

Non volendo aggiungere altre cose al mondo

Politiche dell'arte nella sfera pubblica

Emanuela De Cecco

I. INCONTRI RAVVICINATI

→ Non volendo aggiungere altre cose al mondo	15
→ Percorsi dello sguardo. Liliana Moro, Eva Marisaldi, Grazia Toderi	17
→ Eva Marisaldi. Senza fine	27
→ Enzo Umbaca. Ioul never uolc alon	31
→ Adrian Paci. Mettersi a nudo	37
→ Il cerchio si chiude e gira meglio. Roberto Cuoghi, Patrick Tuttofuoco	43
→ Margherita Morgantini. Tra...	55
→ Mappe 02: Rebecca Agnes, Massimo di Nonno-Anna Maria Ferrero, Alice Guareschi	61
→ Roberto Cuoghi. Foolish Things	65
→ Sguardi sul presente: come l'arte elabora i traumi collettivi: Bonvicini, Grimaldi, Viel	71
→ Cesare Viel. Partitura per gesti, voce, azioni	81
→ Elizabeth Holzl. Vakuuum	91
→ Il dito medio di Cattelan va preso sul serio	93
→ Luca Vitone. Agire i luoghi	97

II. ARTE COME SFERA PUBBLICA

A → Note di lavoro	
→ The Storyteller (un omaggio di seconda mano a Jeff Wall)	109
→ Operazione a cuore aperto: gli artisti, il territorio, le istituzioni	113
→ Il vuoto al centro	123
B → Riflessioni	
→ Testimoni del presente. Quando la città diventa spazio per l'arte	129
→ Uomini e topi: IV Biennale di Berlino	147
→ La rana in croce: l'arte come presenza anfibia	153
→ Note sulla <i>Site specificity</i> . Dalle biennali agli itinerari degli artisti e ritorno	161
→ Lo spazio della mostra come rappresentazione dell'ideologia e del racconto	169
→ Corpi, spazi, azioni. Note sulla 56° Biennale di Venezia e dintorni	183

I

I testi inclusi in questo volume sono stati scritti nell'arco di due decenni. Per quanto non intenda sottrarmi alle mie responsabilità, l'idea di raccogliarli non è del tutto mia, nel senso che riconosco un ruolo centrale alla complicità di lungo corso con Gianni Romano editore di Postmedia Books e prima ancora collega e amico. Senza di lui non so se avrei avuto la spinta a trasformare un desiderio in un atto concreto. Allo stesso modo intendo esprimere la mia gratitudine a Roberto Pinto e Maria Antonietta Trasforini, anche loro colleghi, complici e amici, con cui il dialogo continua nel tempo senza perdere d'intensità e di senso. La presenza di queste tre persone mi è semplicemente indispensabile. Mio, senza dubbio, è il progetto di questo volume e la scelta dei testi. Ho deciso di non modificarli, né di aggiornare le bibliografie, procedere in questa direzione sarebbe stato come truccare una partita. Voglio ringraziare anche le persone che hanno costruito le occasioni per scrivere, per curare delle mostre, realizzare dei progetti. È facile darlo per scontato ma senza la volontà di chi, in un modo o in un altro ha lavorato per fare nascere una mostra, grande, piccola, a volta piccolissima non importa, per pubblicare un articolo, un catalogo, un libro, realizzare un progetto, niente sarebbe stato possibile. Ogni volta è un passo che consente di proseguire il discorso, ancora.

Giancarlo Politi, che ha avuto un ruolo importante perché gli anni di "Flash Art" sono stati occasione per scrivere con continuità oltre che per entrare direttamente nel cuore di quello che stava accadendo nella scena dell'arte, così come un pensiero va a Cesare Manzo e a Marcella Russo che, prima insieme e poi in situazioni diverse, hanno lavorato perché fosse possibile realizzare delle mostre in luoghi improbabili e in condizioni molto speciali. Rispettivamente sotto un cavalcavia urbano a Pescara e, qualche anno dopo, nel centro esangue di Montesilvano, distante molto di più delle poche centinaia di metri che effettivamente lo separano dalla zona fronte mare moderna e luccicante. Senza la loro determinazione credo che non sarebbe mai stato possibile lavorare in contesti così poco addomesticati. Per la particolarità del lavoro svolto a Zingonia, i crediti vanno a Gennaro Castellano, artista e ideatore del progetto che ha condiviso questo percorso con Stefano Arienti, Liliana Moro, e Luca Vitone. Il lavoro svolto per costruire una pubblicazione destinata a documentare l'esperienza mi ha consentito di mettere verificare sul campo le dinamiche tra i diversi soggetti coinvolti.

Ancora, un pensiero speciale per Marisa Dalai Emiliani che è per me punto di riferimento dall'inizio dell'università. Per il suo insegnamento, il suo sguardo, la sua lezione umana e politica.

II

Il titolo l'ho preso in prestito dal primo testo della raccolta. Poche frasi, parole nate dall'entusiasmo di avere incontrato un'attitudine effettiva nella quale mi riconoscevo allora e nella quale oggi continuo a riconoscermi. Allora riguardava le pratiche di più gruppi di giovani architetti che iniziavano a muovere i loro passi letteralmente camminando. Nonostante la presenza di un'altra crisi – più silenziosa rispetto a oggi ma comunque aggressiva – potesse far pensare alla necessità di inventarsi altre strade rispetto alla progettazione canonica, l'esplorazione degli spazi vuoti nel tessuto urbano per quanto riguarda Stalker e l'attitudine altrettanto esplorativa della città per quanto riguarda Cliostraat, mettevano al centro "qualcosa" che aveva senso in sé e veniva prima della progettazione, "qualcosa" di cui nel frattempo molti architetti si erano dimenticati. Camminare, osservare: l'atto creativo nasceva da questa forma di ascolto incorporato.

Allora non avevo gli strumenti teorici adeguati con cui oggi potrei descrivere questi stessi lavori parlando di “ascolto incorporato”, di performatività. Ciò che mi era chiaro –intuitivamente – era il potenziale trasformativo di queste esperienze nascenti. Lo scarto che esse proponevano includeva anche la riduzione drastica del valore attribuito alla produzione materiale e, con essa, dell'occupazione dello spazio. In gioco il recupero della centralità dell'esperienza, vissuta in prima persona e aperta al mondo, un'esperienza che aveva le caratteristiche per espandersi e diventare una pratica diffusa come in parte poi è accaduto.

III

La divisione dei testi in due parti è un modo per strutturare il lavoro anche se molte questioni le attraversano. La prima, *Incontri ravvicinati*, comprende i testi nati da un confronto ravvicinato con i lavori degli artisti, pubblicati per occasioni e situazioni diverse, alcuni in cataloghi di mostre, altri su riviste, alcuni sono dei veri e propri percorsi, altri sono concentrati su un singolo lavoro. Sono tanti e qui non li nomino non per mancanza di attenzione.

Anche gli sguardi sono tanti e diversi, ma è tracciabile in tutti l'attitudine a trasferire la propria sensibilità individuale su un piano collettivo. La dimensione politica – spesso e non a caso – riguarda le forme della comunicazione, ovvero il punto di incontro tra lo spazio della propria esperienza con lo spazio pensato per l'esperienza dello spettatore. In molti casi le azioni incorporate degli autori generano delle azioni incorporate anche negli spettatori.

Tutto questo non si manifesta in situazioni che obbligano ad agire piuttosto incontriamo spazi di ascolto sensibile e attento al contesto.

Ancora, percorsi interi e opere singole a cui credo vada riconosciuta un'alterità radicale rispetto alle forme di comunicazione semplificate e manipolatorie che per anni (e che anni) sono diventate il modello culturale di riferimento nel nostro Paese e in qualche modo lo sono ancora.

La seconda parte, *Arte come sfera pubblica*, è a sua volta organizzata in due nuclei: *Note di lavoro*, e *Riflessioni*. Con *Note di lavoro* intendo due testi scritti per due mostre da me curate a cui ho fatto velocemente riferimento in apertura. La prima, *The Storyteller*, è una sezione dell'edizione della

rassegna Fuori Uso diretta nel 2002 da Helena Kontova e allestita sotto un cavalcavia a tutti gli effetti nel centro di Pescara. Dopo il primo sopralluogo, è stato impossibile resistere alla tentazione di fare riferimento a un lavoro molto noto di Jeff Wall; la seconda a Montesilvano (Pescara) dove vale la pena segnalare che il titolo della mostra *Il vuoto al centro* nasceva come atto effettivo di resistenza rispetto al desiderio dichiarato dell'amministrazione locale che l'arte potesse "funzionare" come traino alla riqualificazione di quella parte della città. In assenza di intenzioni leggibili, non era affatto chiaro chi avrebbe avuto il vantaggio di questo ripensamento dello spazio urbano, difficilmente i residenti di allora. Infine un testo scritto nel volume che io stessa ho curato per documentare il Progetto Zingonia nominato poco sopra. In questa situazione, a differenza della precedente, tutti i soggetti coinvolti, Sindaco compreso, si sono resi disponibili a rilasciare interviste affrontando anche criticamente, questioni molto concrete relative alla funzione dell'arte nel contesto sociale.

Nell'ultima parte, *Riflessioni*, si trovano testi che affrontano le stratificazioni di senso che si producono quando le opere interagiscono con i contesti così come gli slittamenti tra fenomeni sociali e valenza estetica. Questi testi trattano di situazioni molto note, alcune storicizzate come nel caso di *Testimoni del presente*, che è una sorta di ricognizione di lavori importanti di artisti che hanno contribuito alla costruzione della sfera pubblica a partire dagli anni Ottanta, negli anni in cui è emerso il dibattito su scala internazionale sulla costruzione della memoria pubblica, in particolare in Germania e negli Stati Uniti. A questo sguardo internazionale ho aggiunto una parte dedicata alle vicende italiane più significative di quegli anni.

Gli altri testi comprendono un resoconto di una nota vicenda che nel 2008 ha messo sottosopra Museion, il museo d'arte contemporanea di Bolzano per la presenza dell'opera *Zuerst die Füße* (1990) di Martin Kippenberger, meglio conosciuta come "la rana in croce", cercando di mettere a fuoco i punti di vista delle diverse parti coinvolte; una recensione per la IV edizione della Biennale di Berlino (2005), che mi ha portato a ragionare non tanto o meglio non solo sui singoli lavori ma sul raffinatissimo lavoro di costruzione della relazione tra opere e contesto. La mostra era dislocata tutta in August Strasse, strada storicamente abitata dalla comunità ebraica e carica di

tracce del passato e la domanda era se e come sia possibile distinguere un linguaggio curatoriale così effettivo ed affettivo dal linguaggio spettacolare e, soprattutto, se questa domanda avesse senso.

A seguire una riflessione sulla trasformazione delle Biennali considerate anche come occasioni turistiche. Il Grand Tour ottocentesco nel 2007 è riproposto da una piattaforma online condivisa tra la Biennale di Venezia, Documenta, Art Basel e la rassegna a cadenza decennale *Skulptur Projekte* di Münster a disposizione per organizzare gli spostamenti dei visitatori, in particolare il pubblico non europeo. Alla ricerca di un corto circuito ho accostato questa iniziativa a quattro itinerari dedicati ad artisti noti (Van Gogh, Segantini, Pellizza da Volpedo e Cézanne). Costruiti in luoghi dove questi artisti sono nati o hanno vissuto, sono realizzati – in assenza di opere importanti conservate in loco – collocando nei punti in dove opere “quelle opere importanti” erano state realizzate le riproduzioni fotografiche. In qualche modo una riflessione tra originalità e originarietà, sulle implicazioni e le applicazioni che questi due termini implicano.

Segue un testo dedicato all'allestimento delle mostre inteso come apparato che non solo orienta ma costruisce l'esperienza dello spettatore, pubblicato in inglese e in tedesco negli atti di un convegno organizzato da Roberto Gigliotti, collega prezioso e curatore del volume. Il discorso si sviluppa a partire da indizi significativi, colti rispettivamente nell'allestimento di Ryue Nishizawa della Biennale di Istanbul del 2011 curata da Jens Hoffmann e Adriano Pedrosa e nella costruzione della mostra *Histories in Conflict* tenutasi l'anno successivo alla Haus der Kunst di Monaco. L'elemento che accomuna queste mostre, tematicamente e contestualmente distanti tra loro è la presenza di indizi nell'uno e dell'altro allestimento che, una volta colti, rendono visibili, e dunque comprensibili, degli aspetti che aprono ipotesi di lettura altrimenti non tracciabili. Chiude questa parte un testo molto recente, nato come recensione della Biennale di Venezia del 2015 anticipata di un mese rispetto alle edizioni precedenti per sintonizzarla sull'apertura di Expo a Milano e successivamente ampliato e pubblicato online in inglese nell'ambito del progetto *Regarding Spectatorship: Revolt and Distant Observer* curato da Marianna Liosi e Boaz Levin sostenuto dalla Kunstraum Kreuzberg/Bethanien di Berlino.

IV

Riprendendo questi testi a distanza di tempo ritrovo un'urgenza: in qualche modo uno sguardo che all'arte in generale attribuiva un ruolo vitale, dove l'incontro con i singoli lavori si traduceva in una richiesta effettiva, ovvero una capacità performativa, niente di meno che la capacità trasformare qualcosa anche in senso esistenziale.

Oggi non è diverso ma allora, nonostante fosse passato qualche anno, portavo con me una sensazione di scacco formatasi ai tempi dell'università in modo istintivo: troppo forte l'eco degli anni Settanta, stagione ricchissima di esperienze e di confronto con la realtà in tutte le sue sfumature, personali e collettive, politiche e private, rispetto al presente. Per ragioni anagrafiche non ho vissuto quegli anni, ma studiando l'arte o meglio le arti di quel periodo sembrava che tutto fosse già accaduto: troppo forte lo scarto tra quella stagione e lo scenario nel quale avevo studiato e contemporaneamente iniziato a lavorare, la sensazione era che tutta quell'eredità fosse scomparsa, già entrata nella storia, sommersa da altro che andava in tutt'altra direzione.

Presto sono arrivati gli anni Novanta e con loro i lavori di diversi artisti e artiste – pressoché coetanei, molti dei quali sono presenti in questa raccolta – che hanno iniziato a parlare una lingua in cui finalmente era possibile riconoscersi e artisti più giovani poi che hanno aperto strade altrettanto autonome e oggi riconosciute. Come già accennato in precedenza, senza la necessità di chiamare in causa miti ed eroi, re-inventando un linguaggio quotidiano, hanno rimesso al centro l'esperienza personale, dove personale non significa ombelicale ma assunzione della responsabilità del proprio sguardo e delle proprie azioni, in un modo meno connotato ideologicamente rispetto alla storia, un “partire da sé”, con la consapevolezza della propria parzialità e l'autorizzazione a esprimerla.

Le esperienze artistiche tracciate in questi testi si collocano in questo quadro, sempre a partire dalle pratiche. In gradi e misure differenti, tutto quanto detto è inscritto nei loro lavori.

La considerazione del ruolo dello spettatore è una questione attorno alla quale oggi l'arte gioca una delle sue partite più difficili. È su questo aspetto che si manifesta, una differenza reale rispetto alla grande macchina della comunicazione; è qui che l'arte rivendica un'autonomia che è anche una profonda ragione di esistenza.

Eva Marisaldi, Liliana Moro e Grazia Toderi hanno tenuto e tengono molto in considerazione questo aspetto e nei loro lavori condividono un substrato profondo. Ad avvicinarle è l'ostinazione con la quale, da circa un decennio, le tre artiste suggeriscono domande analoghe a cui seguono risposte assai diversificate.

Non affrontando in modo diretto in questa sede questioni di genere e di generazione, andremo a mettere a fuoco tre elementi importanti e ricorrenti nelle loro opere: lo sguardo, il gioco e la narrazione. Sguardi che attraversano l'opera, interpellando direttamente chi guarda; giochi simulati, rappresentati, vissuti; narrazioni accennate, sospese, interrotte. Aspetti che complessivamente rivelano una grande consapevolezza delle dinamiche della comunicazione: un tema presente, con accenti diversi, in tutte e tre le artiste e che sul piano della costruzione del linguaggio e dello spazio di relazione con lo spettatore, siglano una definitiva cesura rispetto alle problematiche centrali dell'arte del decennio precedente, nonché un passaggio fondamentale per gli artisti e le artiste dell'ultimissima generazione.

Trentacinque bassorilievi in gesso formato cartolina compongono il lavoro di Eva Marisaldi *Senza fine* (2000). Senza fine, come tutti speriamo che siano le relazioni con le persone amate.

Trentacinque immagini bianche che portano la nostra attenzione, attraverso altrettante scene autonome, al dettaglio dove i corpi si avvicinano, dove la testa si appoggia sulle spalle, le braccia s'incontrano, i piedi si sfiorano, il momento in cui la dimensione intima si manifesta nell'abbandonarsi al corpo dell'altro, il momento in cui l'incontro si trasforma in accoglienza. Eva Marisaldi mette in scena la vicinanza fisica, l'intimità, il contatto.

Le immagini, prevalentemente rielaborazioni di foto tratte dai giornali, in alcuni casi scene da film, sono scarse, ridotte all'essenziale, non hanno bisogno di ulteriori commenti o didascalie. Nella loro semplicità i gesti, gli atteggiamenti, del corpo, parlano più delle parole. Prendere le distanze, tenere a distanza, non sono solo modi di dire ma espressioni che descrivono senza orpelli una condizione emotiva, percepiamo la temperatura delle relazioni personali anche e soprattutto in termini spaziali.

Le immagini affiorano come fantasmi da un tempo imprecisato. La dimensione narrativa sospesa è sottolineata dall'evocazione di una forma tipica della classicità, l'esplicito sottrarsi dall'universo chiassoso della cronaca, conferisce alle formelle il carattere di *exempla*. La moltiplicazione conferma questo ruolo, ci troviamo di fronte a una campionatura di possibilità, potrebbero essercene altrettante: sembra non contare molto la singola storia, quella situazione in quel momento, il punto centrale è il dettaglio che le attraversa tutte e diventa l'effettivo filo conduttore.

Adrian Paci

Mettersi a nudo

The Wedding (2001): scene da un matrimonio. Una serie di quadri di piccole dimensioni, virati seppia come fossero stampe fotografiche di altri tempi. Scene di famiglia: il paese, il momento della cerimonia, gli sguardi dei parenti, il momento della festa.

Adrian Paci traduce il video del suo matrimonio in immagini pittoriche che a loro volta somigliano a un album fotografico: attraverso questo doppio passaggio l'artista mette in scena la sua personale partita con il tempo e rende visibili, introducendo uno strato di ambiguità destinato a rimanere tale, i procedimenti a cui sono inevitabilmente sottoposti i ricordi che si sovrappongono nella nostra mente. Non è un caso che, nel momento in cui le immagini virtuali acquisiscono materialità, perdono in definizione: la fotografia come documento della realtà, "prova" visibile di un evento significativo della propria esistenza, diventa un disegno. Il gesto manuale assorbe lo scatto, disegnando la propria immagine l'artista se ne riappropria, la riporta a sé.

Home to go (2001): in questa serie di fotografie l'artista sottrae i riferimenti narrativi e prende, almeno provvisoriamente, le distanze dalla propria storia, in particolare dalla riflessione sull'identità in relazione al proprio contesto familiare e all'appartenenza ad un territorio da cui, emigrando si è allontanato, che è il soggetto non solo di *The Wedding*, così come di diversi altri lavori realizzati in precedenza.

In queste immagini Adrian Paci si mette letteralmente a nudo, gioca sulla propria fisicità presentandosi come unico protagonista. Assume le sembianze di una sorta di Titano rivisitato oggi, dove la dimensione mitica è sottoposta a una traduzione e qui si presenta in una versione laica: l'artista stesso, in mutande, è impegnato ora nello sforzo di sollevare un tetto di legno, ora nel cercare di appoggiarvisi, ora nell'indossarlo come fosse una sorta di zaino o un paio di ali.

Il cerchio si chiude e gira meglio

Roberto Cuoghi, Patrick Tuttofuoco

PREMESSA: LA SOGLIA DI ATTENZIONE

La partecipazione all'opera che ogni volta l'artista richiede al suo pubblico in modo più o meno diretto, più o meno intuitivo o anche attraverso un semplice indizio, costituisce una sorta di patto non scritto e soggetto a continue contrattazioni. Il gioco di sguardi tra chi guarda e chi è guardato è alla base di qualunque forma di comunicazione, arte compresa, e credo che portare l'attenzione su questo aspetto specifico possa costituire una chiave di accesso efficace per avvicinarsi all'arte di oggi perché ci consente di non limitarci ad un'analisi dei segni per comprendere il senso di un lavoro, ma ci porta a mettere a fuoco come funziona, spostando l'attenzione sull'effetto che esso produce.

Jonathan Crary in un passaggio di un'intervista rilasciata a proposito del suo saggio *Suspensions of Perception* (1999) fa riferimento a uno degli snodi centrali di *Matière e Mémoire* (1896) di Henri Bergson riprendendo il passaggio in cui il filosofo indica "l'attenzione alla vita" come modello dell'esperienza umana in antidoto alle forme reificate e ripetitive dell'esperienza che vede svilupparsi nella cultura europea moderna. Crary declina la riflessione di Bergson alla situazione attuale in cui ritrova, difficile non essere d'accordo, un analogo problema di attenzione "connesso con il fatto che il capitalismo presenta un ritmo continuo di perturbazione di tutte le forme possibili di attenzione, esigendo uno spostamento continuo di attenzione da un prodotto all'altro e, simultaneamente, sul piano istituzionale, richiedendo che i soggetti prestino continuamente attenzione".

Questi aspetti sono tutti collegati ed è inevitabile che il modello di partecipazione che prende forma in ambito mediale, a sua volta, orienta e influenza le "nostre" modalità di partecipazione.

Sguardi sul presente

Come l'arte elabora i traumi collettivi

PREMESSA

In una trasmissione speciale del Tg Uno andata in onda immediatamente dopo il terremoto in Basilicata nel novembre 2002, nel dispiegarsi dell'apparato mediale post catastrofe, ha fatto la sua comparsa sugli schermi nazionali una figura nuova divenuta popolare in questi anni. Mi riferisco all'esperto di disturbi da stress post traumatico che, in diretta, oltre ad introdurne le caratteristiche, ne comunicava anche alcune sensate ipotesi per venirne fuori. Non è in discussione la competenza dell'esperto, ma la cornice banalizzante entro la quale si è svolto il suo intervento non rendeva il giusto peso alla realtà di una questione ben più oscura, fatta di mesi, giorni, anni di silenzio, di incontri, di rimozioni e negoziazioni di immaginari feriti.

Come confermano alcuni tra i più rilevanti studi dedicati (Felman, Laub, 1992; LaCapra, 1994; Caruth, 1996) la ricaduta traumatica di un evento su una persona, sia che si tratti di un fatto individuale, sia che si tratti di un fatto collettivo, in termini estremamente semplificati è la riduzione al silenzio, l'impossibilità di trovare parole adeguate a dare voce alla violenza subita, una sorta di scacco del linguaggio.

Corpo a corpo difficile tra memoria e oblio, questione non risolta che diventa di stretta attualità ogni volta che la realtà nella sua semplice quanto sconvolgente durezza, ci pone di fronte a qualcosa che riteniamo insostenibile, qualcosa con cui è impossibile convivere.

Tornano alla memoria le parole di Adorno. La sua dichiarazione dell'impossibilità, dopo Auschwitz, di continuare a scrivere poesia con il passare del tempo oggi torna quasi come uno slogan, ma continuiamo anche a confrontarci con le parole di Primo Levi che assume su di sé

Testimoni del presente

Quando la città diventa spazio per l'arte

Il modello per una nuova Public Art è la musica pop. La musica è tempo, non spazio; non ha posto così non lo deve mantenere, riempie l'aria e non occupa spazio. Esiste stando semplicemente nel mezzo delle cose.

Vito Acconci

Ciò che rende la società di massa così difficile da sopportare non è il numero di persone che la compongono ma il fatto che il mondo che sta tra di loro ha perso il potere di riunirle, di metterle in relazione e separarle.

Hanna Arendt, *Vita Activa*, 1958

Cosa s'intende oggi per spazio pubblico? Esiste un'arte che trova in esso una sua ragione di essere? È un modo per coinvolgere un pubblico più vasto? Che senso hanno i monumenti del passato nelle città di oggi? Sono stati inventati dei loro sostituti? È compito dell'arte fare i conti con la storia e la memoria collettiva? È possibile immaginare forme di elaborazione simbolica del presente che non siano strettamente legate all'industria dello spettacolo o della comunicazione?

Queste sono solo alcune delle domande sulle quali mi sono trovata a ragionare esplorando un campo, quello della cosiddetta "arte pubblica" in cui più mi addentro più ne perdo di vista i confini. L'unica certezza superstite è che tutto ciò che riguarda il pubblico, nella doppia accezione di spazio pubblico o di audience, implica una delle sfide più delicate e più urgenti attorno alle quali l'arte gioca le carte della sua sopravvivenza in questa fine millennio.

Brevi note sulla site specificity
Dalle biennali agli itinerari degli artisti e ritorno

*I need to understand how a place on the map
is also a place in history*
Adrienne Rich, 1986

NOTE SUL RITORNO DEL GRAND TOUR: DA SPETTATORE A TURISTA

Risale all'inizio degli anni Novanta la configurazione attuale della figura dell'artista contemporaneo e del curatore: entrambi sono soggetti nomadi, veloci negli spostamenti, capaci di intervenire e sviluppare i propri progetti in più luoghi contemporaneamente, lontani tra di loro e diversissimi. Sono gli stessi anni in cui si rafforza, fino a diventare un modello applicato oggi su scala globale, di mostra temporanea intesa come biennale. Essa funziona secondo uno schema collaudato che vede l'interazione tra attori locali che partecipano alla gestione e individuano i luoghi dove si svolge la mostra ovvero la cornice spaziale ma anche culturale, storica e sociale, e attori globali, ovvero artisti e curatori internazionali che arrivano appositamente e, una volta compiuta la missione, ripartono per andare altrove.

Le mostre così configurate, che specialmente nei luoghi in cui non vi sono (ancora) musei dedicati rappresentano il canale privilegiato per far conoscere l'arte di oggi su scala globale, sono anche imprese economiche, veicoli di comunicazione per avviare processi di trasformazione del territorio, per modificare la percezione di un luogo, per riqualificare delle aree negli spazi urbani: nel complesso delle dinamiche che si attivano, la realizzazione di una mostra d'arte resta l'obiettivo comune dichiarato, ma ciò accade solo se la rete di soggetti riesce a perseguire anche altri obiettivi, cioè gli effetti di quanto elencato poco sopra.

Lo spazio della mostra come rappresentazione dell'ideologia e del racconto

In un articolo pubblicato sul numero di "Artforum" del dicembre 2012, Benjamin Buchloh, autore di saggi fondamentali su artisti e movimenti del XX secolo, traccia una diagnosi spietata del mondo dell'arte attuale e delle dinamiche che lo caratterizzano.

Parto da qui, portando l'attenzione sulla prima parte e riprendendone alcuni passaggi che mi sembrano di particolare rilievo. L'autore avvia la sua riflessione individuando un arco di tempo (dal 1860 circa all'inizio degli anni Settanta) nel quale "gli artisti, accomunati da una cultura di avanguardia, hanno creato modelli di relazioni sociali alternative, linguaggi e spazi di differenza, concetti di critica e contro memoria"(ibid, 253), cioè in quell'arco di tempo l'agire artistico si traduceva nell'assunzione da parte degli artisti di posizioni esplicitamente trasgressive e utopiche, finalizzate a contrastare l'ideologia dominante e le forme di potere in cui essa si manifestava. Secondo Buchloh l'ultima resistenza risale al momento in cui le forme del capitalismo avanzato anziché contrastare i fenomeni di opposizione in modo frontale hanno iniziato, strategicamente, ad assumerli al proprio interno disinnescandone gli effetti.

È allora che alcuni artisti hanno riconosciuto la complicità del museo nel mettere in atto, con successo, forme di controllo dell'arte attraverso la canonizzazione, forme di tolleranza verso di essa dopo averla isolata al suo interno e, dalla presa di coscienza di questa dinamica, hanno dato luogo alla cosiddetta "institutional critique" (Asher, Buren, Haacke) ma, attenzione, sempre in quegli stessi anni Warhol (1975) affermava con un'accezione positiva il legame indissolubile tra l'arte e il business.