

# IL DISAGIO DELL'ARTE PUBBLICA

di Giuliana Altea

Il titolo di questa sezione del convegno – *Pubbliche arti* – lascia intendere già con l'uso del plurale la complessità e la ricchezza di articolazioni del tema. Il mio intervento esamina alcune questioni e interrogativi fondamentali scaturiti nel dibattito recente sull'arte pubblica; interrogativi che da questo particolare ambito si riverberano sul terreno dell'arte intesa in senso più generale.

Espressioni come “arte pubblica”, “arte nello spazio pubblico”, “arte nella sfera pubblica”, che ultimamente ricorrono spesso in Italia negli scritti sull'arte contemporanea e sulla bocca dei suoi protagonisti, nella loro apparente semplicità celano una realtà complessa.<sup>1</sup> Lo stesso aggettivo *pubblico* è un aggettivo denso, “pesante”, che richiama una lunga serie di associazioni. Si dice “pubblico” e viene subito da pensare collettivo, aperto, inclusivo, democratico, in contrapposizione a privato-individuale, chiuso, elitario, autoritario. Ma, se all'aggettivo accostiamo il sostantivo “arte”, ecco che le associazioni si fanno subito meno rassicuranti: le parole che vengono in mente sono allora monumento, ufficialità, retorica, decorazione, superficialità, vacuità; o ancora parole fastidiose come burocrazia, e altre francamente spiacevoli come incomprendimento, intolleranza, degrado, vandalismo.

Il discorso dell'arte pubblica, singolare o plurale, racchiude in effetti tutto il bene e tutto il male evocato dalla sequela di termini appena citati. Arte pubblica è un'espressione ambivalente, che designa una ampia varietà di forme artistiche, ciascuna con una storia e con investimenti di significato differenti. Queste diverse forme sono oggi intorno a noi, abitano tutte insieme lo spazio della città; se prendiamo un contesto urbano qualsiasi, le vediamo coesistere l'una accanto all'altra.

Prima di tutto ci sono i monumenti nel senso classico del termine: sculture dal fine celebrativo o commemorativo, che caratterizzano in modo particolarmente evidente il paesaggio delle città italiane, arrivando in certi casi (un esempio è la Torino postunitaria) a costituire un tratto fondamentale della loro fisionomia urbana. I monumenti si propongono di visualizzare e trasmettere valori condivisi, nei quali si suppone la collettività possa riconoscersi. Di tono patriottico quelli generati dallo sforzo ottocentesco di costruzione di un'identità nazionale da parte degli stati dell'Occidente, dedicati ai luminari della scienza e dell'arte quelli scaturiti dagli ideali progressisti del Positivismo (busti, targhe, ritratti rivolti a celebrare glorie grandi e piccole, locali e nazionali, dei vari campi dell'attività umana); altri – molti – destinati a contribuire all'elaborazione collettiva del lutto dopo grandi tragedie collettive: si pensi alla “monumentomania” esplosa dopo la Prima Guerra Mondiale, che avrebbe più tardi contribuito, insieme all'insofferenza prodotta dalla retorica dei regimi totalitari, a scatenare una reazione di rifiuto contro questo tipo di opere.<sup>2</sup>

Accanto al monumento classico, e ormai non meno diffusa di quello, c'è la scultura modernista: un oggetto plastico autonomo, concepito per il museo o la galleria e trasportato nella strada, parco o giardino, previo un adattamento per lo più minimo, limitato di solito a un ingrandimento di scala. Proliferate ovunque a partire dal boom della scultura all'aperto verificatosi intorno alla metà degli anni sessanta, le opere di

arte pubblica moderniste sono determinate esclusivamente da ragioni estetiche e dalla personalità creativa del loro autore, ma nonostante ciò – o forse proprio per questo – pretendono di parlare a qualsiasi tipo di spettatore, indipendentemente da circostanze di tempo e di luogo. Il loro supposto valore universale viene indicato quale garanzia di una capacità di migliorare la qualità della vita attraverso l'innalzamento del livello estetico dell'ambiente.

Alla scultura modernista, priva di relazioni con l'ambiente che la accoglie (e non a caso bersagliata di nomignoli sarcastici quali *Plop Art*, *the turd in the plaza*, ecc.), fa riscontro la scultura site specific, progettata per un luogo determinato e da quello teoricamente inseparabile – teoricamente, perché nella pratica sono molte le opere di questo genere che vengono spostate o replicate in luoghi diversi da quelli ai quali erano originariamente destinate. A mediare il passaggio dall'assolutezza del Modernismo alla relatività delle opere site specific sono state le preoccupazioni fenomenologiche del Minimalismo<sup>3</sup>; a metà degli anni sessanta, scultori come Donald Judd o Carl Andre avevano ipotizzato un'arte che tenesse conto delle condizioni ambientali della fruizione e dell'esperienza sensoriale – e non solo visiva – dello spettatore, in quanto corpo che interagisce con altri corpi. Secondo questa visione l'esperienza artistica scaturisce dall'interazione tra opera, ambiente e spettatore e non dalla semplice contemplazione di un oggetto autonomo.<sup>4</sup> Coerentemente con le sue origini, la nozione di site specificity chiama in causa un ambiente esclusivamente fisico: l'opera viene concepita in funzione di un contesto architettonico/paesaggistico; l'ambiente sociale e culturale non entra in gioco. Di fatto, all'indifferenza verso l'ambiente sociale è stata imputata la cattiva accoglienza spesso toccata alle opere site-specific come alle sculture moderniste: mal tollerate, vandalizzate, contestate o nel migliore dei casi ignorate dai residenti, ai quali viene imposta “per il loro bene” estetico – e quindi anche culturale-sociale – la coabitazione con questi spesso ingombranti pezzi di arredamento urbano.

L'esempio da manuale è, a questo proposito, la controversia sorta riguardo al *Tilted Arc* di Richard Serra (1981), rimosso nel 1989 dalla Federal Plaza di Manhattan a seguito di una contestazione che, per quanto innescata da un cambiamento ai vertici della General Services Administration (l'agenzia federale che aveva commissionato il progetto), aveva coinvolto anche parte dei residenti locali.<sup>5</sup> Sebbene l'opera di Serra incarnasse un modello di *site-specificity* concepito non come integrazione armoniosa dello spazio urbano ma come intervento critico su di esso, e dunque l'accusa che le era stata rivolta, di bloccare percettivamente e fisicamente lo spazio della piazza ostacolandone la fruibilità, potesse dirsi per qualche verso giustificata, la controversia evidenziò sostanzialmente la contrapposizione tra il pubblico e un mondo dell'arte percepito come chiuso ed elitario.<sup>6</sup>

Non è il caso di soffermarsi qui sulla vicenda, ben nota, della scultura di Serra; è utile però ricordare che cosa ha preso il posto del *Tilted Art* dopo che questo è stato rimosso e collocato in deposito (e pertanto, nell'opinione del suo autore, distrutto). Nel 1997-98 un'artista meno famosa di Serra, l'architetto del

paesaggio Martha Schwartz, ha ridisegnato la piazza con allegri motivi curvilinei di panchine, aiuole e ringhiere colorate, uso parco giochi. Il progetto di Schwartz rientra in un altro modello di arte pubblica, quello rappresentato dalla scultura intesa quale arredo urbano, stavolta nel senso proprio del termine: cancelli e panchine, fontane e aiuole, passerelle e chioschi. Se il monumento classico e la scultura modernista dichiarano a gran voce la propria presenza (almeno in linea di principio, perché nella realtà, come si è detto, molti di essi tendono a passare inosservati, essendo diventati con gli anni, e spesso in un tempo molto breve, elementi neutri e anonimi, pressoché invisibili dai residenti), i lavori con marcati caratteri architettonici o di design non sono programmati per imporsi visivamente sul contesto, ma per mimetizzarsi con discrezione nell'ambiente costruito. Rinunciando al protagonismo della scultura “pura”, che si propone all'attenzione per le sue sole qualità formali, accettano con modestia di assolvere compiti di utilità pratica.

Infine, ci sono gli interventi di arte pubblica che nascono dal confronto non tanto con lo spazio fisico quanto con lo spazio sociale. Variamente definiti (negli Stati Uniti, dove sono stati teorizzati con maggiore ampiezza) “arte nell'interesse pubblico” o “New Genre Public Art”, e più di recente “arte dialogica”, “arte di partecipazione” o “arte come pratica sociale”, sono progetti che si rivolgono alle comunità, prendendo le mosse da temi e problemi sociali localmente sentiti.<sup>7</sup> A differenza delle altre varietà di arte pubblica, non si incentrano necessariamente sulla produzione di oggetti; si tratta perlopiù di azioni ed eventi effimeri, che non lasciano traccia permanente nello spazio urbano. La prassi seguita per questo tipo di interventi è notoriamente sempre la stessa: l'artista viene invitato da un'istituzione a realizzare un'opera per un dato luogo; si reca a fare dapprima un sopralluogo, poi una serie di visite o un soggiorno prolungato (giacché spesso commissioni di questo tipo nascono in rapporto a programmi di residenza d'artisti); svolge o fa svolgere una ricerca sul contesto in esame – città, luogo o istituzione –, nel corso della quale il progetto comincia a prendere forma; tiene quindi una serie di incontri con il curatore, gli organizzatori ed esponenti della comunità di riferimento (anche se il coinvolgimento di questi ultimi non è sempre obbligatorio come ci si aspetterebbe, e la ricerca può essere molto veloce e generica). Si arriva infine alla realizzazione e pubblicazione del progetto: a quel punto il lavoro fa ritorno nel mondo dell'arte, dove attirerà l'attenzione di qualche altra istituzione che a sua volta inviterà l'autore a realizzare un altro progetto analogo per un luogo diverso – e tutto ricomincerà daccapo.

Dunque, se l'opera è legata a un luogo specifico ed è radicata in un contesto sociale, l'artista non lo è. L'artista è mobile (esattamente come il capitale, per citare il disincantato commento di Martha Rosler)<sup>8</sup>, si sposta continuamente qua e là per il globo, chiamato dalle esigenze della sua professione. Esterno alla comunità che sta al centro del suo lavoro, assume nei confronti di questa il ruolo di un osservatore partecipe, qualcosa di simile a un antropologo. A suo tempo, Hal Foster ha parlato appunto di *ethnographic turn* per descrivere questa situazio-

ne<sup>9</sup>. Si tratta di uno scenario operativo sorto in coincidenza con il definirsi degli assetti più recenti del sistema dell'arte, in cui spiccano il profilo di committente ormai normalmente assunto dal museo e la crescita del numero delle Biennali, fenomeni collegati entrambi alle dinamiche della competizione dei centri urbani per affermarsi nel mercato globale. Il ruolo delle biennali, rapidamente moltiplicatesi negli ultimi vent'anni in località spesso lontane dai grandi nodi internazionali dell'arte e del mercato, è a questo proposito particolarmente significativo: in assenza di un pubblico locale preparato o interessato a comprendere il lavoro degli artisti contemporanei, le biennali cosiddette "periferiche" possono apparire slegate dalla realtà che le accoglie, catapultate – ancora una volta – su di essa come meteoriti. Per ovviare a questo inconveniente si ricorre molto spesso alla commissione di progetti di arte di partecipazione, che vengono chiamati a svolgere una funzione di cuscinetto, costituendo un *trait d'union* fra la biennale e la città ospitante.

Il rapporto che abbiamo descritto tra artista e comunità è stato non di rado oggetto di critiche. Si sono sottolineati i rischi di superficialità connessi alla brevità dello scambio instaurato con i residenti, e ancor più ci si è chiesti con quale diritto gli artisti rivendichino per sé il ruolo di rappresentanti o portavoce di una realtà cui non appartengono. L' "indegnità di parlare per gli altri", di dare espressione a problemi e sofferenze che non si sono sperimentati in prima persona viene spesso chiamata in causa a proposito dell'arte con contenuti politici e di denuncia<sup>10</sup>. Ciò che si rimprovera a queste forme di intervento è da un lato il riaffiorare del mito, duro a morire, dell'artista come depositario di una superiore saggezza e di uno sguardo più profondo rispetto a quelli del resto dell'umanità, e quindi deputato a far "prendere coscienza" a quest'ultima dei difficili frangenti che attraversa; dall'altro, la mancanza di autenticità associata a uno sguardo esterno. Ma quale può essere l'alternativa? Dovremmo forse riconoscere la possibilità di creare opere d'arte che trattano di situazioni o contesti specifici esclusivamente ad artisti che appartengono ad essi o ne hanno fatto esperienza diretta? Solo un artista interno a una data comunità potrebbe occuparsi artisticamente di quest'ultima? Una prassi del genere porterebbe a confermare assunti essenzialisti che il mondo dell'arte è già fin troppo incline a sottoscrivere, e risulterebbe limitativa in primo luogo per gli artisti provenienti da contesti periferici, condannati vita natural durante al ruolo di interpreti autorizzati dell'alterità<sup>11</sup>.

È innegabile che in materia di arte pubblica l'appartenenza dell'artista alla comunità oggetto del suo intervento possa semplificare le cose, almeno dal punto di vista pratico. Quando un artista nato in un piccolo paese fa ritorno nel luogo d'origine per realizzarvi un progetto, la fama che si è conquistata altrove fa di lui – o di lei – una specie di eroe locale, il che facilita non poco la riuscita del suo lavoro. È il caso di Maria Lai (1919), artista nata a Ulassai, un minuscolo centro della Sardegna, e formatasi a Venezia e a Roma. La sua posizione privilegiata, interna, le consentì nel 1981 di realizzare un progetto di arte pubblica basato sul coinvolgimento dei cittadini di Ulassai<sup>12</sup>. *Legarsi alla montagna* (questo il titolo dell'intervento) prendeva spunto da una leggenda del luogo: una bimba, mandata in una grotta sulla montagna presso il paese a portare del cibo ai pastori, vide nel cielo un nastro celeste e uscì dalla grotta per afferrarlo, proprio un attimo prima che la grotta crollasse e travolgesse i pastori. Rifacendosi a questo racconto – trasparente metafora dell'arte e della bellezza come strumento di salvezza e di redenzione –, Lai chiese agli abitanti del villaggio di legare con un nastro celeste la propria casa a quella dei vicini. Superate le resistenze iniziali (il paese era attraversato

da divisioni e tra i vicini c'erano spesso vecchi rancori), ogni famiglia non solo accettò di prendere parte all'evento, ma vi introdusse spontaneamente un proprio codice di significati: quando tra due famiglie vi era dell'odio, il nastro venne teso dritto; quando vi era amicizia, venne fatto un fiocco; quando vi era amore, vi fu intrecciato un pane; infine, i capi del nastro furono portati sulla montagna da due scalatori. Il tutto rappresentò un esperimento di arte di partecipazione indubbiamente felice e in anticipo sui tempi, ma non senza alcuni limiti. Non c'è dubbio che, a guardare le foto dell'evento scattate da Piero Berengo Gardin, si resti colpiti dall'intensità della partecipazione dei residenti, dalla gravità dei loro gesti. Le immagini delle anziane donne di Ulassai, vestite di nero, che maneggiano il nastro con la serietà profonda di chi compie un rito, sono piene di fascino. Ma è proprio quel fascino "etnografico" che può essere visto come parte del problema. La comunità locale viene estetizzata e primitivizzata come unità mitica, diviene oggetto di una fantasia nostalgica che ha la sua radice nella personale esperienza dell'artista; artista che, malgrado abbia uno status "interno", conserva pur sempre il privilegio garantito dal suo ruolo creativo.

Nell'arte pubblica come pratica sociale rientra beninteso anche l'Arte relazionale. La formula teorica di Bourriaud, impiegata con successo per inquadrare tutta una serie di ricerche emerse negli anni novanta, fa perno sui temi dell'interattività, della partecipazione, della struttura fluida e aperta dell'opera<sup>13</sup>. Nelle pratiche relazionali, però, l'artista non si propone di entrare in rapporto con una comunità preesistente, ma aspira a favorire la nascita di comunità temporanee di fruitori-partecipanti; attraverso piccoli progetti (pasti consumati in comune, parate, workshop, pubblicazioni) sono solo alcuni tra gli esempi possibili) che rinunciano alle ambizioni utopiche di cambiamento in favore di utopie minime, "microtopie", opera negli interstizi del quotidiano per rinsaldare il legame sociale impoverito e compromesso nella cultura contemporanea dal prevalere della dimensione dello spettacolo. L'importanza assegnata alla partecipazione avvicina l'Arte relazionale all'arte come pratica sociale, mentre il tema dell'uso, contrapposto alla contemplazione richiesta dall'arte tradizionale, la accosta ai progetti design-oriented.

Nel contesto operativo di cui parliamo, il design trova spazio nella duplice forma di realizzazione di ambienti destinati ad accogliere vari momenti di socialità (dai pranzi alla conversazione, allo shopping) e di interventi volti a risolvere concreti problemi delle comunità attraverso invenzioni specifiche. Ai bar, bookshop, aree di accoglienza e strutture di vario tipo disegnati per musei e altre istituzioni da artisti come Jorge Pardo, Tobias Rehberger o Liam Gillick fanno riscontro progetti quali l'unità produttrice di biogas combustibile realizzata dal gruppo SUPERFLEX per sopperire ai bisogni energetici dei contadini nomadi delle zone tropicali (*Supergas*, 1997), il sistema per l'orticoltura in ambiente urbano di N55 (*City Farming Plant Modules*, 2003), il *Prototype for Self-Employed Economic Unit* (2003) pensato da Apolonija Šušteršič per consentire alle donne disoccupate della regione tedesca di Warendorf di procurarsi un reddito coltivando e vendendo erbe officinali. All'interno di questo arco di esperienze, il diaframma tra arte come pratica sociale o di partecipazione e Arte relazionale è abbastanza sottile; a segnare la differenza è forse una sfumatura di contesto, il prevalere, nel binomio tessuto sociale-mondo dell'arte, del primo termine nel caso delle pratiche sociali, del mondo dell'arte nel caso delle esperienze relazionali.

Per quanto abbiano le loro origini in momenti storici differenti,



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (cooking corner)*, 2003, acciaio inossidabile cromato, gomma, bombola di gas, cm 106,7 x 106,7 x 106,7. Courtesy l'artista e Gavin Brown's enterprise, New York. Copyright l'artista



Fritz Koenig, *The Sphere*, 1971, bronzo. Scultura già al World Trade Center, riutilizzata nel 2002 come monumento commemorativo dell'11 settembre. Foto Giuliana Altea

le varie modalità di arte pubblica fin qui ricordate convivono oggi – come si è detto – le une accanto alle altre; occupano lo spazio della città non solo come residui di fasi culturali trascorse, ma anche in quanto produzioni recenti (naturalmente, se si tratta di arte partecipativa o relazionale a carattere effimero, la presenza nella città è da intendersi come retaggio immateriale, come traccia lasciata nella memoria e nella coscienza dei partecipanti). Sculture moderniste, opere site specific, progetti design-oriented, e perfino monumenti nel senso tradizionale del termine continuano tuttora a venire commissionati e realizzati a diversi livelli. Lo scenario urbano è a tutti gli effetti un palinsesto, in cui segni e messaggi si affiancano e si sovrappongono. Non stupisce che questa situazione sia stata talvolta assunta come punto di partenza di una riflessione artistica. È quanto ha fatto ad esempio Can Altay, artista turco da tempo impegnato in una ricerca sul tema della “coabitazione” nella vita urbana: il suo progetto *COHAB: an assembly of spare parts*, realizzato a Utrecht nel 2011, muoveva dalla coesistenza nell’ambiente urbano di “fossili” scultorei di diverse epoche (le “spare parts” erano le presenze disseminate nello spazio della città, i cittadini come i detriti, gli oggetti abbandonati e i monumenti che richiedono una rifunzionalizzazione)<sup>14</sup>. In collaborazione con residenti e ricercatori, Altay ha svolto un’indagine sulle opere di arte pubblica esistenti a Utrecht, focalizzando l’attenzione in modo particolare su alcuni casi controversi e formulando proposte per un “riutilizzo” dei vari lavori, poi presentate al pubblico per mezzo di strutture espositive modellate sulle forme tipiche dell’edilizia post-bellica.

Altre volte il processo di rifunzionalizzazione delle opere di arte pubblica avviene spontaneamente. Chi a New York passi per il Battery Park si imbatte in una scultura modernista non particolarmente originale, una grande sfera in bronzo, che alla lettura della relativa targa si svela essere un’opera del 1971 dell’artista tedesco Fritz Koenig, *The Sphere*, in precedenza collocata nella piazza tra le due torri del World Trade Center. Uscita pressoché illesa dagli attacchi terroristici dell’11 settembre – con solo qualche squarcio e ammaccatura – l’opera è stata riproposta nel 2002 come monumento commemorativo della tragedia, con l’aggiunta di una “fiamma eterna” in onore ai caduti. La scultura, distrutta in quanto oggetto autonomo dal valore esclusivamente formale (anche se, stando a Koenig, era stata concepita come simbolo della pace universale) è stata così investita di un nuovo significato, diverso da quello originario e – a giudicare dal flusso di persone che ogni giorno vi sostano davanti – per qualche aspetto più pregnante. Paradossalmente, benché Koenig sia autore di vari altri memoriali, è sul messaggio preterintenzionale di *The Sphere* che la sua fama sembra destinata a riposare<sup>15</sup>.

Le modalità di intervento appena esaminate identificano l’arte pubblica con opere realizzate in e a partire da luoghi e situazioni accessibili a tutti. Presupposto sottinteso è l’idea che l’arte possa essere di aiuto per creare un modello di città priva di tensioni e conflitti, fondata sulla armoniosa coesistenza degli abitanti; che in ultima istanza serva a migliorare la vita della collettività. Nel caso dell’arte modernista (ma anche in quello di molti esempi di arte site-specific o delle opere intese come arredo urbano) si tratta, lo abbiamo visto, di migliorare la qualità della vita elevando la qualità estetica dell’ambiente: la città bella produce forme di convivenza pacifica e felice. Per l’arte come pratica sociale, di partecipazione o relazionale, il discorso passa attraverso l’opposizione a un modello di socialità sempre più frammentato, determinato dall’economia dello spettacolo.

L’arte pubblica, dunque, muove da un assunto progressista e

democratico. La sua finalità è ricomporre le divisioni, offrire un argine simbolico alla crescente atomizzazione dei rapporti interpersonali, sanare le ferite del corpo sociale suscitando il fantasma di una società integrata. Non a caso questo tipo di interventi artistici ha generato negli ultimi anni un forte interesse da parte delle amministrazioni locali e delle agenzie governative. Ciò si è verificato in misura più o meno marcata a seconda dei contesti: macroscopico il caso della Gran Bretagna tra la fine degli anni novanta e i primi duemila, quando il governo del New Labour mise in atto una massiccia campagna di politica culturale all’insegna di slogan quali *access* (accessibilità in senso fisico ma anche – in modo più inquietante – in senso intellettuale: l’arte doveva essere comprensibile a tutti), *social inclusion* (si trattasse dei senzatetto, dei giovani a rischio, degli anziani, delle minoranze etniche, si ricorreva a progetti di arte di partecipazione per risolverne i problemi di integrazione), *accountability* (in nome della trasparenza, agli artisti veniva chiesto di dare qualcosa in cambio dei finanziamenti pubblici che lo Stato elargiva loro).<sup>16</sup>

Questa politica non ha mancato di scatenare proteste e reazioni di rifiuto, in primo luogo da parte degli artisti.<sup>17</sup> Ci si è chiesti se tutto ciò non equivalga a fare dell’arte un uso strumentale; se, delegandole compiti che dovrebbero spettare ai governi, non la si utilizzi come una sorta di palliativo rispetto a un disagio che ha profonde cause strutturali.<sup>18</sup> L’arte, si è detto, viene offerta in alternativa a forme di intervento più concrete, che implicherebbero mutamenti sociali radicali. Come considerare questo tipo di osservazioni? Da un lato si potrebbe obiettare che le critiche toccano più i committenti che i progetti: un lavoro artistico può essere valido in sé, pur venendo utilizzato nel quadro di politiche discutibili (“Ogni arte autenticamente complessa non è forse destinata a essere usata, reclutata e fraintesa?” si interrogava T. J. Clark a proposito tanto dei quadri di Pollock divenuti sfondo per foto di moda quanto dell’Arco di Costantino adibito a cornice monumentale delle parate fasciste).<sup>19</sup> Dall’altro lato, però, ci si può chiedere se opere che chiaramente implicano un investimento etico, oltre che estetico, non siano in qualche modo compromesse dall’uso che ne viene fatto dalle istituzioni. O ancora, ci si può domandare se, accettando la logica delle piccole azioni migliorative che rendono più tollerabile il volto del sistema, l’arte non rischi di trasformarsi da coscienza critica in complice di un ordine sociale fondato sulla disuguaglianza.

Proprio il contenuto etico dell’arte pubblica e il suo valore politico sono stati ultimamente oggetto di acceso dibattito. A mettere in discussione il ruolo dell’arte in quanto laboratorio per la ricomposizione dei legami sociali è intervenuta una riformulazione del concetto di pubblico. L’arte pubblica vede tradizionalmente lo spazio pubblico come luogo in cui avviene la costruzione del consenso: nella prospettiva di Habermas, la sfera pubblica è qualcosa di dinamico; sebbene sia attraversata da una pluralità di differenze, queste differenze possono essere superate attraverso la negoziazione e il confronto razionale.<sup>20</sup> Per altri teorici politici, come Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, lo spazio pubblico è invece il luogo dell’antagonismo. Secondo questi autori, la società democratica non è quella nella quale i contrasti vengono appianati, ma quella che ne contempla l’esistenza, riuscendo a sostenere il conflitto tra le differenze.<sup>21</sup> Il passaggio da un modello conciliatorio di politica a uno antagonista si è riflesso sul dibattito artistico già a metà degli anni novanta, quando Rosalyn Deutsche ha messo in luce la complicità dell’arte pubblica nella diffusione di una retorica della democrazia usata correntemente per giustificare la creazione di spazi urbani basati sull’esclusione e sulla sorveglianza.<sup>22</sup> Contribuendo alla rigenerazione di aree urbane

degradate, l’arte pubblica contribuisce anche ai processi di gentrificazione che ne conseguono, e che immancabilmente comportano l’espulsione da quelle aree dei vecchi residenti appartenenti ai ceti a basso reddito.

Più di recente, in due interventi apparsi rispettivamente su “October” e su “Artforum” nel 2004 e nel 2006 e che hanno suscitato un certo scalpore, Claire Bishop ha a sua volta attaccato l’Arte relazionale e partecipativa di stampo consensuale, anteponevole altre forme di intervento fondate sul contrasto e la contraddizione.<sup>23</sup> Ai pranzi comunitari offerti gratis agli spettatori da Rirkrit Tiravanija, Bishop preferisce i progetti per niente *politically correct* di un Santiago Sierra, la cui strategia di partecipazione consiste nel reclutamento di persone estranee al mondo dell’arte, provenienti da fasce svantaggiate della popolazione (prostitute drogate, homeless, immigrati, ecc.), che vengono pagate perché accettino di sottostare a situazioni sgradevoli, faticose o umilianti, dal farsi tatuare una linea sulla schiena al farsi tingere i capelli di giallo, dallo scavare buchi nel terreno allo stare immobili “in castigo”, con la faccia contro il muro.

Bishop non è la sola a contrapporre strategie di arte pubblica “buoniste” e strategie critiche. Per i membri del collettivo olandese BAVO, l’alternativa a quella che ironicamente definiscono “Arte Senza Frontiere” (per analogia con Medici Senza Frontiere) è rappresentata dalle esperienze basate sull’“over-identification”: vale a dire l’atteggiamento per cui l’artista replica i meccanismi dell’ordine sociale e li estremizza, facendone così clamorosamente emergere le contraddizioni.<sup>24</sup> In quest’area rientrano tanto i progetti di Sierra quanto, ad esempio, le simulazioni degli Yes Men (coppia di abilissimi attivisti che, spacciandosi in situazioni ufficiali per rappresentanti della World Trade Organization o di altre istituzioni e imprese, ne esasperano le posizioni fino all’assurdo allo scopo di creare shock e scandalo), o alcuni lavori di artisti come Jens Haaning o Christoph Schlingensiefel.<sup>25</sup> Se gli interventi di “consulenza creativa” dell’Arte Senza Frontiere sono complementari a e dipendenti dal sistema ai cui guasti vorrebbero porre rimedio, i progetti che fanno leva sull’over-identification vedono nella logica del “tanto peggio, tanto meglio”, nell’aperta accettazione del cinismo e della sopraffazione, l’unica possibilità di opposizione.

L’antitesi fra un’arte pubblica di tipo consensuale e una di tipo critico è stata tematizzata in modo efficace in un’opera di Artur Zmijewski, un altro di quegli artisti politicamente scorretti che piacciono alla Bishop. *Sculpture Plein-air. Swiecie 2009* (2009) è un video che documenta la ricreazione di un esperimento tenuto alla fine degli anni sessanta in Polonia, e che vide artisti e operai collaborare alla realizzazione di una serie di sculture in metallo. Nel progetto di Zmijewski, sette scultori polacchi sono stati invitati a collaborare con gli operai di un’acciaieria nella cittadina di Swiecie. Il video registra l’esecuzione delle sculture, mostra le sculture finite, raccoglie le riflessioni degli operai; il tutto senza commenti da parte dell’artista. Ma, se l’artista tace, sono le immagini a parlare per lui: l’ingenuità delle sculture, figurative o semiastratte, di un simbolismo alquanto letterale, è di per sé eloquente. Dal punto di vista smalizzato del mondo dell’arte contemporanea, l’esperimento di collaborazione tra scultori e operai non può che essere letto come commento ironico sull’anacronismo della visione utopica che gli è sottesa. Il video mette in scena la distanza tra diversi modelli di arte pubblica: il monumento e il suo sforzo di comunicazione letterale (le sculture realizzate dagli operai sono a tutti gli effetti dei monumenti nel senso classico del termine), l’arte partecipativa “consensuale”, fondata su un ideale di miglioramento sociale (è stato infatti necessario mettere in piedi



Santiago Sierra, *133 persone pagate per tingersi i capelli di biondo*, 2001, Arsenale, Venezia, stampa lambda su dibond. Courtesy l'artista



Gli Yes Men (Andy Bichbaum e Mike Bonanno) nei panni di manager della Exxon, dopo aver annunciato il lancio del *Vivoleum*, un carburante derivato dalla carne umana, all'Expo 2007 di Calgary, Alberta. Foto Tavis from Canada (Creative Commons)

un progetto di arte di partecipazione per poterlo filmare), e da ultimo la prospettiva più critica di Zmijewski.

Un altro aspetto problematico dell'arte pubblica di tipo partecipativo e relazionale è stato indicato ancora da Bishop: si tratta della difficoltà di valutarla. La letteratura critica su queste operazioni artistiche, ha notato Bishop, è estremamente scarsa. La maggior parte dei contributi si devono a curatori, che, sottoscrivendo il punto di vista del progetto che presentano, comprensibilmente evitano di sottoporlo ad un'analisi serrata che ne evidenzia eventuali lati deboli. Se il valore degli interventi artistici sta nella loro capacità disalienante e rivitalizzante nei confronti del tessuto sociale, la possibilità di valutarli in termini estetici si riduce drasticamente: resta solo la possibilità di un giudizio etico. Il fine, in altre parole, giustifica i mezzi. Ciò che conta non sono le modalità di attuazione del progetto, ma la sua struttura partecipativa. Non conta, dice Bishop, come, cosa e per chi cucina Tiravanija, ma il solo fatto che cucini gratis per gli spettatori, quella che Bourriaud definiva la "generosità" del suo progetto. Accettando questa prospettiva, lavori di arte pubblica partecipativa brutti o mal riusciti semplicemente non esistono.

Altre voci individuano i criteri di valutazione della riuscita di un lavoro nel grado di coinvolgimento dei partecipanti raggiunto, nella qualità del rapporto instaurato con loro dall'artista: quanto più paritario, tanto più positivo l'esito, mentre i progetti in cui il contributo delle figure esterne al mondo dell'arte è quello di semplici esecutori vengono considerati negativamente. Vista in questa luce, l'arte di partecipazione risulta profondamente contraddittoria: da un lato la rinuncia alla presenza autoriale dell'artista viene vista come necessaria (in tacita analogia, se-

condo Bishop, con l'automortificazione di matrice cristiana), dall'altro l'esistenza del progetto nel mondo dell'arte e nel contesto istituzionale è fatalmente legata alla firma (capita che gli artisti abbiano difficoltà anche solo a far sì che le istituzioni diano credito ai partecipanti esterni al mondo dell'arte, sia stato il loro coinvolgimento fondamentale quanto si vuole ai fini del progetto).

Sostenitori diversi delle pratiche sociali come Bourriaud e Grant Kester concordano (il primo con più convinzione del secondo) sulla possibilità di valutarle esteticamente, e sulla necessità di ridefinire a questo scopo i parametri estetici disponibili. Nel ventilare l'ipotesi di un' "estetica dialogica", Kester si propone di andare oltre la semplice considerazione dell'efficacia politica del lavoro artistico, della sua coerenza con gli obiettivi di partenza o della correttezza dei mezzi impiegati: "mentre sento che questo livello di analisi strategica è necessario, – afferma – sento anche che questi progetti richiedono qualcosa di più".<sup>26</sup> Per quanto lucida e ricca di spunti interessanti, la sua riflessione sembra però in ultima istanza sottrarsi al compito di articolare distintamente in che cosa questo "più" debba consistere. Bourriaud, dal canto suo, affronta in modo più diretto la questione della forma. Non è vero, osserva, che l'Arte relazionale sia priva di forma; la forma non è un fatto di stile, ma una struttura, un'unità coerente. In quella tradizione della filosofia materialista che risale a Epicuro e Lucrezio, il mondo – la forma – viene creato da un incontro durevole tra gli atomi. Le opere d'arte sono a loro volta degli "incontri" che legano insieme momenti di soggettività individuale, esperienze ecc., facendone l'immagine di mondi possibili.<sup>27</sup> La nuova forma, la forma del contemporaneo, è già di fronte a noi, solo che non siamo ancora in grado di riconoscerla. Oggi ci troviamo infatti in una condizione analoga a quella sperimentata più di cento anni fa dal pubblico degli Impressionisti; come gli spettatori di fine Ottocento non riuscivano a scorgere una forma in ciò che era ai loro occhi solo un insieme disordinato di macchie di colore, così noi rimaniamo disorientati di fronte alle nuove pratiche partecipative.

Tuttavia, se la forma non è altro che una unità strutturale che genera un mondo, questa definizione – tanto lasca da poter essere applicabile a ogni espressione artistica senza distinzioni – non ci dice se e come si possano esprimere sulla forma raggiunta dei giudizi di valore. Come nota Bishop, Bourriaud sembra dare per scontato che, dal momento che una "unità strutturale" viene creata, essa – poiché esiste – sia valida comunque, in quanto configurazione di un mondo possibile. Avrebbero dunque ragione quanti condannano l'arte come pratica sociale in nome dell'estetica? O hanno ragione coloro che, privilegiando l'idea dell'arte come attivismo, rifiutano a priori di fare i conti con questo aspetto, considerandolo il retaggio di un modo di vedere l'arte conservatore ed elitario?

Difficile rispondere a interrogativi simili. Forse dovremmo guardarci dalle alternative manichee, e considerare volta per volta i singoli progetti: se la dimensione partecipativa sembra poter fare a meno di una valenza estetica riconoscibile in termini più stringenti di quelli formulati da Bourriaud, è poi detto che la escluda necessariamente? Dopo tutto, il dilemma della valutazione estetica, dell'assenza di criteri chiaramente identificabili, costituisce un problema centrale non solo dell'arte partecipativa, ma dell'arte *tout court*: nodo irrisolto, perennemente rinviato sullo sfondo e tuttavia ineliminabile, al quale il mondo dell'arte sembra poter rispondere solo con la saggezza spicciola delle decisioni quotidiane.

Il disagio dell'arte pubblica e partecipativa rispecchia l'ambivalenza dell'arte contemporanea, che vive oggi una condizione paradossale, al tempo stesso di chiusura nel recinto protetto

del sistema dell'arte e di apertura sul mondo reale. Il mondo dell'arte proietta sul mondo della realtà la sua ombra, con i rischi di spettacolarizzazione e di estetizzazione pura e semplice dei temi trattati; il mondo della realtà, a sua volta, rischia di fagocitare la pratica artistica. Non è un caso se alcuni si chiedono quali vantaggi certi tipi di pratiche partecipative ricavino dall'essere considerate arte, dal momento che uno dei primi effetti di quest'ultima è di anestetizzare qualsiasi cosa entri nel suo raggio, rendendola ineffettuale; e non è un caso se molti operatori che avevano abbracciato l'arte scorgendovi (illusoriamente) un ultimo spazio di libertà finiscano per lasciarla rifugiandosi definitivamente nell'attivismo. Resta una possibilità d'azione per chi sappia muoversi al confine tra i due ambiti, sfruttando produttivamente lo scarto e la frizione tra di essi.

## NOTE

1. È indicativo il moltiplicarsi di studi sul tema negli ultimi anni: Dettridge B. A., *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Fondazione Pistoletto, Biella, 2003; De Luca M., Gennai Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., *Creazioni Contemporanee, arte società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sassella, Roma, 2004; Perelli L., *Public Art: arte interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano, 2006; Trasforini M. T., *Donne D'arte, Negoziare la distanza. Artiste italiane e Arte Pubblica*, Meltemi, Roma, 2006; Pietromarchi B. (a cura di), *Il luogo [non] comune - Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa - Fondazione Adriano Olivetti*, Actar Ed., Barcellona, 2006; Mancini M. G., *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Plectica, Salerno, 2011.
2. La monumentomania seguita alla Prima Guerra Mondiale è ben esaminata, riguardo alla situazione italiana, da Fergonzi F., *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Fossati P. (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Allemandi, Torino, 1992, pp.35-199.
3. Sulle implicazioni fenomenologiche del Minimalismo, cfr. Krauss R., *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1977; trad. it. Grazioli E. (a cura di), *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998; Foster H., *The Crux of Minimalism*, in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra, 1996, pp.35-68.
4. Per le origini della *site specificity*, cfr. Kwon M., *One Place After Another. Site-specificity and Locational Identity*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra, 2004.
5. Del campione di residenti consultati da William Diamond, il funzionario della GSA iniziatore dell'azione contro *Tilted Arc*, 58 si espressero a favore della rimozione dell'opera, 122 contro. Sulla vicenda, cfr. Buskirk M., Weyergraf-Serra C., *The Destruction of Tilted Arc*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra 1991; Sennie H., *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
6. Rosalyn Deutsche ha distinto una *site specificity* scaturita dall'impulso di contestare la nozione modernista dell'autonomia dell'opera e di fare emergere i rapporti dell'arte con il contesto sociale, economico e politico, da una *site specificity* accademizzata, che spesso oscura la prima nella percezione comune, e che si limita a sostituire "l'estetizzazione dell'opera d'arte con una simile estetizzazione dei siti architettonici, spaziali e urbani dell'arte." (Deutsche R., *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra, 1996, p.262; qui e altrove, la traduzione è di chi scrive). Nella prima categoria di *site specificity* rientra l'opera di Serra.
7. Per le prime tre definizioni, cfr., rispettivamente: Raven A. (a cura di), *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York, 1989; Lacy S. (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995; Kester G., *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 2004. Un'ulteriore definizione, sorta nel contesto inglese, è "*Littoral Art*"; cfr.: <http://www.littoral.org.uk>.
8. Rosler M., *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism, Part III*, in "e-flux

- journal", n.25, maggio 2011. Contrapponendo i "community artists", legati al loro contesto di appartenenza, agli artisti "itineranti", Rosler richiama le parole di Marshall Berman a proposito della "collisione tra spazio capitalista astratto e luogo umano concreto."
9. Foster H., *The Return of the Real*, cit.
10. "L'indegnità di parlare per gli altri" è una nota espressione di Deleuze, che riconobbe a Foucault il merito di aver criticato il ruolo degli intellettuali in quanto rappresentanti autoeletti delle istanze delle masse. Foucault M., *Microfisica del potere*, 1971, Fontana A. e Pasquino P. (a cura di), Einaudi, Torino, 1977, p.111.
11. Sui rischi della "quintessenziale scienza dell'alterità" succeduta all'universalismo modernista, cfr. Bourriaud N., *The Radicant*, Lukas & Sternberg, New York, 2009, p.29.
12. Cfr. *Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'arte*, Arte Duchamp, Cagliari, 2006; Pioselli A., *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in Birrozzi C., Pugliese M. (a cura di), *Arte Pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano, 2007. Gli scritti compresi nel primo testo citato e il brano di Pioselli sono ora raccolti in Grilletti A. (a cura di), *Legarsi alla montagna di Maria Lai*, Arte Duchamp, Cagliari, 2008.
13. Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Parigi, 2001.
14. Altay C., *COHAB: an assembly of spare parts*, Casco, Utrecht, maggio-luglio 2011.
15. Fritz König (Wurzburg 1924) è autore tra l'altro del memoriale tedesco al campo di concentramento di Mauthausen (1983) e del monumento alle vittime del massacro di Monaco durante le Olimpiadi del 1972. Per la commissione del World Trade Center subentrò all'ultimo momento a Henry Moore, precedentemente scelto.
16. Cfr. i documenti del governo britannico *Efficiency and Effectiveness of Government-sponsored Museums and Galleries. Measurement and improvement e Centres for Social Change: Museums, Galleries and Archives for All*, Department for Culture, Media and Sport, Londra, rispettivamente settembre 1999 e maggio 2000.
17. Cfr. Wallinger M., Waronck M. (a cura di), *Art for All? Their Policies and Our Culture*, Peer, Londra, 2000.
18. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, Londra, 2004, pp.667-668.
19. Clark T. J., *The Unhappy Consciousness, in Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, 199, New Haven, Londra, p.304.
20. Habermas J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, 1962, ed. Laterza, Bari, Roma, 2001.
21. Laclau E., Mouffe C., *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Political Democracy*, Verso, Londra, 1985. Le posizioni avanzate nel volume sono state in seguito sviluppate da Mouffe in *The Democratic Paradox*, Verso, Londra, 2000 e *On the Political*, Routledge, Londra, 2005. A partire dalle tesi di Mouffe, Markus Miessen ha formulato recentemente il suo provocatorio appello per una "pratica post-consensuale" fondata su un concetto di partecipazione intesa come "una forma di pratica violenta, non democratica, un modello opportunistico di interventismo": Miessen M., *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Sternberg Press, New York, 2010, p.15 (il volume comprende anche una conversazione con Mouffe).
22. Deutsche R., *Evictions. Art and Spatial Politics*, cit.
23. Cfr. Bishop C., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in *October* 110, autunno 2004, pp.81-79 e della stessa autrice, *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents*, in "Artforum", febbraio 2006, pp.179-185.
24. BAVO (eds.), *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, Episode Publishers, Rotterdam, 2007. Il termine *over-identification* è desunto da Slavoj Žižek, che lo ha utilizzato per spiegare le azioni del gruppo Laibach nella Jugoslavia degli anni ottanta: Žižek S., *Why are Laibach and NSK not fascists?*, in *M'ARS*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1993.
25. In *Trade Bartering* (1996) Haaning vendette in un centro d'arte di Oslo beni di consumo importati dalla Danimarca come oggetti d'arte, il che gli consentì di offrirli agli acquirenti a un prezzo inferiore del 40% rispetto a quello corrente, battendo così la "concorrenza" dei supermercati. In *Bitte liebt Österreich!* (2000) Schlingensiefel allestì all'aperto, a Vienna, una specie di *Grande Fratello* che metteva in atto alla lettera gli slogan xenofobi del partito di estrema destra di Jörg Haider: i cittadini austriaci potevano "nominare" gli immigrati in cerca di asilo, cacciandoli dal gioco e dal paese.
26. Kester G., *Conversation pieces*, cit. p.11.
27. Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, cit. pp.19-21

**Giuliana Altea**

Professore associato di Storia dell'arte contemporanea  
nella Università degli Studi di Sassari