici in relazione agli aspetti salienti della creatività, della produzione, dell'organizzazione, della valutazione e del consumo di arte e cultura.

Sarà anche un'occasione per discutere insieme i punti di forza e di criticità della prima edizione del Premio – grazie anche alle testimonianze di coloro che vi hanno partecipato – e per formulare nuove ipotesi e proposte in vista delle future edizioni. In una discussione aperta al confronto e al dibattito, si cercherà di individuare e condividere strategie e modalità con l'intento di costituire una rete nazionale di istituzioni museali e culturali, che promuovano a livello regionale le prossime edizioni del Premio e che siano un punto di riferimento per giovani creativi. A tale proposito i diversi interventi potranno costituire un punto di partenza per individuare linee guida efficaci sia per l'artista sia per le istituzioni nell'approccio al complesso tema dell'intercultura. Sottesa alla necessità di una più stretta collaborazione e di un affiancamento costante del lavoro dell'artista da parte delle istituzioni quale “prassi ordinaria” vi è infatti la convinzione che solo unendo le rispettive competenze e grazie al naturale radicamento delle istituzioni e del loro patrimonio all'interno del territorio di appartenenza, sia possibile innescare processi concreti di cambiamento “nella” e “con la” collettività, generando nuove relazioni e consapevolezza.”⁵⁷⁸

In questa seconda edizione, il premio inizia a farsi più complesso e nonostante il tema dell'intercultura rimanga forte ed evidente, quello della comunità, insieme al concetto di territorio e radicamento, inizia ad acquisire un maggior peso.

Nonostante la definizione critica delle nuove pratiche artistiche nel sociale rimanga ancora in progress, questa seconda edizione mostra una maggiore consapevolezza in merito al mutato clima sociale e di conseguenza anche al nuovo ruolo della critica. Inoltre questa seconda edizione esprime un nuovo linguaggio. Alla voce specificità e obiettivi del concorso si legge: “Tutte le considerazioni fin qui esplicitate sono alla base della

⁵⁷⁸ Scheda Giornata di studi *Arte, Patrimonio e Diritti Umani*, 11 aprile 2011.

specificità del concorso “Arte, Patrimonio e Diritti Umani”, che si propone di promuovere quei progetti e quelle idee che, pur coinvolgendo soggetti diversi nella pianificazione e nella realizzazione delle attività (amministrazioni locali, università, accademie d’arte, comunità di pratica, associazioni...), siano chiaramente riconducibili a referenti istituzionali (musei, biblioteche e archivi). Gli obiettivi sono:

- favorire la collaborazione fra artisti e istituzioni culturali nella realizzazione di progetti che promuovano il dialogo fra individui portatori di sensibilità culturali differenti in specifici contesti urbani o di comunità, *generando consapevolezza* e nuove relazioni;
- promuovere l’utilizzazione dei linguaggi artistici e della creatività nella risoluzione di problematiche concrete legate al territorio grazie alla partecipazione di cittadini, comunità ed istituzioni;
- porre maggiore enfasi sul riconoscimento delle politiche di *empowerment* e di inclusione culturale quali “prassi ordinaria” da parte di istituzioni radicate nel territorio quale fattore chiave di sostenibilità, continuità e capillarità degli interventi.”⁵⁷⁹

In questo momento, a livello terminologico, entra in gioco il ruolo risolutivo dell’arte che apre tanto a scenari problematici quanto all’effettivo inserimento di una determinata pratica artistica all’interno di processi concreti che riguardano tanto la città quanto i suoi cittadini. Soprattutto in chiave di un superamento della dimensione public art vanno segnalati determinati termini/concetti. Pianificazione, amministrazioni locali e comunità di pratica derivano direttamente da quelle esperienze urbanistiche svolte tra la fine degli anni ’90 e inizi 2000 e soprattutto pongono il processo artistico al di fuori della sua sfera autoreferenziale in un contesto all’interno del quale la pianificazione è necessaria per progettare in maniera coerente un intervento con amministrazioni locali e comunità (di pratiche). Queste ultime, a livello di committenza, si vanno ad aggiungere a quei referenti istituzionali del mondo culturale ampliando di fatto la “capacità” di un terzo settore non più esclusivamente pubblico. Gli specifici contesti urbani o di comunità mostrano l’interesse, tipico delle pratiche SEA, ad invertire il paradigma dell’interesse. Ovvero, non dev’essere più il pubblico ad interessarsi alle dinamiche proposte da un determinato museo/artista, ma l’artista stesso ad interessarsi ai bisogni/interessi di una specifica comunità. Questo cambio di paradigma sviluppa ancora di più la dinamica dell’ascolto e del dialogo in quanto l’artista deve darsi come ascoltatore e non come “impositore” della sua voce. *Generare consapevolezza e nuove relazioni*: se per quest’ultima il rimando diretto è quello delle pratiche relazionali anni ’90, la consapevolezza mostra invece il nuovo livello di intenzionalità che diventa il discrimine tra l’intervento relazionale stesso ed uno maggiormente programmato ed inserito all’interno di logiche comunitarie, urbanistiche ed interculturali. *Risoluzione di problematiche concrete legate al territorio, partecipazione di cittadini e comunità*: rimandano al discorso attivato dai Contratti di Quartiere - più in generale dai progetti urbani complessi - dove la partecipazione attiva gioca un ruolo fondamentale al fine di riprogettare il visibile e, per l’appunto, risolvere problematiche concrete. Il solo termine risolvere, del resto, dimostra l’avvenuto spostamento all’interno di un campo che se pur sperimentale si concepisce - per lo meno a livello teorico - non più come effimero.

I termini *empowerment* e prassi ordinaria vengono nuovamente affermati in quanto ritenuti cruciali nonché dimostrano l’attenzione verso quelle modalità legate alla critica e alla filosofia statunitense in merito all’approccio/lavoro all’interno della comunità.

⁵⁷⁹ Testo bando II edizione *Arte, Patrimonio e Diritti Umani*, Connecting Cultures, 2011.

<http://www.connectingcultures.info/2011/07/10/arte-patrimonio-e-diritti-umani/>

L'*empowerment* (si veda Kester nel capitolo 3) rappresenta una questione spinosa ed eticamente controversa, ma allo stesso tempo proprio nel rappresentare una decisione ed un'iniziativa del singolo dimostra come l'interesse per il public, inteso come pubblico, spazio e committenza, abbia lasciato spazio ad un atteggiamento individuale, non sempre individualista, d'intendere la cosa e il vivere comune. In questa personalizzazione dell'atto civico e del vivere civile, la singola persona inizia ad avere un ruolo sempre più importante in quanto slegata da una dimensione statale d'intervento. Se da un lato, come nota Kester, l'*empowerment* sembra deresponsabilizzare lo Stato dall'altro attiva una serie di operazioni autonome, alternative e partecipate proprio perché la cosa pubblica viene agita direttamente. In questo cambio di paradigma, la prassi ordinaria, rappresenta la base della nuova esperienza estetica intesa come trasformazione dell'ordinario.⁵⁸⁰

In questa seconda edizione i progetti finalisti furono cinque anziché sei: *Landscape Remix* (Giulia Casula- MAN Museo d'arte della Provincia di Nuoro); *Lingua Mama* (Sara Basta, Miriana Ferratto - Biblioteca Comunale Dino Penazzato, Scuola Carlo Pisacane, Roma); *Change Face/Cambia Faccia* (Paolo Baraldi - GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo); *Diritti di Carta* (Ruggero Baragliu, Paolo Scarfone, Emanuele R.Meschini - Associazione Museo della Carta Onlus, Pescia (PT)); *Orto Tosco-Cinese* (Leone Contini - Museo della Vite e del Vino, Carmignano (PO)).

Come *unicum* rispetto alla precedente edizione e alle due successive, il premio venne assegnato ad *ex aequo* ai progetti *Landscape Remix* e *Lingua Mama*.

I temi che i singoli progetti analizzano, si sviluppano attraverso il rapporto con l'ente museale e la rilettura delle sue collezioni (*Landscape Remix*), la riqualificazione urbana e il coinvolgimento dei giovani (*Change Face/Cambia Faccia*), la trasmissione culturale delle tradizioni (*Orto Tosco-Cinese*), il rapporto con il quartiere e la sua comunità migrante (*Lingua Mama*), il territorio e le tradizioni artigianali (*Diritti di Carta*).

Anche in questa edizione la ricerca di *Connecting Cultures* verte sulla possibilità di dialogo tra l'istituzione e il suo territorio attraverso il processo di mediazione attivato dall'artista. Se nella prima edizione il progetto vincitore aveva mostrato interesse per il territorio inteso come luogo in cui i saperi hanno la capacità di risciversi, in questo caso viene premiato l'aspetto formativo e didattico nonché il rapporto diretto con l'istituzionale culturale nelle forme di museo, biblioteca e scuola.

Entrambi i progetti vincitori miravano, infatti, ad un processo di riscrittura tanto delle collezioni museali quanto delle tradizioni e conoscenze di altre culture.

Landscape Remix si proponeva, attraverso il mezzo della musica, di rileggere le collezioni del museo MAN aprendosi a nuovi pubblici e dialogando direttamente con il territorio. Il progetto di Casula era rivolto a tutte le fasce di età "in particolare utenti dei centri territoriali permanenti per l'educazione degli adulti di Nuoro, Isili e Tortolì. Scuole elementari, medie, istituti superiori, educatori museali, insegnanti e associazioni"⁵⁸¹ aspetto al quale la giuria consigliò di prestare maggiore attenzione pena il rischio di

⁵⁸⁰ In merito si veda capitolo 4.

⁵⁸¹ Scheda progetto *Landscape Remix*, Giulia Casula- MAN Museo d'arte della Provincia di Nuoro, in, *Arte, Patrimonio e Intercultura*, cit. p. 131.
Pagina 403 di 493

“sottovalutare la difficoltà reale di un coinvolgimento di pubblici così diversi.”⁵⁸² La giuria richiamò anche l’attenzione sul bilanciamento tra collaborazione e “imposizione” del processo creativo che altrimenti rischiava di superare il suo stesso contesto traducendosi in format ripetibile. Altri elementi di attenzione sono stati individuati nelle effettive ricadute del progetto e sulla divisione di ruoli tra artisti e personale del Museo. Ciò che venne maggiormente premiato fu l’apertura verso nuovi pubblici e soprattutto la disponibilità di un museo d’arte moderna/contemporanea a darsi come base del progetto rivelando così l’intenzione non solo di rileggere le sue collezioni ma anche le sue metodologie di partecipazione.

Il punto di partenza, infatti, era il museo, dove, attraverso quattro fasi - osservazione delle opere, ascolto dei suoni della città, realizzazione di una partitura e performance finale - i partecipanti erano chiamati a incorporare le opere attraverso il mezzo del disegno e della performance legandole, così, tanto ai suoni del territorio quanto all’aspetto visivo dell’arte.⁵⁸³ In questo caso l’artista si poneva tra le ragioni del suo specifico, per usare un termine crispolitano, e quelle di una comunità alla quale si chiedeva di rileggere una tradizione visiva e culturale non ordinaria, nel senso di appartenente ad un mondo che se da un punto artistico viene dato per scontato, dall’altro non rientra all’interno dei normali e quotidiani processi d’interazione e interesse.

Anche il progetto *Lingua Mama* si articolava attraverso le direttive della formazione/educazione e dell’inclusività, avendo come riferimento particolare le donne bengalesi del quartiere romani di Tor Pignattara e del Quadraro. Scuola, scambio culturale e comunità erano i temi che si ritrovavano all’interno di questo processo di ampliamento. In particolare, un obiettivo del progetto sembrava essere in linea con una pratica artistica diretta che considera il luogo come il risultato delle interazioni umane: “Intervenire su problemi concreti legati al rapporto tra contesto urbano e abitanti, e alle difficoltà di “vicinato”, per attivare un dibattito/ dialogo che punti alla consapevolezza del valore della diversità culturale come fonte di crescita personale e collettiva”.⁵⁸⁴

Lingua Mama si presentava come processo di apprendimento a ritroso dove la lingua dei figli diveniva veicolo per l’apprendimento delle madri. Il linguaggio, inteso come discrimine sia in senso di barriera che in senso di limite per la costruzione del nostro mondo, veniva qui usato come veicolo di inclusione per quelle donne bengalesi che, non avendo molte possibilità di relazionarsi con l’esterno al di fuori della famiglia, apprendevano l’italiano attraverso l’insegnamento dei figli. Attraverso lo sviluppo creativo e ludico dell’apprendimento di una lingua straniera, *Lingua Mama* si propose come punto di raccordo tra due culture differentemente ereditate, dalle madri in Bangladesh e dai figli in Italia. Il rapporto madre-figlio come costruzione dell’identità ibrida bengalese-italiana si costruì attraverso la creazione di un nuovo vocabolario comune che si poneva come

⁵⁸² *Loc. cit.*

⁵⁸³ “Tutti i disegni realizzati andranno a formare un’unica partitura. La terza parte è dedicata all’interpretazione della partitura attraverso la sperimentazione di voce e corpo come strumenti di elaborazione di suoni. Con la collaborazione di un sound designer, la fase finale sarà dedicata alle prove per la performance finale. La registrazione audio sarà trasmessa in diretta anche “on air” da Radio Rai Sardegna e Radio Barbagia ed entrerà a far parte come podcast dell’archivio web di Sardegna Digital Library”, Scheda progetto Landscape Remix, in *Arte, Patrimonio, Diritti umani, cit.*, p.131.

⁵⁸⁴ Scheda progetto *Lingua Mama*, Sara Basta, Miriana Ferratto - Biblioteca Comunale Dino Penazzato, Scuola Carlo Pisacane, Roma, in *Arte, Patrimonio, Diritti Umani, cit.*, p.135.

mezzo di mediazione tra immigrati e residenti. Il processo di conoscenza era inteso come reciproco in una città come Roma che, del resto, ospitava la quarta comunità bengalese al mondo. Il vicinato, il quartiere diventava così un referente indiretto del progetto rimanendo allo stesso tempo punto nevralgico e luogo di attivazione proprio di questa mediazione.

Nelle motivazioni della giuria si evince l'importanza della predisposizione progettuale, in questo caso divisa in tre fasi, e la sua natura sperimentale. *Lingua Mama* si definisce, infatti, come progetto pilota "esempio che potrà essere replicato con altre comunità di immigrati non solo a Roma, ma in tutto il territorio nazionale."⁵⁸⁵

Al progetto venne riconosciuta, inoltre, una spiccata attenzione per il contesto locale e sociale che si traduceva in una sinergia attiva con le istituzioni dei quartieri interessati. Venne anche sottolineato l'approccio diretto e "semplice" del progetto che rendeva possibile affrontare in maniera chiara tematiche sociali complesse come la differenza di genere e l'integrazione.

Il progetto *Change Face/Cambia Faccia* è quello che maggiormente si inseriva nel contesto del recupero urbano attraverso la creatività giovanile. Il mezzo scelto da Paolo Baraldi, educatore, writer, musicista di Bergamo, era quello del murales. Le zone individuate dal progetto erano le aree di edilizia popolare del Comune di Bergamo in particolare i quartieri di San Tomaso, Grumello al Piano, Valtesse, Monterosso, Colognola e Celadina. In questo caso i temi della riqualificazione urbana e sociale all'interno dei quartieri periferici si ritrovavano in quello che ormai era diventato un connubio diretto e rispecchiava una tradizione ormai consolidata.

Il pubblico a cui era rivolto l'intervento fu individuato nei ragazzi compresi nella fascia d'età 16-24 anni italiani e figli di seconda generazioni di migranti. La scelta derivava anche dalla conoscenza diretta e dal lavoro che Baraldi svolgeva con questo gruppo di ragazzi in qualità di educatore per i Servizi alla persona del Comune di Bergamo.

Il progetto costruiva una sinergia istituzionale insieme al Dipartimento dei Servizi Educativi della GAMEC. Nonostante l'interessante idea di "tradurre la pratica della street art in una metodologia di lavoro community based che porti alla realizzazione di un'opera collettiva"⁵⁸⁶ la giuria fece notare che "il progetto presuppone però l'attivazione di difficili e complesse azioni di intermediazione tra soggetti (es. la partecipazione alle riunioni condominiali, l'effettiva possibilità di mettere d'accordo i condomini degli edifici interessati) che si teme siano difficilmente praticabili anche per i tempi di realizzazione non prevedibili e controllabili. Sempre sul fronte della fase esecutiva, non sono sufficientemente declinate le azioni specifiche (cosa farà l'artista, cosa faranno i destinatari), né sono esplicitati gli elementi generativi del progetto (quale cambiamento produrrà)."⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p.136.

⁵⁸⁶ Scheda progetto in, *Change Face/Cambia Faccia*, Paolo Baraldi - GAMEC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo in, *Arte, Patrimonio, Diritti Umani cit.*, p.140.

⁵⁸⁷ *Loc., cit.*

Il progetto di Leone Contini *Orto Tosco-Cinese* si basava sulla trasmissione culturale di un sapere incorporato come quello generato dall'agricoltura nel suo incontro con una tradizione locale, intesa come territorio. Anche in questo caso il referente principale era la comunità immigrata, quella cinese ("Il territorio di Camignano ha la più alta percentuale di immigrati cinesi in tutta la provincia di Prato"⁵⁸⁸) nel suo difficile rapporto con la comunità locale ("qui la paura dell'altro è centrale nella percezione della differenza culturale ed il sospetto cede quotidianamente il passo a pubbliche manifestazioni di intolleranza"⁵⁸⁹).

Per superare questa diffidenza il progetto di Contini si propose di aprire quegli orti cinesi, nell'hinterland del territorio, solitamente visti con sospetto e resi invisibili. La tradizione agricola cinese sul territorio era presente ormai da 15 anni ma essendo fondamentalmente di sussistenza non era accessibile. Questa sfera privata alimentava il sospetto che l'artista si proponeva di dissipare attivando una serie di eventi laboratoriali all'interno dei quali gli agricoltori cinesi avrebbero condiviso il loro raccolto con la comunità.

La traduzione interculturale si sposta quindi sul piano pratico della familiarizzazione con pratiche agricole differenti anche grazie ad altre figure specializzate inserite all'interno del progetto - antropologi, etnobotanici, agronomi - in grado di legittimare una tradizione altra "trasformandola" in una conoscenza condivisa.

Nel suo atto pratico il progetto si presenta come un documentario etno visuale - la formazione di Contini è antropologica - che ripercorre le varie fasi del laboratorio. I laboratori sono pensati per essere sviluppati all'interno dell'orto mentre la presentazione del documentario è pensata per gli spazi del Museo della Vite e del Vino.

Nonostante l'analisi puntuale del contesto e le conoscenze interdisciplinari messe in campo per la creazione di un "immaginario condiviso" che superi le diffidenze locali, la giura fa notare che il progetto manca di definizione nel suo rapporto con l'ente istituzionale e nella sua progettualità in termini di ricadute concrete sul territorio: "Nonostante nasca da esigenze precise, il progetto non prevede un raccordo concreto con l'istituzione culturale partner non definendone il ruolo e la funzione del suo patrimonio quale risorsa. Allo stesso modo nella descrizione del progetto non sono chiaramente espresse le modalità di svolgimento delle singole azioni laboratoriali (in particolare nell'ottica di favorirne la reciproca conoscenza), né gli esiti attesi del processo e del progetto: oltre a quelle precisate di natura simbolica e di documentazione visuale, non sono precisate le ricadute in termini di cambiamento per quel che riguarda sia la cittadinanza sia le istituzioni coinvolte. Da ampliare e potenziare il raggio di incidenza del progetto, ad esempio attraverso il coinvolgimento della scuola per quanto riguarda i giovani cittadini."⁵⁹⁰

Il progetto *Diritti di Carta* che ho presentato insieme a Ruggero Baragliu e Paolo Scarfone derivava da una serie di lavori precedenti dove, insieme ai due artisti, avevamo creato una mostra laboratorio sulla produzione della carta artigianale. Il progetto che ha preceduto la partecipazione al concorso si chiamava *Lento Processo e Materia* e durante la nostra

⁵⁸⁸ Scheda progetto Orto Tosco-Cinese, Leone Contini - Museo della Vite e del Vino, Carmignano (PO) in, *Arte, Patrimonio, Diritti Umani* cit., p.147.

⁵⁸⁹ *Loc. cit.*

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p.148.

prima mostra a Firenze (giugno 2011) abbiamo incontrato il direttore del Museo della Carta di Pescia, Massimiliano Bini. Da quel momento è iniziata l'idea di portare un laboratorio artistico a Pescia, un piccola comunità montana in provincia di Pistoia dove la tradizione delle Cartiere fa parte dell'identità locale. Andai a Pescia dove Bini mi mostrò gli spazi dell'Associazione del Museo della Carta e soprattutto la vecchia cartiera per la quale in quel momento si stava organizzando un piano di recupero. Entrambi concordammo sul fatto che un progetto artistico così legato alla tradizione locale avrebbe, in un certo senso, aiutato la diffusione e la comunicazione del futuro recupero della cartiera. In quel momento ero nel pieno dei miei studi specialistici a Siena con Enrico Crispolti e da una prospettiva ancora curatoriale la scelta di unire un progetto artistico - declinato in maniera laboratoriale e partecipata - allo sviluppo di un territorio mi sembrava più che naturale. I problemi maggiori sorsero nel rapporto con Baragliu e Scarfone. Quest'ultimo in particolare, non sembrava affatto entusiasta di coinvolgere la comunità all'interno del processo creativo. Venivamo da due mondi teorici diversi dal momento che Baragliu e Scarfone - a quel tempo frequentavano l'Accademia di Belle Arti di Roma - avevano ancora una fascinazione per un certo tipo di arte degli anni '70 molto più vicina ai concetti di autorialità e singolarità. In quel momento inoltre i miei riferimenti più diretti erano le pratiche di Crispolti e la mia pratica artistica ancora non si era sviluppata né confrontata con esperienze estere in termini di community-based o SEA. I nostri dibattiti più accessi - incompatibili ma produttivi - vertevano proprio su queste due modalità di intendere lo stesso progetto. Per Scarfone si trattava di perdita di autorialità: la tecnica che usava non voleva venisse divulgata e la partecipazione doveva darsi come momento separato. Dal mio punto di vista - non pratico a quelle date - la produzione della carta rappresentava una tradizione preesistente e l'apporto artistico al processo di certo non apportava una novità soprattutto per gli abitanti di Pescia. L'autorialità che Scarfone vedeva nelle sue opere si poneva come ostacolo aprioristico ad ogni tentativo di apertura alla collaborazione e all'apertura. Di contro il mio desiderio di partecipazione relegava il suo operato in un piano quasi di erogazioni di servizi. Nella mia ottica l'opera non era nella carta realizzata dagli artisti bensì nel processo partecipato che ne sarebbe scaturito. Nell'ottica di Scarfone l'opera era nella sua manualità e non nella partecipazione della comunità. Come avviene spesso quando si scontrano gli ideali e i principi le nostre strade si separano nel momento in cui il progetto non venne selezionato. Una delle ultime frasi che mi disse Scarfone fu: "Ma se vuoi fare le cose in questo modo perché non le fai tu?". Scarfone aveva ragione e per questo lo ringrazio. In un certo senso mi insegnò che se volevo costruire la partecipazione dovevo attivarmi in prima persona senza strumentalizzare il lavoro degli altri.

Il progetto che presentammo per il premio aveva come scopo quello di unire la produzione della carta artigianale alla riscrittura dei nuovi diritti sociali. La carta realizzata in un primo momento dagli artisti sarebbe stata distribuita alla comunità di Pescia la quale - nei nostri intenti - l'avrebbe dovuta usare come nuova carta dei diritti. Leggendo adesso le motivazioni della giuria non posso che non concordare con la problematicità insita nel progetto e nel suo sbilanciamento verso la parte artistica e non quella partecipata. Questo derivava dal fatto che all'epoca non avevo nessuna conoscenza pratica in merito alla costruzione di processi partecipati o ad una metodologia dialogica e attivante. Il punto di vista era effettivamente sbilanciato verso la parte artistica in quanto ritenevo possibile creare partecipazione avvicinando la comunità ad un mio interesse personale senza aver fatto prima una ricerca di contesto e senza aver speso del tempo a Pescia parlando con le persone. Non c'era nessuna indagine territoriale iniziale per il semplice fatto che non credevo fosse necessaria. Per quello che pensavo allora, il semplice contatto con il Museo mi avrebbe aperto un capitale culturale condiviso: "Il

progetto parte da un'ottima intuizione iniziale, soprattutto in merito all'istituzione identificata e al legame con la vecchia cartiera, ma restano da potenziare tre aspetti fondamentali: il coinvolgimento della comunità di Pescia, genericamente identificata quale destinatario; il ruolo del Museo quale partner attivo nella messa a punto e nell'implementazione del progetto; la definizione di un insieme di azioni di natura realmente partecipativa poiché quelle descritte non sembrano promuovere il dialogo creativo, lo scambio interculturale e lo sviluppo di nuove relazioni tra i soggetti coinvolti. Il rischio è che l'operazione artistica risulti interamente pretestuale e prevalga sulla componente di mediazione e intercultura; inoltre sono da precisare e declinare modalità e strumenti per l'azione valutativa del progetto". Un punto in particolare, alla rilettura del giudizio, ha colpito la mia attenzione: "Il rischio è che l'operazione artistica risulti interamente pretestuale e prevalga sulla componente di mediazione e intercultura".⁵⁹¹

A quel tempo questo punto non mi sembrava problematico, anzi ritenevo che il "dovere" dell'arte fosse in un certo senso quello di forzare certe visioni e che da questa "costrizione" a vedere con i miei occhi sarebbe nata la partecipazione. Niente di più sbagliato. Non ero assolutamente in posizione di ascolto e il mio dialogo aveva referenti informati/privilegiati con i quali condividevo obiettivi personali e a breve termine.

⁵⁹¹ Scheda progetto Diritti di Carta, Ruggero Baragliu, Paolo Scarfone, Emanuele R.Meschini - Associazione Museo della Carta Onlus, Pescia (PT), in, *Arte, Patrimonio, Diritti Umani*, cit., p.144.
Pagina 408 di 493

8.5 Terza edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2013-2014)

Anche la terza edizione si apre con una giornata di studi dal titolo *Arte come dialogo. Giornata di formazione per giovani artisti, curatori e istituzioni culturali*.

Arte come dialogo è organizzata in due momenti, uno presso la sede di Connecting Cultures in via Giorgio Merula a Milano (4 novembre 2013) e uno presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino (3 dicembre 2013).

Entrambe le giornate mirano, da una parte, a tirare le somme degli interventi sviluppati nell'ambito del premio e, dall'altra, ad offrire una possibilità di aggiornamento e scambio in merito alla nuova metodologia che sempre di più vede l'artista agire in un determinato contesto territoriale mediando tra le istanze della comunità e quelle delle istituzioni culturali.

Fin dal titolo, *Arte come dialogo*, si evince, soprattutto pensando al testo *Conversation Pieces* di Grant Kester (2004) - senza citare quell'influenza indiretta deweiana di un'arte per la quale il ruolo del dialogo e della comunicazione sono essenziali -, come la pratica italiana abbia ormai recepito le modalità SEA e come la stessa giornata di formazione ricordi gli incontri statunitensi di inizio anni '90, propedeutici alla scrittura del testo di Lacy, *Mapping the new terrain* (1995), dove l'incontro e il racconto delle nuove pratiche divenne il motore per il superamento della public art.

Nel testo che promuove la giornata di studio si legge: "A tre anni dalla prima edizione del premio "Arte, Patrimonio e Diritti Umani" per giovani artisti e istituzioni culturali, Connecting Cultures e Fondazione Ismu - Settore Educazione - Patrimonio e Intercultura organizzano una giornata di formazione e aggiornamento sul tema della progettazione in chiave interculturale. Pensata come opportunità di formazione per un numero selezionato di giovani creativi e curatori (dai 18 ai 35 anni), alla giornata parteciperanno autori di fama e rappresentanti di diverse istituzioni culturali, al fine di condividere le proprie esperienze e affrontare alcune questioni chiave per la realizzazione di progetti interculturali: la partecipazione attiva dei cittadini, la mediazione del patrimonio in chiave interculturale, il partenariato artisti-istituzioni, il ruolo dei mediatori. Nel pomeriggio artisti, curatori, critici, operatori e mediatori museali saranno a disposizione dei giovani partecipanti per offrire loro consulenze inerenti l'educazione al patrimonio in chiave interculturale, ma anche per discutere eventuali ipotesi progettuali da realizzare insieme nell'ambito del bando."⁵⁹²

L'aspetto formativo rimane senza dubbio il più interessante ed innovativo in quanto, come si è visto nelle edizioni precedenti, l'attenzione ai giovani artisti emergenti segnala una certa volontà di formazione di pensiero corale - non necessariamente nel senso di movimento ma più vicino a quello di scuola - rispecchiando sempre più una volontà programmatica dell'intervento stesso nei confronti dei suoi nuovi partner: territorio, terzo settore, comunità.

Come le precedenti, la giornata è propedeutica al lancio della terza edizione del Premio dimostrando anche un altro aspetto tipico di molte pratiche artistiche nel sociale in Italia, ovvero, la selezione per concorso: "Si precisa altresì che la giornata è stata pensata anche quale occasione di approfondimento, aggiornamento e dialogo per gli operatori e i

⁵⁹² Scheda giornata di studio, *Arte come dialogo, Giornata di formazione per giovani artisti, curatori e istituzioni culturali*, 4 novembre 2013.

professionisti delle istituzioni e delle associazioni culturali che intendono partecipare al concorso “Arte, Patrimonio e Diritti Umani.”⁵⁹³

È dunque una giornata di studi eminentemente pratica, rivolta anche alla comprensione di quel linguaggio bandistico ministeriale che, a partire dai progetti urbani complessi, ha veicolato molti interventi artistici nel sociale.

All’atto pratico e da un punto di vista “economico”, le modalità del premio restano invariate anche se le modalità di rendicontazione e pagamento diventano più dettagliate: “Il concorso mette in palio un premio in denaro di 5.000,00 euro lordi, che verrà versato direttamente all’artista o agli artisti vincitori per la realizzazione del progetto selezionato. All’interno di questo budget, il compenso dell’artista non deve superare i 2.000,00 euro lordi. Non si esclude che il progetto possa realizzarsi anche attraverso il cofinanziamento da parte di altri soggetti pubblici o privati.”⁵⁹⁴

A differenza delle precedenti edizioni viene creato un vocabolario terminologico dove termini quali, patrimonio culturale tangibile/intangibile, dialogo interculturale, educazione al patrimonio in chiave interculturale, vengono spiegate non solo in funzione delle richieste del premio ma come base teorica dell’intervento artistico nel sociale stesso.

Patrimonio culturale tangibile

«1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.
2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.
3. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all'articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge».
(Codice dei beni culturali e del paesaggio, Art. 2 – Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42)

Patrimonio culturale intangibile

«1. Per “patrimonio culturale immateriale” s’intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale.
Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.

⁵⁹³ Testo bando III edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani, Connecting Cultures, 2013 (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁵⁹⁴ *Loc. cit.*

2. Il “patrimonio culturale immateriale” come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l’altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- b) le arti dello spettacolo;
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all’universo;
- e) l’artigianato tradizionale».

(Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, Art. 2, paragrafi 1 e 2 – Unesco, 2003)

Dialogo interculturale

Non un fine da raggiungere, bensì un processo da attuare e sostenere nel tempo,

- che coinvolga individui autoctoni e di origine immigrata su un piano di parità, e sia “generativo” (metta in moto nuovi saperi e relazioni) per entrambe le parti;
- che promuova un rapporto di reciprocità tra l’istituzione culturale e i suoi pubblici, mettendone in dialogo i saperi, le prospettive e le esperienze.

Educazione al patrimonio in chiave interculturale

Una pratica trasformativa

- che incoraggia l’interazione, lo scambio, la messa in discussione dei propri saperi e delle proprie certezze culturali, e offre agli individui una concreta opportunità di auto rappresentazione;
- che pone l’enfasi non tanto sulla conoscenza delle diversità culturali (l’*altro* come oggetto di conoscenza, le culture come organismi statici e chiusi), quanto sull’apertura di spazi dialogici di contaminazione, di ascolto e di apprendimento reciproco, di costruzione e condivisione di significati (l’*altro* come individuo con cui entro in relazione).
- In altri termini, ciò che rende “interculturale” un progetto in un’istituzione culturale non è tanto la trasmissione di nozioni e contenuti, quanto lo sviluppo nei pubblici, in tutti i pubblici, di quelle identità dialogiche e competenze relazionali (mobilità cognitiva, decentramento culturale, problematizzazione del proprio punto di vista, messa in discussione di pregiudizi e stereotipi, riconoscimento delle identità molteplici di cui ciascuno è portatore, abitudine al dialogo e allo scambio...) che sono sempre più indispensabili in un mondo di crescente contatto e scambio tra pratiche culturali differenti.⁵⁹⁵

Il dialogo, dunque, viene inteso nella sua funzione processuale come elemento di costruzione di senso che deve essere sviluppato nel tempo. La dimensione della produzione intesa come oggetto distaccato dal suo contesto ultimo ha definitivamente lasciato il posto ad una visione partecipata

A questa edizioni partecipano 30 artisti/collettivi.

⁵⁹⁵ Testo bando III edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani, Connecting Cultures, 2013 (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

I progetti finalisti sono 4: *Tre Titoli* (Nico Angiuli - Casa Di Vittorio, Cerignola (FO); *Asmarina* (Alan Maglio -Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco, Milano); *Orgh Project. "Terra dei fuochi". Visione periferica* (Rose Sèlavy e Public Zone - Accademia di Belle Arti di Napoli); *Risonanze* (Fausto Urru -Centro di Documentazione Storica della Circonscrizione 5 della Città di Torino).

La giuria è composta da: Anna Detheridge, *Connecting Cultures*; Dudù Kouate, *mediatore museale*; Silvia Mascheroni, *Fondazione Ismu – Settore Educazione – Patrimonio e Intercultura*; Adrian Paci, *artista*; Almir San Martin, *mediatore museale*; Erminia Sciacchitano, *Segretariato generale MiBAC*; Francesca Togni, *Coordinamento Progetti Educativi, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino*; Sandra Tucci, *Servizio architettura e arte contemporanee, Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanee, MiBAC*.

Il progetto vincitore della terza edizione è quello di Nico Angiuli: *Tre Titoli. Un film corale sulla Cerignola di ieri dentro quella di oggi*.

In questa edizione viene dato maggiore risalto all'elemento video, inteso sia da un punto di vista documentaristico che da uno maggiormente artistico. Inoltre torna l'elemento rurale - già visto nel progetto di Leone Contini nella seconda edizione - declinato e inteso sia come mondo del lavoro agricolo sia come territorio da tutelare e di cui riappropriarsene. Altro tema ricorrente nei progetti finalisti è quello relativo ai nuovi cittadini e quindi legato al discorso sulle comunità di seconda generazione sancendo il passaggio da immigrazione a stanzialità.

Il progetto di Alan Maglio fin da suo titolo, *Asmarina*, indica la comunità eritrea di Milano come destinatario e partecipante attiva dell'intera operazione. Alla base del progetto risiede il concetto di rilettura storica in chiave soggettiva e intima dove i ricordi si sovrappongono ai dati storici riportati dalle cronache. La formula scelta dall'artista è quella del film corale: " Obiettivo specifico è realizzare un film che raccolga le molteplici esperienze e storie di vita all'interno della comunità eritrea. La formula del racconto corale sarà una scelta stilistica messa in atto per esaltare i caratteri e le varie facce della presenza a Milano di una identità culturale da tempo legata a quella italiana, in un particolare momento storico in cui le istanze costituzionali rivendicate (diritto di asilo, di cittadinanza e di *ius soli*) fanno da contrappunto a emergenze umanitarie che spesso trovano spazio nelle pagine di cronaca (nuovi arrivi sul territorio nazionale, situazione dei centri di identificazione ed espulsione)."⁵⁹⁶

La collaborazione con l'istituzione culturale del Castello Sforzesco di Milano nasce da una prima ricerca condotta dall'artista all'interno Archivio Fotografico del Castello Sforzesco dove, in particolare, è stato analizzando un fondo fotografico riguardante il periodo coloniale italiano in Eritrea. Questa prima ricerca si pone pertanto come base documentaristica da riattivare attraverso il vivo ricordo e le esperienze dalla comunità eritrea di Milano. Come risultati attesi il progetto prevede: "Si ritiene che il video prodotto possa essere un interessante strumento di conoscenza e divulgazione della storia della comunità eritrea e un mezzo capace di parlare di diritti umani ad un ampio e vario target di pubblico. Si prevede un'affluenza molto ampia, grazie ai numerosi canali di comunicazione messi in campo e alla vetrina di eccellenza in cui l'opera verrà presentata. Il desiderio dell'artista, delle associazioni appartenenti al tavolo e dell'Istituzione coinvolta

⁵⁹⁶ Scheda progetto *Asmarina*, Alan Maglio -Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco, Milano (pagine non numerate, documento archivio *Connecting Cultures*, Milano).

è che, attraverso la rilevanza artistica del lavoro realizzato, si arrivi a stimolare nel pubblico una riflessione profonda su questioni centrali legati ai diritti umani, sul piano personale e collettivo (diritto di asilo, di cittadinanza e di *ius soli*).”⁵⁹⁷

Gli elementi di criticità che la giuria riscontra sono: “Il progetto è carente sotto il profilo del coinvolgimento attivo dei destinatari, che vengono interpellati solo in una fase successiva a quelle di indagine documentaria presso l’Archivio Fotografico del Castello Sforzesco, e di selezione del materiale da utilizzare per sollecitare le narrazioni dei partecipanti. Manca, in altre parole, un lavoro partecipato di scoperta e analisi del patrimonio, che invece resta di esclusiva responsabilità dell’artista, dell’istituzione promotrice e dei partner di progetto (associazioni del Tavolo Museo delle Culture). Non si riscontrano inoltre elementi significativi di interazione e scambio tra la comunità eritrea e gli altri cittadini, se non come semplici spettatori del film che verrà prodotto nell’ambito del progetto. Difficile parlare di diritti umani evitando lo “specchio” tra gruppi diversi (tra cui gli italiani, legati al popolo eritreo da un passato comune). Non sufficientemente articolata risulta infine l’azione propriamente artistica, che non si distingue per originalità e per capacità di attivare delle pratiche partecipate (vedi punti precedenti).”⁵⁹⁸

Il progetto *ORGH* di Rose Sèlavy e Public Zone con l’Accademia di Belle Arti di Napoli unisce la pratica performativa del camminare, portata avanti negli anni ’90 da artisti e collettivi come il romano STALKER, alle nuove pratiche rigenerative emerse tra la fine degli anni ’90 e inizio 2000 con la variante della rigenerazione “rurale”. L’obiettivo e il luogo del progetto è infatti la “Terra dei Fuochi” nel territorio nord della provincia napoletana. Anche in questo caso il progetto si divide in più fasi. La prima prevede “delle passeggiate di recupero, durante le quali si attraversano le campagne avvelenate dai rifiuti, nelle quali far sorgere nuove speranze, interventi *in situ* ed azioni dimostrative. Guidati da un gruppo di artisti, che ha deciso di apportare bellezza ad un luogo apparentemente distrutto, i cittadini, saranno coinvolti a partecipare ad un atto di coraggio e di amore: il riporre nutrimento in un terreno malato, con la premessa e la convinzione, che solo prendendosene cura è possibile recuperarlo.”⁵⁹⁹

La seconda prevede la realizzazione di un atto performativo partecipato con l’intento di una riappropriazione del territorio in maniera non convenzionale e atipica.

I destinatari sono: “Abitanti e lavoratori delle campagne campane, dei comuni compresi nella cosiddetta “Terra dei Fuochi” e dei territori limitrofi e gli studenti dell’Accademia di Belle Arti di Napoli. La maggior parte degli abitanti della zona Cantariello è composta da agricoltori e contadini (parte dei quali di origine africana) e dalla comunità rom (stabilitasi da anni a ridosso di una discarica).”⁶⁰⁰

I punti di criticità segnalati dalla giuria sono i seguenti: “Per quanto alla voce “destinatari” siano indicati la comunità rom e alcuni lavoratori agricoli di origine africana, il loro effettivo coinvolgimento non è in alcun modo evocato nella descrizione delle fasi di realizzazione

⁵⁹⁷ Scheda progetto Asmarina, Alan Maglio -Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco, Milano (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁵⁹⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹⁹ Scheda progetto *Orgh Project. “Terra dei fuochi”. Visione periferica*, Rose Sèlavy e Public Zone - Accademia di Belle Arti di Napoli (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶⁰⁰ *Loc. cit.*

del progetto. Non è sufficientemente chiaro il ruolo dell'istituzione promotrice, l'Accademia di Belle Arti di Napoli, nell'ideazione e nella realizzazione del progetto. In ultimo, le azioni artistiche previste da "Orgh" sono formulate in maniera poco circostanziata, soprattutto in riferimento alla restituzione finale e ai risultati attesi."⁶⁰¹

Sempre sul tema della riqualificazione, Fausto Urru presenta il progetto *Risonanze* in collaborazione con il Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5 della Città di Torino. Il progetto gioca su due delle direttive principali del premio, ovvero la costruzione di un nuovo patrimonio condiviso e l'inclusione dei nuovi cittadini.

"L'obiettivo del progetto è coinvolgere i nuovi cittadini torinesi (per età e/o provenienza) nella fase di conoscenza e di valorizzazione dell'area del Castello di Lucento, bene storico tutelato, e delle ex acciaierie ThyssenKrupp, in vista della riqualificazione prevista per la zona e in un'ottica di decentramento culturale. Il loro punto di vista sarà fondamentale per la "costruzione" della nozione di patrimonio in una prospettiva vitale e futura: sarà attraverso il loro sguardo, facilitato da un artista con una profonda esperienza nell'ambito di progetti di comunità, che la cittadinanza tutta (ri)scoprirà una zona da tempo isolata rispetto al flusso della vita sociale e relazionale."⁶⁰²

Interessante la definizione di "artista con una profonda esperienza nell'ambito di progetti di comunità" che dimostra come una certa attenzione si sia spostata dal reame del public a quello della comunità.

Da un punto di vista degli obiettivi, il progetto di Urru dimostra una particolare vicinanza con il concetto di processo *open-ended* tipico della SEA: "Risonanze" parte dall'assunto che i modelli d'interpretazione della storia, dell'identità e del patrimonio sono mutevoli e molteplici, e solamente attraverso un continuo gioco di risonanze possono rimanere vitali e generativi. "Risonanze" intende avviare un dialogo critico, interdisciplinare e intersoggettivo che non si concluda con la fine del progetto, ma sia effettivamente circolare e possa ingenerare "risonanze" continue, diffuse e aperte."⁶⁰³

Il luogo dell'intervento, Castello di Lucento e l'area delle ex-acciaierie Thyssen-Krupp "oggetto di una variante al Piano Regolatore ora in discussione presso gli organi comunali"⁶⁰⁴ dimostra anche come una certa attenzione urbanistica, figlia dei progetti complessi degli anni '90, sia diventata un punto di interesse per gli artisti tanto da essere inserita all'interno di un progetto slegato dalla stessa logica urbanistica.

Il progetto di Urru si articola su più fasi ed è impostato come una sorta di attività didattica partecipata aperta tanto alle scuole quanto alla cittadinanza con il fine di analizzare il concetto di rappresentazione della comunità dell'area del Castello. Il progetto prevede attività nelle scuole, attività esterne nella zona del Castello, visita ad un museo di arte contemporanea ed infine la festa del quartiere.

⁶⁰¹ Scheda progetto Orgh Project. "Terra dei fuochi". Visione periferica, Rose Sèlavy e Public Zone - Accademia di Belle Arti di Napoli (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶⁰² Scheda progetto Risonanze, Fausto Urru -Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5 della Città di Torino (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶⁰³ *Loc. cit.*

⁶⁰⁴ *Loc. cit.*

Come elementi di criticità la giuria segnala: “Le numerose diramazioni del progetto (alcune delle quali ruotano intorno a un lavoro sul patrimonio già “mediato” dalle fotografie dell’artista, e non vissuto “in presenza” dai destinatari) sollevano d’altra parte alcuni interrogativi rispetto alla concreta possibilità di incidere sul territorio e sul vissuto dei partecipanti e sul loro effettivo coinvolgimento senza eccessive “dispersioni”.”⁶⁰⁵

Il progetto di Nico Angiuli, *Tre Titoli*, vincitore della terza edizione ragiona sugli elementi della migrazione stagionale, del sistema del caporalato, dei diritti dei lavoratori e del passato sindacalista di una determinata area del foggiano. Tutto questo attraverso la realizzazione di un film corale. Gli obiettivi del progetto sono i seguenti: “Inclusione sociale e culturale della comunità migrante africana, stanzialmente residente a Borgo Tre Titoli, nell’agro cerignolano. Interazione tra nuovi cittadini africani e comunità indigena attraverso la piattaforma storico politica delle lotte per il lavoro volute e sostenute da Di Vittorio e Lega dei contadini. Riconnesione storica tra le vicende attuali, con al centro l’emergenza diritti lavoratori migranti, e il recente passato rurale, di cui la narrazione si interrompe con l’inizio del boom economico.”⁶⁰⁶

La connessione tra i nuovi cittadini e i residenti locali viene proposta da Angiuli attraverso la messa in comune del concetto di lavoro e soprattutto delle sue storie marginali, difficili e di sfruttamento. La comunità ghanese di contadini stagionale, ormai stanziale a Borgo Tre Titoli riannoda il filo della storia. In particolare la storia diretta locale legata alle “lotte per il lavoro - condotte in Puglia tra '800 e '900, riportando in luce le azioni del giovane Giuseppe Di Vittorio (all’epoca non ancora segretario nazionale CGIL) e della Lega dei contadini.”⁶⁰⁷

I destinatari del progetto sono individuati negli abitanti di Cerignola e nella comunità di Borgo Tre Titoli. In questo progetto Angiuli è coadiuvato da Vessel, piattaforma per lo sviluppo di pratiche artistiche nel sociale nata nel 2011 in Puglia.

Vessel, meriterebbe un discorso approfondito - che qui si accenna dal momento che non rientra direttamente come proponente del progetto - in quanto nel suo board comprende personaggi fondamentali per lo sviluppo della SEA internazionale come l’ex direttore del Vanabben Museum di Eindhoven, Charles Esche. La problematica principale di Vessel è che il suo internazionalismo ne delocalizza le pratiche che invece puntano ad essere estremamente locali. Questo aspetto, però, in questa sede può essere solo accennato e quindi la sua stessa problematica non può essere spiegata anche nei suoi risvolti più interessanti e produttivi. Vessel come gruppo indipendente di ricerca e promozione territoriale, rappresenta comunque uno degli esempi più aggiornati in merito alla traduzione delle pratiche SEA in contesto italiano.

A livello pratico il progetto *Tre Titoli* ha sviluppato un film corale basandosi su tre livelli: i racconti storici della tradizione pugliese simboleggiata da Di Vittorio, i racconti attuali ed “evidenti”, ovvero, quelli dei contadini pugliesi, e quelli attuali e “nascosti” dei contadini migranti.

⁶⁰⁵ Scheda progetto Risonanze, Fausto Urru -Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5 della Città di Torino (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶⁰⁶ Scheda progetto Nico Angiuli, TRE TITOLI. Un film corale sulla Cerignola di ieri dentro quella di oggi, Connecting Cultures (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶⁰⁷ Loc. cit.

L'aspetto rurale, sul quale Angiuli aveva già lavorato con il progetto *The Tools' Dance* (2011) rappresenta un'interessante apertura del binomio SEA-rigenerazione rurale che nel nostro paese, soprattutto a partire dalla metà degli anni 2000, ha trovato una forma condivisa e praticata da molti artisti. Questo deriva da una parte, dai tempi socialmente lunghi richiesti alla formazione di comunità stanziali di seconda e terza generazione e dall'altra dalla propensione ad intendere il territorio rurale come continuazione di quello urbano. Questo atteggiamento "rurale" ha trovato la sua istituzionalizzazione con la mostra *De Rerum Rurale* presso la Quadriennale di Roma (2016, a cura di Matteo Lucchetti) dove parteciparono tra gli altri, lo stesso Angiuli, Leone Contini e Luigi Coppola.

8.6 Quarta edizione Arte, Patrimonio e Diritti Umani (2015-2016)

A differenza delle precedenti edizioni questa quarta e ultima edizione del premio non viene introdotta dalla giornata di studi. Il testo del bando si presenta pressoché invariato e le parole chiave continuano ad essere: patrimonio culturale tangibile, patrimonio culturale intangibile, dialogo interculturale ed educazione al patrimonio in chiave interculturale.

I progetti finalisti sono: *Tre tigri contro tre tigri* (Collettivo Giusto il tempo di un tè - Accademia di Belle Arti, Napoli); *Camera Mondo - Intrecci di fotografia, illustrazione, scrittura* (Viola Niccolai - Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento); *Movimenti Culturali* (Elena Mazzi - FARM Cultural Park, Province di Agrigento e Catania)

Il progetto vincitore di questa edizione è *Tre tigri contro tre tigri* del collettivo napoletano Giusto il tempo di un tè.

La giuria è composta da: Simona Bodo, Fondazione Ismu - Settore Educazione - Patrimonio e Intercultura; Giovanna Ranise Brambilla, responsabile Servizi Educativi, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo; Luigi Coppola, artista; Alzira Da Costa Baia, mediatrice museale, Anna Detheridge, presidente di Connecting Cultures, Anita Gazner, mediatrice museale, Maria Grazia Panigada, direttore artistico Teatro Donizetti ed esperta di narrazione museale.

I tre progetti finalisti rispecchiano l'andamento complessivo del premio e toccano le maggiori tematiche sviluppate nel corso delle 4 edizioni: racconto fotografico, attenzione all'ambito rurale e comunità migrante. In due dei tre progetti (*Camera Mondo*, *Tre tigri contro tre tigri*) ritorna più volte, in fase di descrizione, il termine *relazionale* inteso anche come modalità artistica.

Tre tigri contro tre tigri analizza a completamento, più che a differenza del lavoro di Angiuli della passata edizione, il tema della comunità stanziale all'interno del contesto urbano sviluppandolo attraverso l'aspetto performativo che, fino a questa edizione, non era stato presentato all'interno del premio (per lo meno a livello di progetti selezionati). I due punti principali del progetto si sviluppano attraverso queste direttive: "Attivare momenti di cooperazione sociale e aggregazione culturale tra istituzioni e associazioni, solitamente afferenti a settori paralleli, attraverso l'ambito comune della pratica sportiva, originariamente interpretata dai linguaggi dell'arte. Restituire pratiche rigenerative e di coesione al tessuto cittadino, facendo interagire comunità e soggetti, solitamente operanti con *mission* diverse, sulla base di una finalità condivisa e, potenzialmente, a lungo termine."⁶⁰⁸

I destinatari del progetto sono: "La comunità srilankese, la popolazione - in particolare le fasce più giovani - coinvolta nelle attività di cittadinanza responsabile. Vasto pubblico di appassionati d'arte che potrà prendere parte alla condivisione di un progetto di inclusione partecipata."⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Scheda progetto *Tre tigri contro tre tigri*, Collettivo Giusto il tempo di un tè - Accademia di Belle Arti, Napoli (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶⁰⁹ *Loc. cit.*

L'intento del progetto è quello di creare un torneo di cricket attraverso una pratica relazionale che porti i partecipanti a riscrivere le regole stesse del gioco ("Il laboratorio opera come un dispositivo di attivazione relazionale"⁶¹⁰) all'interno del quale le dinamiche del gioco superino l'aspetto agonistico per concentrarsi maggiormente sul momento partecipativo in sé "Le partite-performance del torneo si svolgeranno su "campi di gioco" speciali, allestiti dal laboratorio Giusto il tempo di un tè come spazi estetici di integrazione e interazione, presso tutte le sedi delle associazioni coinvolte."⁶¹¹

Gli altri partner coinvolti nel progetto sono: Laboratorio Socioculturale Le Scalze; LAN Laboratorio di Architettura nomade; Unipoint Cricket Team; Scugnizzo Liberato; Ex Opg Occupato; GeeTv (mediapartner); Fondazione Morra

Il progetto prevede poi una doppia fase di monitoraggio sia quantitativo, attraverso un questionario somministrato ai partecipanti, sia qualitativo, attraverso documentazione video e fotografica dell'intera operazione.

Il progetto *Camera Mondo - Intrecci di fotografia, illustrazione, scrittura* di Viola Niccolai in collaborazione con la Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento si sviluppa attraverso il medium della fotografia e dell'illustrazione. Il progetto, fin dal titolo, basa la sua particolarità sul doppio significato della parola camera intesa sia come mezzo/luogo per lo sviluppo della fotografia sia come elemento privato dell'abitare.

Il progetto intende sviluppare in particolare uno degli aspetti proposti dal premio, ovvero, la componente intangibile e relazionale del patrimonio. È interessante notare come il termine relazionale ritorni - così come nel progetto *Tre tigri contro tre tigri* - come modalità di approccio nonché metodologia vera e propria a dimostrazione del fatto che l'arte relazionale italiana sia stata metabolizzata dalla generazione artistica più giovane anche attraverso la svolta didattica di alcuni suoi protagonisti come Cesare Pietroiusti (IUAV Venezia), Roberto Pinto (carriera accademica a partire dal 1998 tra Accademia Albertina, Torino e Università di Bologna), Francesco Careri -Stalker (dal 2005 Roma Tre)

Il progetto parte dalla "presenza di un fondo fotografico storico di particolare interesse, conservato presso la Soprintendenza dei beni culturali della Provincia Autonoma di Trento."⁶¹²

Attraverso la ricerca di "parole chiave" comuni (tempo libero, divertimento, lavoro, famiglia, affetti) l'artista cerca di stabilire un linguaggio comune, per l'appunto, partendo dall'aspetto della casa intesa sia come luogo di relazione che di intimità. L'artista si propone di reinterpretare il materiale intimo-fotografico portato dai partecipanti attraverso l'illustrazione.

⁶¹⁰ Scheda progetto *Tre tigri contro tre tigri*, Collettivo Giusto il tempo di un tè - Accademia di Belle Arti, Napoli (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶¹¹ *Loc. cit.*

⁶¹² Scheda progetto *Camera Mondo - Intrecci di fotografia, illustrazione, scrittura*, Viola Niccolai - Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

“Il progetto “Camera mondo” si concluderà con un’esposizione e la pubblicazione di un catalogo, che porterà a compimento la restituzione di un anno di lavoro dedicato al bando “Arte, Patrimonio e Diritti Umani”.”⁶¹³

I destinatari del progetto sono: “Gruppi di migranti residenti sul territorio provinciale: si cercherà di coinvolgere diverse comunità di stranieri in maniera da intrecciare memorie e narrazioni da angolazioni e prospettive culturali differenti. Il pubblico di riferimento del progetto verrà valutato assieme ai referenti di alcune Associazioni di migranti presenti sul territorio locale e grazie anche alla collaborazione del Centro Informativo per l’immigrazione (Cinformi) della Provincia autonoma di Trento, che da anni si relaziona con i bisogni, le necessità e le esigenze dei cittadini stranieri, anche dal punto di vita culturale.”⁶¹⁴

Il progetto *Movimenti Colturali* di Elena Mazzi in collaborazione con FARM Cultural Park e pensato per le Province di Agrigento e Catania è incentrato sulla pratica dell’apicoltura nomade tipica del territorio.

Oltre all’aspetto rurale, il progetto intende sviluppare l’interazione tra i residenti locali e i nuovi abitanti. Gli obiettivi che il progetto si pone sono i seguenti: “Inclusione sociale e culturale della comunità migrante africana presente nel territorio siciliano, in particolare nelle province di Agrigento e Catania. Interazione tra nuovi cittadini africani e popolazione autoctona, nello specifico apicoltori locali, attraverso la modalità dell’apicoltura nomade, che verrà analizzata all’interno di una serie di workshop e tradotta in un’installazione itinerante e una pubblicazione, create dagli stessi destinatari del progetto. Promuovere un riflessione sull’attuale stato di emergenza naturale (testimoniata dal rischio di estinzione delle api) e umana, (delineata dalle recenti tragedie dei migranti nelle acque del Mediterraneo, seguite da forti difficoltà di integrazione sociale): in entrambi i casi, errori dettati da politiche economiche, ecologiche e territoriali sbagliate. Dare avvio a possibili attività lavorative caratterizzate da start economici e semplici.”⁶¹⁵

Tradizione locale, patrimonio, lavoro e nuova residenzialità sono i temi che l’artista vuole mettere in campo attraverso la realizzazione di una “serie di workshop nei quali ci si soffermerà in particolare sulla costruzione delle arnie, ricovero artificiale dove vivono le api. Durante questi momenti d’incontro, gli apicoltori locali avranno modo di spiegare cos’è l’apicoltura nomade e perché l’hanno scelta. A loro volta gli immigrati racconteranno le loro esperienze e aspettative per un possibile avviamento di attività. All’interno dei workshop, ognuno creerà la sua personale cassetta, che si andrà ad unire ad una serie di cassette donate dagli apicoltori. Le testimonianze di entrambi i gruppi verranno registrate e archiviate dall’artista, per diventare successivamente parte di un manuale d’apicoltura sotto forma di pubblicazione (libro d’artista) che andrà ad accompagnare l’installazione di arnie costruite nel corso dei workshop. La pubblicazione sarà pubblicata con Lettera22, casa editrice siciliana. L’obiettivo è quello di creare una narrazione del nomadismo che abbia una forma ambigua, a metà strada tra il reale, il

⁶¹³ *Loc. cit.*

⁶¹⁴ Scheda progetto *Camera Mondo - Intrecci di fotografia, illustrazione, scrittura*, Viola Niccolai - Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

⁶¹⁵ Scheda progetto *Movimenti Colturali*, Elena Mazzi - FARM Cultural Park, Province di Agrigento e Catania (pagine non numerate, documento archivio Connecting Cultures, Milano).

simbolico e l'immaginario. In questo senso ogni racconto non sarà semplicemente una testimonianza di vita, ma una narrazione che unisce il vissuto (tradotto in simbolo) all'aspettativa futura (componente immaginaria).”⁶¹⁶

⁶¹⁶ *Loc. cit.*

CAPITOLO 9

Il caso studio. Periferia e bandi MIBACT

Premessa

9.1 La periferia come ambito d'interesse del contemporaneo. Il ruolo della DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane)

9.2 Il Bando Creative Living Lab (I edizione, 2018)

9.2.1 Progetti vincitori Creative Living Lab

9.3 Uplà-Lab. Il progetto di Kallipolis

9.4 Uplà-lab. Un premessa ad AUTOPALO

9.5 Uplà-Lab. Il progetto artistico

9.5.1 La percezione della periferia

9.5.2 Il radicamento, ovvero, il project community-based senza una base

9.5.3 Prima del progetto: fraintendimento -specific.

9.5.4 Il nuovo progetto

9.5.5 Radio Ponziana Errante (28 febbraio -22 marzo 2019)

9.5.6 Il Posticipo

Premessa

Per comprendere il discorso SEA è fondamentale sempre considerare il punto di partenza ministeriale/statale. Questo aspetto ha tre componenti importanti: indica il riconoscimento di una problematica oggettiva; rappresenta un'agenda politica; dimostra il limite creativo entro il quale si può giocare.

In merito alla problematica oggettiva, lo Stato Italiano inteso prima come Ministero dei Lavori Pubblici (attuale Ministero Trasporti e Infrastrutture) e successivamente il MIBACT, individua nella dimensione della rigenerazione urbana e sociale delle aree degradate il quadro d'azione all'interno del quale realizzare interventi sperimentali per il recupero del tessuto sociale e per un welfare co-generativo che, partendo dai luoghi fisici, sappia creare una partecipazione attiva. È un percorso ventennale che dai Contratti di Quartiere I (1998) ha portato alla prima edizione del bando Creative Living Lab (2018). È un percorso che, come tale, si è costruito attraverso tentativi ed esperimenti, ma che oggi può essere letto come il progressivo inserimento dell'artista all'interno del sociale.

Il luogo degradato, identificato come problematica oggettiva, porta alla necessità di una serie d'azioni dal basso condivise con la comunità, termine, questo, che inizia sempre più a prendere piede grazie anche al cambiamento socio demografico del paese stesso. Questo passaggio da luogo a comunità segna anche il cambiamento a livello artistico dalla dimensione della public art a quella socially engaged anche se a livello terminologico la critica italiana sembra meno propensa ad attribuire la stessa importanza che era invece stata riservata al termine public art. Ci sono ovviamente delle eccezioni come Conencting Cultures e *a.titolo* che in qualità di associazioni dedite allo sviluppo di pratiche sul territorio dimostrano questo cambiamento direttamente nelle loro azioni, Gabi Scardi che parla dichiaratamente di SEA -rispetto però alle operazioni americane- e Alessandra Pioselli che pubblica *Arte nello spazio pubblico* dove nelle conclusioni finali fa emergere tutto il portato di difficoltà dell'inserimento di tali pratiche nel contesto italiano.

A livello di ricezione "generale" come ci si potrebbe aspettare a seguito di una serie di bandi e premi rivolti a questa pratica, una trattazione completa o per lo meno in linea con gli sviluppi SEA degli ultimi venti anni, continua a mancare.

Con o senza critica, fatto sta, che le pratiche artistiche nel sociale virano verso una modalità multidisciplinare in stretto rapporto con l'istituzione sullo stile di quanto visto nelle pratiche SEA americane di inizio anni '90. Anche in quel caso l'interesse dello Stato giocò un ruolo fondamentale.

Negli Stati Uniti di inizio anni '90, infatti, il cambio d'indirizzo dei fondi NEA (National Endowment for the Arts, si veda capitoli 1 e 2) verso la dimensione del lavoro all'interno di una comunità è stato causa ed effetto - ad ogni modo ha sancito un passaggio di consegne - dello spostamento dalla dimensione del monumento al momento della partecipazione sociale. I convegni tenutisi tra il 1989 e il 1991 che portarono alla definizione della *new genre public art* - e alla pubblicazione del testo di Suzanne Lacy,

Mapping the Terrain (1995) - così come l'operazione *Culture in Action* (Chicago, 1993) rappresentano un chiaro esempio di questo cambio di direzione.⁶¹⁷

La "triade" che ai fini SEA, come visto, risulta fondamentale, è quella tra istituzione, artista e comunità e su questa linea si organizza l'intervento del Ministero.

Il passaggio iniziato dai programmi urbani complessi in Italia ha poi spostato/portato l'attenzione su due fattori fondamentali che sono diventati le basi per quei bandi e premi che hanno avviato la pratica socially engaged: comunità e programmazione. Lo spostamento dal luogo alla comunità, dal recupero all'*empowerment*, ha significato a livello artistico lo spostamento dalla dimensione public art a quella, appunto, socially engaged.

All'interno di questo percorso, che ha visto la pratica artistica indirizzarsi sempre più verso una dimensione dell'intervento progettuale inserito nel contesto di una rigenerazione tanto urbana quanto sociale, il Bando *Creative Living Lab* (sembra) rappresentare la ricezione ministeriale (nella declinazione Beni Culturali) di quelle pratiche SEA sviluppatesi negli Stati Uniti a partire dai primi anni '90.

Il rapporto tra pratiche artistiche e intervento sociale viene sempre più a delinarsi attraverso un approccio community-based, nel caso italiano individuato nella periferia, e una metodologia multidisciplinare basata anche sulla collaborazione con diverse figure specializzate.

⁶¹⁷In merito alla definizione portata avanti da Susan Lacy si veda il capitolo I. Due dei tre incontri che portano alla stesura del testo *Mapping the Terrain* vennero finanziati dalla NEA: "City Sites: Artists and Urban Strategies" (March-May 1989) included artists Marie Johnson-Calloway, Newton and Helen Mayer Harrison, Adrian Piper, John Malpede, Mierle Laderman Ukeles, Judith Baca, Allan Kaprow, Lynn Hershman, and Suzanne Lacy. Sponsored by the California College of Arts and Crafts in collaboration with the Oakland Arts Council, it was funded by the National Endowment for the Arts (NEA) and the California Arts Council. "Mapping the Terrain: New Genre Public Art" (November 1991) was sponsored by the California College of Arts and Crafts and the Headlands Center for the Arts and funded by the Rockefeller Foundation, the Gerbode Foundation, the NEA, the Napa Contemporary Arts Foundation, and the education department of the San Francisco Museum of Modern Art", in, S. Lacy, *Mapping the Terrain, cit.*, p.14.

9.1 La periferia come ambito d'interesse del contemporaneo. Il ruolo della DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane)

Come visto nel capitolo 8, nel 2014 venne istituita la DGAAP Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane. Gli obiettivi che si prefigge sono quelli di promuovere e sostenere l'arte e l'architettura contemporanea espandendo poi le sue competenze all'avviamento di processi di riqualificazione delle periferie urbane. Questo aggettivo non è trascurabile in quanto rispecchia proprio il cambiamento della città negli ultimi vent'anni dove la periferia stessa non è più intesa - come si vedrà nelle specifiche del Bando *Creative Living Lab* - come qualcosa di distante bensì come zona di prossimità con aspetti di fragilità sociale identificando così quel concetto di disagio, che sul finire degli anni '90 era espresso in relazione ai luoghi, nella comunità.⁶¹⁸ La riqualificazione urbana diventa una disciplina equiparata alla definizione ampia di arti visive, architettura e design diventando di fatto non solo uno strumento di competenza della DGAAP ma un soggetto definibile, pur nella complessità dei suoi aspetti territoriali specifici e nella sua necessità di essere metodologicamente trattato da una prospettiva multi angolare e disciplinare.

Si legge infatti su sito del MIBACT: “**Promuovere e valorizzare, sostenere e incrementare, conoscere e tutelare** sono le **AZIONI** attraverso cui la DGAAP porta avanti la sua missione. Le **arti visive** nella loro accezione più ampia (pittura, scultura, fotografia, video, installazioni, performance, etc), **l'architettura** e il design nonché la riqualificazione delle periferie urbane, sono gli **AMBITI** di competenza. (*maiuscoli, sottolineature e grasseti presenti nel testo, [n.d.r]*).”⁶¹⁹

La DGAAP nella descrizione delle sue funzioni certifica il passaggio da spettatore a cittadino come fruitore del processo artistico inteso, in questo caso, nella valenza civile della sua azione e nella stretta connessione con il tema della riqualificazione.

In particolare l'attenzione verso la periferia e la sua rigenerazione è espressa in due punti: “m) [DGAAP] elabora proposte e cura l'istruttoria propedeutica alla partecipazione del Ministro al coordinamento delle politiche urbane attuate dalle amministrazioni centrali interessate attraverso il Comitato interministeriale per le politiche urbane (CIPU) di cui all'articolo 12-bis del decreto-legge 22 giugno 2012, n. 83, convertito, con modificazioni, dalla legge 7 agosto 2012 n. 134; cura e coordina, anche tramite gli uffici periferici del Ministero, la concertazione con le Regioni e con le autonomie locali, nella prospettiva della crescita, dell'inclusione sociale e della coesione territoriale, al fine della promozione

⁶¹⁸ A riguardo si veda, *Demix. Atlante delle periferie funzionali metropolitane*, a cura della Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2017. In particolare la presentazione di Federica Galloni (Direttore Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane) : “Il dibattito su cosa si debba intendere oggi con il termine periferia è molto vivo ed attuale, diciamo per semplicità che, indipendentemente dalla distanza da un centro, intendiamo periferici quei luoghi fragili, connotati da marginalizzazione sociale e culturale, da carenze funzionali e di servizi, da degrado fisico, in definitiva, luoghi dove ci sia necessità di agire con interventi di riqualificazione sia urbana che sociale. Le periferie, però, sono anche i luoghi sui quali scommettere per il futuro di un paese che ha fatto proprio l'obiettivo di diminuire il consumo di suolo, sono i luoghi più duttili e resilienti meglio capaci di accogliere i cambiamenti della società contemporanea. La Direzione Generale, che presiedo, non ha competenza ad intervenire direttamente nella redazione o modifica degli strumenti di governo del territorio; la sfida che raccoglie e promuove è quella di recuperare il patrimonio pubblico attraverso pratiche culturali nell'accezione più ampia del termine.” p.5.

⁶¹⁹<http://www.aap.beniculturali.it/dgaap.html>

e della realizzazione di programmi e piani di rigenerazione urbana e di riqualificazione, anche ambientale, delle periferie urbane, anche nel quadro della programmazione nazionale e regionale dei fondi europei;

n) promuove iniziative di riqualificazione e valorizzazione delle periferie urbane, anche tramite apposite convenzioni con enti territoriali ed enti locali, università e altri soggetti pubblici e privati.”⁶²⁰

Nei suoi primi anni di attività la DGAAP ha promosso e sostenuto diversi programmi molti dei quali incentrati sul recupero della periferia, la rigenerazione di spazi inutilizzati e la creazione di una nuova coesione sociale. Tra questi progetti si segnalano: Periferie in azione, 9 eventi per le periferie; Convegno “Futuro Periferie. La cultura rigenera”; Atlante delle periferie funzionali metropolitane; Premio per una ricerca sulla rigenerazione urbana; Creative Living Lab; Cineperiferie; Culturability.

In particolare il Bando Culturability, promosso dalla Fondazione Unipolis, già presente prima della creazione della DGAAP, mostra di aver recepito questo cambiamento. Nella sua prima edizione 2013/2014. infatti, si legge: “Nel corso del 2013 la **Fondazione Unipolis** ha promosso **culturability – fare insieme in cooperativa**, un bando nazionale riservato agli under 35 che vogliono aprire nuove imprese nei settori culturale e creativo in una forma d’impresa specifica, che è quella cooperativa.”⁶²¹

Nella seconda edizione, 2014/2015 si legge invece: “Tra la fine del 2014 e l’inizio del 2015, la **Fondazione Unipolis** ha promosso il bando **culturability – spazi d’innovazione sociale** per sostenere progetti d’innovazione culturale e sociale. La call è stata dedicata a progetti che coniugassero cultura e creatività, innovazione e coesione sociale, capacità di promuovere reti e occupazione giovanile. Particolare attenzione è stata data a proposte innovative che avessero l’obiettivo di recuperare spazi urbani abbandonati o degradati, creando occasioni di rigenerazione urbana e di sviluppo a vocazione culturale.”⁶²²

⁶²⁰<http://www.aap.beniculturali.it/dgaap.html>

La stessa DGAAP funziona come organo di coordinamento su tre grandi istituzioni culturali italiane come La Quadriennale di Roma, La Triennale di Milano ed il Museo MAXXI di Roma: “La Direzione generale Arte e architettura contemporanee e periferie urbane esercita il coordinamento e le funzioni di indirizzo e, d’intesa con la Direzione generale Bilancio, di vigilanza, sulla Fondazione MAXXI, sulla Quadriennale di Roma e la Triennale di Milano, anche ai fini dell’approvazione, su parere conforme della Direzione Bilancio, del bilancio di previsione, delle relative proposte di variazione e del conto consuntivo. La Direzione generale assegna, altresì, d’intesa con la Direzione generale Organizzazione e la Direzione generale Bilancio, le risorse umane e strumentali ai suddetti Istituti. Presso la Direzione generale opera il Comitato tecnico-scientifico per l’arte e l’architettura contemporanee di cui all’art. 26 del DPCM 29 agosto 2014, n. 171, recante il nuovo Regolamento di organizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.”

⁶²¹ <http://culturability.org/bandi/culturability-fare-insieme-in-cooperativa/>

⁶²² <https://culturability.org/spazi-d-innovazione-sociale/>

9.2 Il Bando Creative Living Lab (I edizione, 2018)

Tra i progetti promossi e sostenuti dalla DGAAP in questa parte della ricerca si analizzerà la prima edizione del bando *Creative Living Lab* (2018).

In particolare verrà presentato il caso studio di uno dei sei progetti vincitori della prima edizione, UPLA'-LAB (associazione Kallipolis, Trieste) al quale ho partecipato direttamente in qualità di artista.

“Il bando “CREATIVE LIVING LAB” è rivolto a **oggetti pubblici e privati che** operano in campo culturale con il coinvolgimento di **stakeholder attivi sul territorio** e mira alla creazione di **azioni partecipate, realizzate dalle comunità per le comunità, elaborate con l'apporto multidisciplinare** di mediatori culturali come architetti, paesaggisti, designer, artisti, registi, film-maker, fotografi, musicisti, performer, scrittori, psicologi, sociologi, antropologi. Le proposte potranno prevedere microprogetti e attività formative e laboratoriali come workshop, seminari, laboratori, percorsi espositivi e didattici con una programmazione articolata in un arco di tempo di 6 mesi. Le risorse impegnate dalla DGAAP ammontano a 205mila euro, per un massimo di 34mila euro per ogni progetto.”⁶²³

I sei progetti vincitori di questa prima edizione sono: Iteras, Centro di Ricerca per la sostenibilità e l'innovazione territoriale (Puglia); PANTACON (Lombardia); L.A.N. Laboratorio Architettura Nomade (Campania); CRESM Centro di Ricerche Economiche e Sociali per il Meridione (Sicilia); Kallipolis (Friuli-Venezia Giulia); Il Ce.Sto Onlus (Liguria).

Quattro progetti su sei sono stati finanziati con il massimale DGAAP, ovvero 34,000 €. I progetti Il Ce.Sto Onlus (Liguria) e L.A.N. Laboratorio Architettura Nomade (Campania) hanno ricevuto un finanziamento di poco inferiore, rispettivamente 33.953,60 € e 33.800 €.

A differenza degli altri progetti che hanno preventivato il costo totale del progetto seguendo il massimale, Il Ce.Sto Onlus (Liguria) e L.A.N. Laboratorio Architettura Nomade (Campania) hanno rispettivamente richiesto 33.953,60 € e 46.880 €.

I criteri di valutazione erano suddivisi secondo le seguenti categorie: Esemplicità e caratteristiche significative della proposta ideativa, in termini di corrispondenza alla finalità indicate **agli** [la frase finisce così, n.d.r.]; Multidisciplinarietà e qualificazione delle figure professionali coinvolte; Coinvolgimento di associazioni e di comunità del territorio; Promozione e ricadute attese dall'iniziativa.

Gli obiettivi del bando sono:

- creare luoghi per attività che possano contribuire a rigenerare non solo la dimensione urbana ma anche quella socio-culturale, fondata sui principi della partecipazione, dell'approccio integrato e della sostenibilità, senza consumo di suolo, e diffondere metodologie destinate alle comunità - sensibilizzare i cittadini sui temi, le forme e la realizzazione di microprogetti di rigenerazione urbana, al fine di mettere in evidenza l'importanza, nelle operazioni di riqualificazione, degli aspetti culturali e sociali, non solo per il miglioramento della qualità della vita, ma come volano per il lancio di imprese sociali e/o culturali.⁶²⁴

⁶²³http://www.aap.beniculturali.it/creative_living_lab.html

⁶²⁴ Scheda Bando Creative Living Lab (pagine non numerate).

Le azioni da realizzare: “Le proposte potranno riguardare la realizzazione di microprogetti nel settore culturale e creativo realizzati dalle comunità per le comunità, che possano essere sviluppati su spazi interstiziali, aree o edifici abbandonati o dismessi e zone di verde non curate, per una loro rivitalizzazione. A tal fine, potranno essere attivati, a titolo di esempio: workshop relativi a nuove modalità di lettura e progettazione del territorio, seminari di arti performative, laboratori di creatività artistica e grafica, percorsi espositivi e didattici, etc. Tali proposte dovranno realizzare anche nuove forme di utilizzo degli spazi individuati al fine di migliorarne la fruizione e la qualità, incentivando l’attivazione di forme di partecipazione e auto costruzione che coinvolgano istituzioni, professionisti, artisti, cittadini e soggetti attivi sul territorio, al fine di individuare modalità di autorganizzazione dal basso, tali da favorire un processo di *empowerment* e di riappropriazione nelle comunità coinvolte.”⁶²⁵

Il bando, dunque, sembra porsi come sintesi delle trasformazioni urbanistiche portate avanti dai progetti urbani complessi e dalle azioni artistiche nel sociale sviluppate in maniera maggiormente programmata negli ultimi dieci anni. Il bando propende, infatti, maggiormente sul versante dell’apporto creativo - esemplare è l’azione “seminari di arti performative” - nel suo incontro con la comunità. L’espressione “creazione di azioni partecipate, realizzate dalle comunità per le comunità, elaborate con l’apporto multidisciplinare” riassume il lungo passaggio dalla public art alla SEA in una logica di azioni micro dove le aree individuate sono “spazi interstiziali, aree o edifici abbandonati o dismessi e zone di verde non curate” dimostrando così di aver superato la prima fase dei progetti urbani complessi che miravano soprattutto, come nel caso dei Contratti di Quartiere I, al recupero di insediamenti di edilizia residenziale pubblica, uscendo così da una logica assistenzialista e marcata per allargarsi ad un concetto di periferia che ora viene definita e percepita in base alle sue qualità funzionali rispetto al centro.

Cinque dei sei progetti vincitori presentano interventi che rientrano, per forza di cose, all’interno delle azioni proposte del bando focalizzandosi maggiormente sull’aspetto laboratoriale e formativo di workshop partecipati, sulla partecipazione ad azioni artistiche collettive, sulla manualità di progetti di auto costruzione e sull’artisticità dei medium del murales e della fotografia declinati entrambi in maniera laboratoriale e con una visione del mezzo fotografico molto vicina a quella espressa da alcuni progetti presentati al premio Arte, Patrimonio, Diritti Umani.

In questo contesto l’associazione Kallipolis propone il progetto Uplà-Lab, un intervento decisamente sbilanciato sul versante artistico - e questo sarà un aspetto alquanto problematico - ma allo stesso tempo innovativo rispetto al *range* di opzioni offerte dal Ministero stesso.

⁶²⁵ *Loc. cit.*

9.2.1 Progetti vincitori Creative Living Lab.

Titolo progetto - Creative Lab Mantova. Lo spazio dell'arte

Soggetto beneficiario capofila - Pantacon

Contesto di riferimento - Lombardia, Mantova, Quartiere Lunetta

Il progetto mantovano si presenta come un insieme di progetti corali partecipati che si sviluppano a partire dallo spazio Creative Lab nel quartiere Lunetta.

Il progetto fin da subito mostra un forte radicamento e conoscenza del territorio andando così a rafforzare lo spazio e il ruolo di Creative Lab ex scuola e centro di aggregazione giovanile attivato nel 2017 dal Comune di Mantova a seguito di un progetto di rigenerazione urbana finanziato da ANCI (Associazione Nazionale Comuni Italiani) per il bando periferie e giovani. L'aspetto della periferia di Lunetta, più che nel degrado, è vista nella multi etnicità e quindi nel successivo bisogno di partecipazione più che integrazione. Nel quartiere convivono 17 comunità diverse e l'alto tasso di giovani ha fatto propendere ad identificare le finalità del progetto con quelle dello sviluppo della creatività.

“Il progetto è volto a rafforzare il processo di apertura ed integrazione delle attività del neonato Creative Lab Mantova nei confronti dei giovani attraverso la leva della creatività nel campo delle arti e delle nuove tecnologie.”⁶²⁶

Le attività proposte e la timeline sono le seguenti: 3D printing. Colonne di luce e arredo urbano, con Arche3D (febbraio e aprile); Family's Photo, fotografia urbana, a cura di Federica Bottoli (febbraio/marzo); Abito a cura di Federica Terracina (dal 25 al 31 marzo); Arte Urbana con Riccardo Corn79 Lanfranco (25 al 31 marzo).

In particolare questi ultimi due interventi sono curati da Caravan SetUp “associazione che promuove la cultura per mezzo dell'arte visiva, nata con il preciso obiettivo di mettere in atto un processo di rigenerazione e riqualificazione urbana e inclusione sociale”⁶²⁷ che dal 2016 organizza il festival Without Frontiers, Lunetta a Colori. Entrambi gli artisti, Federica Terracina e Corn79 hanno avuto già modo di lavorare nel quartiere.

Il progetto Abito nella sua descrizione ex post è stato così raccontato:

“*Abito* è un esercizio di tessitura pensato per esplorare lo spazio e «l'habitus» che lo accoglie pensando al microcosmo che lo abita anche come universo sociale, seguendo il pensiero di Pierre Bourdieu. L'azione è vestire, ricoprire e decorare con cura le strutture urbane preesistenti nello spazio; nasce dall'esigenza di traslare le azioni intime e casalinghe del ricamo in strada per la collettività.

Questo esercizio perfezionato negli anni, con diverse esperienze internazionali, si muove in due direzioni: la decorazione, nel rapporto con l'architettura e la conoscenza degli abitanti dell'area coinvolta.

Cos'è successo a Lunetta?

Nei giorni di residenza a Lunetta, durante la terza edizione del festival, l'artista ha interagito con estrema naturalezza e rapidità con molte delle comunità residenti nel quartiere. Gli abitanti di Lunetta sono curiosi e stanno vivendo questa trasformazione culturale e visiva del quartiere con grande orgoglio, sviluppando un forte senso di appartenenza delle opere realizzate. La continuità del progetto ha permesso agli

⁶²⁶ Scheda progetto Creative Lab Mantova. Lo spazio dell'arte.

⁶²⁷ Scheda progetto Caravan Set Up per Creative Lab Mantova. Lo spazio dell'arte.
Pagina 428 di 493

organizzatori e agli artisti del festival di farsi conoscere mano a mano da fette sempre più ampie della popolazione, e ha instaurato un rapporto di fiducia e reciproco aiuto. La semplicità con cui si sono sviluppate le interazioni e le performance artistiche, è stata agevolata dal lavoro di comunicazione e mediazione intrapreso nel corso delle edizioni precedenti. In 48 ore di residenza, l'artista ha conosciuto e lavorato con gran parte delle comunità che frequenta il parco principale del quartiere.

Come crescere con “ without_frontiers_lunetta a colori ”?

La ricchezza di Lunetta vive nella moltitudine che vi convive, per età ed etnie. Di grande stimolo è la possibilità di coinvolgerle nello stesso progetto.

Gli spazi individuati sono punti nevralgici e di passaggio, tra cui un'area estesa e in disuso del Parco di Lunetta, che è un luogo di passaggio e centrale come un'Agorà, ovvero un luogo dove ritrovarsi ed aggregarsi. Esso si presta a un'azione come quella prevista nel progetto Abito, in cui la decorazione consiste in un lavoro con tecniche di ricamo e tessitura esteso a tutte le strutture in legno esistenti. L'obiettivo di aumentare l'integrazione delle diverse comunità presenti, si può raggiungere anche e/o in alternativa con la realizzazione condivisa di nuove strutture, come i giochi per i bambini in tessuto, delle reti dove arrampicarsi, dei tunnel labirinto, oppure un giardino di fiori di tessuto che trasformi la percezione dello spazio da luogo di passaggio a luogo da abitare. In entrambi i casi il laboratorio prevede: tessitura su cartone, ricamo a mano, maglia, taglio, macramè, patchwork, nodi, che permettono la libera espressione creativa, stimolando l'immaginazione dei partecipanti. Tutto il progetto sarà monitorato e coordinato per garantire l'attivazione di dinamiche di gruppo e meccanismi di partecipazione e inclusione.”⁶²⁸

Titolo progetto - Link the bound

Soggetto beneficiario capofila - Il Ce.Sto, Ass. volontariato - ONLUS

Contesto di riferimento - Liguria, Genova

Il progetto di Genova si è invece caratterizzato per la sua azione partecipata di recupero di una zona residuale, Piazzetta Piero De Luca (e dei suoi giardini), nel quartiere del Molo. Più che sul versante artistico propriamente detto - risolto in un murales - l'azione si è sviluppata come progetto partecipato di auto costruzione e recupero di un area verde supportando e ampliando il lavoro di manutenzione già svolto dagli abitanti del quartiere ma bisognoso di un ulteriore sostegno e ridefinizione. Gli esiti del progetto sono riportati direttamente sul sito dell'Associazione Il Ce.Sto: “ Lavorando nello spazio di Piazzetta Piero De Luca (e dei suoi giardini), l'obiettivo del progetto è stato quello di trasformare una situazione di degrado e abbandono urbano in opportunità creativa e culturale. L'idea è stata quella di dare un nuovo senso e una nuova funzione a quello che c'era già, avviare una pratica di rigenerazione, riattivazione e auto-costruzione permanente dello spazio attraverso un processo di co-progettazione e collaborazione tra i frequentatori del luogo. Fulcro dell'attenzione è stata l'area residuale del contesto cittadino di Piazzetta Piero De Luca. Associazioni locali e cittadini (in particolare il Comitato di quartiere del Molo) hanno contribuito a organizzare iniziative di partecipazione e messo in campo azioni collettive, creando occasioni di convivialità e formazione attorno alla progettazione di un bene comune. Il progetto si è posto in stretta relazione con la quotidianità del quartiere e con i

⁶²⁸ Scheda progetto Caravan Set Up per Creative Lab Mantova. Lo spazio dell'arte.

suoi abitanti. Il progetto di rigenerazione dello spazio si è svolto da Ottobre 2018 ed è terminato il 13 Giugno 2019.”⁶²⁹

Il progetto di Genova inoltre si segnala per la volontà di assurgere a modello replicabile e quindi per inserirsi all'interno del concetto delle buone pratiche portate avanti nell'ottica dei beni comuni e definendosi maggiormente, per tanto, come progetto volto all'azione civile anziché all'azione artistica. Caratteristica dei progetti del Creative living Lab, è infatti che il portato artistico possa essere considerato come una delle possibilità di riqualificazione e non la sola ed esclusiva. Questo deriva dall'impostazione e dal concetto di fondo che muove la DGAAP dove la periferia stessa è intesa come ambito del contemporaneo aggiungendo di fatto alle azioni svolte al suo interno un certo portato artistico.

Come si vedrà anche negli altri progetti, a differenza del premio Arte, Patrimonio, Diritti Umani, il punto di partenza non è quello propriamente artistico, o per meglio dire, il punto artistico viene già ridefinito in partenza nel suo essere così calato all'interno dei processi di riqualificazione urbana.

Titolo progetto -Fotografia di comunità e arte pubblica per la rigenerazione dei paesaggi quotidiani di Ceglie del Campo e Carbonara

Soggetto beneficiario capofila- Iteras, Centro di Ricerca per la sostenibilità e l'innovazione territoriale

Contesto di riferimento -Puglia, Bari, Ceglie del Campo e Carbonara

Come per il progetto ligure, anche il progetto pugliese si focalizza in particolar modo sul concetto di auto costruzione legandolo poi ai concetti di territorio e rappresentazione identitaria. È un progetto sviluppato su un territorio ampio e pertanto realizzato con diversi partner locali come “Lab - laboratorio di fotografia di architettura e paesaggio”, “Kailia” (associazione che ha sede nel Castello di Ceglie del Campo e si dedica alla diffusione della cultura storica locale) e “UNISCO- Network per lo sviluppo locale”. A questi partner di progetto si affiancano l'IISS “Elena di Savoia - Piero Calamandrei”, l'Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” e il Comune di Bari.

Così come per quattro progetti su sei il progetto si compone di una serie di interventi volti a creare una partecipazione attiva su un territorio ampio e stratificato dal momento che Ceglie del Campo e Carbonara erano due comuni autonomi accorpati al Comune di Bari durante il periodo fascista (1928, anche se la scissione definitiva avvenne solo nel 1953) e dunque ben definiti con le loro tradizioni:

“Sarà un gruppo multidisciplinare di mediatori qualificati a coinvolgere i partecipanti (residenti, studenti, visitatori, migranti, utenti di servizi sanitari e socio-assistenziali) nella realizzazione del progetto, che si propone di:

- coinvolgere le organizzazioni collettive presenti nel contesto di progetto (a partire dalla scuola secondaria superiore che è fra i soggetti proponenti)
- individuare e coinvolgere i gruppi vulnerabili all'esclusione sociale
- aprire canali di partecipazione a bassa intensità per i soggetti meno motivati o con maggiori ostacoli alla partecipazione

⁶²⁹ <https://www.ilcesto.org/rigenerazione-urbana/>

- adottare una strategia di comunicazione mista - contenuti web e social media, contatto personale con i mediatori culturali, diffusione di materiale grafico autoprodotta non convenzionale (tessuti, cartoline, stencil)
- avvalersi di metodi dedicati a porre i partecipanti al centro dei processi creativi (Living lab) e per stimolare il confronto anche su temi intrattabili o divisivi (Photovoice).⁶³⁰

Data la particolarità dei luoghi di intervento il progetto pugliese è l'unico che si interfaccia anche con un concetto di periferia rurale, l'unico ad occuparsi di un territorio realmente periferico nel "vecchio" senso di lontano dal centro.

La declinazione artistica che viene data al progetto prende le forme del laboratorio fotografico che si unisce alla passeggiata/esplorazione entrata di fatto nella metodologia architettonica/urbanistica anche grazie al lavoro di collettivi come gli Stalker a metà degli anni'90. Da notare, poi, come in fase di descrizione del progetto, Iteras faccia più volte riferimento all'arte pubblica: "Un uso innovativo della fotografia darà l'avvio al coinvolgimento di cittadini e altri utenti, per facilitare la lettura delle relazioni materiali, sociali e simboliche del territorio urbano, con immagini di archivio e riprese originali, effettuate nel corso di esplorazioni periodiche alla scoperta dei paesaggi quotidiani. Durante la fase centrale, le suggestioni e i materiali emersi dall'applicazione di metodi di ricerca visuale stimoleranno un dialogo creativo fra partecipanti e mediatori, proiettandosi sui linguaggi dell'arte pubblica. Obiettivo specifico è una sequenza di micro-interventi di arte pubblica e di autocostruzione degli spazi urbani immaginati, progettati e realizzati dalle comunità locali con l'aiuto dei mediatori culturali: un sentiero urbano, che inviti all'attraversamento delle diversità del presente e delle transizioni del passato, per gettare un ponte verso gli scenari di rigenerazione alla scala municipale."⁶³¹

Titolo progetto -START-ART memoria in movimento

Soggetto beneficiario capofila -Cresm-Centro Ricerche Economiche e Sociali per il Meridione

Contesto di riferimento - Sicilia, Trapani, Gibellina

Anche il progetto START-ART si basa sulla fotografia e sulla riattivazione della memoria, in questo caso quella relativa alla Gibellina pre-terremoto: "START-ART memoria in movimento" è un progetto che coinvolge i cittadini di Gibellina in un lavoro collettivo di riscoperta del passato attraverso una mappatura di foto storiche della città di Gibellina pre-terremoto, dagli archivi agli album di famiglia. Un progetto orientato alla rigenerazione di Palazzo Di Lorenzo, luogo simbolo della rinascita che diventerà un polo di cultura e condivisione. Moira Ricci realizzerà un'opera ad hoc con le fotografie degli abitanti, volta a ricostruire un immaginario della vecchia Gibellina (ormai sepolta sotto il Grande Cretto di Alberto Burri), che sarà allestita a Palazzo di Lorenzo durante il Festival Gibellina PhotoRoad 2019."⁶³²

Questo progetto è quello del quale sono riuscito a trovare meno informazioni. A livello metodologico, dopo la fine del progetto Uplà-Lab, ho contattato tra luglio e agosto tutti i

⁶³⁰ Ufficio Relazioni con il Pubblico, Comune di Bari, edilizia e territorio , municipio 4, comunicati stampa.

⁶³¹ Scheda progetto Iteras
<http://www.iteras.org/#news>

⁶³² Scheda progetto START-ART
<https://www.gibellinaphotoroad.it/start-art>
 Pagina 431 di 493

responsabili capofila dei cinque progetti vincitori. Con ognuno di loro ho avuto contatti telefonici e scambi mail. Molti di loro mi hanno anche inviato materiale aggiuntivo per capire al meglio i progetti.

Titolo progetto -Il Vuoto Proprio. Pratiche per l'attivazione dello spazio urbano assente
Soggetto beneficiario capofila -LAN (Laboratorio Architettura Nomade)

Contesto di riferimento - Campania, Napoli

Nel suo assunto di base - a dimostrazione di come la città anche nella sua declinazione periferica sia diventata un ambito del contemporaneo - Il Vuoto Proprio si sviluppa seguendo le orme dei progetti di Gordon Matta Clark⁶³³ sui vuoti urbani e sugli spazi residuali e interstiziali tra un edificio e l'altro: "IL VUOTO PROPRIO è un progetto sui vuoti urbani, luoghi marginali e invisibili all'interno del tessuto denso della città storica di Napoli; in particolare, sulle aree di sedime risultanti da crolli o demolizioni, di proprietà privata, per le quali il Piano Regolatore Generale prevede la ricostruzione a parità di volume per attrezzature pubbliche e/o di uso pubblico."⁶³⁴

Il progetto si attua come attività trasformativa dello spazio attraverso una pratica collettiva e si divide in cinque fasi:

"1. Comunicazione e presentazione del progetto alla città (contenuti, intenti, articolazione temporale).

2. Seminario di inquadramento teorico/pratico sui temi del progetto, rivolto a tutti soggetti interessati, con il contributo di studiosi esterni al gruppo multidisciplinare. 3. Ciclo di 3 Workshop, cuore del progetto, uno per ciascuna delle aree di raggruppamento dei vuoti individuati. Aperti ad una partecipazione allargata, della durata complessiva di 10 giorni ognuno, saranno condotti attraverso diversi dispositivi: tecniche di lavoro partecipato; pratiche collettive artistiche (pratiche narrative, performative, audio-visive, installative, etc.); passeggiate esplorative; lectio magistralis. Il workshop tipo, condotto da 2-3 tutor e un facilitatore, prevede: un lavoro di istruttoria e presentazione, una passeggiata/ sopralluogo in plenaria degli spazi nell'area di riferimento; una fase progettuale aperta a diversi linguaggi disciplinari, organizzata in diversi tavoli; una lecture tenuta da un artista o da una figura di riferimento per le pratiche relazionali di rigenerazione; una o più discussioni plenarie dei risultati/prodotti in progress.

4. finalizzazione dell'attività dei workshop (collezione, selezione, revisione delle varie forme di elaborati, editing); produzione di un libro/catalogo e di una documentazione audiovisiva; preparazione e presentazione performances itineranti che "cuciranno" i vuoti esplorati in una mappatura agita. Prodotti di breve periodo: Libro delle idee (testo/ catalogo delle visioni/ progetti/ riflessioni prodotte all'interno dei workshop); Mappa Ipertesto che associ luoghi del progetto e possibili strumenti giuridici (comodati, convenzioni); Azioni Performative; Documentazione audio video;

5. avvio azioni di crowdfunding e fundraising."⁶³⁵

⁶³³ Per un approfondimento sui lavori "architettonici" si veda: Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark. The Anarchitecture Investigation*, Lars Mueller Publishers, 2018.

⁶³⁴ Scheda progetto Il Vuoto Proprio

⁶³⁵ *Ibidem*.

9.3 Uplà-Lab. Il progetto di Kallipolis

Kallipolis nata nel 2006 con sedi a Trieste e Torino è un'associazione di promozione sociale senza scopo di lucro che "si prefigge esclusivamente finalità di solidarietà sociale ed ha come scopo il miglioramento delle condizioni e della qualità della vita sotto i profili economico, sociale, politico, urbanistico, ambientale, nei contesti urbani, nei paesi in via di sviluppo, in Europa e in tutte le aree marginali, con particolare riferimento alle componenti deboli e vulnerabili della popolazione, alle politiche di genere, alle nuove emergenze legate all'immigrazione, all'inclusione dei giovani."⁶³⁶ Kallipolis attraverso un'organizzazione multidisciplinare composta da architetti e urbanisti, si occupa di gestione di progetti complessi, sostegno allo sviluppo delle comunità, accompagnamento di percorsi partecipativi, ricerca sull'ambiente urbano, sensibilizzazione e laboratori educativi. Nel corso degli anni Kallipolis ha organizzato diversi progetti mirati alla sostenibilità ambientale e alla ricerca di coesione sociale anche con partner europei soprattutto nella vicina zona balcanica con la quale sono stati stipulati accordi Interreg con la Slovenia sulle energie rinnovabili e organizzati interventi di riqualificazione sostenibile come "BiH – Bosnian intelligent Housing" a Sarajevo. L'associazione inoltre si è dimostrata molto attiva su entrambi i territori, Trieste e Torino, sviluppando progetti, tra gli altri, di cittadinanza attiva come Consiglio Comunale delle Ragazze e dei Ragazzi (2017-2019, Trieste) e Mirafiori Social Green (2015-2017, Torino).

Il progetto presentato per Creative Living Lab prende il nome di Uplà-Lab ed è pensato per il quartiere di Ponziana e l'area delle case popolari ATER viste come punto di fragilità sociale.

Il progetto presentato è il seguente: "UPLA-LAB! è un format per la riattivazione di spazi urbani residuali attraverso uno dei linguaggi più semplici e accessibili a tutti: il gioco. È un processo laboratoriale, rivolto in primo luogo ai residenti del quartiere di Ponziana a Trieste e a chi opera sul territorio, ma aperto anche a cittadini provenienti da altre aree della città. L'obiettivo è la riattivazione di spazi residuali di Ponziana, in particolare tra residenze popolari ATER, costruendo attraverso il gioco le condizioni per la valorizzazione degli spazi e una partecipazione più attiva alla vita di quartiere che possa portare all'autopromozione della comunità locale e a forme innovative di welfare co-generativo. L'intervento artistico si innesta nel contesto sociale contemporaneo che, seppur desacralizzato, continua a subire la tensione verso un'epica pura, alla ricerca di nuove/riscoperte tradizioni. Il progetto di ricerca-azione si articola in quattro fasi principali secondo il processo creativo rileva-immagina-sperimenta-ripeti."⁶³⁷

Le figure di cui si è avvalso il progetto sono state: *Gian Matteo Apuzzo*, sociologo urbano Ph.D. in scienze sociali; *Claudio Cescutti*, fotografo e film maker; *Gli Impresari*, collettivo artistico composto da: Edoardo Aruta, Marco Di Giuseppe, Rosario Sorbello; *AUTOPALO* il duo artistico composto da: Emanuele Rinaldo Meschini, Luca Resta; *Elena Tammaro*, curatrice artistica; *Vid Tratnik*, psicologo esperto in innovazione sociale.

In ognuna delle fasi procedurali - rileva-immagina-sperimenta-ripeti - il progetto si è servito di un esperto del settore per poter mappare nella maniera più esaustiva possibile il territorio di Ponziana sia da un punto di vista dell'abitato che degli abitanti.

⁶³⁶<http://kallipolis.net/associazione/chi-siamo/>

La fase rileva, propedeutica al progetto, si è sviluppata attraverso lo strumento del diagnostico urbano, strumento della ricerca sociale, utilizzato attraverso una forma mista di questionario e interviste, per comporre una ricerca sia qualitativa che quantitativa.⁶³⁸ Il campione di intervistati è stato abbastanza eterogeneo e alla presenza degli abitanti del quartiere si sono uniti funzionari comunali, docenti ed esperti del settore. Le domande aperte sulle quali è stato costruito il diagnostico sono state tre: qual è il suo primo ricordo di Ponziana?; ci sono spazi per il gioco (o il tempo libero) a Ponziana?; come vedi/vede Ponziana tra 5-10 anni?

Dopo la fase delle domande agli intervistati è stato chiesto di associare determinati concetti/immagini alla propria visione ed esperienza personale. I termini da associare sono stati: spazio pubblico, gioco, identità, comunità.

Il diagnostico urbano unisce all'aspetto quantitativo del questionario la possibilità della raccolta di storie. Come ad esempio quella di Monica Ghiretti responsabile della Microarea di Ponziana un servizio sanitario e di assistenza sviluppato a Trieste in seguito alle esperienze basagliane. Microarea rappresenta il punto d'incontro di gran parte della popolazione di Ponziana in particolare quella relativa alla fascia più anziana presente nell'area delle case ATER in prossimità del vecchio stadio Giorgio Ferrini. Proprio la storia di Microarea è al centro del documentario girato nel 2017 da Erika Rossi "La città che cura" che ne racconta le pratiche quotidiane e il suo rapporto con il quartiere.

Grazie al diagnostico è stato così formato un glossario condiviso sulle quattro parole chiave del progetto: spazio pubblico, gioco, identità, comunità.

Spazio Pubblico:

- > Spazio libero aperto ai cittadini.
- > *Spazio che te pol 'ndar... tipo giardin xe spazio pubblico, caminar a Barcola xe un spazio pubblico... Vado in Piazza Unità xe un spazio pubblico.*
- > È uno spazio a disposizione, uno spazio di tutti, tutti possono agire in quello spazio, tutti possono dire qualcosa a proposito di quello spazio. È sotto la responsabilità di tutti.
- > È un possibile punto d'incontro e di relazione tra le persone.
- > Un luogo che è sistema di relazioni dove chi lo vive può incontrarsi e passare dei momenti assieme.
- > Uno spazio la cui fruizione deve essere di tutti, promuovendo una gestione che lo consideri come un bene comune.
- > Uno spazio dove possono andare tutti e che ognuno può sentire come proprio.
- > Un bene comunque, da difendere, da proteggere, da utilizzare, da vivere molto di più di quello che si fa nella società moderna.
- > Mancante.
- > Spazio che è di tutti, di cui tutti dobbiamo averne cura.

Gioco:

- > Passare il tempo in modo molto libero.
- > Divertirsi.
- > Attività necessaria a tutte le età, un momento in cui la mente si libera e va, si nutre

638 "Il modello di diagnostico utilizzato è uno strumento beta permanente che Kallipolis ha sviluppato all'interno dei progetti LARU (Laboratorio di Rigenerazione Urbana), realizzati a partire dal 2016 nel Friuli Venezia Giulia attraverso i finanziamenti della Regione Autonoma FVG, e che verrà sperimentato anche nel contesto di Torino all'interno del progetto Urrà Torino, uno dei vincitori del Bando Civlca – Cultura e innovazione civica della Compagnia di Sanpaolo." *Testo Kallipolis, Uplà-Lab, in fase di pubblicazione*, p.11. Pagina 434 di 493

anche con il gioco, di cose che normalmente non si hanno a disposizione, è un momento di incontro tra generazioni.

> Il lavoro più serio che c'è.

> Un modo e uno strumento per acquisire conoscenza di se stessi e degli altri in uno spazio fisico.

> Un momento di svago, ma anche di apprendimento reciproco per imparare a convivere insieme.

> Attività ricreativa dove si può imparare qualcosa di se stessi e degli altri.

> Il gioco è star bene insieme agli altri.

> Il gioco rimane tale tutta la vita. Decidi tu quale gioco scegliere. Noi, nel nostro giardino ci ritrovavamo in 20, 30 persone: chi giocava a carte, chi chiacchierava, chi portava giù la dama. Abbiamo creato questo spazio pubblico interno...

> Momento di apprendimento per capire se stessi per entrare in relazione con il mondo.

Identità:

> Dove le persone possono vivere la propria identità insieme agli altri.

> *Come che xe fata una persona. O, un gruppo che canta xe un'identità.*

> Ognuno ha un proprio modo di vedere, di fare, di pensare, quella è la propria identità. Quella collettiva serve per unire, per essere più forti... rende anche più forti personalmente, quando riconosci di avere una tua identità, una serie di principi e di comportamenti.

> Poco.. Non dovremmo affezionarci troppo a un'identità e pensare che sia qualcosa che non dobbiamo trovare ma che ci dobbiamo costruire... È un concetto multiplo e dobbiamo stare attenti a renderlo plurale.

> Un concetto chiave, che si costruisce nel tempo.

> Se l'identità individuale e l'identità collettiva riescono a relazionarsi, un gruppo di persone può costruire una comunità.

> Oggi credo che sia una cosa molto fluida che bisogna costantemente ricercare.

> Io mi identifico molto in questo rione, perché mi piace.

> Concetto fluido, che dev'essere sempre aperto.

Comunità:

> Comune, mettere in comune le cose. Partecipare alla vita di tanti.

> Un gruppo di persone, in gita, al mare...

> Un gruppo di persone... la cui realizzazione passa attraverso l'interagire, il dare e il ricevere continuo che porta ad una crescita della comunità stessa.

> Una realtà corale dalla quale anche i singoli possono trarre molto... è essere nutriti dal far parte di un tutto. Le comunità dovrebbero essere intelligenti in senso collettivo.

> Un gruppo di persone che vive all'interno di un sistema di relazioni sociali.

> Un gruppo di persone con qualcosa in comune. Se all'interno di processi che fanno sistema, può progettare il proprio cambiamento.

> Gruppo di persone che si riconosce in una storia o in un luogo comune.

> Un bene comunque, nel senso di luoghi e spazi che possano essere visti dalle persone come propri e quindi vanno difesi protetti, curati, resi più belli e migliori.

> Nel nostro giardino si è formata questa comunità mista, perché siamo anziani, bambini, italiani, senegalesi: una comunità integrata.

Le fasi immagina e sperimenta sono state sviluppate attraverso due azioni artistiche: Radio Ponziana Errante e Il Posticipo (AUTOPALO, Gli Impresari) che mi hanno visto direttamente coinvolto nell'ideazione e realizzazione.

La fase ripeti rappresenta, invece, un breve resoconto delle azioni svolte all'interno del progetto, della metodologia usata e delle possibilità future.

9. 4 Uplà-lab. Un premessa ad AUTOPALO

Nel settembre del 2018, in qualità di AUTOPALO sono stato selezionato, insieme al collettivo Gli Impresari, per partecipare al progetto Uplà-Lab in qualità di artista.

Prima di entrare nel vivo del progetto Uplà-Lab è necessaria una premessa sul lavoro di AUTOPALO in quanto rappresenta il lato di verifica sul campo in merito alle operazioni partecipative e sociali su territorio nazionale nonché la parte practice-based del mio dottorato.

Ho formato AUTOPALO nel 2016 insieme all'artista Luca Resta e fin da subito il nostro interesse è stato quello di usare il calcio come mezzo sociologico e performativo d'indagine nel reale.⁶³⁹ AUTOPALO è così iniziato come piattaforma d'indagine socio-calcistica durante gli Europei di Francia 2016. Abbiamo chiesto ad artisti, ricercatori e curatori di prendere una partita di quel torneo e svilupparne un elemento d'interesse. L'artista finlandese Timo Bredenberg ha preso in esame l'Ucraina - a partire dalla nazionale di calcio - e partendo dalla recente guerra del Donbass, che tra le altre cose ha portato alla distruzione di parte dello stadio dello Shakhtar Donetsk, ha elaborato/renderizzato un trofeo sulla base di quelle macerie architettoniche.⁶⁴⁰ Sempre durante gli Europei ho analizzato i profili Instagram ufficiali di diversi giocatori riportando tutte le figure ricorrenti: presentazione, vittoria, sconfitta. Inoltre con il video *Reverse National Anthem* abbiamo condotto una ricerca sull'importanza dell'inno come momento di coesione e rappresentazione identitaria nazionale.⁶⁴¹

Dal 2017, in concomitanza con il dottorato ho iniziato una serie di lavori al fine di indagare in maniera diretta le modalità partecipative e SEA attraverso una serie di azioni sul territorio veneziano. All'inizio la ricerca è partita da basi performative estremamente legate al mondo autoreferenziale dell'arte che per me, da un punto di vista della pratica, rappresentava una sorta di novità. Su questa scia ho realizzato, *Searching for Moriero*, una telefonata performance con l'ex giocatore Francesco Moriero preceduta da una settimana di ricerca del suo numero attraverso il suo percorso calcistico; le squadre dove ha giocato, quelle in cui ha allenato fino ad arrivare ad alcuni ex compagni del periodo in cui giocava a Lecce.⁶⁴² Successivamente ho realizzato *The Village of Paolo* (Ca'Tron, IUAV, Venezia, ottobre 2017), una doppiaggio live della famosa partita Scapoli contro Ammogliati tratta dal film *Fantozzi* del 1975.

Dopo queste esperienze maggiormente artistiche/autoriali mi sono spostato sulla parte partecipativa del calcio creando una sorta di calcio-teatro dove i bambini - i pulcini (8/10 anni) della scuola calcio Sacca Fisola di Venezia - reinterpretavano alcuni momenti importanti degli ultimi trent'anni di calcio. L'obiettivo era quello di verificare nel concreto

⁶³⁹ Per maggiori informazioni su AUTOPALO si veda il sito:
<https://autopalo.wordpress.com>

⁶⁴⁰ Per il lavoro di Timo Bredenberg si veda:
<https://autopalo.wordpress.com/2016/06/23/timo-bredenberg-trophy/>

⁶⁴¹ Il video è disponibile al sito:
<https://autopalo.wordpress.com/2016/07/01/identity-as-repetition-3-reverse-anthems/>

⁶⁴² Il video è disponibile al sito:
<https://autopalo.wordpress.com/2018/03/22/searching-for-moriero/>

le possibilità delle pratiche partecipative e come esse potevano essere organizzate partendo, sia da una prospettiva del singolo artista, sia da una maggiormente programmatica. Questo lavoro fa parte della mia indagine ancora in corso - al momento in cui scrivo (settembre 2019) sono diventato vice allenatore della squadra dei Pulcini - sull'utilizzo del calcio come veicolo di partecipazione.

La prima operazione, dal titolo *Mas Que Un Partido*, rientra nella categoria del reenactment. Rappresenta il livello zero della partecipazione, ovvero attivazione temporanea con finalità espositiva all'interno del quale il mio ruolo è stato autoriale. Chiamato a ragionare sul tema della Rivoluzione dallo spazio ABM di Madrid (dove all'interno del dottorato ho collaborato nei mesi di febbraio-aprile 2018), ho ideato un reenactment calcistico dei momenti maggiormente sovversivi nella storia del calcio. I protagonisti sono stati per l'appunto i piccoli calciatori di Sacca Fisola. Ho proposto il progetto all'allenatore dei pulcini ed una sera di inizio novembre, con la regia di Vittorio Gargiulo, abbiamo rimesso in scena quattro momenti specifici della recente storia calcistica: la punizione al contrario in Zaire-Brasile del 1974; la ginocchiata di Boban in faccia ad un poliziotto durante gli scontri tra Stella Rossa e Dinamo Zagabria del 1990; il gol di mano di Maradona ai mondiali del 1986; il rigore a cucchiaio di Panenka nella finale degli Europei del 1976 a Belgrado vinti dalla Cecoslovacchia. Dopo aver mostrato i gol ai bambini e spiegato alcuni passaggi fondamentali - come ad esempio che dalla ginocchiata di Boban è praticamente nata la guerra nei Balcani - abbiamo iniziato ad allenarci sulle singole azioni. Dopo aver diretto l'allenamento pomeridiano con il mister Tony abbiamo deciso di lavorare con un gruppo di sei bambini. Per facilitare i movimenti abbiamo deciso di rifare le azioni dello Zaire, Maradona e Boban senza palla. L'unica azione rifatta con il pallone è stata quella del rigore di Panenka che mi ha visto - cosa di cui sono molto orgoglioso - insegnare la tecnica del cucchiaio al piccolo Ramin. Il video è poi stato montato e presentato a schermo diviso. Da una parte le azione "vere" e dall'altra quelle rifatte dai bambini. Ad ogni azione corrispondeva un esatto momento della rivoluzione. Il video è stato poi presentato a novembre 2017 presso lo spazio ABM di Madrid nella collettiva *Revolucion*.⁶⁴³

In questo caso non si può parlare di reale partecipazione, o meglio se ne può parlare solo in un'ottica strumentale alla realizzazione del video. Con le dovute distanze pratiche e critiche, questo lavoro ha ripercorso maggiormente l'impostazione del lavoro di Jeremy Deller anziché quello di Mangano Ovalle (si veda capitolo 2).

Il mio intervento è stato chiaro fin dall'inizio e, tranne gli accorgimenti necessari per permettere ai bambini di realizzare le azioni, non c'è stato nessun livello di co-progettazione. Il progetto inizialmente era stato pensato durante il mio periodo di visiting presso la SAIC di Chicago (ottobre-novembre 2017) per essere realizzato da studenti del corso di performance e arti visive. Il costante dialogo, però, avuto in quelle settimane con diversi artisti e curatori che presero parte all'operazione *Culture in Action*, su tutti Mary Jane Jacob e John Ploof (Haha), mi fece riflettere sulla necessità di portare quell'intervento al di fuori dei consueti reami artistici.

Il secondo intervento, realizzato sempre con gli stessi pulcini di Sacca Fisola è stato maggiormente partecipativo nel senso che ha richiesto un mese di preparazione e si è interfacciato con la dimensione dello spazio pubblico coinvolgendo non solo la squadra di calcio. *Notti Magiche* (6 luglio 2018), questo il titolo di questa seconda operazione, si

⁶⁴³ Il video è disponibile al sito:

<https://autopalo.wordpress.com/2018/03/22/mas-que-un-partido/>

basava ancora una volta sul concetto di reenactment. In questo caso le azioni si riferivano alle tre ultime finali mondiali della nazionale di calcio italiana che dopo più di cinquant'anni non avrebbe preso parte alla fase dei campionati del mondo. A questo veniva aggiunta la dimensione della performatività dal vivo e soprattutto l'intervento all'interno dello spazio pubblico. In particolare lo spazio pubblico sul quale siamo andati a "giocare", Viale Garibaldi, rappresentava uno di quegli spazi ormai ristretti dalle sempre più vincolanti direttive comunali in merito ai "Giochi sulla pubblica via". Si tratta in particolare di un articolo del Regolamento di polizia urbana approvato con deliberazione del Consiglio Comunale n. 454 del 02/03/1987 e Modificato con deliberazione del Consiglio Comunale n. 63 del 29 novembre 201. In merito al gioco negli spazi pubblici l'articolo 28 si esprime così:

"Art. 28

Giochi sulla pubblica via

1. Con provvedimento dirigenziale, su proposta dei quartieri e delle municipalità, sono individuate le zone del territorio comunale in cui non sono consentiti i giochi con la palla, individuali o di gruppo.
2. Il provvedimento determina altresì limiti e modalità dei giochi nel territorio comunale, prevedendo in ogni caso che detti giochi sono limitati ai ragazzi di età eguale o inferiore agli anni 12 e limitatamente ai seguenti orari: dal 1 ottobre al 30 aprile dalle 09.00 alle 13.00 e dalle 15.00 alle 18.00; dal 1 maggio al 30 settembre dalle 09.00 alle 13.00 e dalle 15.00 alle 20.00.
3. Detti giochi sono comunque vietati nelle seguenti aree: area marciana, area del mercato di Rialto, Campo S. Bortolomio, Campo S. Salvador, Campo S. Rocco, Campo dell'Accademia, Campo Manin, Campo S. Angelo, Campo S. Fantin, Campo S. Luca, Campo S. Moisè.
4. ABROGATO
5. ABROGATO.
6. ABROGATO.
7. Sono in ogni caso vietati i giochi, collettivi o individuali, anche mediante il lancio di attrezzi od oggetti, nonché l'uso di pattini a rotelle, di ogni acceleratore di velocità, nonché di ogni altro attrezzo di gioco o sportivo che possa recare molestia o pericolo alle persone, danni alle strade, alla proprietà pubblica o privata, o disturbo alla quiete pubblica.
8. Le attività sportive quali tornei, gare e simili attività ricreative, che si svolgono su aree private o in concessione, nelle immediate vicinanze di case d'abitazione, cliniche, ospedali, convivenze e luoghi di culto, istituti d'istruzione non possono protrarsi oltre le 23.00 e nel periodo dal 1 maggio al 30 settembre non potranno svolgersi dalle ore 13.00 alle 15.00.
9. L'agente può trattenere e depositare presso il proprio ufficio i palloni, i pattini e altri oggetti di gioco, che saranno restituiti dopo il pagamento della sanzione amministrativa."⁶⁴⁴

Si trattava pertanto, in linea con le operazioni italiane degli anni '90 di relazionarsi con lo spazio pubblico in maniera non programmatica ma allo stesso tempo consapevole della necessità di una diversa visualizzazione dello spazio pubblico.

⁶⁴⁴ Per il Regolamento di polizia urbana si veda:

<https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/page/files/Regolamento%20di%20polizia%20urbana%20CON%20MODIFICHE%20-DCC%2063%20del%202017.pdf>

A questa dimensione ho aggiunto poi la modalità del *long term commitment* tipica della SEA statunitense continuando a lavorare con lo stesso gruppo di bambini - mantenendo soprattutto un contatto disinteressato con la scuola calcio - ed allenandomi con loro per un mese nel periodo che ha preceduto *Notti Magiche*.

Questo mese preliminare di preparazione - due allenamenti settimanali - non è stato solo scuola calcio bensì era mirato ad imparare le nuove azioni da riproporre nella nostra partita-performance. In particolare i goal di Rossi, Tardelli e Altobelli nella finale di Spagna '82 e la sequenza dei rigori nelle due finali di USA '94 e Germania 2006.

Seguendo un modello SEA anziché continuare sulla strada dell'autoproduzione/promozione, *Notti Magiche*, è stato sponsorizzato dall'Associazione Microclima all'interno del programma *Il Giardino dei Bambini non Accompagnati*, una serie di eventi, workshop e laboratori attivi alla Serra dei Giardini (che partecipava in qualità di evento collaterale alla Biennale di Architettura Free Space) da Maggio a Settembre.

La partita è stata giocata lungo il viale alberato di Viale Garibaldi, a pochi metri dall'ingresso principale della sede Giardini della Biennale. Nello spazio del viale sono state sistemate due porte da calcio a 5 prese direttamente dal campo di Sacca Fisola e allestite grazie all'aiuto del collettivo Gli Impresari che aveva realizzato molte delle strutture ludiche all'interno del *Giardino dei Bambini non Accompagnati*. La partita, della durata di mezz'ora, ha visto la mia regia e telecronaca da bordo campo. Ad ogni fischio si passava da un momento di gioco libero ad uno maggiormente recitato. Ogni bambino indossava la maglia della nazione con il nome AUTOPALO. Sulle maglie dei piccoli giocatori campeggiavano 4 numeri ricorrenti: 13, 11, 20, 17. Messi insieme questi numeri formavano la data in cui l'Italia ha perso lo spareggio con la Svezia fallendo così la qualificazione mondiale.⁶⁴⁵

A seguito di questo intervento nello spazio pubblico attraverso una dinamica partecipativa e performativa ho realizzato, insieme alla mia compagna Lucia Bergamaschi, il progetto *Ultra Pathos - Giuoco Tattico* (dicembre 2018 - gennaio 2019). All'interno della mostra, *IUAV 1968-2018* curata da Monica Centanni, abbiamo realizzato un torneo di calcio performativo nel chiostro della sede IUAV dei Tolentini con lo scopo di indagare la partecipazione universitaria continuando a riflettere sulle limitazioni dello spazio pubblico veneziano. Se il primo intervento era stato auto organizzato e il secondo realizzato grazie ad un'associazione nel frame della Biennale, questo terzo ha rappresentato un ulteriore passo verso l'istituzione culturale dal momento che è stato organizzato all'interno di un progetto universitario.⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Il video è disponibile al sito:
<https://autopalo.wordpress.com/2019/05/27/notti-magiche/>

⁶⁴⁶ Il video è disponibile al sito:
<https://vimeo.com/350070671>
Pagina 440 di 493

9.5 Uplà-Lab. Il progetto artistico

Il progetto Uplà-Lab concentrava le sue azioni in particolare sulle corti interne delle case popolari del quartiere di Ponziana. Come visto nei Contratti di Quartiere, il quartiere di edilizia popolare rappresenta una costante quando si tratta di rigenerazione urbana soprattutto nel momento in cui sposta e definisce l'attenzione sul "luogo" periferia nel suo connubio di fragilità sociale associato ad un certo tipo di edilizia "contenitiva", poco relazionale e ancor meno aperta a possibilità di cambiamento e aggiornamento. Da un punto di vista metodologico, l'attenzione per le corti interne trova un suo precedente nel progetto, *Progetto Cortili Urban 2*, portato avanti dall'artista Claudia Losi all'interno della cornice dei Nuovi Committenti (Torino 2003, si veda capitolo 7). In quel caso in particolare l'artista, con la partecipazione degli abitanti del complesso di edilizia pubblica di via Scarsellini, aveva ridisegnato una delle grandi aiuole del cortile, utilizzata fino a quel momento, solo come passaggio pedonale. Sempre con gli stessi abitanti del complesso, Losi realizzò il progetto fotografico *Affacci* che ha portato l'artista ad entrare nelle case dei condomini e fotografare le loro "visioni" preferite o maggiormente evocative. La tematica, nonché, il mezzo della fotografia impiegato in maniera laboratoriale e allo scopo di una narrazione identitaria partecipata, usato anche dai progetti di Gibellina e Ceglie del Campo/Carbonara, è stato anche il soggetto di OUT OF THE BOX, vincitore della prima edizione del premio Arte, Patrimonio, Diritti Umani (2010, si veda capitolo 8).

L'intento di Kallipolis era dunque quello di riattivare la socialità del quartiere attraverso un intervento di tipo, essenzialmente, ludico che potesse svilupparsi all'interno delle corti delle case ATER.

Insieme a Gli Impresari decidiamo pertanto di riproporre lo stile di *Notti Magiche* declinandolo sulla storia calcistica locale del quartiere che gli stessi Impresari avevano indagato arrivando al soggetto del Ponziana Calcio.

Il Ponziana Calcio all'interno dell'omologante narrazione calcistica di Trieste, che ha sempre visto prevalere la Triestina di Nereo Rocco su ogni altra realtà, vanta una contro storia affascinante e complessa. Nella seconda metà degli anni '40 con Tito che aveva mire espansionistiche su Trieste, il Ponziana disputò per diversi anni il massimo campionato jugoslavo (Prva Liga) giocando con squadre come Stella Rossa e Partizan (Belgrado), e Hajduk (Spalato). Tutto questo mentre l'Amatori Ponziana disputava il campionato di serie C italiano.

Questa storia, che tra l'altro metteva in luce l'anima sconfinante di Trieste, divenne il nostro punto di partenza. Creare partecipazione attraverso il Ponziana Calcio.

A settembre arriva la comunicazione della selezione del progetto, ci viene così inviato un piano strategico d'azione redatto da Kallipolis che contempla le varie tempistiche di inizio lavori e i vari momenti operativi.

Intanto la fase "rileva" del diagnostico urbano inizia a prendere forma come indagine sociologica sul quartiere.

A fine Novembre andiamo per la prima volta a Trieste per parlare con i responsabili di Kallipolis per il progetto, visitare il quartiere e fare le prime interviste sulla storia del Ponziana Calcio. Inizia ad emergere una storia estremamente affascinante e locale soprattutto attraverso il racconto di Bruno Gasperutti - ex calciatore del Ponziana - che di lì a poco sarebbe diventato la nostra guida.

9.5.1 La percezione della periferia

La questione che emerge dopo questo primo incontro fu quella relativa alla percezione della periferia stessa. Da una parte infatti c'era una Ponziana vista con gli occhi di chi la conosce e vive (quasi) quotidianamente (Kallipolis), dall'altra, invece, una nostra visione esterna che per forza di cose si soffermava su elementi altri, curiosità, casi particolari e luoghi non considerati inizialmente dal progetto stesso.

Lo strumento del diagnostico urbano, condotto dalla prospettiva dell'associazione, del resto, non aveva fatto altro che ribadire determinati concetti/stereotipi.

Come visto nel capitolo 3, invece, il questionario condotto da una figura esterna - in quel caso Stephen Willats - diventa motore per la creazione e riformulazione di un nuovo set di categorie d'indagine che fungono come aperture di nuove possibilità anziché come conferma e riprova di un dato sistema. Proprio nel caso specifico della costruzione del diagnostico urbano, alla quale non abbiamo partecipato, si può vedere ancor di più la necessità, fin qui solo teorica, di ibridazione degli strumenti e delle conoscenze all'interno di una tipologia di pratiche che, desumendo molto dai programmi urbani complessi, si sono definite anch'esse come complesse.

Nell'ottica dell'associazione, per meglio dire, ai fini dell'eleggibilità del progetto si richiede una determinata concezione di partenza su cosa sia periferia ovvero: "periferie italiane, intese come territori che vivono realtà di fragilità sociale, economica e ambientale, non necessariamente lontani dal centro fisico della città ma caratterizzati da difficile accessibilità a servizi e infrastrutture."⁶⁴⁷

Dal punto di vista bandistico Ponziana rientra perfettamente in questa definizione. Ponziana infatti dista solo due chilometri dal centro storico di Trieste, ha un'età media compresa tra i 51 e i 64 anni e la maggior parte delle persone che vivono negli alloggi ATER sono sole. I dati però rivelano solo l'aspetto quantitativo che, se pur fondamentale, rappresenta solo una parte della ricerca.

Questo discrimine risulta essere molto interessante ai fini dello sviluppo di una futura metodologia SEA italiana legata ai bandi ministeriali. Il tema periferia, dal 2014 centrale per la programmazione MIBACT, sembra infatti aver assunto una sorta di caratteristica e di maniera che, in virtù di una normativizzazione ai fini concorsuali, tende ad offrire una narrazione ed una rappresentazione omogenea della periferia italiana senza entrare nel vivo di situazioni e particolarità che distinguono, ad esempio, nettamente una periferia romana da una triestina. Questo del resto, come dimostrato da Kester(1995) e dalla ricerca Helicon (2015-2017) rappresenta un elemento alquanto problematico per lo sviluppo delle stesse pratiche SEA.

Se da un lato, infatti, l'intervento ministeriale permette di progettare e soprattutto entrare all'interno di determinati meccanismi, dall'altro le modalità con le quali individua le aree d'intervento sono alquanto problematiche dal momento che sembrano non prendere in considerazione le specificità stesse del lavoro artistico veicolandolo, invece, verso una maniera uniforme d'intervento. Il contesto di base sul quale intervenire, la cosiddetta "periferia fragile", se da un lato ha un suo riscontro oggettivo, dall'altro necessita di modalità soggettive e *case specific* che un bando non può mettere a disposizione rischiando così di formare un modello generale per questa tipologia di pratica.

⁶⁴⁷ Testo bando Creative Living Lab.

L'assenza critica del resto, non fa altro che acuire una distanza all'interno della quale lo spazio di manovra sembra restringersi anziché articolarsi. Le modalità dettate dal bando sono le uniche che vengono, logicamente, accettate, mentre le altre proposte faticano a realizzarsi - qualora vengano selezionate - o addirittura non vengono prese in considerazione.

Questo è un elemento di estremo interesse perché mette ancor di più in risalto lo scarto con le pratiche americane SEA soprattutto mostra la distanza e la particolarità di un determinato tessuto sociale come quello italiano.

Se infatti Kwon (2002) e Kester (1995) si preoccupavano di come gli interventi community-based e SEA rappresentassero una sovra costruzione in grado di scavalcare la comunità trasformando l'artista in un portavoce "non ufficiale", nel contesto italiano il problema non riguarda il rapporto con la comunità - ancora assente nei termini americani - quanto piuttosto la pratica artistica stessa.

Da un'ottica "centrale", infatti, il problema della rappresentazione dell'altro e della definizione di comunità è stato paradossalmente trattato maggiormente a partire dal versante artistico grazie al premio Arte, Patrimonio, Diritti Umani. Termini come, intercultura e traduzione culturale, radicamento e comunità erano infatti le parole chiave del premio di Connecting Cultures (2010-2016, si veda capitolo 8). Questo perché il premio lasciava una scelta libera in merito alla partnership istituzionale e territoriale che l'artista doveva creare. Tale libertà di costruzione di percorso comunitario se vuole essere davvero programmatica e "risolutiva" non può essere presa in esame da un solo punto di vista anche perché, come visto nelle esperienze degli anni '90, la singolarità dell'artista rappresenta solo una parte del discorso SEA. Allo stesso tempo la scelta di costruzione del rapporto - artista, comunità, istituzione - non può neanche essere così vincolante.

Da un certo punto di vista, date le cronologie, potremmo dire che il bando *Creative Living Lab* abbia desunto alcuni aspetti dal premio Arte, Patrimonio, Diritti Umani (anch'esso finanziato dal MIBACT) unendolo però ad una lettura troppo vincolante - per lo meno a livello di base di partenza e campo d'intervento - dei programmi urbani complessi e dei Contratti di Quartiere. È su queste due direttive che, pertanto, ho elaborato il mio giudizio critico e il mio intervento all'interno del progetto Uplà-Lab.

9.5.2 Il radicamento ovvero il project community based senza una base

Uplà-Lab ha scelto di percorrere una strada - in merito all'intervento artistico - decisamente particolare rispetto agli altri cinque progetti vincitori chiamando artisti che fino a quel momento non avevano avuto contatti con la realtà all'interno della quale sarebbero intervenuti. Come visto nel caso di Mantova il rapporto con i due artisti, Federica Terracina e Corn79, è stato costruito nel tempo e seppur la loro presenza nel quartiere non è stata continuativa - il bando non lo richiede espressamente del resto - il rapporto con gli abitanti del quartiere Lunetta era già consolidato. Nel caso di Genova, l'intervento artistico rappresentava una fase secondaria e si è risolto nel murales, mentre invece si è dato maggior rilievo all'azione partecipata di rimessa in funzione dello spazio della Piazzetta Piero De Luca nel quartiere del Molo partendo da un'attenzione espressa già dagli abitanti dello stesso quartiere. Nel caso del progetto barese l'intervento dell'artista Fabrizio Bellomo - incentrato sugli undici messaggi speciali della Resistenza trasmessi dagli impianti di Bari dell'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR) nel breve periodo di autogestione da parte di un gruppo di partigiani, intellettuali, tecnici, giornalisti e attivisti politici all'indomani dell'armistizio dell'8 settembre 1943 - è stato sviluppato in maniera autoriale.

Anche nel caso di Trieste la presenza continuativa da parte dell'artista non era richiesta ma, rappresentando questo progetto una mia verifica delle modalità d'intervento nelle pratiche socio-ministeriali, fin dal primo incontro ho manifestato la volontà di trasferirmi a Trieste per poter realmente vivere il quartiere e capire le modalità migliori e gli interessi reali verso un intervento di tipo artistico.

La presenza artistica che il bando richiedeva era maggiormente legata alla dimensione temporanea della "residenza d'artista" per la quale Kallipolis aveva predisposto un alloggio in un ostello in zona centrale. Da parte mia, non essendo di Trieste, continuavo a ritenere necessario un maggior radicamento nel quartiere anche per poterne comprendere al meglio le dinamiche e non desumerle dalle sole statistiche. Un compromesso venne trovato a febbraio quando Kallipolis decise di affittare un appartamento per un mese e mezzo (18 febbraio-7 aprile). L'appartamento era vicino a Ponziana raggiungibile in un mezz'ora anche a piedi. Decisi di trasferirmi subito a partire dal 19 febbraio.

9.5.3 Prima del progetto: fraintendimento -specific.

Questa prima fase di contrattazione, non solo a livello logistico, ma anche e soprattutto a livello di concetto su cosa significasse periferia e come dovesse declinarsi l'intervento, ritardò di fatto l'inizio dell'operazione artistica che vedeva così ridursi il tempo di implementazione da sei a tre mesi. Dopo il primo periodo di orientamento (dicembre/gennaio) e soprattutto dopo aver acquisito una maggior consapevolezza in merito al cosa fare e al come realizzarlo, decidemmo che il primo progetto, presentato nell'estate del 2018 a Kallipolis, aveva bisogno di essere ricalibrato soprattutto alla luce del riscontro con il reale.

Il primo progetto, infatti, era basato fondamentale su pratiche artistiche già presentate in contesti diversi e con pubblici differenti. In nome di una certa universalità artistica - problematica sollevato da Kester per gli interventi di community art (si veda capitolo 3) -

abbiamo riproposto un progetto, più che proposto, dando per scontato che la partecipazione potesse avvenire, grazie al veicolo del calcio, in maniera efficace e indistinta ad ogni latitudine. Questa modalità d'intervento non deve essere intesa come erronea di per sé quanto piuttosto deve far riflettere sul concetto di format che una serie di bandi ha creato di default.

Come si evince infatti dalla ricerca Helicon (2015-2017) una delle richieste più pressanti portate avanti dagli artisti SEA riguarda la struttura dei bandi stessi. L'impossibilità di uscire da determinati frame temporali e di budget riduce spesso, infatti, molti interventi a replicare le pratiche. Tale modalità da un parte rappresenta e si pone come unica possibilità d'accesso a determinati finanziamenti, dall'altra rappresenta l'unica possibilità di accesso programmata a determinate aree e tematiche. Come dimostrato dall'esempio della pratica artistica italiana degli anni '90 l'interesse alla relazione è diventato maggiormente programmatico solo nel momento in cui è stato sostenuto da un ente esterno o ministeriale anche se questo, negli anni successivi ha portato ad un'omologazione degli interventi stessi.

Non conoscendo il contesto d'azione abbiamo dunque (ri)proposto il seguente progetto:

“Lo strumento utilizzato è il calcio, inteso come mezzo per interrogarsi sulle trasformazioni sociali e politiche di un contesto rionale ricco di storia come il quartiere Ponziana di Trieste. Il calcio come vero e proprio catalizzatore di emozioni, in cui, la dimensione della comunità e della emotività, diventano gli ingredienti per interrogarsi sul senso di appartenenza ad un luogo, in un periodo storico in cui nazionalismo e globalizzazione sembrano rappresentare gli estremi di un'unica narrazione possibile. L'idea progettuale mira perciò a sottrarre il calcio alla sua dimensione ipertrofica, commerciale e iper-professionalizzante, e riportarlo a quello che è sempre stato, un modo per costruire il racconto di un'identità di quartiere.

Attraverso l'attivazione di sessioni laboratoriali nelle quali verrà coinvolta la cittadinanza e soprattutto i giovani quale componente più vulnerabile e debole della popolazione si vuole proporre al quartiere la costituzione di una squadra di calcio rionale, con i suoi simboli, cori, immaginario, tifoseria. Saranno infatti previsti momenti di co-progettazione quali riunioni e allenamenti per la definizione di un “autoritratto calcistico” realizzato attraverso lo studio di gadget specifici, dalle maglie ufficiali della nuova squadra, alle bandiere per tifarla.

La performance finale di restituzione degli artisti in residenza sarà una partita giocata negli spazi verdi del complesso ATER.”⁶⁴⁸

Questa prima versione non aveva tenuto conto di due aspetti principali come l'età della popolazione di Ponziana e le effettive dimensioni delle corti interne degli spazi ATER. Dopo i primi mesi d'indagine pertanto spostammo la nostra attenzione sulla narrazione e sul recupero storico delle vicende del Ponziana Calcio e sulla riattivazione temporanea del vecchio stadio Giorgio Ferrini.

⁶⁴⁸ Scheda progetto Uplà-Lab, prima versione.

9.5.4 Il nuovo progetto

Di seguito il progetto presentato a gennaio:

Gli Impresari + Autopalo a cura di Elena Tammaro

in collaborazione con Kallipolis Trieste

sostenuto dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane del Ministero dei Beni e delle Attività culturali.

Il Posticipo

Installazione Audio, trasmissione Radio in collaborazione con Bruno Pizzul

Una radiocronaca liberamente tratta dai 95 anni di storia sportiva del Ponziana Calcio. In 90 minuti (più recupero) saranno condensati 95 anni di storia del club sportivo con cenni alla storia sociale, politica e culturale della città di Trieste raccontati dallo storico cronista sportivo Bruno Pizzul.

L'audio della partita sarà registrato in studio e trasmessa in contemporanea sulle radio locali che aderiranno al progetto. La telecronaca della durata regolamentare di 90 minuti sarà intervallata dalla pausa tra primo e secondo tempo della durata di 15 minuti, l'intervallo sarà costituito dalle registrazioni dei contributi audio realizzati in collaborazione con le scuole e il conservatorio "Giuseppe Tartini".

La radiocronaca sarà trasmessa dall'interno dello Stadio Ferrini (Piazzale Delle Puglie, 1 - 34144 Trieste). Il Campo Sportivo Giorgio Ferrini è uno stadio caduto in disuso e inagibile, la registrazione della radiocronaca comprenderà cori, canti, grida, fischi ed esultanze e sarà amplificata da un impianto audio di potenza compresa tra gli 80/100Kw al fine di ricreare l'atmosfera di una partita ufficiale. L'intervento audio nello stadio e la trasmissione radio in contemporanea avranno la funzione di stimolare l'interesse della comunità; dalle case, dai bar e dalle macchine con sportello aperto le radio accese amplificheranno la portata sonora della radiocronaca fuori dai confini dello Stadio Ferrini e del Rione Ponziana, catalizzando il sentimento collettivo degli appassionati di calcio e non solo.

Budget:

Cachet Bruno Pizzul: 1000€

Cachet Fonico: 1500€

Studio Registrazione: 1000€

Varie (sciarpette, maglie, bandiere, fumogeni): 600€ Comunicazione: 1000€

Affitto Impianto Audio, Mantas completo con strutture da appendimento (100 kw) = 5800€

Gruppo Elettrogeno: 800€

Spese varie per laboratori scuole medie e superiori e conservatorio: 1500€ Tot **13.200,00€**

Ponzianini Erranti

Laboratorio Programmazione Radio

Rivolto a Studenti di Licei e Scuole medie - fascia di età compresa tra gli 11/18 anni

Partendo dall'idea della radiocronaca liberamente tratta dalla storia del Ponziana Calcio intendiamo sfruttare il mezzo radiofonico come strumento di condivisione e socializzazione nonché come mezzo divulgativo di una memoria storica. Il progetto

pertanto si propone di ripercorrere la storia del Ponziana calcio, attraverso la creazione di podcast e più in generale mira a trasmettere le competenze base su come strutturare una programmazione radio.

La radio è un mezzo che si adatta alle esigenze divulgative su larga scala del progetto pur mentendo la tutela della privacy dei minori. La creazione di un programma è un momento che comprende la stesura accurata di un testo – in mancanza del supporto visivo verrà stimolato l'utilizzo di una narrazione coinvolgente e ben strutturata - e l'organizzazione tecnica attraverso l'utilizzo di programmi usati per il mixaggio di contenuti audio.

Fase 1

Un operatore scolastico coinvolto introdurrà gli studenti alla storia del Ponziana con analisi socio-politica del quartiere operaio di San Giacomo.

Fase 2

Coordinazione del gruppo di studenti alla creazione di un contenuto radiofonico e alla sua messa in onda mediante l'utilizzo di software specifici per la realizzazione di podcast e trasmissioni live.

Fase 3

Si prevedono incontri con conduttori radiofonici e visite alle sedi di emittenti radio locali Radio Fragola (<http://www.radiofragola.com/prova/#>)

Radio Sorriso

Radio CityTrieste

Radio PuntoZero

Viva il Goleador / 90° spartito

Laboratorio di musica sportiva

Rivolto a studenti del conservatorio di Trieste "Giuseppe Tartini"

Master Class e Seminari al conservatorio di Trieste su jingle e sigle afferenti al giuoco del calcio

Sigla 90°minuto (<https://www.youtube.com/watch?v=KnBK1JpEw3A>)

Sigla Domenica Sportiva (<https://www.youtube.com/watch?v=p9QagSj-jek>) Sigla

Dribbling (<https://www.youtube.com/watch?v=728LLrISijg>)

La Master Class sono ideate come una serie di interventi musicali da inserire nella programmazione radio condivisa tra emittenti locali e contributi degli studenti coinvolti.

Master Class e Seminari su jingle di pubblicità da stadio, funzionali al coinvolgimento di potenziali sponsor/partner per finanziare ulteriormente il progetto.

9.5.5 Radio Ponziana Errante (28 febbraio -22 marzo 2019)

La difficoltà a raggiungere le scuole, date le tempistiche strette con le quali stavamo lavorando, portò ad un'ulteriore revisione. La creazione, infatti, di un ultimo evento finale rischiava di non attivare la partecipazione finendo nuovamente nel loop della separazione del momento della creazione da quello della sua fruizione. Per non perdere l'elemento laboratoriale si decise per tanto di proporre una ulteriore modifica al progetto. Nacque così Radio Ponziana Errante un programma radio itinerante attraverso i bar del quartiere, trasmesso in podcast su Radio Ca'Foscari ed ogni lunedì e sabato su Radio Fragola, radio triestina nata all'interno dell'ex complesso psichiatrico di San Giovanni e attiva dal 1984.

Radio Ponziana Errante deriva il suo nome da quei giocatori del Ponziana che sotto il fascismo decisero di non aderire alla lega calcio nazionale formando una squadra, Ponzianini Erranti, che avrebbe preso parte alla lega indipendente chiamata ulciana. RPE è stata una radio ma anche lo strumento per ascoltare e parlare con il quartiere. Il mezzo radio è stato scelto per due motivazioni principali. La prima, quella tecnica, deriva dal fatto che dal 2017 collaboro con Radio Ca'Foscari al programma di calcio Palle di Cuoio programma settimanale in onda live sul sito dell'Università. Qui ho appreso le tecniche di registrazione e conduzione di un programma. La seconda, quella contenutistica, è che la radio permette di indagare senza creare la divisione da etnografo o da questionario sociale. In più la possibilità che il programma venisse trasmesso sulla radio locale rendeva le persone curiose e ben disposte. L'individuazione dei bar ha seguito la direttrice della strada principale che percorre il quartiere partendo dallo stadio Giorgio Ferrini fino ad arrivare al "cavalcavia" dal quale si entra effettivamente nell'area delle case popolari ATER di Ponziana. Il programma radio è stato pensato in due momenti: primo momento intervista con ospiti sulle tematiche riguardanti le loro attività e la loro connessione al quartiere e alla città di Trieste; secondo momento, microfono aperto, ogni cliente del bar poteva sedersi e parlare con noi. Data la conoscenza dello strumento radio, sia come impostazione dei contenuti sia come gestione dei programmi di registrazione, ho condotto tutte e dieci le puntate realizzate. Il kit radio era formato dal mio computer, un mixer a due canali, due cuffie e due microfoni a condensazione con relative aste da tavolo. Il kit radio veniva trasportato in quattro buste (quelle resistenti dei supermercati, la cosa era abbastanza divertente). Il programma usato è stato Garage Band. I files una volta salvati ed aggiustati, quando era necessario, venivano mandati a Nicolò Groja responsabile Radio Ca'Foscari e Lucia Vazzoler di Radio Fragola.⁶⁴⁹

Oltre alla "riattivazione" dei bar, RPE ha contribuito nel suo mese di programmazione all'attivazione di una piccola scena artistica triestina. Tra gli inviati; Giampietro Guillerme ideatore del programma radio Escuchame (Radio Fragola), Elisa Vladilo che ha realizzato diverse opere di public art a Trieste, Erika Rossi regista che ha girato *La Città che Cura* documentario sulla micro area di Ponziana, Maria Campitelli storica fondatrice del Gruppo '78 nonché promotrice della contemporaneità della scena artistica triestina negli ultimi 40 anni e, soprattutto, Adriana Torregrossa che in questa mia ricerca rappresenta la prima artista ad aver realizzato un intervento SEA in Italia. Questa piccola auto referenzialità ci è servita per dare un senso al nostro agire, un agire sempre dichiarato e mai mascherato sotto la veste del recupero.

⁶⁴⁹ Si veda in appendice la sinossi di ogni puntata e i link per ascoltarle.

Grazie a RPE abbiamo anche ricostruito la storia del Ponziana, dal momento che erano soprattutto gli ex giocatori ed i tifosi ad alternarsi al nostro microfono.

Grazie al Professor Massimo Degrassi (Università degli Studi di Trieste) è stato deciso di attivare una collaborazione con Kallipolis per la realizzazione di tirocini formativi di modo che la radio non rimanesse un gesto effimero ma iniziasse a radicarsi sul territorio così come avvenne per il progetto SLV di Manglano-Ovalle (Chicago 1993, si veda capitolo 1).

9.5.6 Il Posticipo

Il Posticipo pur essendo stato l'intervento che ha concluso il progetto è stato allo stesso tempo l'aspetto che lo ha informato e costituito. Fin dall'inizio, seguendo l'idea di una riscrittura dell'immaginario collettivo in grado di formalizzarsi/visualizzarsi sulle strutture stesse del quartiere, la ricostruzione della storia del Ponziana Calcio è stata intesa come il collante di un'identità alternativa a quella della marginalità e fragilità. Il Ponziana Calcio pur avendo sempre giocato nelle leghe minori e non essendo mai salito alla ribalta delle cronache sportive nazionali, rappresentava il *quid* del quartiere stesso. Una squadra fatta di ponzianini che subito dopo la seconda guerra mondiale ebbe l'occasione di cimentarsi in un campionato professionistico estero come quello jugoslavo. Il Ponziana Calcio raccontava nei suoi micro aspetti la questione identitaria di una città di confine che per sua natura è aperta e malleabile.

Grazie a RPE abbiamo iniziato ad ospitare al tavolo dei bar, ex giocatori, allenatori e tifosi del Ponziana, in particolare Bruno Gasperutti che nel corso del progetto è diventato la nostra maggiore fonte d'informazioni nonché parte attiva nel progetto finale. Il punto di partenza del progetto, dopo la riscontrata impossibilità dell'utilizzo degli spazi ATER, è stato il vecchio campo del Ponziana, lo stadio Giorgio Ferrini situato al centro del quartiere ed in disuso da quasi dodici anni.

Nonostante il lungo abbandono, il campo viene ancora utilizzato attraverso un buco nella rete che dà accesso diretto alla struttura. Anche gli spogliatoi sono accessibili ma nel corso di questi anni sono stati completamente distrutti. Lo stesso Gasperutti, quando il Ponziana fallì, si premurò personalmente di recuperare tutti i materiali di valore e i cimeli prima che venissero rubati. Gasperutti poi riuscì a conservare il nome del Ponziana attraverso la fusione con un'altra squadra locale il Chiarbola la cui denominazione è diventata Chiarbola-Ponziana.

Volendo intervenire all'interno dello stadio, una delle prime questioni è stata quella relativa alla proprietà dello stadio stesso. Tramite Kallipolis abbiamo contattato direttamente Donatella Rocco, nipote di quel Nereo Rocco che ha scritto la storia del calcio triestino, responsabile del PAG Progetto Area Giovani del Comune di Trieste. La situazione era abbastanza nebulosa in quanto il campo pur di proprietà del comune era al centro di un progetto di ristrutturazione promosso dalla Triestina che a quel momento però non ne era ancora entrata in possesso.

Decidemmo così, a fine febbraio, di incontrare la dirigenza della Triestina. Insieme ai membri di Kallipolis e Donatella Rocco ci recammo in sede, nello stadio Nereo Rocco, per parlare con il vice presidente Mauro Milanese il quale non si presentò e mandò un suo delegato. La Triestina stava effettivamente avviando un progetto di ristrutturazione del campo Ferrini nonché la costruzione di un altro piccolo campo da calcio a sette nell'area del parcheggio antistante lo stadio. Fin quando, però, non entrava in possesso dello

stadio questo rimaneva terra di nessuno. Parlammo con il dirigente della Triestina che si dimostrò molto interessato alla costruzione dell'installazione sonora che avevamo proposto. Si disse anche disposto a sostenere il progetto aiutandoci nel reperimento del materiale necessario. Inviammo pertanto alla dirigenza della Triestina una bozza d'accordo ma nonostante le premesse iniziali la lettera non ebbe mai una risposta.

RPE, così, in ogni sua puntata iniziò a ripercorrere la storia del Ponziana attraverso i suoi protagonisti. Il quartiere venne raccontato e (ri)mappato attraverso le memorie calcistiche. Così scoprimmo che il Bar Mira, uno dei bar dai quali trasmettevamo, era appartenuto al padre del portiere del Ponziana e che lì le persone si incontravano per partire "in trasferta". Abbiamo ripercorso la storia del vecchio campo coperto di quel carbone che si sollevava dai treni quando passavano nella vicina ferrovia. Un altro incontro, però, fu decisivo per capire che storia raccontare, ovvero, quello con i ragazzi della Curva Furlan della Triestina. Parlando con loro emerse che la partita che più di tutte legava queste due squadre e che dunque poteva essere una buona descrizione della città stessa, era il famoso derby del primo dicembre 1974 Triestina-Ponziana. Entrambe le squadre che a quella data, non si affrontavano da 47 anni, si trovarono per la prima volta a disputare lo stesso campionato di Serie C. Per il Ponziana rappresentava il successo della promozione ottenuta l'anno precedente mentre per la Triestina la retrocessione. Con animi e presupposti diversi le due squadre giocarono di fronte a 32.000 spettatori, cifra record per la Serie C, e proprio il Ponziana si aggiudicò il derby vincendo uno a zero.

Per ricostruire la partita ci siamo affidati non solo ad interviste e racconti, come quelli del capitano del Ponziana Giuliano Gerin, ma abbiamo ricercato notizie anche sui giornali dell'epoca dal momento che non esisteva documentazione audio né tantomeno una registrazione video. Una ricostruzione filologica dei 90 minuti della partita era impossibile dal momento che i giornali riportavano solo i momenti salienti. Grazie ai racconti degli ex giocatori riuscimmo a capire il "tipo" di partita. Così riempimmo i buchi della memoria immaginando un derby teso, giocato in prevalenza dalla Triestina e impostato dal Ponziana su ripartenze e catenaccio.

Abbiamo così costruito un copione di 52 minuti, compresi i 15 minuti d'intervallo nei quali i ragazzi del conservatorio Tartini hanno rielaborato le sigle più famose dei programmi sportivi italiani.⁶⁵⁰

A questo punto serviva una voce evocativa degna di questo momento storico. La scelta cadde sul telecronista che più di tutti aveva accompagnato quasi tre generazioni di italiani ai Mondiali, vale a dire Bruno Pizzul. Dopo un primo contatto telefonico ed uno a Trieste durante la presentazione del libro sul centenario della Triestina, ci recammo a casa Pizzul dove registrammo la telecronaca. Pizzul era la prima voce, mentre io ero il commentatore tecnico che nei momenti "vuoti" della partita raccontava la storia di Ponziana intesa come quartiere ed interrogava lo stesso Pizzul sulle sue partite da ex calciatore proprio contro il Ponziana e le altre compagini cittadine. In un secondo momento registrammo gli interventi di Bruno Gasperutti come inviato da bordo campo. Questa triangolazione infine venne curata dal sound designer Luca Severino che ricreò i suoni ambientali e montò l'intera telecronaca.

Il giorno 25 maggio eravamo finalmente pronti. All'interno dello stadio Giorgio Ferrini vennero portate 4 casse altoparlanti (le stesse usate per i concerti) e posizionate esattamente a centro campo. Alle ore 18.00 in diretta su Radio Fragola andò in onda una

⁶⁵⁰ Per il testo della partita si vedano materiali in appendice.

partita del 1974. L'audio abbracciò l'intero quartiere, le macchine iniziarono a fermarsi e per un attimo il vecchio stadio tornò in vita.

L'intero progetto Uplà-Lab è stato un banco di prova reciproco sia per l'associazione che per noi. Ha proposto un intervento sperimentale basato soprattutto sulla componente performativa dell'arte, intendendo l'intervento stesso in maniera strumentale alla ricerca sul quartiere anziché una metodologia d'indagine. Uplà-Lab ha cercato di uscire da determinate dinamiche dell'intervento artistico nel sociale ma senza una giusta mediazione i suoi risultati si sono rivelati secondari rispetto alle logiche del quartiere.

CONCLUSIONE

La pratica SEA è un fenomeno americano nato agli inizi degli anni '90 sulla spinta della riformulazione dei caratteri principali della public art: monumentalità, ufficialità, autorialità. Lo spostamento messo in campo della SEA riguarda un aspetto che appartiene, di fondo, al tessuto sociale americano, ovvero, il passaggio dalla sfera pubblica a quella relativa alla comunità. Per tanto i primi passaggi terminologici avvenuti a cavallo tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 - poi "codificati" nel testo di Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain* (1995) - riguardano la nuova dimensione della new genre public art e della socially engaged art. A livello critico, la critica americana inizia a formulare un nuovo approccio metodologico che si basa sulle nuove coordinate offerte dalla SEA, in particolare sugli aspetti legati alla processualità, alla co-progettazione e alla durata long term dell'intervento stesso. La pratica artistica - termine che rimarca sempre più una sfera del fare collaborativo e condiviso - segue, anche se tale riconoscimento avverrà in questi ultimi anni, la scia del pensiero del filosofo americano John Dewey in merito all'arte come esperienza. Termini come comunicazione, compimento ed esperienza iniziano a prendere sempre più piede nella critica di pratiche che iniziano, a loro volta, a comporsi attraverso approcci extra artistici estremamente legati alla dimensione della comunità. A livello pratico le esperienze di *Places with a Past* (Charleston, 1991) e *Culture in Action* (Chicago, 1993), entrambe curate da Mary Jane Jacob, rappresentano un passaggio fondamentale. In questi interventi, soprattutto in *Culture in Action*, si inizia a delineare una nuova modalità di intervento artistico nella sfera sociale e urbana. L'intervento inizia ad essere posizionato in maniera specifica in un luogo vivo con il quale interagisce e attraverso il quale si modifica e prende senso. La prima operazione SEA, è quella di David Hammons, *House of the Future*, realizzata a Charleston nel 1991. In quell'occasione Hammons realizzò, con la partecipazione della comunità, una casa senza nessuna apparente funzione se non quella di diventare un "simbolo" per la comunità stessa e dunque un qualcosa non tanto di identitario bensì un qualcosa di cui prendersi cura e ritrovarsi attorno.

Questo studio parte da un dato di contesto fondamentale, ovvero il concetto di comunità negli Stati Uniti. Attraverso due testi chiave come, *Fitzgerald. Geography of a Revolution* (W.Bunge, 1971) e *Bowling Alone* (R.Putnam, 1995) ho messo in evidenza come il concetto di comunità negli Stati Uniti rappresenti una sorta di terzo stato, un potere aggregante dal basso in grado di auto gestirsi e definirsi spesso in contrasto - e qui sta la differenza con la public art - con la sfera e il racconto pubblico. La comunità politicamente coerente, come la definisce Grant H. Kester (1995) è un insieme di persone che hanno saputo affermare le proprie diversità e particolarità proprio in contrapposizione a quel potere di cui lo spazio pubblico è spesso emanazione diretta.

"These 'politically coherent' communities emerge after undergoing a process of internal debate and consensus formation. This formation almost always takes place against the grain, so to speak, of the dominant culture, which survives by individualizing social relationships based on class, race, gender and sexuality."⁶⁵¹

La SEA infatti porta con sé un nuovo set di problematiche, una su tutte è quella della rappresentazione, ovvero, come e perché l'artista dovrebbe rappresentare qualcun altro e

⁶⁵¹ G.H.Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, After Image, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, Vol. 22, NN. 7-8, January 1995, p.6.

parlare per una comunità. Su questi punti, ancora oggi molti attuali, Kester forma una critica in grado di ascoltare queste nuove voci piuttosto che giudicarle o porsi verso di esse in una posizione pedagogica moralista. La critica che Kester inizia a propugnare è una critica pratica e dell'attenzione, ovvero, una critica capace di rimettere sempre in discussione i suoi termini specifici d'analisi in quanto tratta di un "materiale umano" soggetto a costanti cambiamenti e verso il quale non si può essere empaticamente indifferenti.

Dalla prima esperienza di Charleston, ancora legata ad un tema generale come quello della rilettura dello schiavismo nel South Carolina, si passa a *Culture in Action*. Qui otto artisti/collettivi sono chiamati ad interagire, creare, collaborare con altrettante comunità. La dimensione della co-progettazione e del long term commitment, con la relativa svolta etica dell'approccio artistico, escono con tutto il loro portato d'urgenza problematica soprattutto in interventi quali FLOOD (Haha) e SLV (Inigo Manglano-Ovalle). In particolare, per questo studio, SLV rappresenta un modello in quanto capace di intercettare l'urgenza di una comunità a tal punto da trasformarsi da progetto artistico ad organizzazione no profit per l'educazione dei ragazzi di quartiere tutt'oggi ancora attiva. Questo modello di pratica ha suscitato non poche polemiche e problematiche critiche dal momento che, uscendo così al di fuori della teoria artistica propriamente detta, ha visto diversi critici (Bishop, Rasmussen) avvertire la necessità di normativizzarlo inserendolo all'interno di una storia artistica che, partendo dal rapporto con il pubblico, trova le sue radici nelle avanguardie storiche. Questo atteggiamento di storicizzazione ha ben presto comportato uno "scontro" tra una scuola americana ed una europea propria nella logica oppostoria tra etico ed estetico.

Il critico americano che fin dall'affacciarsi della SEA ne ha seguito gli sviluppi è stato Grant H. Kester. La critica di Kester è mutata nel tempo e si è modellata anche attraverso una serie di "scontri" critici avvenuti soprattutto con la scuola europea. Nel 2015 Kester ha fondato "FIELD. A Journal for Socially Engaged Art Criticism", affermando sempre di più la necessità di una critica sul campo (field) e riscrivendo, attraverso un approccio realmente interdisciplinare, l'approccio critico alle pratiche SEA. Il critico stesso viene ora chiamato a verificare e agire sul campo. Il giudizio viene rimpiazzato da un'analisi costante dei processi indagati attraverso l'immersione in tali problematiche le quali, a loro volta, iniziano ad essere vissute e capite attraverso una predisposizione di lungo termine. Questo soprattutto perché la SEA, spostando l'attenzione sulla processualità, ha eliminato le distanze tra il momento della creazione dell'opera e quello della sua fruizione.

Qui entra in gioco John Dewey, anche se il suo riconoscimento ufficiale avverrà solo con la pubblicazione da parte di Jacob del testo *Dewey for Artists* (2018). Per Dewey infatti non esistono due momenti separati in quanto quella artistica è essenzialmente un'esperienza che, attraverso l'arte, viene trasfigurata dal suo valore quotidiano trasformandosi in esperienza estetica. Tale esperienza, come si è detto, ha capacità trasformativa nel singolo ed il singolo, essendo parte di una comunità più grande, acquista una funzione civile nella formazione di una società democratica.

Partendo da queste basi, lo studio si è spostato, dunque, sull'analisi del contesto italiano (dagli anni '90 ad oggi) per verificare eventuali connessioni e contemporaneità d'interessi. Ciò che è emerso ha due chiavi di sviluppo e lettura. Una relativa al tessuto sociale ed una relativa al mondo artistico. Come dimostrato dal caso americano, la SEA a livello sociale necessita di determinati presupposti, uno su tutti la presenza di comunità

(politicamente) coerenti, che a quelle date - a fatica ancora oggi - non erano presenti in Italia. Se questo aspetto e assetto non può essere, logicamente né forzato né giustapposto con quello di paesi con un orientamento politico e sociale diverso, è interessante notare come proprio al mutare di tali condizioni sociali, stimolate a cavallo della fine degli anni '90 ed inizio Duemila dai programmi urbanistici complessi di riqualificazione, si avviino le prime pratiche sociali maggiormente programmatiche anche nel nostro paese.

Da punto di vista della produzione artistica, invece, sono due le correnti che si sviluppano maggiormente arrivando poi sul finire degli anni '90 ad una progressiva ibridazione: public art e arte relazionale. Dal momento che la SEA rientra nei nuovi processi artistici contemporanei e dal momento che l'arte contemporanea, soprattutto negli anni '90, inizia ad avere una diffusione sempre più globale, è interessante notare come la SEA venga recepita nel contesto italiano. Sul versante delle nuove pratiche nello spazio pubblico, nonostante le esperienze americane e la ricezione anche in contesto europeo, in particolare con il collettivo austriaco WochenKlausur, in Italia la critica artistica sceglie il termine anglosassone *public art* per descrivere questa nuova corrente, nonostante questo stesso termine fosse stato già superato e rimodificato. Tale scelta critica, come si dirà in seguito, ha segnato, ed in parte limitato, lo sviluppo e la comprensione di fenomeni che, pur agendo nello spazio pubblico, si attuano attraverso le dinamiche complesse della SEA. Il relazionale italiano degli anni '90 si dimostra tuttavia essere una buona palestra per una svolta maggiormente sociale e, partendo dalle prime operazioni maggiormente autoriali e intimiste, si arriva, nella congiuntura con l'attivazione dei programmi urbanistici complessi, ad un relazionale "pubblico" capace di indagare lo spazio pubblico, per l'appunto, anche grazie al soggettivismo dell'artista.

Per lo sviluppo delle pratiche SEA - anche se a livello critico continua a prevalere la definizione public art - bisogna infatti aspettare il nuovo orientamento urbanistico legato ad una riqualificazione co-progettata in grado di andare oltre la mera rigenerazione fisica dell'abitato. Grazie a programmi pilota europei come *The Gate* (Torino 1998) si sviluppa un nuovo approccio all'interno del quale l'artista diventa mediatore tra lo spazio pubblico, le identità e le urgenze delle nuove comunità emergenti. Esempio di questa nuova progettualità è l'intervento di Adriana Torregrossa, *Art.2*, che, proprio all'interno del progetto *The Gate*, riesce a portare la preghiera di fine Ramadan nella piazza del mercato di Porta Palazzo a Torino.

Oltre *The Gate* si sviluppano progetti specifici complessi di rigenerazione co-progettata voluti dall'allora Ministero dei Lavori Pubblici (attuale Ministero Trasporti e Infrastrutture) in particolare i cosiddetti Contratti di Quartiere (1998 e 2002) che iniziano, proprio nella terminologia dei loro bandi, a delineare un nuovo assetto pratico di intervento nel sociale - in particolare nella periferia - andando così a colmare il vuoto critico in merito a queste nuove pratiche. L'artista infatti viene inserito all'interno di un discorso realmente interdisciplinare e vengono così forniti nuovi strumenti per capire e intervenire all'interno della sfera sociale. Entrano in campo teorie e pratiche come quelle della facilitazione e del dibattito pubblico che sempre più si delineano come nuovi strumenti d'indagine e d'azione.

Si sviluppano così, a partire dai primi anni del 2000, programmi come *Nuovi Commitenti* che definiscono il ruolo e la responsabilità di tutti gli attori sociali coinvolti nel processo di creazione di un'opera per lo spazio pubblico con la finalità di attivare una domanda d'arte, di qualità della vita, di integrazione sociale e di recupero urbano. Nonostante la

volontà di instaurare un nuovo rapporto tra l'artista e la comunità molti degli interventi realizzati per *Nuovi Committenti* si risolvono essenzialmente come opere di arte pubblica tout court.

Un momento importante che porta ed esprime una certa consapevolezza in merito al nuovo ruolo che l'artista sta iniziando ad esplorare in questa sua contestualità con la sfera urbana, è rappresentato dal premio *Arte, Patrimonio, Diritti Umani* (2010-2016) realizzato dall'associazione Connecting Cultures. Il premio è indirizzato ad artisti under 35 in grado di realizzare una triangolazione tra ente, territorio e artista cercando di entrare sempre più nei processi quotidiani interculturali e nelle nuove formazioni ibride d'identità tra comunità migranti e territorio italiano. L'interesse verso il premio, oltre la sua specifica funzione di apertura metodologica e problematica, rappresenta un punto centrale al fine di questo mio studio in quanto testimonia, dato il suo finanziamento ministeriale (MIBACT) l'avvenuto cambio di paradigma e l'apertura verso una nuova operatività programmatica.

Altro momento fondamentale ai fini dello sviluppo delle pratiche SEA in Italia, è la creazione, nel 2014, della DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane), che amplia le proprie competenze sul contemporaneo, includendo la riqualificazione delle periferie urbane, per la prima volta oggetto specifico di azione da parte del MiBACT. L'intervento artistico nel sociale, nello specifico nella periferia, diventa ufficialmente un ulteriore ambito del contemporaneo. Questo rappresenta un nuovo punto di partenza e proprio in questo punto mi sono inserito con un progetto artistico svolto all'interno della cornice del bando Creative Living Lab (I edizione, 2018).

A partire dal 2017, a supporto della ricerca dottorale, ho iniziato a sviluppare una pratica artistica volta alla verifica sul campo dei concetti di partecipazione e social engagement con l'intenzione specifica di analizzarne le possibilità nel contesto italiano sia da un punto di vista dell'organizzazione artistica che da quello centrale/ministeriale. Il bando Creative Living Lab è stato promosso dalla DGGAP ed è " rivolto a soggetti pubblici e privati che operano in campo culturale con il coinvolgimento di stakeholder attivi sul territorio e mira alla creazione di azioni partecipate, realizzate dalle comunità per le comunità, elaborate con l'apporto multidisciplinare di mediatori culturali come architetti, paesaggisti, designer, artisti, registi, film-maker, fotografi, musicisti, performer, scrittori, psicologi, sociologi, antropologi. Le proposte potranno prevedere microprogetti e attività formative e laboratoriali come workshop, seminari, laboratori, percorsi espositivi e didattici con una programmazione articolata in un arco di tempo di 6 mesi. Le risorse impegnate dalla DGAAP ammontano a 205mila euro, per un massimo di 34mila euro per ogni progetto."⁶⁵²

Insieme al collettivo Gli Impresari sono stato selezionato per il progetto Uplà-Lab (Associazione Kallipolis, Trieste), vincitore della I edizione di Creative Lab. Il contesto d'azione nel quale sono stato chiamato ad agire è stato il quartiere Ponziana di Trieste individuato come periferico e socialmente fragile. Nel quartiere abbiamo sviluppato due progetti: Radio Ponziana Errante e Il Posticipo entrambi con lo scopo di raccontare la storia della vecchia squadra del Ponziana Calcio che si presentava come elemento identitario e memoria collettiva del quartiere, Il progetto è stato un banco di prova, tanto per noi quanto per l'associazione per verificare limiti e possibilità della pratica artistica - condotta dal mio punto di vista come messa in pratica delle teoria SEA - nel suo rapporto

⁶⁵² http://www.aap.beniculturali.it/creative_living_lab.html

reale e concreto con il quartiere. Da quanto emerso, anche grazie alle ricerche e gli scambi condotti successivamente alla chiusura del bando con gli altri 5 progetti vincitori, la maggior parte degli interventi realizzati presentavano ancora un aspetto marcatamente urbanistico all'interno del quale l'intervento artistico è stato inteso come secondario ed utilizzato soprattutto in qualità di format. Sono emerse infatti pratiche ricorrenti a dimostrazione di come l'assenza di una voce critica all'interno di questi processi abbia plasmato una modalità replicabile e funzionale. Seppur ognuno dei cinque progetti abbia messo in luce elementi d'interesse la pratica artistica si è data in maniera lineare e senza complessità risultando sempre ancillare, se non realmente secondaria, ad un processo di riqualificazione già condotto in un'ottica "creativa" e a sua volta rodato nei programmi urbanistici complessi. Questa modalità operativa può essere letta come la diretta conseguenza di una ricezione tardiva e stereotipata di una serie di pratiche ridotte ad un utilizzo formale.

La pratica artistica emersa dai cinque progetti sembra essere plasmata, dunque, non tanto sulla ricerca critica di tali pratiche quanto piuttosto sull'innovazione portata avanti dall'interdisciplinarietà di una nuova progettazione urbanistica ibrida e partecipata. Il progetto presentato a Trieste, di contro, sbilanciato sul versante artistico, ha messo in luce le difficoltà del rapporto costruttivo tra pratica artistica e dinamica sociale inserita all'interno dei processi di rigenerazione. Questo ha portato alla luce la necessità di una voce critica, se non di una vera e propria formazione, in grado di cogliere lo sfaccettato e complesso sociale nel suo farsi. Quello che è stato riscontrato è la mancanza, e dunque l'esigenza, di una serie di nuovi strumenti che coinvolgano realmente le persone nonché la consapevolezza di tale complessità/responsabilità da parte degli artisti anziché la padronanza di un medium specifico.

La struttura del bando Creative Living Lab, pur dimostrandosi normativizzante e giudicante nella sua perentoria definizione di marginalità associata alla periferia, ha avuto comunque il pregio di attivare e stabilire un contatto programmatico tra artista e comunità in un'ottica di miglioramento sociale non solo urbanistica. La mancanza, ripeto, però di una critica che sappia verificare, puntualizzare e cogliere storture ed elementi negativi ha portato, nella seconda e attuale edizione del bando (2019) alla triplicazione dei fondi e del numero dei progetti vincitori. Questa tipologia di bando risulta necessario per mappare la periferie e le pratiche alternative che possono attivarsi al suo interno allo stesso modo, però, come sosteneva già Kester nel 1995, rischia di diventare l'ennesimo strumento di rappresentazione e non di presentazione dove un delegato prende voce senza lasciar parlare chi realmente ha bisogno di esprimere un'esigenza.

Ritengo, infine, che il dibattito Kester-Bishop (Artforum, 2006) in merito alla questione etica di questi processi debba ancora trovare una sua giusta collocazione all'interno tanto della struttura/stesura di questa tipologia di bandi quanto all'interno della critica stessa. In queste pratiche, come si evince fin dal titolo di uno dei testi della collana *Chicago Social Practice History Series (2014), Immersive life practices*, la dinamica immersiva è totale, totalizzante e necessaria. L'artista che decide di intraprendere questa strada non può scindere il suo essere persona dal suo essere, per l'appunto, artista dal momento che quello che si richiede è *più* di una rappresentazione. Questo non significa perdere il "proprio specifico", come scriveva negli anni pionieristici Crispolti, bensì essere consapevoli del livello di interazione all'interno del quale si sta agendo. Non si tratta di una "semplice" richiesta d'arte bensì si tratta dell'istigazione e della stimolazione di un pensiero critico all'interno di un contesto reale, concreto e avulso, in molti casi, alla modalità del pensiero speculativo e critico. Si tratta soprattutto di relazioni con *pari* senza

nessuna logica di ritorno economico e, allo stesso tempo, senza nessuna intenzione moraleggiante e salvifica. Costruire rapporti e creare pensiero, per certi aspetti, può essere visto come il fine ultimo della SEA ma questo significa entrare, o per meglio dire ritornare, a quella sfera sociale e umana che l'artista spesso abbandona. Il piano etico in questa tipologia di operazioni, come sostiene Kester, è esso stesso la sua estetica. Forma e sostanza si ritrovano in un'empatia quotidiana che fa perdere realmente i limiti della pratica artistica nella vita "reale". La pratica SEA se condotta con queste prospettive è in grado di abbattere ogni barriera e limite nonché la necessità del medium specifico stesso. Per fare questo, però, bisogna essere aperti alla possibilità di un cambio radicale all'interno del quale un certo egotismo deve essere accantonato. La SEA è un percorso complesso e il riconoscimento, l'attenzione e il ritorno acquistano forme non canoniche e inaspettate che solo chi ha deciso di *darsi* completamente può cogliere.

APPENDICE

Intervista Mary Jane Jacob

Intervista Narelle Jubelin

Intervista Laurie Palmer

Intervista Adriana

Intervista Marco Vgalieri

Materiale Radio Ponziana Errante

Materiale Il Posticipo

Intervista con Mary Jane Jacob (febbraio 2015. L'intervista è stata realizzata per l'articolo n.82 di Contemporart)

Starting points: A Lived Practice was created and curated for Chicago as a “tribute” to all its socially engaged past and its collaboratives/network present. What was the starting point, what prompted you to do this recognition?

I'd been working in the field we now call social practice since the time I curated the program “Culture in Action”: eight artists projects with communities of concern in Chicago (AIDS, youth violence, ecology, women's rights...). The artists weren't all Chicagoans but their focus over two to three years was the way such social issues play out in urban spaces here and their broader relevance. In 2012 its twentieth anniversary was approaching.

Since 1993 this practice has become accepted; twenty years ago “Culture in Action” caused critical outrage in the art world. It has burgeoned into a recognizable international art world phenomenon and codified as a field of academic and artistic study. I'd traveled much of the world talking about this Chicago program; I've been contacted by students writing theses on “Culture in Action” and others wanting to recall that moment, such as Afterall Press that has published a volume on it in their exhibition histories series. Most of all over these two decades I've seen how it fed into a stream of artistic activity and, more so, into people's desire to believe that art could matter. So this anniversary proved a starting point for me.

Still there are still some misperceptions that narrow the field; there are critics who want to vilify artists who work in this way and curators, too. One thing that bothered me was the misunderstanding of just what the experience is of social practice. So I wondered how to change that discourse.

I'd also seen quite a number of shows that tried to feature or incorporate such social practice to varying degrees of success. As the director of a gallery program in a major art school, I wondered what that venue could afford. Could the exhibition practice and social practice meet in another way true to experience?

As to the siting of “A Lived Practice” in Chicago, this was neither just coincidence of my employment nor in homage to “Culture in Action.” As the field took hold, I was interested in artists living in Chicago, continuously or just for a time, who have become leaders in this field. For them, as I became more aware, the present-day conditions of this city and its activist roots played a part.

But as we find all too often in the US, New York always claims center stage in any art movement with California close behind. This coastal superiority casts the rest of the country as provincial, with Chicago even losing its historic distinction as “the second city.” I was tired of that regionalist bias. So that was a starting point, too: let's right contemporary art criticism on social practice by telling a fuller history. That led to the Chicago Social Practice History series of books.

Balance between theory of social art and practice: There are some words that are evident throughout the entire project, which apparently seem to be in contrast each other. Words like, immersive, generative, compromises, infrastructures, what is the balance? What is the balance between the theory of social art and its practice?

I don't think the best practice comes by looking to theory first; I think it comes from experience. Theory can aid our work, and it is surely a mode of reflection on what we do, a way of coming to realizations, then sharing them with others so that it can enable their work, too.

That said, being in an academic institution now—and in the art world since, say, the 1980s—writing and reading are a way we practice the visual arts. So the literature in circulation defines the discourse of a practice. That is surely the case with social practice where less than a half-dozen books made up the litany.

But even with these and our recent publications, and surely more to come, artists who are undertaking socially engaged art practice well are those with consciousness intention and who reappraise circumstances of a project all along the way by carrying out a continuously open and thoughtful process. They are artists who embody their practice and bring experience to the full. Over time the deeper meanings their work shape their practice, affects audiences, and reestablishes art's worth within the institutions of society.

Art as a lifelong training and everyday experience as a vehicle for change. What is most direct influence of Dewey's thought in contemporary art? Starting from titles (A Lived Practice and A Proximity of Consciousness) they highlight a specific conception of art as a life long training/ everyday experience as a vehicle for change. In this approach there is a clear reference to the theories of John Dewey (as evidenced by the work of Pablo Helguera and text by Abigail Satinsky). What do you consider to be the most direct influence of Dewey's thought in contemporary art?

You are right. These terms point to art as a life long training/everyday experience and as a vehicle for change, and that both these concepts are Deweyan.

With A Proximity of Consciousness, which was the title of an exhibition of ten new works, I wanted to point, on the one hand, to the deeply reflective and invested nature of these artists (the consciousness of each) and, on the other hand, to a consciousness these artists share non-prescriptively (so within a proximity) as they respect each others' practices. I also wanted to expose two other things about each one of them: Chicago played a fundamental role in their development; and they are forward-thinking artists driven by being caring, engaged citizens. So showing new work—what drives them today—and not an historic overview of their art was important. This is a living practice.

This brings me to the other term, A Lived Practice, which was the title of the entire social program and also specifically the related symposium. It drew from the idea of one's life work. How can you embody what you do? How is art, or anything for that matter, a vocation, but in art this can exceptionally true? We may not see this all the time, because the of the cloud the art market projects, but it is essential for social practice art because of the stakes, because of what it aims to accomplish—and that is social change.

So this brings us to John Dewey whose two-prong concept of daily life posited that as we evolve as individuals we assume responsibility to evolve society into a more just and

humane world; in turn, cultivating society makes us better people. His model is really a circle: a continuously co-evolving and interdependent system of relations between the self and others, and us and the institutions, cultures, and communities that comprise our world.

Now not all these artists in the show or book series were thinking about Dewey. In fact with my co-curator Kate Zeller, we often asked them: so what do you think about this way Dewey thought about the individual in society, sometimes explaining what that meant. We thought Dewey was relevant to bring up because his ideas coalesced during his time in Chicago, particularly while working with the settlement house founder Jane Addams; his legacy remains here; and, unlike most all philosophers or theorists, he believed in the transformational power of art and made this central to all his thinking.

But then I also had not arrived at social practice art twenty years ago by reading the theories of John Dewey. That work came from my life experiences and my professional experience of working in museums, which proved to be at odds with my values and beliefs in the art experience. It wasn't until I took on co-organizing a research program called "Awake: Art, Buddhism, and the Dimensions of Consciousness" that I bumped into Dewey. This project was a two-year think-tank over two years to get museum professionals to consider what we might learn from contemporary artists influenced by Buddhism and from Buddhism itself about viewers' engagement with art. We didn't deal with Dewey directly. For me that came next. Eventually for me both Dewey and Buddhism became ways to think about socially engaged art practice: Why we do it? How it is not a new art genre but a fundamental way art happens? Both Dewey and Buddhism brought me to appreciate what it means to live your practice. I'd like to think the term we've used—a lived practice—can help re-center the discourse of socially engaged art practice that has been so preoccupied with art-world questions: Is it art? What about the art object? Who is the artist when the public participates?

I think Dewey has great relevance for art today, social practice and otherwise, as well as for its practitioners—artists, curators, students, and more. But as to influence, as you ask, Dewey has been out of the mainstream of art theory for decades, though I think His time is now.

Relationship of art and community in Italian scene: You know well the Italian contemporary art system. How do you consider the relationship between art and community?

In Italy like other places, there are multiple art scenes and in Italy there is a social practice one, too. I think as Italian culture undergoes radical changes—with migration, the predicament of refugees, and so forth—thinking about society in new ways and making change will be all the more urgent.

One of the most important social practice collaboratives today in my estimation is artway of thinking in Italy. Before its formation in 1996, one of its founders, Federica Thiene, was part of a proposal for "Culture in Action." I did not accept it, but I stayed in contact with Federica and her artway co-founder Stefania Mantovani; I worked with them for the 1996 Olympics in Atlanta and continue to do so.

In a current project they are applying their methodology to the educational system. See

http://www.lineefuture.it/upgrade-un-percorso-alla-scoperta-del-se-e-orientamento-alla-scelta/?fb_action_ids=10153479301572538&fb_action_types=og.likes

I told artway of thinking about John Dewey a few years ago. Their concept of the interdependence of self and social development was so connected to his. Their understanding of the phases of innovative, creative process and of the value of reflecting on one's experience is in tune with Dewey, too. The philosopher would be thrilled to see them now applying their ideas to education reform as they work directly with students through experience in a laboratory setting, for that was one of Dewey's greatest achievement. Maria Montessori recognized this work of Dewey's long ago as she was developing her own.

The Italian social practice scene: you have one, and maybe you can transgress the boundary of art and life, making art permeable within the everyday because (as I like to think) the Italian way of life values that. And maybe you are less capitalist than we are in the US (Dewey found Capitalism vexing and its power mongers obstacles to reform). So maybe you can help lead the way.

Intervista con Narelle Jubelin (settembre 2018)

-What was the context of art system at that time (at beginning of the Nineties)?

I think i'll start with a footnote quote from *The Codes of the Global in the Twenty-first Century* by Anna Maria Guasch published by Universitat de Barcelona Editions with Art Globalization Interculturality in a book, part of the research project "Critical mapping of visibility in the global era: New methodologies, concepts and analytical approaches III", Ministry of Economy, Industry and Competitiveness (Spain). University of Barcelona that hence speaks volumes. Already in 1990, Mary Jane Jacob started the discussion about the worn-out concept of internationalism in the framework of the symposium *Expanding Internationalism: A Conference on International Exhibitions*, held at the 49th Venice Biennale. The proceedings of the symposium – with contributions from, among others, Mary Jane Jacob, Homi Bhabha, Emmanuel N. Arinze, and Beral Madrra – can be read in the text *Expanding Internationalism: A Conference on International Exhibitions* (New York: Arts International, 1990). And actually if I look at the contents page of that book it is like time travel... for me it is a great set up for any discussion of context at that time! Certainly the context I was moving in and not what developed later into art and social practice.

Approaches to the global / The global in the field of history / World Art Studies / Global Studies / The global from a sociological perspective / The global and the local / Globalisation as the intensification of modernity / The archeology of the future / The global from an artistic perspective / The case of *Third Text* and "New Internationalism" / The Global Issue after *Art in America* / Marco Polo syndrome / Epistemologies of the Global, theories and discourses / Postmodernism, post-structuralism and difference / The theoretical strengthening of the post colonial and the peripheral / The Oriental Gaze / The Antillean discourse / The third space / The question of subalternity / Hibridisation / The multicultural discourse / Questioning multiculturalism /

Mary Jane Jacob invited me to sit in on the 1990 conference as I was participating in the Aperto of the biennale that year with a work entitled *Trade Delivers People* and she subsequently invited me to participate in another conference in 1992 in Barcelona (as I was on my way for a site visit and research for a group show *Cocido y Crudo* in Madrid, which also in hindsight, was a ground breaking show teasing out multiculturalism in a moment when, in the context of Spain I think that it is fair to say that, not much was being done or even thought.) Jacob and I had had contact before Venice and had already begun to talk about Charleston but we actually met face to face in Venice.

-When did Mary Jane Jacob first approach you? And what in your previous work made her think of you as a good fit for Places with a past?

I think she knew of my work through conversations with curators in Australia but think she'd not seen anything in the flesh until 1990. I imagine that she was interested in expanding the representative field not only in terms of geography but in terms of diversity within post colonial positions. It was early in my practice but i'm sure that she registered a close attention to history/herstory within rigorous feminist critiques.

-How did you develop the project in Charleston community? Did you spend time in interview resident about the history of the building or did you already have a plan/general idea of how to exhibit your work?

I seldom begin a project with community and conceptually sought a site that bridged & brokered trade. The Federal Customs House is an imposing civic building on the waterfront and I knew we could make it work as a public exhibition space (although during the development of the project we learnt that there was a US senators office in the building and as it was a federal building and that if the gulf war hadn't ceased by the time *Places with a Past* happened my budget had gone through the roof as we'd have needed to pay additional armed guards for the duration so as to secure the building for public traffic flow...(…)... Charleston was a hub for munissions and troupe employment at that time... Once the building was chosen as my site the community literally became the people that worked in it each day and I quite consciously spent some time orienting the guards who would be living with and talking about *Foreign Affairs* the work that was made for their workplace. The war ended before the show opened and I recall a guard saying to me during install that we had no idea what went on in that building.

-What was the thing that most intrigued you in the format of Places with Past?

Many years later I saw one of the other participants, David Hammons, in Madrid and he laughed and said to me 'Well you survived Charleston.' The brief was a complex one to get ones head around and I distilled it in mine as quite literally being invited in as a foreigner to think of the contentious history of another(s) place. Large group shows are always a steep learning curve but I cemented my friendship and working relationship with Jacob as she was very careful to knowingly build a nuanced exhibition through many forms of consultation... with the participating artists, the writers and the international and national visitors by building and consolidating close relations with the locals. I also always think of *Places with a Past* as the beginning of her decade plus of working in Charleston... *Places with a Past* was the largest comissioning of new work at that time in the US as I recall so the ambitions scale of production, research and negotiation for us to work in non institutional spaces was quite amazing!

-Many critics consider Places with a Past a watershed event in the contemporary art, a model for social practices. In Madrid you're collaborating/working with the space ABM Confecciones that, in some way, represent a place with the past of Vallecas. Do you believe that, in some way, your interaction and participatory approach to ABM is influenced by the socially engaged art from the '90?

Last year (2017) I accompanied Mary Jane Jacob to Florence and we spent a couple of days almost retracing steps she'd made with an art history professor of hers, whilst studying in Italy many years before... She revealed the city to me in a way that gave my enormous insight into *Places with a Past*. It is one of those exhibitions that continues to resonate ... one home cooked thanksgiving dinner in Chicago, where she is based, maybe five years ago now, was the first time I met a Southern Carolinian woman, outside the exhibition frame, who'd actually seen *Places with a Past*. She and I had the first conversation I'd had in depth about *Foreign Affairs* and it was quite stunning as she teased out the impact the work had had on her and extrapolated the broader consequences of the show; actually not unlike conversations one might have with residents in Munster where their articulation of the repercussions of people being invited in has a history in and of itself. The relationship and threads drawn out by many of the

Pagina 464 di 493

projects in Charleston cannot not impact in my thinking for ABM in fact recently I was recalling the fabulous work by James Coleman where he made a massive work, almost the scale of a feature film in its production, and remember Jacob saying to Boltanski that the work of Coleman actually (brilliantly) chose to reiterate an error in civil war history telling and that the piece was epic but had the eventual physicality two 35mm slides. Or the powerful memorial Ronald Jones had sculpted from a stereograph photograph with local trades people that became a permanent civil rights monument for the Emanuel African Methodist Episcopal Church in Charleston that tragically years after *Places with a Past* accrued new poignancy in terms of collective mourning after a mass shooting in that same Church (2015).

As you know, in ABM we are custodians of Un Fichero Vallecano a slide archive that was established by sacerdotes obreros / curas rojos / workers' priests predominantly in the 70-80's and that is hence the deposit of an important photographic legacy of local cultural memory and yet also has an enormous geographic spread in terms of several liberation wars of the epoca represented within the eclectic mass of imagery. As you ask, entering in the archive reminds me of what was put into place in that other place with a past and how histories can be teased out, written and rewritten depending on who is invited in... thinking again to Charleston standing beside the Customs House was a small brick pump house which reminded us, as Jacob wrote of the piece by Barbara Steinman, 'of the way cultural memory functions, revealing how remembering revises the past and recasts it for consumption in the present'. Steinmans piece was like a solitary ballroom that at its centerpoint bore the text "THE CENTER OF THE WORLD IS EXACLY WHERE YOU STAND."

What skills an artist/artists collective need to have in order to work in and with this community? Are there skills that SEA artists should have?

Artists bring to their work who they are and what they have to offer. Part of the difficult work is figuring out what this is, and designing/inventing projects that will bring it into the world most fully and specifically, and in relation to an audience who can receive it. When Haha started Flood, the term “Socially engaged art” was non-existent, but collaboration, with other artists and with others who were not artists, was part of what Haha (as an “artist”) was all about. Because we were a porous collaborative already, not of a single mind but four individuals, working collaboratively, with others who were also difference, made sense. It was also a way to bring life and art together, and to find relevance in the world. If socially engaged art is also about that – finding relevance in the world -- which I believe it is – there is no formula, other than learning as much as one can about whatever you need to know that is relevant to your project – this might mean learning a new language, it might mean taking a course in hydroponics...

What is the essence of a SEA project?

Perhaps I spoke to this above. I am not invested in defining “socially engaged art” but instead in thinking about how to do work in the world through art as a frame that has effects beyond the art world.

What do you think it is that makes a SEA project a good project?

One that has effects beyond the art world.

Do you think that the legacy of a SEA is important to assess its 'successfulness'?

By legacy, I assume you mean the ongoingness of a project? Of course, projects don't have to persist in their original forms to be “successful”; rumor, press, off-shoots, influence, stories... all this affects the imagination of others and can and does generate new projects and ideas and efforts that in some sense are the “legacy” without needing to give credit. If I have learned anything in life so far it is that nothing stays fixed, and what is most interesting is how ideas and energies move and are transformed.

How does the public presentation of a project (in a museum or publication for instance) relate to the experience of running the project? how did you document it at the time? if you were to document it now, would you document the project differently?

I believe I address these questions in the attached essay as well, but I would add that I would probably not document the project at all if I were doing it now, though that is about being older and not invested in constructing a career so much as thinking about how to be most effective in the world in the ways that matter to me. In retrospect, the things that mattered to me most with Flood had to do with daily engagements on the street and with visitors who came inside the garden – however, we were also excited at the time about participating in a kind of public art experiment.

What was the relationship between this project and the Collective's overall experience of Culture in Action?

We benefited greatly from our participation in Culture in Action, the publicity and the conversations about a new kind of public art. But we were also committed to continuing the garden as a project on its own after the year of sponsorship. These were two different aspects of the same project.

As a Chicago-based collective, do you believe that the city itself with its social and political heritage has modelled these kinds of practices?

The four part book series that the School of the Art Institute of Chicago published on Socially Engaged Art practice, edited by Mary Jane Jacob, makes this argument very strongly, connecting more recent art projects with historical precedents in the city. So, yes! There is also a livable dimension to Chicago still, in that it is still porous, not entirely seen or sewn up, so that people can find spaces and other people to do things that don't necessarily require expensive sponsorship or high visibility. This is a vital aspect of the city.

Intervista Marco Vaglieri (gennaio 2019)

Agli inizi degli anni 90 la corrente del relazionale sembra essere uno “strumento” trasversale che indaga la relazione spontanea di un pubblico più ampio rispetto a quello galleristico-museale, ovvero il pubblico della città. Allo stesso tempo la relazione implica anche un confronto intimo con se stessi, una consapevolezza. Come convivono questi due aspetti (pubblico/privato-intimo/esterno)?

A partire dai primi anni novanta la relazione col pubblico è stata per me e per altri artisti italiani una questione centrale. Personalmente ero interessato a un pubblico più ampio di quello dei soli ‘addetti ai lavori’. Cercavo, come lei giustamente dice, delle risposte che l’istituzione e il sistema privato delle gallerie non davano. Ovviamente non ero il solo ma non sarebbe corretto dire che esistesse una “corrente relazionale”. Noi non ci definivamo. I termini “relazione” e “relazionale” arrivavano principalmente da due testi. Il primo di Roberto Pinto (nota 1) e l’altro di Nicolas Borriaud (nota 2). Ma comunque non era una cosa chiara a tutti, non esisteva una corrente definita teoricamente, non c’era una galleria o un critico che avesse riunito questa tendenza. C’era però un considerevole numero di artisti che come me, in maniera spontanea e del tutto trasversale, ricorreva a pratiche cosiddette relazionali. La nostra attenzione si indirizzava verso la società nel suo insieme e lo scopo era trovare il nostro pubblico e renderlo partecipe del processo creativo. A seconda del lavoro che veniva fatto si coinvolgevano di volta in volta persone di tutti i generi e nei luoghi più disparati. Molti tra noi, poi, oltre a coinvolgere il pubblico, hanno anche condiviso le loro produzioni. Lavorare a quattro o sei mani era una pratica diffusa. La rinuncia alla paternità, o meglio alla maternità, sull’opera, a favore di un lavoro comune, è stata una caratteristica peculiare delle avanguardie degli anni novanta.

Io non mi sono mai definito un artista relazionale (nota 3), mi sentivo più vicino alla tradizione dada e surrealista prima, situazionista e fluxus poi. Mi piacevano gli happening degli americani e in Italia mi ha influenzato il lavoro di Emilio Fantin, Franco Vaccari e di Enzo Umbaca. Ma comprendo e accetto che il mio lavoro di quel periodo possa essere letto in quel modo. Riguardo alla prossimità o ai sentimenti che implica la relazione io penso che ogni artista, se onesto, non può prescindere da un confronto intimo e profondo con sé stesso. Questo porta spesso alla consapevolezza di cui lei parla. Il mettersi in gioco personalmente è molto meno problematico di quello che possa sembrare. Si parte comunque da una posizione di potere, e bisogna stare molto attenti che la tensione espressiva non diventi una prevaricazione sugli altri. Quando scendevo in strada per un’azione pensavo solo che era giusto farlo. Ero cosciente che rapportarmi in questo modo con la città, e far sì che la mia visione delle cose diventasse un fatto pubblico, era un privilegio e questo mi portava ad avere rispetto per le persone che coinvolgevo.

In particolare nei suoi lavori *Abbracci, Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno*, il bilanciamento tra pubblico/privato è molto sottile. Cosa l’ha spinto a cercare questo contatto così diretto?

Perché ha sentito l’esigenza di allestire delle piccole case giocattolo e offrire il tè ai passanti, perché ha sentito l’esigenza di parlare e abbracciare qualcuno ?

L’urgenza di ridefinire il concetto di opera, di considerare come centrale anche quello che precede e genera il lavoro in arte, ha influenzato e indirizzato il mio lavoro degli anni novanta. Sentivo come primario il bisogno di indagare i confini di un’opera d’arte, il suo raggio di azione, il modo e il luogo in cui si dipana il suo potenziale, i fattori umani e spaziali che la generano e ne risultano coinvolti. Questa necessità nasceva dalla

Pagina 468 di 493

constatazione che gli spazi dedicati all'arte erano nella gran parte inadeguati e soprattutto discriminavano quelle che a mio avviso erano le pratiche artistiche più interessanti. Devo confessare anche che ai tempi ero vittima di una specie di allergia verso i rituali dell'arte contemporanea, le fiere, i "white cube". Così ho scelto di andare per strada, fuori dagli spazi convenzionali, spinto anche dal desiderio di testare il linguaggio dell'arte in spazi non protetti. Per descrivere le mie azioni veniva spesso usato il termine "cortocircuito" che dava in effetti un'idea di quello che facevo. Da questi presupposti sono nati molti lavori tra i quali quelli che lei cita: *Abbracci* e *Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno*. Il lavoro *Abbracci* del 1996/7, consisteva nell'abbracciare i passanti. Avevo cercato in quel caso di liberarmi il più possibile di intralci teorici ed estetici, di lavorare sulle basi della prossemica, su emozioni, linguaggio del corpo, sfera privata e sfera pubblica. Il lavoro implicava il superamento della distanza pubblica tra individui. Era una operazione molto semplice di comunicazione non verbale. Non era una performance, non solo per il fatto che l'operazione venne ripetuta più volte nell'arco di un mese, ma soprattutto perché non avveniva in un luogo definito e non richiama un pubblico scelto. Tutto avveniva in maniera completamente casuale. *Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno*, che è precedente, del 1995, era composto da un set di tre cassette giocattolo in cartone che circondavano delle sedie, un fornello e le cose necessarie per preparare un tè. Tutto il materiale stava comodamente in automobile. Giravo a caso e quando vedevo un posto che mi piaceva scaricavo tutto l'occorrente e allestivo il mio piccolo accampamento. La gente passava, guardava, certi chiedevano. E quando spiegavo che la mia era una operazione artistica alcuni sceglievano di fermarsi, di sedersi e di accettare il mio tè. Questa scelta per me era di primaria importanza. Era la condizione per cui il lavoro poteva vivere. Mi interessava molto anche la dimensione di totale precarietà che contraddistingueva l'operazione a livello visivo e il fatto di condividere un momento di dialogo, di comunicazione spontanea, e incontrare delle persone in una bolla di realtà non ordinaria. Per me uno spazio estetico e politico. Come negli *Abbracci*, anche questo lavoro era seriale e completamente fuori controllo. Quindi capitavano anche situazioni difficili in posti di disagio sociale, incontri con persone ostili, problemi con la polizia locale e via dicendo. Tutto questo faceva parte del gioco, non solo per modo di dire, perché in effetti in queste operazioni c'era anche il desiderio frequentare una dimensione ludica, e poetica ... un po' giocosa appunto. Bisogna ricordare che in quegli anni non esistevano né Youtube né i social media, non esisteva il termine "flash mob", molte delle nostre produzioni di allora ora sarebbero chiamate forse "esperimenti sociali" e forse troverebbero la loro collocazione in rete o appunto sui social. Lo stesso discorso vale per i "real show" televisivi, che somigliano a molte delle cose che facevamo in quegli anni, ma contesto, motivazioni e obiettivi erano e rimangono completamente diversi. Ad esempio la pratica dei "free hugs", è nata nel 2004 e si diffonde a livello globale nella seconda metà degli anni 10. A me ha pure fatto piacere e - anche se vale il discorso di prima riguardo a contesto e motivazione - mi sono sentito, in qualche modo, un precursore.

Rispetto alle decadi precedenti, gli anni 90 sono sembrati un periodo meno programmatico, ovvero sembrano essere scomparsi i manifesti, i collettivi e le azioni coordinate in favore di un maggior attenzione alla singolarità dell'artista anche nel suo rapportarsi all'altro. Allo stesso tempo, però, si faceva sempre più strada la necessità di uscire da un sistema "istituzionale" che portò, per forza di cose, all'incontro pubblico, in strada con l'altro.

Cosa spingeva gli artisti negli anni 90 a cercare la relazione ?

Opinione che ho sentito, condiviso e riporto è che negli anni novanta molti artisti tra i trenta e i quaranta anni avevano raggiunto una maturità intellettuale che li aveva messi in grado di dare voce e di assumere il lavoro e le istanze degli artisti delle decadi precedenti. Molti di noi avevano relazione con artisti più anziani ed erano perfettamente al corrente delle loro esperienze. Questa maturità storica e spesso teorica, accompagnata al fatto che sia le scuderie di galleria che quelle promosse da critici erano in realtà poche ha creato una fortunata condizione per cui, in effetti, in quegli anni gli artisti erano inclini a condividere esperienze e percorsi. Non si sentivano né la frustrazione della concorrenza, che aveva contraddistinto gli anni sessanta, né l'exasperazione politica degli anni settanta ma ci si voleva risvegliare dal sonno qualunquista degli ottanta. Va anche detto che si lavorava in una specie di terra di nessuno, vista la totale mancanza delle istituzioni e di referenti culturali credibili. Avevamo da una parte un sistema pubblico e museale debole, povero e obsoleto, dall'altra il sistema privato che era completamente succube di quelle tre o quattro gallerie che detenevano il monopolio dell'arte contemporanea. Per questo ci siamo trovati i nostri spazi, abbiamo organizzato le nostre reti, che, ovviamente, erano frutto di intense relazioni, di studio, di lavoro, di progetto, di scambio. Forse la cosa che è mancata è stata una reale consapevolezza delle nostre forze, e, io penso, un più energico posizionamento culturale e politico. La qual cosa in qualche modo ci ha escluso poi dai giochi, ma ha cementato percorsi, lavori e amicizie. Rimane un dato di fatto incontestabile: una parte rilevante delle migliori produzioni artistiche e culturali italiane degli anni novanta (nota 4) è uscita completamente dalla storia e non è, salvo rari casi, (questo dottorato è uno di quelli) in alcun modo documentata.

Nota 1 - Testo nel catalogo della mostra *Forme di relazione*, biblioteca comunale di Orzinuovi, 1993

Nota 2 - Introduzione all'estetica relazionale testo nel catalogo della mostra Traffic, CAPC Musèe di Bordeaux, 1996

Nota 3 - Vedi il testo *Qualche equivoco a proposito dell'arte relazionale*, su *Come faccio a spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?* Atti del convegno omonimo tenutosi al Link di Bologna, edizioni Charta, 1998

Nota 4 - Questa lacuna è poi addirittura scandalosa per il lavoro di molte artiste donne di quegli anni penso, per citarne solo alcune, al lavoro di Adriana Torregrossa, Marianne Heier, Alessandra Tortarolo, Annalisa Cattani etc.

Le note sono state inserite dallo stesso Vaglieri.

Da dove sei partita?

Io penso al concetto di poetica, come se tu mi chiedessi qual è stata la poetica che ti ha spinto a realizzare questo progetto? Poetica intesa come intenti. Fare un'azione e quindi svilupparla, portare a compimento l'opera. Cosa mi ha portato a svilupparla?

Dal momento della richiesta ho fatto una riflessione, sul mio lavoro e sulla strada che volevo intraprendere. Volevo portare avanti la mia ricerca e cogliere l'opportunità per sviluppare questo progetto estremamente legato al momento storico. Certe ricerche c'erano in quegli anni, avevo conosciuto esperienze che si sviluppavano in questo ambito e mi piaceva concentrarmi su questo aspetto.

Ci sono arrivata perché ho iniziato a pensare all'opera lontana dal manufatto e dall'oggetto in sé. Chi mi ha spinto ad affrontare un pensiero così astratto è stato Alberto Garutti. Ho finito l'accademia nel '99. Quell'anno Garutti si era trasferito a Brera, ma i quattro anni che ho passato con lui sono stati fondamentali. Non avrei mai pensato di portare avanti un'idea di questo tipo. Garutti mi stimolava in questo. Conoscendoci bene da vicino come studenti ci aiutava a trovare una strada percorribile. Lui mi diceva di tirare fuori *tutto quello che ti viene in mente*, non pensare che c'è un limite né fisico né intellettuale. Quello che hai da dire diccelo senza scrupoli senza pensare a cose che potrebbero limitare questo lavoro. Su questa base mi sono lasciata andare fino a tal punto che ho avuto questo desiderio di scavalcare qualsiasi forma che fosse oggetto, video, pittura. Il video non è mai stato un mezzo per me consono. Ho ragionato su tutto questo e ho tirato fuori tutto quello che significa anche per la mia vita privata e la mia esperienza. Il pensiero di trasportare in un altro contesto queste *culture* portando nuove possibilità e problematiche mi è sembrato che fosse la nuova strada.

Dal punto di vista estetico nel momento in cui ho visto questi uomini in ginocchio mi è venuto in mente il lavoro di Aldo Mondino, talmente vero e attraente. Questo movimento di persone che si alzavano e pregavano, con tutti questi colori diversi, era esteticamente *bello*.

L'abbraccio finale tra queste persone è stato addirittura commovente, un momento che è stato possibile render *pubblico*. Il momento c'è sempre stato ma noi non lo vedevamo. Il pubblico, il grande pubblico non l'aveva mai visto. Il fatto di tirarlo fuori dal contesto privato di una casa, di una piccola comunità e renderlo visibile a tutti, lì c'è stato il momento decisivo.

Cosa faresti oggi?

Non riesco a pensare a niente di neanche lontanamente simile. Forse provare fisicamente, sulla propria pelle, un'esperienza. Salire su un barcone e fare il viaggio. L'unica cosa che mi viene in mente, che si collega con Art.2 è un'operazione del genere. Al tempo non c'erano i barconi. Nel '92-'93 hanno messo una barriera, prima ci si poteva spostare liberamente. Fino a pochi anni prima se un egiziano voleva venire in Europa poteva prendere un aereo e arrivare.

Nel momento in cui l'arte deve rispondere a delle dinamiche pubbliche tu non puoi conoscere il risultato finale. E comunque il risultato finale è sempre l'incontro con il pubblico. In una dinamica di questo tipo l'incontro con il pubblico è ancora più forte perché tu hai attivato un discorso e come questo viene recepito non ti interessa più. Questo è il limite. Ti puoi assumere delle responsabilità ma non sarai l'unico responsabile. Può avere delle conseguenze imprevedibili ma tu non le conosci. In un lavoro puoi

prevedere una partecipazione pubblica, ma non puoi andare oltre. Tu arrivi ad un certo momento, dopodiché l'opera continua da sola. Tu l'hai messa al mondo poi quello che farà non ti riguarda. L'opera come figlio.

Radio Ponziana Errante

Descrizione puntate e link audio

Titolo programma - Radio Ponziana Errante

Descrizione programma:

Radio Ponziana Errante è un progetto di radio itinerante ideato da Gli Impresari e AUTOPALO. Una radio che passa attraverso i bar del quartiere, le sue voci e i suoi racconti. Seduti attorno a un tavolino, gli artisti del progetto UPLÀ-LAB! hanno preparato una postazione aperta al confronto sul quartiere a partire dalle storie del mitico Ponziana Calcio e della Triestina, nell'anno del suo centenario. Perché ogni bar italiano è soprattutto un luogo d'incontro per l'allenatore o l'allenatrice che è in ognuno di noi.

Titolo puntata - Black and White (1 Puntata - 28/02/2019)

Descrizione puntata:

La prima puntata di Radio Ponziana Errante è stata trasmessa dal bar Black and White di Ponziana a pochi passi dallo storico stadio Ferrini (Via Trissino 14). Il primo ospite al tavolino della nostra radio è stato Max parrucchiere del vicino salone e chitarrista dello storico gruppo hard rock JanHaus. Con lui abbiamo parlato della scena musicale di Trieste e dei suoi cambiamenti. Il secondo ospite è stato Alex Pellizer consigliere della quinta circoscrizione di Trieste. Il tema è stato lo sviluppo e la storia di Ponziana sia a livello urbanistico che a livello di comunità. Ad intervallare le nostre parole, il sottofondo costante del bar con la sua musica, i suoi caffè e le sue voci.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/1-puntata-black-and-white>

Titolo puntata - Bar Mira (2 puntata - 07/03/2019)

Descrizione puntata:

La seconda puntata di Radio Ponziana Errante è stata ospitata dal bar Mira in via Zorutti 22/D sempre nel quartiere di Ponziana, nostro punto focale di ricerca. Ospite della prima parte di puntata è stata l'artista Adriana Torregrossa che ci ha raccontato la sua operazione Art.2 realizzata a Torino nel 1999. Art.2 è stata la prima operazione di socially engaged italiana capace di portare in piazza la preghiera di fine ramadan. La seconda ospite è stata la signora Micaela storica voce di Radio Sound tra le prime radio indipendenti di Trieste. Micaela ci ha raccontato la sue esperienze come telecronista a seguito della Triestina a metà anni 80. Come al solito, voci, tazzine, bicchieri, musica, e stavolta anche cani, sono stati il nostro sfondo musicale

https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/ponziana-ep-2_1

Titolo puntata - Bar Movida (3 puntata - 08/03/2019)

Descrizione puntata:

La terza puntata della nostra radio errante ci ha visto trasmettere dal Bar Movida di Via Orlandini. Nel bar di Alessia il nostro primo ospite è stato Roberto, Roby Metal, che ci ha raccontato lo sviluppo del quartiere e la sua vita nel quartiere stesso in questi ultimi

trent'anni. Roby ci ha anche portato a raccontare i vecchi capisaldi dei Nirvana, storico gruppo grunge di Seattle (per chi ancora non lo sapesse). Il secondo ospite, invece, è stato Gian Matteo Apuzzo sociologo urbano con il quale abbiamo affrontato temi come comunità, identità e spazio pubblico. Il discorso che ne è venuto fuori è stato molto stimolante, o per lo meno, questa è stata la nostra percezione tra un caffè e l'altro sotto gli occhi vigili di un agguerrito gruppo di giocatori di briscola.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/voci-dal-bar-movida-comunita-identita-e->

Titolo puntata - Bar Ponziana (4 puntata - I parte - 09/03/2019)

Descrizione puntata:

La quarta puntata di Radio Ponziana Errante si è svolta all'interno del bar Ponziana in via Zorutti 24. L'ospite della prima parte del programma è stato Bruno Rocco figlio del "Paron" Nereo Rocco l'icona del calcio triestino, l'uomo al quale lo stadio della Triestina è dedicato. Bruno Rocco ci ha raccontato le rivalità tra Ponziana e Triestina negli anni in cui le due squadre giocavano nello stesso campionato per poi arrivare agli ultimi sviluppi della Triestina tra fallimenti e risalite. Il secondo ospite è stato Bruno Gasperutti, ex giocatore del Ponziana e adesso voce delle radio cronache Alabardate. Con Gasperutti abbiamo ripercorso curiosità e storia del Ponziana calcio e del quartiere con un'incursione sull'attualità del campionato di serie A.

La seconda parte del programma ci ha visto in casa dell'Osteria Sociale - Casa del Popolo di via Ponziana 14. Qui, la nostra ospite è stata Maria Campitelli storica fondatrice del Gruppo '78 nonché promotrice della contemporaneità della scena artistica triestina negli ultimi 40 anni. Con Maria Campitelli abbiamo percorso un lungo periodo storico artistico, dall'azionismo viennese fino alle sue ultime ricerche nel campo della robotica e blockchain.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/ponziana-ep-4>

Titolo puntata - Bar Mira (5 puntata - 13/03/2019)

Descrizione puntata: (audio inutilizzabile)

Il giorno dopo l'incredibile partita Juventus- Atletico Madrid, il bar Mira era animato da tifosi e allenatori che discutevano su tattiche, moduli e cambi tecnici. In questo clima Radio Ponziana Errante è diventata la voce del tifo. Primo ospite, ormai consolidato, è stato Bruno Gasperutti. Nell'Angolo del Gasp, il mister ci ha spiegato il perché della vittoria della Juventus, i limiti della Triestina nella partita di domenica contro il Pordenone e le aspettava di un campionato di serie A ormai chiuso. Non è mancato il momento Ponziana, ovvero i ricordi di una squadra e di un quartiere che sembrano lontanissimo eppur ancor vividi proprio nello stesso bar Mira, che, come racconta mister Bruno, negli anni 60 era gestito dal padre del portiere del Ponziana. Seconda ospite Paola De Cassan, social e web manager del portale Discovery Trieste grazie al quale Triestini e non possono scoprire le meraviglie di una città così sfaccettata e ricca di sorprese tra il porto e il Carso. Il tema calcistico era troppo forte così Micaela è tornata ai nostri microfoni per parlare di Cristiano Ronaldo. Mentre registravamo, una voce molto colorita, sovrastava le nostre frequenze. Era quella del Signor Mario che, incuriosito dalla nostra radio ha voluto dire la sua sulla Juventus e raccontarci, sempre in maniera molto colorita, la sua vita tra Roiano e Ponziana.

Titolo puntata - Bar Movida (6 puntata - 14/03/2019)

Descrizione puntata:

Il bar Movida oramai è diventato la nostra sede. Alessia ci accoglie come clienti di una vita e mentre parliamo in radio i ragazzi del bar passano e ci salutano, Oreste, Ester e Roby Metal. Fuori, l'immancabile partita a briscola con il pitbull Tea a guardia dell'agguerrito gruppo di giocatori. Prima ospite è stata Lucia Vazzoler voce di Radio Fragola e soprattutto vera appassionata di radio. Lucia ci ha raccontato la trasformazione dell'impianto basagliano, l'ex ospedale psichiatrico di Basaglia a San Giovanni, dove Radio Fragola trasmette. Abbiamo parlato del ritorno della radio tra i ragazzi come modalità relazionale di dialogo che permette di uscire dal dualismo social post-foto. Secondo ospite Claudio Melchior, ricercatore presso l'Università degli Studi di Udine. Claudio ci ha parlato delle modalità - sempre da scoprire e ogni volta imprevedibili - della contrattazione e negoziazione. La sincerità nel dialogo con l'altro è il punto chiave. Claudio, musicista, ci ha raccontato poi i suoi ultimi progetti e spiegato la definizione di "pop di merda". Infine, ormai ospite fissa, la signora Micaela ci ha raccontato la musica degli anni 80 - quella che trasmetteva dalle frequenze di radio sound - e la scena della discoteche in quegli anni a Trieste.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/poniznaep6>

Titolo puntata - Bar Ponziana (7 puntata - 15/03/2019)

Descrizione puntata:

L'ospite per la nostra settima puntata è stata l'artista Elisa Vladilo. Elisa ci ha raccontato la sua esperienza e la sua pratica artistica nella spazio pubblico dove colore e relazione sono stati punti centrali della sua ricerca. Non si tratta, infatti, solo di sottolineare lo spazio urbano attraverso la sua rielaborazione cromatica bensì far sì che questa nuova visione dia la possibilità di creare una relazione e un dialogo.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/voci-dal-bar-mira-da-trieste-ai-pink-flo>

Titolo puntata - Bar Mira (8 puntata - 20/03/2019)

Descrizione puntata:

Terza settimana di Radio Ponziana Errante e terzo appuntamento al Bar Mira di via Zorutti. Quella di oggi è stata una mini puntata con un grande ospite: Massimo. Abbiamo seguito e viaggiato nei ricordi di un incredibile concerto dei Pink Floyd allo Stadio Flaminio di Roma che Massimo ha vissuto in prima persona. In "fuga" da Trieste, a sedici anni, con una Ford sgangherata per vedere Roger Waters e compagni in una serata che è rimasta scritta nei suoi ricordi. Attorno a noi, musica, cani che abbaiano, bicchieri che si scontrano e persone che continuano a domandarsi il perché della nostra presenza.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/voci-dal-bar-movida-radio-briscola-e-fo>

Titolo puntata - Bar Movidà (9 puntata - 21/03/2019)

Descrizione puntata:

Il Bar Movidà di Alessia è un palcoscenico radiofonico che ormai abbiamo imparato ad amare in ogni suo dettaglio. A partire dal pit bull Bea che abbaia da una sedia mentre segue e vigila sull'immane partita a briscola delle 10. In questo contesto il nostro ospite è stato Giampietro Guillerme artista argentino che dal 2000, insieme a Lara Baracetti, ha ideato Radio Escuchame un programma a metà tra performance e follia, tra auto aiuto e onirico. Capire Escuchame non è semplice, qui vi suggeriamo due modi: andare ogni venerdì alle ore 17:30 negli studi di Radio Fragola; ascoltare questo podcast.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/voci-dal-bar-ponziana-di-colori-e-di-dia>

Titolo puntata - Bar Ponziana (10 puntata - 22/03/2019)

Descrizione puntata:

“In diretta” dal Bar Ponziana, in questa puntata abbiamo incontrato la regista/documentarista Erika Rossi. Erika ha recentemente finito di girare *La città che cura*, documentario sulla micro area di Ponziana con uno sguardo molto attento alle costruzioni delle relazioni umane e soprattutto con l'idea basagliana della persona al centro della cura. Il prendersi cura, infatti, è stato l'argomento principale della nostra chiacchierata attraverso un percorso che non può non prescindere dagli insegnamenti di Basaglia. Erika attraverso la sua filmografia (Trieste racconta Basaglia; Il viaggio di Marco Cavallo) ha dato un'ottima visualizzazione a questo cambio di paradigma.

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/voci-dal-bar-ponziana-da-basaglia-al-cin>

Il Posticipo (Bruno Pizzul, Emanuele R.Meschini, Bruno Gasperutti) **Copione Telecronaca - Link audio telecronaca**

Buongiorno a tutti i radioascoltatori di Radio Ponziana Errante, ci troviamo a val Maura allo stadio Grezar per il derby Ponziana - Triestina, un evento storico al microfono Bruno Pizzul con noi ospite e commentatore tecnico Emanuele Meschini, da bordo campo l'inviato Bruno Gasperutti.

Ci troviamo di fronte al derby che mancava da 47 anni tra le due realtà triestine: la realtà popolare del quartiere di Ponziana e la prestigiosa Triestina. Partita stra-cittadina potremmo dire Emanuele che vede la grande squadra di Nereo Rocco calcare campi della serie D dopo aver partecipato a ben più prestigiosi tornei.

un momento storico quello che ci vede oggi in questo 1 dicembre 1974, una giornata bellissima, tempo buono. Non abbiamo al momento dati ufficiali ma ci comunicano che gli spettatori sono 32.000 circa dei quali se non vado errato oltre 25.000 paganti per un incasso di circa 20milioni di lire.

Lo stadio è completamente gremito, vediamo addirittura persone aggrappate alla recinzione, non so se lo vedi anche tu Emanuele c'è un ragazzo aggrappato con una mano e nell'altra tiene un borsone, molto probabilmente un giocatore di una squadra locale che è venuto a fare il tifo crediamo per il Ponziana.

Queste due squadre come detto non si incontravano da 47 anni, si trovano a ricongiungersi in questo momento storico, un momento che rappresenta un po' la risalita, la salita forse del Ponziana e questa discesa negli inferi dei semiprofessionisti della serie D da parte della Triestina.

Veniamo a noi, Emanuele leggiamo subito le formazioni mentre ancora i giocatori non scendono in campo: il Ponziana si schiera con Magris, Cattonar, Cirello, Gerin (il Capitano), Del Piccolo, Ravalico, Trentin, Vidonis, Miorandi, Lenardon, Momesso. Momesso unica punta, molto probabilmente Trentin giocherà come trequartista. In panchina a disposizione dell'Allenatore Russo abbiamo il secondo portiere Zadel, Tricarico, Tanuzzi.

dalla nostra postazione vediamo il Presidente Ventura. Questo Presidente molto colorito che abbiamo visto nelle partite precedenti è stato solito portare in campo come gagliardetto un'alabarda, invece Emanuele leggiamo la formazione della triestina, la triestina si schiera con Fontana in porta, Berti, Lucchetta, Fontana secondo, De Luca, Foresti, Goffi, Veneri, Garofalo, Tosetto, Dri, a disposizione in panchina abbiamo Zanin, Janua secondo portiere, l'Allenatore è Tagliavini, l'Arbitro di questo incontro è Panzino di Catanzaro.

Stiamo aspettando che le squadre scendano in campo... ecco le squadre stanno entrando c'è a dir poco un frastuono assordante, il pubblico triestino riabbraccia queste due realtà come detto dopo così tanto tempo, le due squadre si stanno allineando a centro campo, i due capitani si stanno scambiando i gagliardetti e vediamo che vengono dati, si ecco vediamo adesso Emanuele che i giocatori si stanno scambiando dei fiori, ci sembrano garofani, Emanuele dalla nostra postazione direi che sono garofani, 47 garofani come gli anni che ci separano dall'ultimo derby.

Dunque è una partita che mette a confronto due realtà estremamente diverse è un ricongiungimento storico che possiamo dire Emanuele mette insieme la squadra dei professionisti contro la squadra dei lavoratori, ad esempio il capitano Giuliano Gerin è un assicuratore e lavora nella Lloyd Adriatica e Cattonar fa l'autista di Bus.

Tra i due presidenti c'è un accesa rivalità alimentata quest'anno dall'acquisto di Miorandi centrocampista soffiato alla Triestina. La storia di Miorandi è una storia particolare, Miorandi essendo di Rovereto viene solamente a giocare le partite ed è l'unico straniero all'interno del Ponziana dal momento che nella squadra giocano soprattutto giocatori del quartiere come ad esempio il libero e capitano Giuliano Gerin.

Analizziamo velocemente, mentre i giocatori stanno ultimando i saluti anche verso il pubblico che contraccambia calorosamente, lo schieramento del Ponziana che si schiera giocando con 1-3-4-2, Gerin libero, 3 difensori schierati, 4 centrocampisti con le ali mobili a fare le due fasi, Trentin trequartista in grado di appoggiare l'unica punta Momesso.

La Triestina invece si schiera con un 4-4-2 con Fontana in porta, Berti, Lucchetta, Fontana secondo, De Luca in difesa, a centrocampo Foresti, Goffi, Veneri, Garofalo, in attacco Tosetto e Dri.

Calcio di inizio Ponziana

Min.2

...intanto c'è Trentin che dalla sinistra calcia il pallone con poca convinzione che rotola tra le braccia del portiere Fontana. Riparte subito la triestina che si stende subito in avanti cercando la via della rete ma la difesa del Ponziana si schiera bene con Gerin che ferma questo attacco di Dri e gioca subito su Del Piccolo.

Min.3

Dri spostato sulla destra elude la guardia di Cattonar ed entra in area. Il terzino recupera e lo stende l'Arbitro Panzino fa cenno di proseguire.

Min.5

Fontana II tira dalla lunga distanza Magris para, è pronto all'appuntamento.

Min.8

Miracolo Magris: cross dalla fascia di Dri per Goffi, rovesciata indirizzata all'angolino Magris si distende e para in due tempi.

Min.9

Del Piccolo risolve in extremis un'incursione di Veneri dopo una triangolazione con Dri e Tosetto

Min.14

Ancora Magris in evidenza, esce su Goffi dopo un traversone di Dri

Min.20

Incursione di Momesso lanciato da Miorandi, palla per Cirello che crossa troppo lungo dopo una gran galoppata

Min. 22

Scambio Ravalico-Lenardon fermato dalla difesa della Triestina

Min.24

Scambio Veneri-Berti respinge la difesa del Ponziana, Tosetto raccoglie la ribattuta e calcia in porta Magris si supera e salva la situazione

Min.28

Lucchetta fallo su Trentin. Punizione di Momesso alta di poco

Min.38

Calcio d'angolo Triestina. Garofolo per Dri che indirizza sotto la traversa, salva tutto Magris con una super parata

Ultimi minuti primo tempo

Botta di Trentin dalla distanza, Fontana respinge di pugno

Min.44

Traversa Lenardon. Brutto disimpegno difesa Triestina, Lenardon dal limite calcia sulla traversa

Secondo tempo**Min.2**

Gol Ponziana. Del Piccolo scende sulla fascia sinistra, crossa al centro per Momesso che calcia da centro area a botta sicura. Sulla traiettoria Miorandi che (quasi) scansandosi colpisce (viene colpito) con la caviglia. La palla si insacca deviata. Quasi un autorete se Miorandi non fosse del Ponziana.

Min.7

Tiro di Dri.Alto

Min.9

Ravalico sbrogia in angolo una situazione di mischia in area Ponziana

Min.12

Tosetto riceve in area. Tiro debole tra le braccia di Magris
Assedio Triestina confuso

Min.26

sostituzione Triestina-Esce Dri, entra Zannin

Min.30

scambio Veneri-Tosatto. Tiro di Garofalo rimpallato da Del piccolo

Min.35

botta da fuori di Zanin, grande intervento di Magris che vola alla sua destra e blocca

Ancora assedio confuso

Ultima occasione.

Punizione Tosatto.Alta

Link audio telecronaca

<https://www.spreaker.com/user/radiocafoscari/il-posticipo-cronaca-immaginata-del-derb>

BIBLIOGRAFIA

Alle origini dell'opera d'arte contemporanea, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Laterza, Roma-Bari 2008

Ambiente come sociale, La Biennale 1976, catalogo dell'esposizione presso i Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre, 1976

Anni'70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell'arte italiana, a cura di C. Casero, E. D Raddo, Silvana Editoriale, Milano, 2009

M. Aprile, *Comunità | Quartiere. La trasposizione dell'idea comunitaria nel progetto dell'abitare*, Franco Angeli, Milano 2010

Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa, negli anni della rivolta creativa, a cura di, A. Madesani, Dalai, Milano, 2012

Arte, Patrimonio e Intercultura. Riflessioni e indagini sul diritto alla cittadinanza culturale, Connectig Cultures, Milano 2013

a.titolo, A.Pioselli, *Arte Pubblica: esperienze e progetti Europei*. Seminario a cura di a.titolo (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Luisa Perlo, Bianca Polledro) e Alessandra Pioselli (3/10/1999), in, *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano, 2000 (pagine non numerate)

M. Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 1993

M. Bandini, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999, [I ed. 1977]

P. Baraldi, *Be your revolution. Verso un'estetica dell'autoproduzione*. Accademia Carrara, Bergamo, 2011

P. Briata, *Spazio urbano e immigrazione in Italia. Esperienze di pianificazione in una prospettiva europea*, Franco Angeli, Roma, 2014

T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano, 2006

J. M. Besnier, *L'uomo semplificato*, Vita e Pensiero, Milano 2013

C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra, 2012

C. Bishop, *The social turn: collaboration and its discontents*, Artforum International, febbraio, 2006

C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, no.110, fall 2004

- G. Boas, *Communication in Dewey Aesthetics*, in, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XIII, N.2, 1959
- G. Bonomi, *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo della Scultura Contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano, 2006
- W. Bunge, Fitzgerald. *Geography of a Revolution*, The University of Georgia Press, Athens and London, 2011 [I ed. Schenkman Publishing Company Inc. 1971]
- J. Butler, *Performative Act and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1988
- C. Castoriadis, *Finestra sul Caos. Scritti su arte e società*, Eleuthera, Milano, 2007
- The Center for the Study of Art & Community Consultant William Cleveland, *Options for community arts training & support*, 2015
- A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel*, Costa&Nolan, Milano, 1997
- A. Child, *Fare e conoscere in Hobbes, Vico e Dewey*, Guida, Napoli, 1970,
- Contratti di quartiere. Programmi per la riqualificazione di insediamenti urbani degradati*, a cura di, C.Di Angelo Antonio, A. Di Michele, V. Giandelli, Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, Direzione generale delle aree urbane e dell'edilizia residenziale, Edizioni Edilizia Popolare, Roma, 2001
- J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010
- Community Art. The Politics of Trespassing*, ed. by P. De Bruyne, P. Gielen, Valiz, Amsterdam, 2011
- Commonism. A New Aesthetics of the Real*, ed. by N. Dockx, P. Gielen, Valiz, Amsterdam, 2018
- G. Corallo, *John Dewey*, La Scuola, Brescia, 1972 (I ed. 1952)
- F. Crespi, *Teoria dell'agire sociale*, il Mulino, Bologna, 1999
- E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977
- E. Crispolti, *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Torino, 1978
- Curating and the Educational Turn*, curated by, P.O'Neill, M.Wilson, Open Editions, London, 2010
- A. C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano, 2008

C. D. Darlington, *Conway Memorial Lecture on The Conflict of Society and Science*, London, Watts and co., 1948

Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le Politiche del Personale, Ufficio Centrale di Statistica

H.Davis, *Growing Collectives: Haha + Flood*, in, Public. Art-Culture-Ideas, Gardens, a cura di, E. Despard, M.Kin Gagnon, 2010

E. De Cecco *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmedia Book, Milano, 2016

C. Demaria, L.Grosso, L.Spaziante, *Reality Tv. La televisione ai confini della realtà*, Rai VQPT, n.190, Roma, 2002

Demix. Atlante delle periferie funzionali metropolitane, a cura della Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2017

A. L. De Simone, *Andy Warhol's tv. Dall'arte alla televisione*, Mimesis, Roma, 2017

A. Detheridge, *Arte Pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni* (6 giugno - 2 novembre 2003), Cittadellarte - Fondazione Pistoletto

J. Dewey, *Philosophy and Civilization*, New York, 1931, in, *John Dewey. The later works, 1925-1953, vol.6, 1931-1932*, ed. By Jo Ann Boydstone, Southern Illinois University Press, 1985

J. Dewey, *Public and its Problems*, New York, 1927, in, *John Dewey. The later works, 1925-1953, vol.2; 1925-1927*, Southern Illinois University Press, 1984

J.Dewey, *Art as Experience*, in, *J.Dewey. The later works, 1925-1953, vol.10*, ed. By Jo Ann Boydstone, Southern Illinois University Press, 1987

J.Dewey, *Educazione e arte*, a cura di L. Bellatalla, La Nuova Italia, Firenze, 1997

J.Dewey, *Ricostruzione filosofica*, con introduzione di G.De Ruggero, Laterza, Bari, 1932

J.Dewey, *Reconstruction in Philosophy*, in, *J. Dewey. The middle works, 1899-1924, vol 12: 1920*, ed. by Jo Ann Boydston, Southern Illinois university Press, 1982

J.Dewey, *Democrazia e educazione*, saggio introduttivo di C.Sini, Sansoni, Milano, 2008

J.Dewey, *Per una filosofia risanata. Intelligenza e percezione*, a cura di G. Matteucci, Armando, Roma, 2009

J.Dewey, *Esperienza e Natura*, introduzione e note di N. Abbagnano, Paravia, Torino, 1949

J.Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Mattetucci, Aesthetica, Palermo, 2007

S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Meltemi, Roma, 2017

M. Dion, *Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, Ruth Erickson, The Institute of Contemporary Art, Boston, 2017

U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983,

Exhibition as Social Intervention. "Culture in Action" 1993, J. Decter, H. Draxler, Afterall, London, 2014

F. Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, Endas, Milano, 1986

H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press Cambridge-Massachusetts, London-England, 1996

M. Foucault, *Nascita della biopolitica*, Feltrinelli, Milano 2005

M. Franzoso, A. Bassi, G. D'Ambrosio, *Corviale Network*, in, F. Gennari Santori, Flaminia, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*, Mondadori, Milano, 2006

A. Frasz & H. Sidford, Helicon Collaborative, *Mapping the Landscape of Socially Engaged Artistic Practice*, 2015-2017

L. Gabsy Gogarty, *Art & Gentrification*, in, *Art Monthly*, February 2014

M. Gavrila, *La crisi della Tv. La Tv della crisi. Televisione e public service nell'eterna transizione italiana*, Carocci, Roma, 2015

E. Gentile, *"La nostra sfida alle stelle". Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari, 2009

P. Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Valiz, Amsterdam, 2009

A. Granese, *Introduzione a Dewey*, Laterza, Roma-Bari, 1981

G. Graziani, *Stati d'eccezione. Cosa sono le micronazioni*, Edizioni dell'asino, Roma, 2

A. Green, *Citizen Artists: Group Material*, Afterall. *A Journal of Art, Context and Enquiry*, Spring 2011

Gubbio'76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti ed altri materiali, Gubbio 22 agosto-16 ottobre 1976, catalogo della mostra

P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York, 2011

D. Hesmondhalgh, *User-generated content, free labour and the cultural industries*, *Ephemera Journal Theory and Politics in Organization*, 2010

B. Holmes, *Do-It-Yourself Geopolitics: Cartographies of Art in the World. Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, ed, B. Stimson, G. Sholette, pp. 273-294, University of Minnesota Press, Minneapolis, 20

Immagini sociali dell'arte, D. Bertasio (a cura di), Edizioni Dedalo, Bari, 1998

Immersive life practices, curated by Tucker, The University of Chicago Press, Chicago, 2014

In conversation: the contours of place and action. Rick Lowe and Nato Thompson, 25 ottobre 2013, Art, Place and Dislocation the 21st Century, Judson Memorial Church 55 Washington Square Park South

Institution by Artists, curated by, J. Khonsary, K.L. Podesva, Phillip Edition, Vancouver, 2012

Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World, a cura di P. Gielen, Valiz Antennae, Amsterdam, 2013

Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, a cura di, A. Alberro, B. Stimson, Massachusetts Institute of Technology, 2009

ISSMU, *Quinto rapporto sulle migrazioni* 1999

M. J. Jacob, *Chicago is Culture in Action*, in, *Exhibition as social intervention. Culture in Action*, a cura di J. Decter, H. Draxler, Afterall, London, 2014

M. J. Jacob, *Interview 2002*, in, *On curating. Interview with Ten International Curators*, a cura di Carole Thea, DAP, New York, 2009

M.J. Jacob, *Dewey for Artists*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2018

M.J. Jacob, *A Shared Research*, in, *Artists Reclaim the Commons. New Works, New Territories*, New Publics, ed. by, G. Harper, T. Moyer, ISC Press, 2013

M. J. Jacob, *The Curatorial Commons: Places with a Past*, in, *Asap Journal*, n.11, *Art and the Commons*, January 2016

W. James, *Pragmatismo*, Il Saggiatore, Milano 1994, [I ed. 1907]

S. Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, New York-London, 2011

L. Junkin Lopez, B. Lee, *Report to the Public*, in, *Art Against the Law*, Chicago Social Practice History Series, The University of Chicago Press, 2014

F. W. Kaiser, *Public Art Commissions, Exemplified by Auke de Vries 28 September 1995*, Source: Henry Moore Institute Online Papers and Proceedings

G. H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham-London, 2011

G. H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 2004

G. H. Kester, *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*, in, *Theory in Contemporary Art Since 1985*, a cura di Z. Kucor, S. Leung Blackwell, 2005

G. H. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, *After Image*, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, Vol. 22, NN. 7-8, January 1995

G. H. Kester, *Beyond the White Cube Activist Art and the Legacy of the 1960s*, *Public Art Review*, V.14, n.2, 2003

G. H. Kester, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art*, *Variant*, n.9, Winter 1999/2000

E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham-London, 2003

S. Kindon, R. Pain, M. Kesby (a cura di), *Participatory Action Research Approaches and Methods. Connecting people, participation, and place*, Routledge, Londra, 2007

Kultur.Kunst.Arbeit, a cura di, Institut fur Kulturpolitik del Kulturpolitischen Gesellschaft (IfK), Klartext Verlag, Essen, 2003

M. Kwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, *October*, Vol. 80, Spring, 1997

M. Kwon, *One Place after another. Site-specific art and locational identity*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002

S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995

E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985

C. Lasch, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, Bompiani, Milano 1981

L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori, a cura di C. Birrozzi e M. Pugliese, Bruno Mondadori, Milano 2007

La sfida della complessità, a cura di G. Bocchi e M. Ceruti, Feltrinelli, Milano, 1995 L. Lessig, *Cultura libera*, Apogeo, Milano, 2005

L. Lippolis, *Viaggio al termine della città. Le metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, Elèuthera, Milano 2009

Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011, a cura di, N.Thompson, Creative Time Books, New York, 2012

Magic Moments. Collaboration between artists and young people, a cura di, A.Harding, Balch Dog, Publishing, London, 2005

S. Marci, *Una nuova forma di partecipazione: il dibattito pubblico sulle grandi opere infrastrutturali*, Senato della Repubblica, Ufficio valutazione impatto, Esperienze N.35, agosto 2018

MFA in Social Practice Handbook 2015-2016

F. T. Marinetti, *Maifarka il Futurista*, Mondadori, Milano 2009, [I ed. 1910]

F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di, L. De Maria, Mondadori, Milano, 2005

F. Matarasso, *Welfare State International. A case study of participatory art*, First published in digital form in 2018 by Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch 50 Hoxton Square, London N1 6P

E. Mazza, *Il contratto di quartiere II del comune di Reggio Calabria. il recupero e la riqualificazione dell'area dell'ex polveriera – quartiere Modena*. XXV Conferenza italiana di scienze regionali, 2004

S. Mazzucotelli Salice, *Arte nello spazio pubblico. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano, 2016,

A. Melucci, *Parole chiave. Per un nuovo lessico delle scienze sociali*, Carocci, Roma, 2000

E. R. Meschini, *Il pubblico è una comunità. Ricerche sulle pratiche “socially engaged” negli Stati Uniti di inizio anni '90*, Kabul magazine, N.12, People Part II, 7 marzo 2019

E. R. Meschini, *Christoph Schlingensiefel e la performance reality. Freak Stars 3000, U 3000, Bitte liebt Österreich (o del corpo della televisione)*, in. Piano B,V. 3, N. 2, *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, a cura di G. Manzoli, C. Marra, Università di Bologna, 2018

E. R. Meschini, *A Chicago arte sociale mangiando la Carpa*, in, *Arte Sociale*, Contemporart N.82, aprile-giugno 2015, Modena

E. R. Meschini, *Arte útil parte 1. Una teorizzazione pratica*, LuxFlux, N. 49, 2013

M. T. Miccoli, A. Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le Politiche del Personale, Ufficio Centrale di Statistica

J. L. Missika, *La fine della televisione*, Lupetti - Editori di Comunicazione, Milano, 2007

E. Morin, *Le vie della complessità*, in *La sfida della complessità*, a cura di G. Bocchi e M. Ceruti, Feltrinelli, Milano, 1985

National Endowment for the Arts. A history 1965–2008, edited by M.Bauerlein with E. Grantham, National Endowment for the Arts, Washington, 2009

M. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Il Mulino, Bologna 2011

H. U. Obrist, *Breve storia della curatela*, Postmedia, Milano, 2008

H. U. Obrist, *Don't stop*, Postmedia, Milano, 2010

Oreste alla Biennale, catalogo della mostra, ed. Charta, Milano, 2000

Participation, a cura di, C.Bishop, Whitechapel Gallery, MIT Press, Londra-Cambridge, 2006

Participatory Action Research Approaches and Methods. Connecting people, participation, and place, ed. by S. Kindon, R.Pain, M. Kesby, Routledge, London, 2007

M. Perniola, *I Situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la "Società dello Spettacolo"*, Castelvecchi, Roma 2004

L. Perelli, *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano, 2017

R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2012

A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano, 2015

Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival, catalogo mostra, Rizzoli International Publication, New York, 1991

R. Putnam, *Bowling Alone: America's Declining Social Capital*, Journal of Democracy, January 1995

R. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster, 2000

J. Ranciere, *Il disagio dell'estetica*, Edizioni ETS, Pisa, 2004

R. Raggiunti, *Due possibili interpretazioni del linguaggio filosofico di John Dewey*, in, Rivista Filosofica, LI, luglio, N.3, 1960

R. Raggiunti, *Esperienza artistica ed esperienza scientifica in Dewey*, Edizioni di Filosofia, Torino, 1960

Rajataide/Rajatila, Rajataide ry Tampere, 2012

R. Raiteri, a cura di, *Trasformazioni dell'ambiente costruito: La diffusione della sostenibilità*, Gangemi, Roma, 2003

Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture, ed. by L.Hanquinet, M.Savage, Routledge, New York, 2016

C. Salaris, *Marinetti editore*, il Mulino, Bologna, 1990

V. Salmoni, V. Di Mascio, *Il ruolo delle comunità nella valorizzazione delle risorse locali*, in, *La rigenerazione urbana alla prova*, a cura di R.D'Onofrio, M.Talia, Franco Angeli, Milano, 2015

M. Sanaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia Books, Milano, 2009

M. Sanchez Jankowsky, *Islands in the street. Gangs and American Urban Society*, University of California Press, 1991

U. Santucci, *Il salone italiano inteso come percorso comunicazionale*, Biennale di Venezia 1976, Archivio Crispolti, Roma

A. Serafino, *Contratti di Quartiere: programmi di recupero urbano per la realizzazione di interventi sperimentali di edilizia sovvenzionata*, in R. Raiteri (a cura di), *Trasformazioni dell'ambiente costruito: La diffusione della sostenibilità*, Gangemi, Roma, 2003

C. Schlingensief, *Nazis Rein*, Suhrkamp, Berlino, 2010

D. Scudero, *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi, Roma, 2004

Self-Organised, a cura di, S.Herbert, A.S.Karlsen, Open Editions, Londra, 2013

G. Sholette, *Delirium and Resistance after the Social Turn*, in *Field Journal*, N.5, Fall 2016, UCSD Visual Arts Department, La Jolla, CA,

G. Silani, *Emozioni sociali. Le basi neurofisiologiche dell'empatia e del comportamento di aiuto*, «Rivista Internazionale di Filosofia e Psicologia», vol. 4 (2013), n. 3, pp. 296-304

Societing Reloaded. Pubblici produttivi e innovazione sociale, a cura di A. Arvidsson, A. Giordano, Egea, Milano, 2013

R. Stoecker, *Community-Based Research: From Practice to Theory and Back Again*, *Michigan Journal of Community Service Learning*, Spring 2003

Superflex, *Sel-organizations/Counter-economic Strategies*, Sternberg press, New York-Berlino, 2006

Support Networks, ed. by A. Statinsky, in, *Chicago Social Practice History Series*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014

S. Tamburi, *Ranxerox il coatto!*, Stampa Alternativa, Viterbo, 1999

The Art of Civil Action. Political Space and Cultural Dissent, ed. by P. Gielen, P. Dietachmair, Valiz, Amsterdam, 2018

The Artists in the society: Rights, Roles, Responsibility, edited by C. Becker, A. Wiens, The Art Institute of Chicago, 1994

The Interventionists: Art in the Social Sphere, a cura di, N. Thompson, G. Sholette, MASS MoCA Publications, North Adams, Massachusetts, 2004

D. P. Tolia-Kelly, *Participatory Art. Capturing spatial vocabularies in a collaborative visual methodology with Melanie Carvalho and South Asian women in London, UK*, in, *Participatory Action Research Approaches and Methods. Connecting people, participation, and place*, ed. by S. Kindon, R. Pain, M. Kesby, Routledge, London, 2007

C. Tormollan, *Culture in Action. New Public Art in Chicago*, in, High Performance #65 Spring, 1994, vol.17, N.1, 18th Street Art Complex, Santa Monica, CA, 1994

Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics, a cura di, F. Malzacher, Sternberg Press, Berlin, 2014

M. Vaglieri, *Qualche equivoco a proposito dell'arte relazionale*, in, *Come spiegare a mia madre che quel che faccio serve a qualcosa. Comunicazione, quotidianità, soggettività. Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane*, Bologna, Link, 31 ottobre/2 novembre 1997, Charta, Milano.

G. Vagnarelli, *Medicalizzazione e colpevolizzazione: la biopolitica dell'incitazione del vivente*, in N. Mattucci, G. Vagnarelli (a cura di), *Medicalizzazione, sorveglianza e biopolitica. A partire da Michel Foucault*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

Voci della fenomenologia, a cura di E. Ferrario, Lithos, Roma, 2007

Volterra 15 luglio/15 settembre 1973. Catalogo e documenti, a cura di E. Crispolti, Catalogo della mostra Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazioni per l'alabastro, Centro Di, Firenze, 1974

S. Willats, *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*, Occasional Paper, Londra 2010 (I ed. 1973)

WochenKlausur, *Sociopolitical Activism in Art*, Springer, Vienna-New York, 2001

VIII Biennale del metallo a "Gubbio '76": documenti di una ricerca, in *Gubbio'76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti ed altri materiali*, Gubbio 22 agosto-16 ottobre 1976, catalogo della mostra

ARTICOLI FIELD

C. Garrido Castellano, *The Boda Moment: Positioning Socially Engaged Art in Contemporary Uganda*, FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.10, Spring 2018

A. Fallon, *Art and disability awareness intersect in Kampala*, UrbanAfrica.Net, 21 luglio 2014

- T. Ingold, *Anthropology Between Art and Science: An Essay on the Meaning of Research*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.11, Fall 2018
- G. H. Kester, *Editorial, FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.1, Spring, 2015
- M. B. Rasmussen, *A Note on Socially Engaged Art Criticism*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.6, Winter 2017
- S. Loewe, *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.1, Spring 2015
- G. H. Kester, *The limitations of the exculpatory critique: a response to Mikkel Bolt Rasmussen, The Nordic Journal of Aesthetics No. 53, 2017 (pubblicato anche su FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism, N.6, Winter 2017)*
- T. W. Adorno, H. Marcuse, *Correspondence on the German Student Movement*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.5, Fall 2016
- J. Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.3, Winter 2016
- A. Kershaw, *Immigrant Movement International: Five Years and Counting. An Interview with Tania Bruguera*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.1, Spring, 2015
- F. Poletta, *How Participatory Democracy Became White: Culture and Organizational Choice*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.1, Spring, 2015
- M. Voeller, *On "A Lived Practice" Symposium, School of the Art Institute of Chicago, Nov. 6-8, 2014*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.1, Spring, 2015
- E. Rikou, *Research as Art in/as Context*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.11, Fall, 2018
- T. Fillitz, *Art and Anthropology: Different Practices and Common Fields of Intersection*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.11, Fall, 2018
- A. Schneider, *Between Uneven Hermeneutics and Alterity: The Dialogical Principle in the Art – Anthropology Encounter*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.11, Fall, 2018
- C. Wright, *Uncertain Realities: Art, Anthropology, and Activism*, *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, N.11, Fall, 2018

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Emanuele Rinaldo Meschini

matricola: 956314

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXXII

Titolo della tesi : Socially Engaged Art e pratiche artistiche nel sociale in Italia a partire dagli anni 2000

Abstract:La ricerca si propone di analizzare lo sviluppo delle pratiche socially engaged in Italia attraverso il confronto con la critica e la pratica statunitense di inizio anni '90. La critica italiana pur avendo recepito la socially engaged ha sempre preferito il termine public art limitando di fatto lo sviluppo teorico della pratica stessa. In mancanza di una programmaticità critica, i progetti urbani complessi di fine anni '90 si sono dimostrati la "palestra" migliore per testare questa nuova pratica. Grazie ad uno scambio sempre più stretto tra arte e urbanistica, a partire dal 2010, si sono iniziati a sviluppare premi e bandi ad hoc pensati soprattutto per giovani artisti emergenti. La tesi è accompagnata dai risultati della mia ricerca sul campo attraverso la realizzazione di progetti inseriti all'interno della cornice della riqualificazione urbana proprio per testare e verificare le possibilità di una nuova pratica. In particolare come sviluppo practice based della tesi viene presentato il caso studio del progetto Uplà-Lab di Trieste risultato uno dei sei progetti vincitori alla I edizione del premio Creative Living Lab (DGGAP - MIBACT 2018).

The research aims to analyze the development of socially engaged practices in Italy through the comparison with the art criticism and practice of the US in the early 1990s. Although Italian criticism has acknowledge/recognized socially engaged, it has always preferred the term public art, limiting and framing the theoretical development of the practice itself. In the absence of critical long term project, the complex urban projects (progetti urbani complessi) of the late 1990s proved to be the best "playground" for testing this new practice. Thanks to an increasingly close exchange between art and urban planning, starting from 2010, new projects, grants and prizes began to be develop designed, above all, for young emerging artists. The thesis is accompanied by the results of my field research through the implementation of projects included within the framework of urban regeneration precisely to test and verify the possibilities of a new practice. In particular, as a practice based development of the thesis, I present the case study of the Uplà-Lab project in Trieste, one of the six winning projects at the 1st edition of Creative Living Lab award (DGGAP - MIBACT 2018).

Venezia 4 dicembre 2019



