



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO,**

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte e Valorizzazione del Patrimonio
Artistico

Tesi di Laurea

La Mediazione dell'Arte Contemporanea attraverso la pratica della Residenza
d'Artista.

I progetti Hipervincolo e The Spur.

Relatore: Prof.ssa Paola Valenti

Correlatore: Prof. Leo Lecci

Candidato: Sara Sabatini

Anno Accademico 2017

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO PRIMO	4
1.1. L'evoluzione del sistema valoriale nel processo di selezione del patrimonio culturale.	5
1.2. L'arte contemporanea all'interno del repertorio patrimoniale.	14
1.3. Nuove funzioni ed interpretazioni del Museo.	21
1.4. Politiche culturali e museali nella Spagna post-franchista.	33
CAPITOLO SECONDO	45
2.1. Sulla mediazione: posizionamento storico e concettuale.	46
2.2. <i>Allora&Calzadilla</i> , una mostra per ripensare la mediazione.	59
2.3. L'arte nella sua condizione di possibilità: il laboratorio di mediazione <i>Hipervincla</i> della Fondazione Antoni Tàpies.	69
CAPITOLO TERZO	80
3.1. Arte relazionale e residenza d'artista.	81
3.2. Residenza d'artista: definizione e tipologie.	88
3.3. Il progetto europeo di residenza d'artista <i>The Spur</i> .	96
3.3.1. Varvara Guljajeva e Mar Canet.	105
3.3.2. Irene Pittatore.	114
CONCLUSIONI	123
RINGRAZIAMENTI	126
BIBLIOGRAFIA	129
SITOGRAFIA	136
CARTE E DOCUMENTI	137

INTRODUZIONE

L'idea della presente tesi magistrale è nata durante un periodo di scambio del programma Erasmus Plus, grazie ad un accordo stipulato tra l'Università di Genova e l'Università di Girona, che nell'anno accademico 2017-2018 istituì il Master in Patrimonio Culturale e Naturale. L'inserimento degli insegnamenti del Master nel mio piano di studi fu di estrema utilità per integrare la mia formazione con materie di gestione e valorizzazione del patrimonio culturale, per avvicinarmi alle problematiche dei processi di patrimonializzazione e della costruzione dei valori identitari che si creano intorno a un bene di interesse culturale.

Durante il periodo di studio all'estero – da settembre 2017 a marzo 2018 –, alternai le attività legate all'università con un tirocinio presso il centro d'arte contemporanea Bòlit di Girona, che in quel momento stava realizzando un progetto europeo di residenza d'artista *The Spur*, la cui traiettoria si svolse tra settembre 2016 e agosto 2018. Grazie al coinvolgimento all'interno di questo progetto, nell'ambito del quale mi sono occupata della redazione e coordinazione dei contenuti digitali, sono venuta a conoscenza della pratica della residenza d'artista, e ho potuto constatare come questo tipo di attività realizzate con la comunità locale in stretta vicinanza con gli artisti, possano essere una modalità efficace per avvicinare il pubblico alle pratiche artistiche contemporanee, nonché essere un'occasione di evoluzione e promozione del lavoro degli artisti stessi.

Verso la fine della mia permanenza, grazie all'intermediazione di alcuni professori dell'università ospitante, entrai in contatto con la Fondazione Antoni Tapiès di Barcellona, che sarà inoltre la sede in cui svolgerò un Erasmus Placement post-laurea. La Fondazione, a partire da febbraio 2018, allestì l'esposizione dedicata a Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, parallelamente alla quale realizzò il progetto sperimentale di mediazione *Hipervincke*, pensato per riflettere sul ruolo della figura del mediatore all'interno di esposizioni d'arte contemporanea di difficile comprensione per i visitatori.

Decisi quindi di fare domanda per un'ulteriore borsa Erasmus a fini di ricerca tesi, nuovamente presso l'Università di Girona, per poter condurre le ricerche e raccogliere materiale presso l'Istituto Catalano di Ricerca sul Patrimonio Culturale, il Bòlit e la Fondazione Antoni Tapiès. Il mio progetto di tesi includerà quindi il progetto *The Spur* ed andrà ad analizzare alcuni dei migliori casi residenza artistica realizzati nei suoi due anni di sviluppo, avendo come criterio di selezione le residenze più concretamente legate e dialoganti con le realtà della comunità locale della quale gli artisti erano ospiti. Il progetto di mediazione della Fondazione Antoni Tapiès sarà inserito nell'ottica di una riflessione sulla necessità di ripensare le modalità di presentazione, mediazione e diffusione dell'opera d'arte contemporanea al pubblico.

La scelta è ricaduta su questi due progetti per l'interesse circa la problematica, credo ancora attuale e molto concreta, della distanza presente tra il contenuto di un museo o di un centro d'arte contemporanea ed il pubblico al quale viene proposto questo contenuto. Nonostante i numerosi dibattiti sorti nel corso del XX secolo sul questionamento del ruolo del museo come tempio della cultura consacrata, sulla necessità di una più intensa proiezione sociale e sulla proposta di percorsi espositivi ed attività complementari che si discostano dalle rigide

metodologie della storia dell'arte, l'abisso di incomprensione che separa il museo d'arte contemporanea e i suoi visitatori risulta in buona parte tutt'ora irrisolto.

Nel primo capitolo si tenterà di dimostrare che la ragion d'essere di un museo o centro d'arte contemporanea, risiede nella capacità di comunicare e interpretare efficacemente il suo contenuto. Questo perché si tratta di presentare tendenze artistiche che si stanno ancora sviluppando, di cui non si conoscono ancora gli effetti sullo sviluppo della storia dell'arte e la cui presenza nelle sale di un museo dev'essere in qualche modo giustificata. Le differenze cognitive del pubblico nel comprendere queste tendenze esistono e non si possono ignorare.

Se è vero che, come vedremo, le rivendicazioni culturali della seconda metà del secolo passato pretesero la democratizzazione della cultura, non si può pensare di proporre un percorso che coincida solo con gli assunti scientifici del conservatore o del curatore. La funzione del museo, così come definita da ICOM, è quella di diffondere un conoscenza in un'ottica educativa, che dev'essere quindi adattato ai diversi frammenti di pubblico che hanno accesso al museo a seconda del loro background culturale. Con questo non si vuole insinuare che gli assunti scientifici debbano essere in qualche modo semplificati a beneficio di una più facile comprensione per un pubblico non esperto. Si suggerisce piuttosto che le ricerche su cui si basa un determinato percorso espositivo, per quanto complesse, debbano trovare le modalità per essere presentate ai diversi tipi di visitatore, a cui il museo consente l'accesso e a cui di conseguenza propone i risultati di quelle stesse ricerche.

Si è sempre molto discusso sull'abbattimento delle barriere che complicano l'ingresso al museo a partire dalle condizioni di sicurezza, dalla presentazione delle opere in condizioni ottimali per la loro conservazione fino all'accesso per i visitatori con difficoltà motorie. La stessa considerazione, sia chiaro fondamentale, rivolta a queste barriere di tipo fisico, dovrebbe essere concessa anche a quelle di tipo cognitivo, perché, come affermò Florian Pollack – direttore del dipartimento di comunicazione del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna – in occasione di un *TEDx*, non esiste barriera più grande del visitatore che prima di entrare in un museo si domanda “sono sufficientemente intelligente per comprendere ciò che è esposto?”¹.

L'arte del nostro tempo ha messo sempre di più in discussione i mezzi espressivi codificati che consentivano di comunicarsi efficacemente al pubblico. Si è messa in discussione la pittura da cavalletto, il piedistallo non supporta più una scultura che intende farsi arte pubblica o arte ambientale, le installazioni offrono una esperienza più immersiva e l'arte performativa utilizza il corpo dell'artista – o del fruitore – come dispositivo di lavoro. Sono tutte espressioni che richiedono un agire fisico e cognitivo differente per essere comprese e che non permettono un'azione solo contemplativa dell'opera. Per familiarizzare con questo tipo di approccio è necessario un continuo intervento rieducativo, nei confronti di un'arte che porta sempre al limite ciò che il pubblico conosce ed è in grado di codificare.

Accanto a questo radicale cambiamento dei materiali espressivi, vi è anche il questionamento della grandiosità con la quale per secoli era stata presentata l'Arte con la A maiuscola. La volontà degli artisti di avvicinare sempre di più l'arte alla vita corrisponde anche alla critica nei confronti dell'istituzione del museo e di tutto il sistema dell'arte, che mette in crisi le modalità di presentazione tradizionali. Ernst Gombrich parlava della contraddizione insita nel presentare

¹ Florian Pollack, *The museum of the future - the museum of the world*, in *TEDxLinz Is it the future we want?*, Linz (Austria), 17 ottobre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=fLPmRVTmk5s>, (data ultima consultazione: 20 dicembre 2018).

queste manifestazioni «contro l'arte» – si pensi a Marcel Duchamp che si autoproclamò *anartiste* – con la stessa solennità che queste si erano proposte di abolire e ridicolizzare². È bene precisare che “senza la stessa solennità” non significa con meno serietà o dignità, ma che c'è bisogno di modalità di presentazione e di analisi necessariamente diverse.

Per tutti questi motivi è evidente che l'arte contemporanea ha bisogno, più di altri ambiti di una mediazione efficace, per dotare il pubblico degli strumenti che gli consentano di comprendere perché determinate opere meritino di essere esposte nelle sale di un museo.

A dimostrazione della grande attualità delle questioni appena discusse, nell'ottobre 2018 è apparso un articolo sulla rivista digitale *Núvol*³ che critica il programma espositivo del Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA), per il fatto di non essere stato in grado di dotare il visitatore di un quadro mentale all'interno del quale potersi muovere per comprendere le opere esposte, sottolineando inoltre il rischio che l'incomprensione sfoci, come normalmente accade, nell'indifferenza o nel rifiuto.

Ho scelto quindi i progetti del Bòlit e della Fondazione Antoni Tàpies perché hanno tentato di trovare le modalità per annullare la distanza tra il pubblico e l'arte contemporanea ed il rischio di incomprensione, il primo stabilendo un contatto diretto tra l'artista e il pubblico, il secondo ripensando alla necessità, così come alla definizione della figura di un mediatore.

Prima di analizzare i due casi studio, un capitolo preliminare sarà dedicato all'analisi dell'evoluzione del concetto di patrimonio. Si farà riferimento alle Carte, alle Convenzioni e alle Raccomandazioni Internazionali riguardanti la conservazione del patrimonio culturale per mostrare la progressiva estensione del repertorio suscettibile ad essere considerato bene di interesse culturale, così come la modificazione dei valori ad esso attribuiti.

Si tenterà di dimostrare come la graduale considerazione dei valori intangibili che risiedono nel vincolo tra soggetto ed oggetto, piuttosto che nel valore materiale del bene, abbia legittimato l'inserimento dell'arte contemporanea nel repertorio patrimoniale, il cui valore risiede proprio in quella dimensione intangibile, una volta sancita la dematerializzazione dell'oggetto artistico. Si vedrà come le espressioni d'arte contemporanea abbiano contribuito a modificare la funzione sociale dell'istituzione museale, discussa nella seconda metà del XX secolo dalla *Nouvelle Museologie* e successivamente dalla *Critical Museology*.

Infine, per inquadrare il contesto sociale e culturale nel quale si sono sviluppati i due progetti oggetto di questo studio, si delinea una panoramica del contesto culturale in Spagna e in Catalogna a partire dalla fine della dittatura e si vedrà in che misura i dibattiti internazionali hanno avuto risonanza nel paese, una volta finita l'autarchia culturale e politica imposta dal regime. In questo senso vedremo come la Spagna costituisca l'esempio di un paese che ha fatto delle politiche culturali e del fomento dell'arte contemporanea una delle linee di cambiamento più significative all'indomani della riconquista democratica.

² Ernst Hans Gombrich, *La storia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1978, p. 596.

³ Clàudia Rius, *Treballadors del MACBA: doneu-me un marc mental*, “Núvol”, 3 ottobre 2018, <https://www.nuvol.com/noticies/treballadors-del-macba-doneu-me-un-marc-mental/> (data ultima consultazione: 7 ottobre 2018).

CAPITOLO PRIMO

Prima di analizzare i due progetti oggetto del mio lavoro di ricerca, ritengo necessario ripercorrere l'evoluzione del concetto di patrimonio attraverso le principali Carte, Convenzioni e Raccomandazioni, che nel corso del XX secolo e inizio del nuovo millennio, ne hanno regolato la tutela, le funzioni, la fruizione e la valorizzazione. Quest'ultimo termine, per quanto attualmente radicato nel lessico legato al patrimonio, non è entrato in uso almeno fino agli anni Sessanta. Valorizzare, fa riferimento a tutte quelle attività correlate che, a differenza della tutela, sono direttamente finalizzate a permettere l'utilizzo, il godimento e la fruizione di un sito patrimoniale.

Sarà importante quindi sottolineare l'ampliamento del lessico valoriale e funzionale attribuito al patrimonio, che intensificherà sempre di più il valore di coesione sociale e arricchimento culturale, passando quindi dal diritto dell'oggetto in sé, al diritto della comunità all'utilizzo del suo patrimonio.

Le attività svolte dai due progetti che andrò ad analizzare, rientrano infatti in questo repertorio di azioni volte nello specifico, ad avvicinare il pubblico alle espressioni d'arte contemporanea e a risolverne il divario di comprensione. Una seconda parte del capitolo sarà, dunque, dedicata alla considerazione dell'arte contemporanea nel repertorio patrimoniale, delineandone le motivazioni così come le difficoltà di una sua possibile inclusione. A questo fine si farà riferimento alle prime citazioni del contemporaneo nei documenti sul patrimonio. Tuttavia, per delineare le problematiche della valorizzazione dell'arte contemporanea, ho ritenuto più utile riferirmi ai documenti dell'organizzazione internazionale ICOM (International Council of Museum), responsabile delle linee guida per la missione, la definizione e le funzioni del museo. L'arte contemporanea ha difatti, fatto del museo uno dei principali teatri di cambiamento, mettendo radicalmente in discussione il suo ruolo, rivendicando la necessità di una più forte proiezione sociale. Farò quindi riferimento all'evoluzione lessicale e funzionale delle definizioni attribuite al museo e, specialmente, alla nascita di movimenti tra cui la Nuova Museologia e la Museologia Critica, che ancora oggi mantengono vivo il dibattito sul ruolo sociale dell'istituzione museale.

Infine, per situare più dettagliatamente i due progetti in analisi, un'ultima parte del capitolo sarà dedicata alla risonanza che questi dibattiti hanno avuto sulla ridefinizione delle politiche culturali in Spagna, all'indomani della conquista democratica. Significativa sarà infatti la diffusione in Catalogna del modello *Desarrollo Cultural Comunitario* (CDD), che prevede un diretto dialogo tra artista, contesto, mediatore e pubblico; un formato di partecipazione sociale a cui i progetti del Bòlit e della Fondazione Antoni Tàpies si rifanno più o meno direttamente.

1.1. L'evoluzione del sistema valoriale nel processo di selezione del patrimonio culturale.

Nei principali testi legislativi riguardanti la conservazione del patrimonio culturale non troviamo una definizione del concetto di patrimonio fino al 1964 con la Carta di Venezia, di seguito adottata dall'assemblea generale di ICOMOS⁴. L'inserimento del termine patrimonio nei discorsi attorno alla conservazione dei beni culturali è quindi relativamente recente, ed il significato che gli viene attribuito ad oggi è il risultato di una evoluzione storico-sociale iniziata con la Rivoluzione Francese, ma è solo nel corso del XX secolo che si consolida la concezione globale di patrimonio culturale.

Nel suo significato etimologico, la parola patrimonio indica ciò che il padre lascia in eredità, ed in passato aveva una accezione quasi esclusivamente materiale, trattandosi di un bene ereditario familiare che doveva essere protetto e tramandato. Un oggetto lasciato in eredità ha la capacità di evocare la relazione con chi ci ha preceduto e la responsabilità che abbiamo per mantenerlo e trasmetterlo a nostra volta a chi ci succederà. Nonostante il patrimonio così inteso abbia una componente prevalentemente materiale che costituisce buona parte del suo valore, è in realtà la capacità di creare vincoli tra le generazioni nel momento in cui viene trasmesso ad essere il fondamento su cui si basa la volontà di lasciarlo in eredità. È un'azione che fa parte di un complesso processo trasmissivo e di appropriazione che altro non è che un processo di trasmissione culturale, all'interno del quale si situa la volontà di salvare i segni del proprio passaggio sulla terra perché i posteri ne siano a loro volta testimoni.

Se sul piano individuale come eredità di padre in figlio la definizione di patrimonio può apparire chiara, da un punto di vista collettivo il termine si fa più complesso⁵, e si carica di un repertorio semantico che è andato evolvendosi nel corso della storia. I criteri con cui si sono descritti i limiti, o le estensioni, del patrimonio non sono né permanenti né universali, in quanto sono di grande complessità le logiche che vi intervengono⁶.

La Rivoluzione Francese rappresenta il momento in cui il patrimonio si sposta dal contesto familiare per arrivare ad essere considerato un bene comune della nazione, con l'idea che esso può non appartenere esclusivamente al contesto familiare, ma anche ad un gruppo sociale⁷. Il cambio radicale che avvenne con la Rivoluzione Francese e che è la base della concezione moderna del patrimonio, è il risultato di un processo che a partire dal XV secolo, cominciò a riconsiderare il valore del passato grazie ad una nuova riscoperta dell'antichità come radice culturale della nuova epoca rinascimentale. Il valore della testimonianza del passato si rafforza ancora di più durante il XVIII secolo, nel quale si sviluppa ulteriormente il collezionismo come segno di cultura e potere – si pensi per esempio alle *Wunderkammer* –. Sarà però in seguito alla

⁴ International Council on Monuments and Sites, fondato nel 1965 con sede a Parigi è un'organizzazione internazionale non-governativa impegnata a promuovere la conservazione, la protezione, l'uso e la valorizzazione del patrimonio culturale mondiale.

⁵ Josep Ballart Hernández e Jordi Juan i Tresserras, *Gestión del Patrimonio Cultural*, Ariel, Barcellona, 2001, p.11.

⁶ Imanol Aguirre, *Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio*, in Imanol Aguirre (a cura di), *El acceso al Patrimonio Cultural : retos y debates*, Universidad Pública de Navarra, Navarra, 2008, p. 70.

⁷ Marilena Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano, 2007, p.17.

confisca dei beni della Corona e della Chiesa avvenuta nel periodo rivoluzionario, che la considerazione del passato si sposterà dalla dimensione privata del collezionista per abbracciare la coscienza di tutta una nazione.

Ampliare la nozione di patrimonio ad una eredità collettiva, significa però estendere un altro importante concetto che entra in gioco nel processo di trasmissione, ovvero quello di selezione. Nella sua estensione collettiva l'atto di selezionare le opere e i monumenti meritevoli di essere conservati, equivale alla grande responsabilità che il presente ha nello scegliere che cosa verrà trasmesso alle generazioni future. Non si tratta più di selezionare il patrimonio familiare che sarà ristretto ad un numero limitato di individui, ma scegliere gli elementi patrimoniali che costruiranno l'immagine e l'identità culturale di un'intera comunità.

La generazione precedente, che un tempo è stata prima destinataria di un legato culturale, in un secondo momento diventerà la generazione che trasmetterà al futuro quella stessa eredità, caricata di nuovi significati e di reinterpretazioni dei significati precedenti. Questo carattere interpretativo di ogni momento storico ci dà la misura dell'eterogeneità del concetto di patrimonio, che si sviluppa in un discorso mai univoco, modificato ed alterato in continuazione. Il carattere tramutante dei significati che si attribuiscono al patrimonio è dovuto alla natura relativa dei valori che vi si attribuiscono. Il processo di selezione patrimoniale, infatti, è a sua volta il risultato di un processo di costruzione di valori intorno ad un elemento, che in quanto oggetto materiale di per sé è privo di queste attribuzioni.

L'attribuzione valoriale dipende anch'essa da una miriade di fattori che possono comprendere il valore materiale, storico, artistico, educativo, memoriale, simbolico, emotivo, d'uso ed economico. A seconda della priorità che si dà a un valore piuttosto che ad un altro, variano le considerazioni sul patrimonio anche a livello legislativo, che hanno tutte lo scopo di giustificare i motivi della sua conservazione e protezione e di conseguenza tutti gli investimenti necessari per preservarlo.

Uno dei primi contributi riguardanti la relatività del sistema valoriale fu il concetto di *Kunstwollen* introdotto da Aloïs Riegl, sviluppato nel contesto dei grandi dibattiti sul restauro verso la fine del XIX secolo. Riegl insisteva sull'inesistenza di un valore artistico assoluto, considerando che ogni epoca stabilisce i propri criteri estetici e si interroga sul valore artistico intrinseco, che evidentemente si mantiene indipendente dalla posizione dell'opera d'arte nella storia, ma che deve inevitabilmente dialogare con la sua componente storica:

È importante tener presente che qualunque monumento artistico, senza eccezioni, è allo stesso tempo un monumento storico, perché rappresenta un certo stadio di sviluppo dell'arte plastica, per il quale non si può trovare nessuna sostituzione equivalente. [...] Il «monumento artistico» è in questo senso, propriamente un «monumento storico-artistico», il cui valore non è, da questa prospettiva, un «valore artistico», ma un «valore storico». A partire da qui si potrà dedurre che la distinzione tra «monumento storico e artistico» è inesatta, in quanto il secondo è compreso nel primo e si confonde con esso.⁸

⁸ Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Visor, Madrid, 1987, (ed. or. 1903), pp. 25-26.

Nonostante Riegl intendesse per opera d'arte tutta l'opera dell'essere umano tangibile, visibile e udibile⁹, che è lontano dall'ampliamento che il termine ha avuto nel corso del XX secolo, dà comunque indicazione di un cambio nella considerazione di un oggetto culturale, che non viene più apprezzato solo per le qualità artistiche intrinseche. Riconoscere il valore storico di un oggetto fu il primo passo per la costruzione di una serie di altri valori che diventano più sottili, fino a considerare sempre non tanto l'oggetto in sé, quanto il vincolo che si stabilisce nella relazione tra soggetto e oggetto.

Il vincolo che si crea è l'inizio della fase di identificazione di una comunità rispetto ad un elemento culturale, ed è al termine di questo processo che quell'elemento acquisisce valore patrimoniale meritevole di essere conservato e trasmesso. Tutti i discordi accademici e molti dei testi legislativi, fanno riferimento al ruolo dell'identità nel processo di patrimonializzazione, perché è precisamente il riconoscimento di una comunità in ciò che un oggetto rappresenta che lo rende degno di essere protetto e trasmesso. La scelta di quello che verrà preservato per le generazioni che seguiranno risponde sostanzialmente al quesito di che cosa vogliamo che il futuro sappia di noi e che di noi conservi.

La consapevolezza dei valori di cui è caricato il patrimonio e della conseguente importanza di preservarlo, nel corso del XX secolo si riflette con la creazione di organizzazioni internazionali tra cui UNESCO (1945), ICOM (1946) e ICOMOS (1965) che si occupano dei problemi di conservazione e protezione del patrimonio culturale. È utile al fine di analizzare l'evoluzione della definizione del concetto di patrimonio, fare ricorso alle Carte, alle Convenzioni ed alle Raccomandazioni emanate da queste organizzazioni e per capire come una crescente sensibilità rispetto al passato ha provocato un'estensione potenzialmente illimitata, del repertorio patrimoniale, che culmina con la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003.

Con la Carta di Atene per il restauro e la conservazione dei monumenti storici del 1931, si introduce per la prima volta il termine patrimonio riferito ai monumenti storico-artistici, sancendo l'entrata della nozione di patrimonio nella dimensione culturale. La Conferenza che fu l'occasione in cui si redasse la Carta, fu organizzata con l'obiettivo di stilare una serie di principi comuni in termini di tutela e interventi di restauro:

La Conferenza, convinta che la conservazione del patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità interessi tutti gli Stati tutori della civiltà, augura che gli Stati si prestino reciprocamente una collaborazione sempre più estesa e concreta per favorire la conservazione dei monumenti d'arte e di storia [...].¹⁰

Essendo però la salvaguardia dei monumenti l'oggetto della Convenzione, la terminologia rimane ancora limitata entro rigidi criteri d'uso, quasi riprendendo la “non-distinzione” riegleiana tra monumento storico e artistico e ponendo i chiari limiti del suo valore coincidenti con quelli di con “arte” e “storia”. Gli aggettivi artistico ed archeologico relativi al patrimonio, lo rendono quindi oggetto di tutela quasi esclusivamente sulla base di criteri formali e storici. Un importante cambiamento di terminologia avviene invece con la Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitti armati, concepita all'Aja nel 1954, memore

⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰ Carta di Atene per il restauro dei monumenti storici, Preambolo, Atene, ottobre 1931.

delle distruzioni inflitte dalla Seconda guerra mondiale. Compare per la prima volta il termine bene culturale, che estende la concezione materiale del monumento da conservare soprattutto per i suoi aspetti formali. Appare inoltre accanto al termine patrimonio l'aggettivo "culturale", che supera i limiti di arte e storia imposti dal primo documento di Atene, diluendoli in una dimensione più ampia con tutte le complesse componenti che entrano in gioco nel tentativo di dare una definizione del termine cultura:

Convinte che i danni arrecati ai beni culturali, a qualsiasi popolo essi appartengano, costituiscono danno al patrimonio culturale dell'umanità intera, poiché ogni popolo contribuisce alla cultura mondiale,

Considerando che la conservazione del patrimonio culturale ha grande importanza per tutti i popoli del mondo e che interessa assicurarne la protezione internazionale [...].¹¹

Si disgrega quindi la nozione strettamente oggettuale del monumento storico a favore di quella di patrimonio culturale più universale e complessa. L'oggetto principale rimane sempre la tutela dei beni – dato che l'obiettivo del documento era dare una risposta ai danni recati ai monumenti, causati dagli eventi bellici del decennio precedente –, ma in questo caso essa inizia a concepirsi subordinata alla valorizzazione del bene, la cui protezione è necessaria per contribuire allo sviluppo della cultura mondiale. Cambia quindi la nozione di restauro e conservazione fine a sé stessa che vira verso la valorizzazione, di cui è destinataria la popolazione mondiale.

Lo stesso anno, il Consiglio d'Europa emana la Convenzione Culturale Europea che ribadisce l'importanza del patrimonio subordinata alla funzione di alimentatore del sentimento d'appartenenza alla comunità europea. L'oggetto della Convenzione è quella di giustificare la salvaguardia del patrimonio con il contributo che esso è in grado di dare allo sviluppo e al mantenimento della cultura europea, oltre che a favorire la mutua comprensione fra i popoli d'Europa¹². Negli articoli della Convenzione si fa evidente il taglio educativo che devono avere le azioni di diffusione culturale, che sono chiamate ad avere come obiettivo l'incoraggiamento dello studio, delle lingue, della storia e della civiltà¹³, così come deve essere incentivato lo scambio di persone e degli oggetti di valore culturale¹⁴. La concezione individualistica del processo di trasmissione del patrimonio è stata quindi ampiamente superata, a beneficio di un'appropriazione collettiva che inizia a porre l'accento sul valore educativo che ha lo scambio culturale – qui ancora inteso in termini materiali di "oggetto di valore culturale" –.

La tappa intermedia che porterà alle importanti novità della Carta di Venezia è la Raccomandazione dell'Unesco sulla salvaguardia della bellezza e del carattere dei paesaggi dell'ambiente, che già dal titolo proclama un cambio importante in termini valoriali e terminologici. Si estende l'attenzione a territori interi e non più soltanto a zone limitate all'aerea

¹¹ General Conference of Unesco, Convenzione per la protezione dei beni culturali in pericolo in caso di conflitti armati, Preambolo, L'Aja, maggio 1954.

¹² Consiglio d'Europa, Convenzione Culturale Europea, Preambolo, Parigi, dicembre 1954.

¹³ Ivi, Art 2a.

¹⁴ Ivi, Art 4.

occupata dai monumenti, fino a definire l'ambiente come un "poderoso rigeneratore fisico, morale e spirituale che contribuisce allo sviluppo della vita artistica e culturale"¹⁵.

Si nota come il vocabolario utilizzato per riferirsi alla tutela del patrimonio in questione concerne valori intangibili che le comunità possono trarre da esso, e si sposta quindi sempre di più dalle qualità intrinseche del bene culturale, al vincolo che questi valori immateriali costruiscono tra soggetto ed oggetto.

È utile in questo senso fare riferimento alla ridefinizione di bene culturale apportata dalla Commissione Franceschini, oggi totalmente assimilata all'interno del linguaggio patrimoniale:

Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà.¹⁶

Il principale apporto del ripensamento del termine sta nel tentare di superare il riduzionismo che ingabbia l'idea di oggetto culturale, proponendo una nozione più ampia e capace di accogliere più referenze patrimoniali. Si mette in discussione la mera attribuzione oggettuale, per comprendere che sono i valori che si attribuiscono ad esso che lo definiscono nella sua significazione culturale a giustificare le argomentazioni per la sua tutela. Il cambiamento significativo non si riduce quindi solo ad un mutamento nozionistico, ma intendeva superare il valore estetico predominante, verso un criterio storicistico che considerasse il bene culturale come fattore di sviluppo intellettuale e identitario.

Logica conseguenza della continua amplificazione del repertorio suscettibile ad essere considerato beni patrimoniali, è il tentativo di dare una definizione propria di patrimonio in senso moderno.

L'estensione nella nozione di monumento storico operata dalla Carta di Venezia del 1964, si deve alla necessità di riposizionare il suo significato in un contesto più ampio inteso anche in termini sociali. Il documento tenta dunque di dare per la prima volta una definizione del termine patrimonio:

Le opere monumentali dei popoli, recanti un messaggio spirituale del passato, rappresentano, nella vita attuale, la viva testimonianza delle loro tradizioni secolari. L'umanità, che ogni giorno prende atto dei valori umani, le considera patrimonio comune, riconoscendosi responsabile della loro salvaguardia di fronte alle generazioni future.¹⁷

La più significativa modifica non riguarda tanto il repertorio patrimoniale – che rimane sempre circoscritto agli "ambienti monumentali" a cui si aggiunge il termine, seppur ambiguo, di "opere modeste" –, il cui restauro ne deve conservare e rivelare i valori formali e storici¹⁸,

¹⁵ General Conference of Unesco, Raccomandazione sulla salvaguardia della bellezza e del carattere dei paesaggi dell'ambiente, Preambolo, Parigi, dicembre 1962.

¹⁶ Atti della Commissione Franceschini, Dichiarazioni I-LVII, Prima Parte – Beni Culturali, Dichiarazioni Generali, Dichiarazione I Patrimonio Culturale della Nazione, 1967.

¹⁷ *Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici*, Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti, Preambolo, Venezia, 1964.

¹⁸ Ivi, Restauro, Art 9.

quanto il fatto che si sottolinea il valore intangibile del monumento nella sua natura di «messaggio spirituale dal passato». Di nuovo l'attenzione si sposta sul legame valoriale tra soggetto ed oggetto e la conservazione è definitivamente dipendente dall'utilizzazione in funzioni utili alla società¹⁹. A partire infatti dal 194 inizia ad essere utilizzato in maniera stabile il termine “valorizzazione” per riferirsi ad ogni attività diversa dalla tutela che concorre a promuovere la fruizione e la diffusione della conoscenza di cui un bene è portatore. È da sottolineare però che la valorizzazione non riguarda la promozione dei valori di cui i beni sono portatori, ma si manifesta invece “in correlazione all'essere i beni culturali destinati alla fruizione, la cui attuazione richiede misure per consentire, agevolare accrescere le possibilità di accesso ai valori di cui i beni protetti sono testimonianza”²⁰.

Il trasferimento della considerazione valoriale dalle componenti formali e materiali alla sfera intangibile dei legami spirituali che si creano tra il soggetto e la sua interazione con un oggetto del passato, non ha ancora provocato un considerevole cambiamento nel repertorio patrimoniale, se non nell'estensione della zona monumentale all'ambiente circostante. Nonostante ciò, la rivalutazione di detti valori ha gettato le basi per l'inclusione di altri beni culturali, espressa in documenti che successivamente si affiancarono alla Carta di Venezia – Risoluzione sulla convenzione di piccole città storiche 1975, Appello di Granada sul patrimonio architettonico rurale 1977, Carta di Firenze per la salvaguardia dei giardini storici 1981, Carta di Washington per la salvaguardia delle città storiche 1987 –.

Il dibattito sulla reconsiderazione dei valori da attribuire ad un bene culturale trova un primo tentativo di sintesi nella Carta di Burra adottata da ICOMOS Australia, che intende raggruppare le nuove categorie valoriali sotto quello che viene definito *cultural significance*. Il termine mirava ad essere sufficientemente ampio a livello semantico per includere l'idea del relativismo valoriale, che varia a seconda dell'individuo o della comunità che interpreta e costruisce i significati. Il documento, cui la prima versione risale al 1979, riconosce l'importanza del valore di significazione anteposto al valore in sé dell'oggetto:

Cultural significance means aesthetic, historic, scientific, social or spiritual value for past, present or future generations. Cultural significance is embodied in the place itself, its fabric, setting, use, associations, meanings, records, related places and related objects. Places may have a range of values for different individuals or groups.²¹

La tendenza a produrre questi campi di significati culturali è figlia della modernità, perché presuppone un'esperienza di rottura con il passato, una presa di coscienza della distanza storica²² ed un'interpretazione di essa in termini di vincolo intangibile tra l'eredità del passato e la collettività. A beneficio quindi della creazione di questo vincolo, la Carta mette in secondo piano la pratica conservativa, che non può avvenire in assenza di una adeguata investigazione dell'elemento patrimoniale e la conseguente comprensione del significato culturale:

¹⁹ Ivi, Conservazione, Art 5.

²⁰ Lorenzo Casini, *Valorizzazione e gestione*, in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciullo, *Diritto del patrimonio culturale*, il Mulino, Bologna, 2017, pp. 201-202.

²¹ The Burra Charter, The Australian ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance, Burra, 1999, Art. 1.2.

²² Antonio Ariño Villarroya, *La patrimonialización de la cultura y sus paradojas postmodernas*, in José María García Blanco, Pablo Navarro Sustaeta (a cura di) *Más allá de la modernidad?: las dimensiones de la información, la comunicación y sus nuevas tecnologías*, Centro de Investigaciones Sociológicas, s.l., 2002, p. 331.

An understanding of the cultural significance of a place is essential to its proper conservation. This should be achieved by means of a thorough investigation resulting in a report embodying a statement of cultural significance. The formal adoption of a statement of cultural significance is an essential prerequisite to the preparation of a conservatory policy.²³

Nello schema riprodotto nella pubblicazione dell'ultima versione della Carta (Fig. 1) si nota come effettivamente la tutela del bene culturale sia in realtà l'ultimo passaggio di un lungo processo di investigazione, comprensione e costruzione del significato culturale.

Nel preambolo del documento si sottolinea che, oltre ad essere dipendente alla costruzione del significato culturale, la conservazione deve esse funzionale al valore sociale – per il quale si riprende in parte la concezione della funzione sociale espressa nella Raccomandazione

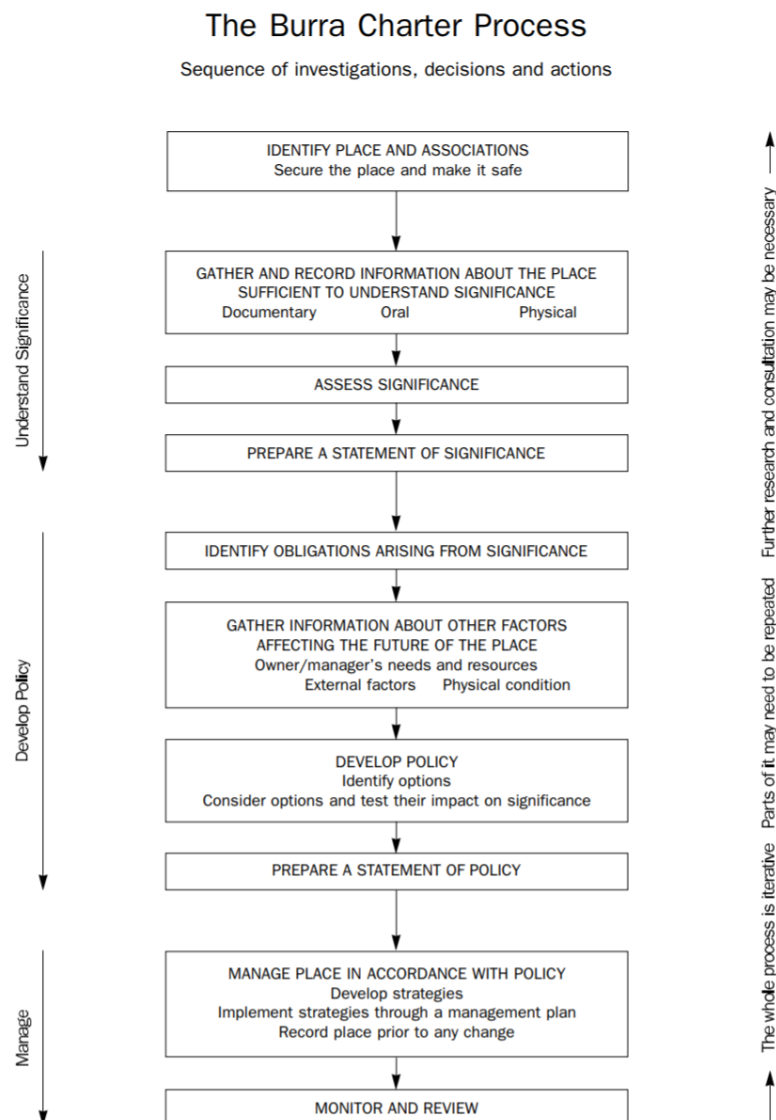


Fig 1. The Burra Charter Process. In Australia ICOMOS, The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance 1999, Burwood, Australia, 2000, p. 10

²³ The Burra Charter, nota all'Art. 6.

dell'Unesco del 1976, in cui si faceva già riferimento alla obbligatoria integrazione dei complessi storici nella vita della società contemporanea²⁴–.

Si specifica quindi che i siti di significazione culturale hanno la capacità di arricchire la vita delle persone, provvedendo ad un “profondo e ispiratore senso di comunicazione tra comunità e paesaggio, con il passato e con le esperienze vissute”²⁵.

La selezione di ciò che deve essere considerato patrimonio, non può più quindi basarsi sulla valutazione delle qualità intrinseche all'opera, ma deve fondarsi sul riconoscimento dei suoi valori estetici, quanto storici e sociali. Di conseguenza il compito delle pratiche conservative è quello di conservare l'aspetto materiale di un bene, a beneficio della possibilità di usufruire delle sue componenti valoriali immateriali, modificabili, sempre soggettive e relative al tempo storico.

Le argomentazioni sviluppate nei documenti finora analizzati, fecero parte di un dibattito ormai percepito a livello mondiale, che costituì le fondamenta del Documento di Nara – che si dichiara come un prolungamento concettuale della Carta di Venezia –, il cui compito era quello di mettere in discussione nozioni divenute tradizionali in materia di conservazione del patrimonio culturale²⁶.

Si tentò di definire una serie di principi universali ai quali ricondurre l'attribuzione di valori culturali, pur nella loro sostanziale relatività. Il riconoscimento di un bene patrimoniale non sarà più legato alla sua stima qualitativa, ma si baserà soprattutto sui valori intangibili di cui esso è portatore, che sono ugualmente, se non in maggior misura, meritevoli di essere tutelati.

La conservazione del patrimonio storico, in tutte le sue forme ed a qualsiasi epoca appartenga, trova la sua giustificazione nel valore che viene attribuito a quel patrimonio. [...] Il giudizio sull'autenticità, dipendendo dalla natura del monumento o del sito e dal suo contesto culturale, è legato ad una molteplicità di fonti di informazione. Esse comprendono concezione e forma, materiali e sostanza, uso e funzione, tradizione e tecniche, situazione e ubicazione, spirito ed espressione, stato originario e divenire storico e possono essere sia interne che esterne all'opera.²⁷

Seguendo lo stesso spirito del Documento di Nara, la Carta di Cracovia afferma che la varietà delle concezioni relative al patrimonio sono dovute al pluralismo della società contemporanea, asserendo a livello ufficiale il ruolo interpretativo che il presente ha rispetto alla storia passata. La complessità della nostra contemporaneità favorisce un continuo stratificarsi di livelli valoriali che possono arrivare ad essere quasi del tutto indipendenti dalla valutazione materiale. Il linguaggio del preambolo del documento è estremamente innovativo. Non pretende di dare una spiegazione precisa di patrimonio che non si può definire in modo fisso, ma abbastanza esaustiva da contenerne il carattere modificabile e relativo. Si afferma che i monumenti sono

²⁴ Cfr. Raccomandazione dell'Unesco concernente la salvaguardia dei complessi storici e tradizionali e il loro ruolo nella vita contemporanea, Preambolo, Nairobi, novembre 1976.

²⁵ The Burra Charter, Preambolo, Burra, 1999.

²⁶ Icomos, Documento di Nara sull'Autenticità, Preambolo, Nara, 1994.

²⁷ Ivi, Art. 9 e Art. 13.

portatori di valori che possono cambiare nel tempo e questa variabilità costituisce la specificità del patrimonio nei vari momenti della nostra storia²⁸.

Prese in considerazione queste problematiche, la Carta di Cracovia dà la seguente definizione di patrimonio:

a. Il patrimonio culturale è quel complesso di opere dell'uomo nelle quali una comunità riconosce i suoi particolari e specifici valori e nei quali si identifica. L'identificazione e la definizione delle opere come patrimonio è quindi un processo di scelta di valori.

[...] **d.** Per Identità si intende il comune riferimento di valori presenti, generati nel contesto di una comunità e di valori passati reperiti nell'autenticità del monumento.²⁹

Questa definizione, confrontata con quella precedente della Carta di Venezia, rafforza il ruolo centrale dei valori identificativi nel processo di selezione del patrimonio. Se la patrimonializzazione avviene conseguente a un processo di identificazione, e se l'identità è l'insieme di valori passati e presenti che si costruiscono intorno al patrimonio, allora non ci sarà altro modo per definirlo se non a partire da detti valori.

Il punto d'arrivo del protagonismo valoriale intangibile, sarà l'inclusione del cosiddetto patrimonio immateriale, operata dalla Convenzione Unesco del 2003. Se la visione tradizionale del patrimonio culturale considerava fondamentale i beni artistici e monumentali ereditati dal passato, adesso si manifesta una coscienza più forte secondo cui questo patrimonio comprende anche le manifestazioni culturali intangibili.

A partire dall'inizio del nuovo millennio quindi ci troviamo di fronte ad una definizione di patrimonio molto diversa: il valore del patrimonio si sposta dall'autoreferenzialità delle sue componenti materiali, al vincolo tra l'oggetto e soggetto/comunità. Il valore di questo oggetto risiede proprio in questo vincolo, attraverso il quale l'individuo da un'identità all'opera, si identifica con essa, e attraverso di essa in un contesto sociale, in un processo in cui l'opera arriva a formare parte dell'io³⁰.

Si sancisce così l'importanza delle espressioni culturali effimere, che costituiscono comunque una componente importante per mostrare la complessità e la sensibilità di una determinata società. Si arriva quindi a considerare la cultura nel senso più ampio possibile, come quel complesso insieme che include il conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, le abitudini e qualunque altra consuetudine o capacità acquisita dall'uomo in quanto membro di una società³¹. Questa importante Convenzione ha fatto sì che la definizione di ciò che è patrimonio culturale permetta una grande ampiezza denotativa, evitando di restringere il concetto a ciò che viene considerato "capolavoro" o in definitiva "cultura alta".

Allo stesso modo all'interno di questa nuova concezione di patrimonio, iniziano ad inserirsi i lavori recenti o attuali degli artisti attraverso espressioni tradizionali o innovative, e non soltanto quelle manifestazioni consacrate dal tempo³².

²⁸ Carta di Cracovia sui principi per la conservazione e il restauro del patrimonio costruito, Preambolo, Cracovia, 2000.

²⁹ Ivi, Allegati-Definizioni.

³⁰ Carmen Gómez Redondo, *Procesos de patrimonialización en el arte contemporáneo: diseño de un artefacto educativo para la edentización*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013, p. 33.

³¹ Edward Burnett Tylor, *Cultura primitiva*, Ayuso, Madrid, 1977, p. 10.

³² Josep Ballart, Jordi Tresseras, 2001, p. 149.

1.2. L'arte contemporanea all'interno del repertorio patrimoniale.

Dopo l'exkursus dei documenti che hanno sancito i punti salienti dell'evoluzione del concetto di patrimonio, il seguito della riflessione sarà considerare come l'arte contemporanea si inserisce nel processo di patrimonializzazione.

La definizione del significato dei valori intangibili è stato fondamentale per legittimare il valore delle espressioni culturali contemporanee. Il problema fondamentale è che le espressioni artistiche degli ultimi decenni, spesso mancano della componente materiale che agli inizi era la caratteristica predominante per essere definito patrimonio. La sostanziale immaterialità dell'arte contemporanea rende futili tutte le considerazioni estetiche e formali che nei primi anni del secolo costituivano il substrato delle argomentazioni con le quali si giustificava la conservazione di un bene. Non a caso, una delle problematiche della tutela dell'opera contemporanea risiede proprio nel quesito sul che cosa conservare di opere che sono pensate per essere fugaci ed effimere – si pensi all'arte performativa, all'arte ambientale o ai progetti *site specific* –.

Un primo riconoscimento delle opere contemporanee all'interno della dimensione patrimoniale lo si può trovare nel rapporto finale della Conferenza Intergovernativa di Stoccolma convocata dall'Unesco tra il marzo e l'aprile del 1998, di cui uno degli obbiettivi era rinnovare la definizione tradizionale di patrimonio che dovrà comprendere tutti gli elementi naturali e culturali, tangibili e intangibili, che sono ereditati o creati recentemente³³. Riconosce inoltre il ruolo delle espressioni artistiche contemporanee per la costituzione del patrimonio futuro:

Creativity in societies favors creation, which stems above all from an individual commitment. This commitment is essential to building our future heritage. It is important to preserve and promote the conditions for such creation - in particular the freedom of the creative artist - within every community.³⁴

Un anno prima, il Congresso mondiale del 1997 per la applicazione della Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista, fu una delle prime occasione in cui fu resa palese la consapevolezza che i prodotti artistici della nostra epoca avrebbero fatto parte del nostro patrimonio culturale futuro³⁵.

Uno dei contributi più recenti che fa riferimento diretto al patrimonio prodotto nel presente, si trova in uno studio del Comitato Europeo per l'Educazione e la Cultura (CULT) pubblicato a giugno del 2018. Nel documento si contesta la definizione di patrimonio culturale così come appare nella Convenzione Faro del 2005, che lo limita all'insieme di risorse ereditate dal passato³⁶. La nozione di "passato" in questo caso non è temporalmente definita in modo chiaro,

³³ Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development, rapporto finale, Stoccolma, agosto 1998, p 16.

³⁴ Ivi, p13.

³⁵ «Noi artisti, autori, interpreti ed esecutori di tutte le regioni, riuniti dal 16 al 20 giugno 1997 dall'UNESCO, con il contributo dei suoi partner, nell'ambito del Congresso mondiale sulla applicazione della Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista, riaffermiamo, all'alba del terzo millennio, che la creazione artistica costituisce il patrimonio culturale del futuro». Congresso mondiale sulla applicazione della Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista, Dichiarazione Finale, Parigi, giugno 1997.

³⁶ Convenzione sul valore del patrimonio culturale per la società, Art. 2, Faro, 2005.

per cui nello studio del CULT sarà incluso anche l'immediato passato per poter incorporare all'interno del patrimonio culturale tutte le espressioni artistiche contemporanee, che dal momento che esistono appartengono già alla nostra eredità³⁷.

Olaia Fontal, professoressa dell'Università di Valladolid, ha molto investigato sulle problematiche che costituiscono l'inserimento dell'arte dei nostri giorni nel discorso patrimoniale, ed ha argomentato largamente le motivazioni per la sua legittimazione all'interno del dibattito, partendo dalle ragioni che ne ostacolano il riconoscimento.

L'assenza di distanza storica è una delle mancanze che rende difficile il tentativo di considerare l'arte di oggi il prodotto di una cultura, in questo caso di quella attuale. Sull'arte contemporanea, infatti, non si sono proiettati, e spesso nemmeno riconosciuti i valori che invece concede la prospettiva temporale, e nemmeno la società alla quale è diretta questa arte riconosce i suoi valori estetici, creativi o il suo potenziale per costituire una chiave interpretativa del suo contesto referente.

Ne *La storia dell'arte* Ernst Gombrich, nel momento in cui si è trovato a dover estendere il suo volume alle manifestazioni artistiche della seconda metà del XX secolo, esprimeva un certo disagio nello scrivere una storia dell'arte fino al presente, con il rischio di confondere quest'ultima con una cronaca della moda corrente. Affermava che ogni tipo di evento può trasformarsi in storia solo nel momento in cui si acquisisce sufficiente distanza per constatarne gli effetti sui processi successivi, ed allo stesso modo la storia degli artisti può essere raccontata solo quando abbiamo preso coscienza della misura in cui il loro lavoro ha avuto influenza sulle espressioni artistiche successive:

Solo un profeta potrebbe dire se questi artisti faranno la storia [...]. Cerchiamo di raffigurarci un critico impegnato e di larghe vedute che nel 1890 si fosse posto il compito di portare la storia dell'arte «fino ad oggi». Con la migliore volontà egli non avrebbe potuto sapere che i tre protagonisti dell'arte del suo tempo erano Van Gogh, Cézanne e Gauguin; il primo un olandese paranoico e non più giovanissimo, lavorava nella Francia meridionale; il secondo, un signore riservato e benestante, aveva smesso di partecipare alle esposizioni; e il terzo un agente di cambio divenuto pittore nella maturità, era subito dopo emigrato nei mari del Sud.³⁸

Nell'assenza di una distanza temporale, che nel caso del patrimonio passato fa sì che i valori su di esso proiettati ci arrivino quasi automaticamente, risiederebbe quindi la causa del fatto che non si riconosca la produzione artistica attuale tanto quanto ci si dovrebbe aspettare se consideriamo che si tratta del patrimonio artistico del nostro tempo. Anche nei documenti analizzati nel paragrafo precedente si fa spesso riferimento alla dimensione temporale come quella componente essenziale, di cui l'arte attuale è manchevole, che fa sì che con il tempo si venga ad acquisire un valore culturale. Non sempre si percepisce quindi l'arte attuale come prodotto e frutto del presente, come patrimonio che i viventi sono in processo di generare, nel contesto di una realtà di riferimento comune ad artista e spettatore.

³⁷ Nicole Gesche-Koning, Katarzyna Iskra, Lyna Pärt, *Research for CULT Committee – Education in Cultural Heritage*, European Union, 2018, p. 11.

³⁸ Ernst Hans Gombrich, *La storia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1978 (ed. or. 1950), pp. 595-596.

La differenza fondamentale con il patrimonio giuntoci in eredità dal passato è che il processo di identificazione è ancora in atto, mentre in una situazione di distanza temporale, il presente si riappropria dei valori del passato quasi in automatico, implicando una sua identità storica.

Un'ulteriore spiegazione della scarsa valutazione del presente artistico risiede, nell'assenza di criteri che permettono di trovare e proiettare i valori patrimoniali verso quest'arte creata a partire dal presente³⁹.

Se accettiamo che la cultura – in relazione alla grande estensione semantica che la caratterizza, sia dal punto di vista legislativo, sia in ambito di ricerca accademica – ha come referente tutti gli ambiti che contribuiscono a caratterizzare un contesto in un tempo determinato, l'arte contemporanea deve essere considerata una chiave culturale del presente, creata nel presente⁴⁰. Le manifestazioni artistiche sono una fonte importante che caratterizzano la nostra cultura e si configurano legittimamente in chiara consonanza con tutte le altre dimensioni della cultura. In questo senso l'approccio antropologico ha costituito un ruolo indicativo nella legittimazione di ciò che è frutto della produzione della cultura presente:

Le cose che sostituiscono un senso per noi, non possono abbandonarsi, come se fluttuassero nella mera trascendenza. Per questo descriviamo, analizziamo, confrontiamo, giudichiamo e classifichiamo, per questo costruiamo teorie circa la creatività, la forma, la percezione, la funzione sociale, ed anche per questo consideriamo che l'arte è un linguaggio, una struttura, un sistema, un atto, un simbolo, un modello di sensazioni.⁴¹

L'arte e la cultura quindi vanno progressivamente a coincidere, e per sottolineare la necessità di questa sovrapposizione, soprattutto per la legittimazione dell'arte attuale, Fontal concepisce la storia dell'arte come possibile metonimia della storia della cultura.

L'idea innovativa è arrivare a intendere l'espressione artistica come parte integrante di un complesso culturale, che ha le sue radici nella seconda metà del XIX secolo nelle teorie di Jacob Burckhardt riguardanti l'unione dei concetti di cultura ed arte, conferendo a quest'ultima il ruolo di corresponsabile nello sviluppo della prima. Per Burckhardt, nel suo saggio più celebre, non si trattò di analizzare l'arte del Rinascimento, bensì *La civiltà del Rinascimento in Italia*, per la quale le manifestazioni artistiche ebbero un ruolo di pari importanza rispetto ad altri fattori.

Si tratta quindi di comprendere la cultura come un congiunto indivisibile dalle molteplici intersezioni, ed in questa linea l'arte contemporanea acquisisce un ruolo fondamentale nel momento in cui non la si concepisce più come una delle tante componenti, ma come un filtro attraverso il quale interpretare la cultura del nostro tempo.

Mai come nell'arte contemporanea è avvenuta infatti una tale coincidenza con altre dimensioni che comprendono scienza, tecnologia, economia e politica, il cui risultato porta ad una coincidenza tra arte e vita, tra arte ed azione sociale – uno degli esempi più recenti in questo senso è il manifesto di Marina Abramović realizzato per la regata triestina con lo slogan *We are all in the same boat* –, accompagnata da una eterogeneità di pratiche che rompono i limiti di

³⁹ Olaia Fontal Merillas, *Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza*, "Pulso", n. 29, 2006, p. 11.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Clifford Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994 (ed. or. 1973), p. 118.

una attività artistica specifica nella quale l'artista opera come un *quasipolitical provocateur*⁴². Per questo motivo la comprensione dell'arte che corrisponde al nostro tempo si interseca dentro uno spettro d'attività umana estremamente ampio, che "ci ha condotto a porre come inseparabile il problema del destino dell'arte del nostro tempo dal problema del senso dell'attività produttiva, del 'fare' dell'uomo nel suo complesso"⁴³.

La mancanza di distanza storica, che sembra essere un parametro essenziale per la legittimazione patrimoniale – la Commissione Franceschini infatti riferisce che le cose d'arte contemporanea non sono assoggettabili a tutela prima di cinquant'anni dalla loro produzione⁴⁴ –, può efficacemente essere compensata da un'altra componente che invece è esclusiva del tempo presente, ovvero la coscienza storica.

La coincidenza perfetta tra il momento di creazione artistica e la pratica di analisi critica, nonché la concomitanza con presenza fisica dell'artista, fa sì che lo studio dell'arte e la produzione di significato culturale siano provviste delle chiavi interpretative che meglio si avvicinano alle ragioni d'esistenza dell'opera. Ciò che si sta creando nel presente è senza dubbio un referente identitario per gli abitanti della cultura che viviamo, e che può essere di facile comprensione dato che ci troviamo in una condizione in cui il contesto di creazione e quello di percezione combaciano.

Se per l'arte del passato, la prospettiva temporale offre strumenti di analisi che solo si possono acquisire con la distanza storica, allo stesso modo nell'analisi della cultura presente ci si può avvalere di strumenti che solo si possono possedere nella coincidenza tra la realtà storica e la produzione artistica. Come abitanti del tempo presente quindi è necessario avere coscienza del ruolo determinante in quanto primi recettori di un'opera, consapevoli del fatto che la prima selezione e interpretazione sarà proprio la nostra. Questa coscienza ci consente di essere agenti del valore del momento storico, creando a partire dal presente il sistema di valori che mostra ciò che siamo da un punto di vista contemporaneo e che formerà parte del futuro.

Il carattere di antichità non può essere quindi considerato il valore predominante. Ciò che si sta producendo adesso ci parla dell'identità che stiamo acquisendo ed il processo di patrimonializzazione deve essere inteso come un processo storico che includa anche la contemporaneità, che come parte di una realtà storica futura, possiede anch'essa una sua logica come patrimonio.

Il secolo passato è stato quello che ha prodotto più teorie e testi legislativi in assoluto riguardo la considerazione e la protezione del patrimonio culturale, che sono andate nel tempo a confermare la consapevolezza del suo ruolo vivo e attivo. Si può quindi affermare che la nostra epoca sia quella che, rispetto ad altri momenti della storia, ha più coscienza di sé stessa, per l'approccio critico e già storiografico che esercitiamo sulla cultura del presente. In qualche maniera, per la vicinanza e la consapevolezza di quelli che sono i nostri prodotti culturali, stiamo già storicizzando nello stesso momento in cui la nostra cultura viene prodotta. Questo ci consente di fornire le generazioni future, che a loro volta interpreteranno la nostra cultura, con presupposti storico-culturali che mai sono stati tanto coincidenti con il momento di creazione

⁴² Jack Burnham, *Systems Aesthetics*, "Artforum", vol. 7, n. 2, settembre 1968, p. 31.

⁴³ Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 2003, p. 77.

⁴⁴ Atti della Commissione Franceschini, *Dichiarazione XXXIII Arte contemporanea e nuovi mezzi espressivi*, 1967.

di un'opera. La coscienza storica, che va a sostituirsi alla prospettiva del tempo, ci permette di situare coerentemente al contesto in cui viviamo le chiavi culturali che ereditano le generazioni future, che saranno più fedeli ad ogni ricostruzione che la storia ha realizzato delle culture passate⁴⁵.

Fontal esprime la necessità di questo discorso unico della storia culturale attraverso una metafora che lo compara ad un filo conduttore che percorre tutte le epoche storiche senza interruzione, che fa comprendere ulteriormente la liceità dell'appartenenza della cultura contemporanea alla dimensione patrimoniale.

Se compariamo la cultura con un filo che passa attraverso tutte le epoche, possiamo intendere la cultura come un continuum che soffre di modificazioni, che si altera e che cambia in definitiva. In questo filo continuo il presente culturale passerà a formare parte dell'eredità del futuro e, in questo senso, può essere affrontato da una prospettiva culturale.⁴⁶

Allo stesso modo Gombrich riponeva nel pubblico la responsabilità della continuità dell'arte, che ha il compito di fare il modo che "il filo della tradizione non si rompa ed offrire opportunità agli artisti perché accrescano la fila di perle che costituisce la nostra eredità del passato"⁴⁷. Concepire la storia come un filo conduttore unico, significa intendere che la capacità storica non ha termine nel presente, ma che deve essere intesa nella logica di una continuità.

La cultura contemporanea, quindi, non definisce in minore misura la nostra identità rispetto al patrimonio del passato. L'essere coscienti quindi dei processi di trasmissione patrimoniale, che è una condizione specifica della nostra modernità, ci rende primi protagonisti nella selezione, nello studio, nella documentazione, nella diffusione, nella comunicazione nella funzione educativa dei nostri prodotti culturali.

Proprio in questi ultimi termini si posiziona un altro punto della riflessione.

Abbiamo parlato nel paragrafo precedente di come il valore patrimoniale si sia spostato dalle qualità materiali dell'opera al vincolo tra soggetto ed oggetto, in cui risiedono invece i valori intangibili. Per l'arte contemporanea questo spostamento valoriale – di cui in qualche misura è anche responsabile – è di fondamentale importanza per il suo inserimento nel discorso sul patrimonio. Gli attributi materiali che hanno guidato la logica dei primi documenti relativi alla conservazione e al restauro delle opere monumentali, nell'ambito delle pratiche artistiche contemporanee si dissolvono a favore di una parziale o totale immaterialità del prodotto artistico.

Di fronte a questa assenza di sostanza oggettiva diventa ancora più necessaria la costruzione del *cultural significance* a cui faceva riferimento la Carta di Burra. La grande rivoluzione artistica che si può riassumere sotto la definizione di arte concettuale, pur nella diversità delle pratiche che include, ha reso totalmente sterile la cura dell'opera d'arte all'interno delle logiche tradizionali di conservazione e di contemplazione solo estetica, soffermandosi invece sulla

⁴⁵ Fontal, 2006 p. 24.

⁴⁶ Ivi, p. 20.

⁴⁷ Gombrich, 1978, p 592.

componente intellettuale che risiede quasi esclusivamente nell'idea e nell'interazione dell'opera con il fruitore che la interpreta.

Si può quasi affermare che lo spostamento verso valori intangibili dal punto di vista legislativo sia andato di pari passo, o forse con qualche ritardo, ai cambiamenti artistici che, a partire dalle avanguardie, si sono sempre più allontanate dalla rappresentazione naturalistica, dalla logica della tela-cornice e della scultura sul piedistallo, per centrarsi su quella stessa dimensione immateriale citata nei documenti ufficiali. Jack Burnham in un articolo del 1968 constatava questa dislocazione valoriale delle tendenze artistiche, la cui funzione è stata quella di “mostrare che l'arte non risiede in un'entità materiale, ma nella relazione tra le persone, e tra le persone e le componenti del loro ambiente”⁴⁸.

Ciò che dà significato ad un'opera contemporanea è la proprietà concettuale dell'opera, la sua capacità di creare il vincolo oggetto-soggetto attraverso stimoli intellettuali che non si riducono più alla mera contemplazione. La cultura contemporanea è la cultura *system-oriented*⁴⁹, della processualità e della relazionalità, per cui non è strano considerare che il valore patrimoniale delle sue espressioni artistiche dimori proprio nella componente processuale, quindi immateriale.

Se è pur vero però che un messaggio si definisce tale solamente quando vi è qualcuno che lo riceve e lo interpreta e che, come abbiamo detto finora, il valore dell'opera contemporanea risiede unicamente in quel messaggio, è necessaria qui più che in altri ambiti una più intensa operazione di comunicazione, diffusione, educazione, quindi di mediazione.

Nei confronti di qualunque opera artistica del passato che soddisfi i canoni estetici e formali tradizionali, difficilmente si obietterebbe il valore, anche rimanendo al livello contemplativo superficiale che è stato spesso sufficiente per considerare un'opera patrimonio degno quindi dei provvedimenti conservativi. L'arte contemporanea non permette questo grado di superficialità. La sua legittimazione deve passare inevitabilmente per la comunicazione e la spiegazione dell'idea che sta alla base della sua creazione, senza la quale, secondo i canoni tradizionali dell'opera d'arte, non avrebbe alcun valore.

Per l'arte e più in generale per la cultura del presente, il processo di patrimonializzazione così come lo abbiamo delineato nel primo paragrafo, subisce un ribaltamento. La cultura del passato ci arriva già selezionata e caricata di una serie di valori grazie ai quali ci sentiamo identificati. Nel caso invece della contemporaneità questi valori sono ancora in fase di costruzione, e solo in un prossimo futuro si potrà sapere in quale misura essi faranno parte di un'identità.

Se è vero che la connessione tra arte e cultura rimane latente nell'universo simbolico – in cui l'arte è precisamente una materializzazione delle strutture simboliche della cultura che lo contestualizza⁵⁰ – risulterà sempre più sterile l'idea che il dibattito tecnico sull'arte e sulle sue relazioni formali sia sufficiente per una comprensione completa. Sono precisamente le strutture culturali a cui l'opera fa riferimento a darle un senso, ed esse devono essere efficacemente comunicate per legittimare la produzione artistica attuale come patrimonio del presente.

L'arte contemporanea quindi si deve considerare per la sua capacità di trasmissione di idee e di continue relazioni simboliche col suo contesto culturale. Intendere l'opera d'arte come trasmettitrice di tutta una serie di valori intangibili, significa considerarla nell'ambito della

⁴⁸ Burnham, 1968, p. 31.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Redondo, 2013, p. 57.

comunicazione e di conseguenza all'interno dell'ambito educativo. L'arte contemporanea in questo senso, per il suo carico di valori simbolici e relazionali e per la capacità di dare all'individuo immediate referenze alla sua attualità, risulta un terreno fertile per parlare di educazione patrimoniale in termini di alimentazione al processo di appropriazione e identificazione.

L'intervento educativo e di mediazione nelle espressioni artistiche contemporanee si fa sempre più necessario in una società che è andata a configurare i suoi assi portanti sul questionamento di ogni verità assoluta, identificandosi in un tipo di cultura frammentata, decostruita, che costituisce i presupposti della cultura postmoderna. Prima ancora però di arrivare al postmodernismo, non bisogna dimenticare ogni avanzamento nell'ambito dell'espressione artistica, ha implicato sempre una rieducazione del suo potenziale pubblico. Si pensi a tutta la letteratura delle teorie cinematografiche che documentarono quanto fu necessaria l'adattamento dei meccanismi cerebrali ad accettare un nuovo tipo di immagini – ingigantite, in movimento, in primissimo piano –, oppure all'arte astratta che dovette confrontarsi con un pubblico abituato al naturalismo e che all'inizio rifiutava violentemente le sperimentazioni impressionistiche. Chiaramente se cinema e astrazione prevedevano già in certa misura un intervento di mediazione per avvicinare il pubblico alle nuove proposte, in epoca contemporanea il rapporto del pubblico con l'arte si fa ancora più complicato, e Clement Greenberg già negli anni Trenta ne forniva un'analisi:

Man mano che una società, nel corso del suo sviluppo, perde la capacità di giustificare l'inevitabilità della sua forma peculiare, quelle nozioni ufficialmente accettate, dalle quali artisti e scrittori devono in gran parte dipendere per comunicare, vengono distrutte. Tutte le verità che hanno a che vedere con la religione, l'autorità, la tradizione e lo stile vengono messe in discussione e lo scrittore, l'artista, non è più in grado di valutare la reazione del suo pubblico ai simboli e alle allusioni sui quali egli lavora.⁵¹

Gli artisti sono andati progressivamente a servirsi di canali espressivi che rendono sempre più difficile la comprensione del pubblico, con il quale non coincidono più i mezzi comunicativi. Senza quindi un'adeguata mediazione, le imprevedibili reazioni del pubblico, rischiano di convertirsi in apatia, passività ed indifferenza, il che rende più concreto il rischio di non intendere l'arte dei nostri giorni come parte di un patrimonio in costruzione.

A causa della difficile codifica delle pratiche artistiche che, come afferma Greenberg, hanno distrutto i canali ufficiali con cui l'arte si approssimava al pubblico, l'approccio alla cultura contemporanea intesa come nostro patrimonio è da attuarsi fondamentalmente attraverso la diffusione, la comunicazione e l'educazione. Solo attraverso un intervento educativo quindi è possibile situare la cultura artistica del presente allo stesso livello di importanza della cultura artistica del passato. In questa logica di progressivo avvicinamento al pubblico, reso necessario anche dal protagonismo che le nuove espressioni artistiche conferiscono allo spettatore, si fanno sempre più rilevanti figure come quella del curatore – la cui pratica che finisce per confondersi con quella artistica è ancora al centro di un vivo dibattito –, del conservatore, del mediatore, così come tutte quelle attività parallele alla funzione conservativa del museo.

⁵¹ Clement Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, 1939, in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Giuseppe Di Giacomo, Claudio Zambianchi (a cura di), Laterza, Bari, 2008, p. 79.

1.3. Nuove funzioni ed interpretazioni del Museo.

Se l'evoluzione del concetto di patrimonio culturale è percorribile attraverso l'analisi delle Convenzioni, Raccomandazioni e Carte internazionali, non vale lo stesso per le problematiche poste dall'arte contemporanea, che hanno rimesso in discussione le tradizionali politiche di conservazione, catalogazione e soprattutto di diffusione.

Dal punto di vista legislativo non vi è tanto una mancanza a livello definitorio, che in linea di massima ha sviluppato una terminologia sufficientemente esaustiva per comprendere le più diverse espressioni artistiche. La lacuna riguarda piuttosto le questioni di concreta regolamentazione sulla tutela dell'opera effimera, che deve fare i conti con un sistema legislativo fondato sulla materialità dell'opera da proteggere⁵². Di fronte ai nuovi sistemi innescati dall'arte contemporanea il diritto è rimasto fermo alle regole di base che meglio si adattano alla materialità che definisce concretamente i limiti dell'opera oggetto di tutela. Inoltre, l'immaterialità dell'opera contemporanea ne rende difficile la definizione in termini di proprietà, nella logica di un artista creatore che possiede la proprietà intellettuale e di un collezionista che acquista l'opera fisica. Dove tale rapporto di creazione e possesso di un bene materiale è assente, i limiti del diritto si palesano in modo evidente⁵³.

Non vi è dal punto di vista legislativo una significativa distinzione tra arte contemporanea, medievale o rinascimentale, ma si racchiudono tutte le espressioni sotto il profilo di bene culturale. Vi è una distinzione solo in termini temporali che vede escluse da oggetto di tutela quelle opere di un'età inferiore che varia dai cinquanta ai settanta anni, dovuto essenzialmente all'esigenza di non ostacolare il commercio delle opere ed evitare un giudizio affrettato sul valore artistico⁵⁴. Per la tutela immediata dell'arte contemporanea si fa generico riferimento al diritto d'autore che rimanda alla Convenzione di Berna del 1886 e riveduta nel 1971, che da un punto di vista terminologico sembra essere applicabile anche all'arte più recente, considerando nel repertorio tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico e artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione⁵⁵.

Un ulteriore contributo alle normative del diritto d'autore risiede nella già citata Raccomandazione dell'Unesco relativa alla condizione dell'artista, che rafforza la necessità della libertà creativa, già espressa nel rapporto della Conferenza di Stoccolma del 1998, sancendo l'importanza della funzione sociale dell'artista e definendo la sua condizione lavorativa.

Riconoscendo che le arti, nella loro concezione più ampia e completa, sono e dovrebbero essere parte integrante della vita [...]

Considerando che l'artista svolge un ruolo importante nella vita e nell'evoluzione della società e che dovrebbe avere le possibilità di contribuire al suo sviluppo [...]

Si intende per "artista" la persona che crea o che partecipa attraverso sue interpretazioni alla creazione o alla ri-creazione di opere d'arte, che considera la sua creazione artistica

⁵² Alessandra Donati, *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, Milano, 2012, p. 4.

⁵³ Ivi, p. 15.

⁵⁴ Girolamo Sciallo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati, M. Cammelli, L. Casini, G. Piperata, G. Sciallo, 2017, p. 42.

⁵⁵ Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, Art. 2., Parigi, luglio 1972.

come elemento essenziale della sua vita e contribuisce così allo sviluppo della cultura e dell'arte.⁵⁶

Si nota quindi che, come accennato all'inizio, le lacune non sono di carattere nozionistico, poiché le definizioni tentano di essere il più esaustivo possibile, ma riflettono comunque poco i grandi cambiamenti sociali e culturali innescati dall'arte contemporanea.

Ciò che invece riflette meglio il grande cambiamento sociale dell'artista e la sua inclusione attiva nello sviluppo della vita culturale, raccomandata dal documento dell'Unesco, sono i cambiamenti nella definizione di museo, delle sue funzioni e le nuove attività introdotte.

L'istituzione museale è stata in origine consacrata come la struttura volta a catalogare e conservare le testimonianze della storia. Potenzialmente, tutto ciò che era esposto nelle sale del museo era santificato a patrimonio, o vi erano musei che sorgevano in un sito patrimonializzato. In epoca più recente però la funzione e lo statuto stesso dell'istituzione museale sono stati oggetto di profondissimi ripensamenti, dovuti essenzialmente ai grandi cambiamenti apportati dall'arte contemporanea, caratterizzata da una considerevole eterogeneità espressiva, e a cui il museo era chiamato a dare una rapida risposta. La continua trasformazione del ruolo del museo, soprattutto d'arte contemporanea, conduce all'incorporazione di nuovi significati e nuove attività che si realizzano parallelamente al tradizionale compito di conservazione ed esposizione.

Il museo in quanto proposta di un luogo di conoscenza nelle sue origini nel XVIII secolo, nasce nell'epoca della concezione universalistica del sapere di stampo illuminista. Tuttavia, già a partire dall'inizio del XX secolo si percepiva la sua inadeguatezza come un falso tempio di cultura. Il museo alle origini era concepito come un luogo del sapere disciplinare di una cultura alta con tutte le divisioni che ne presuppone, ed il codice implicito di questo tipo di cultura è una modalità di partecipazione del visitatore che unicamente si limita alla contemplazione dell'originalità, l'autenticità o la bellezza dell'opera⁵⁷. Si presupponeva quindi un approccio all'opera che l'arte contemporanea ha rivelato essere del tutto insufficiente.

L'irruente manifesto del Futurismo, pubblicato per la prima volta su *Le Figaro* nel 1909, si scagliò contro il museo che accusava di essere insensato contenitore dove si accumulano opere, in una disposizione simile a quella di un dormitorio o di un cimitero. Qualche anno più tardi in un articolo apparso su *Le Gaulois*, il poeta Paul Valéry parla della fatica fisica e spirituale che provoca la visita di un museo che espone le opere in una presentazione antipedagogica e scompaginata. Il museo viene definito da Valéry come una "dimora di incoerenza" in cui il visitatore si muove nella stessa "vertiginosa mescolanza che si infligge come un supplizio all'arte del passato"⁵⁸. In alternativa a questo tipo di disposizione delle opere, Marcel Proust, nella sua breve riflessione sul museo che appare nel romanzo *All'ombra delle fanciulle in fiore*, propone invece uno spazio nudo, contro la pratica dell'epoca che invece tendeva a riambientare le opere decontestualizzate in un ambiente decorativo. La sala espositiva dovrebbe costituirsi

⁵⁶ General Conference of Unesco, Recommendation concerning the Status of the Artist, Belgrado, ottobre 1980, pp. 4-5.

⁵⁷ Carla Padrò, *La museologia critica como una forma de reflexionar sobre los museos como zona de conflicto e intercambio*, in Josep Pedro Lorente, David Almazan (a cura di) *Museologia critica y Arte contemporaneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 53.

⁵⁸ Paul Valéry, *Le problème des musées*, in *Œuvres, Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960 (ed. or, 1923), pp. 1290-1293.

come una atmosfera di sospensione, una parentesi del mondo che simbolizzasse lo stato di creazione artistica⁵⁹, anticipando quasi l'idea dell'ambiente del *white cube* che a partire dagli anni Settanta sarebbe diventata la scelta espositiva più diffusa.

L'evoluzione delle pratiche artistiche del XX secolo sancirà progressivamente la sparizione dell'involucro dell'opera d'arte, che arriverà a coincidere sempre di più con gli oggetti del mondo reale – i *ready made* di Marcel Duchamp o le *Brillo Box* di Andy Warhol –. Un'ulteriore dislocazione dei limiti del museo avverrà con proposte che vanno dal Situazionismo, alla *Performance Art* fino *Land Art*, che rendono manifesta la necessità di uno spazio museale non più come uno spazio di conservazione quanto di produzione creativa e di apertura sia sociale che ambientale. Proporre opere d'arte che non avrebbero ragione di esistere all'interno delle pareti di un museo, significa condannare la sua tradizionale funzione di contenitore di opere uniche ed originali, alla conservazione di una tipologia di documentazione surrogata (generalmente foto e video) che è l'unica possibile nel caso di opere pensate apposta per essere effimere, o comunque non praticabili in una struttura chiusa. La sparizione quindi del cavalletto, del piedistallo, della tela e della cornice hanno alterato le forme di comprensione dell'oggetto dal punto di vista museografico e museologico, che ne rendono difficile il montaggio, la conservazione, il trasporto, l'acquisto nonché le possibilità di valorizzazione estetica della sua unicità materiale, che sono tutti pilastri su cui si reggevano le tradizionali funzioni.

Nel segmento temporale tra le decadi Sessanta e Settanta, parallelamente alle nuove proposte artistiche, il dibattito sull'istituzione museale si inasprisce ulteriormente, ponendo l'enfasi sulla necessità di un ripensamento di quello che dovrebbe essere il suo ruolo sociale. Nel campo della museologia si svilupparono movimenti di revisione critica dell'istituzione che ebbero il loro epicentro negli accadimenti di Parigi nel maggio 1968, durante i quali tra le numerose rivendicazioni intellettuali, politiche e sociali si domandava una democratizzazione e una maggiore proiezione sociale della cultura sotto lo slogan «*La Joconde au métro*». Le contestazioni culturali di quell'anno portarono alla luce l'anacronismo alienante e autoritario che il museo rappresentava, rendendo evidente l'enorme abisso che si era aperto tra le istituzioni culturali e la società:

In Europa, le assemblee di artisti, intellettuali e movimenti di contestazione studentesca sono ben conosciuti e avevo presenziato a numerosi dibattiti riguardo questo movimento di protesta contro il museo. [...] Si tratta di una protesta contro il mantenimento dei grandi musei pubblici che non fanno altro se non consacrare l'evidente dominio borghese e elitario della società [...]. Si voglia o no utilizzare il linguaggio di chi protesta, credo che serva ammettere che la polemica del museo e delle gallerie d'arte abbia un fondamento reale e che i musei hanno bisogno di una riforma già da molto tempo⁶⁰.

Sono le parole di Duncan Cameron, direttore del Brooklyn Museum (1971-1974) a testimonianza dell'urgenza di un profondo ripensamento della posizione sociale del museo, che ha bisogno di un vero e proprio “trattamento psichiatrico”⁶¹.

⁵⁹ Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in *Alla ricerca del tempo perduto* vol. II, trad. Giovanni Raboni, Mondadori, Milano, 1983 (ed. or. 1909), p. 940.

⁶⁰ Duncan Cameron, *El museo: templo o foro*, 1971, citato in María Bolaños, *La Memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*, Trea, Gijón, 2002, p. 278.

⁶¹ Ivi, p. 276.

Come conseguenza della crisi dell'istituzione museale che suppose la rivoluzione culturale del 1968, si iniziarono a porre le basi per la costituzione di quel movimento che a partire dagli anni Ottanta sarebbe stato conosciuto come *Nouvelle Museologie*⁶². La nuova tendenza aveva come obbiettivo apportare una rivoluzione culturale⁶³ per abbattere lo scalone monumentale del museo ed abolire la distanza tra il suo contenuto e il pubblico.

Le tracce della contestazione culturale si ritrovano nel cambiamento nella definizione ufficiale di museo divulgata da ICOM (International Council of Museum), organizzazione creata nel 1946 con l'intento di creare una comunità mondiale di professionisti in ambito museale per stabilire le basi teoriche che ne definissero le competenze e la funzione sociale del museo, che sostanzialmente ufficializza l'attività scientifica di produzione di saggi e trattati che risalgono fin dall'origine dell'istituzione del museo. Significativamente, a fine anni Sessanta furono direttori di ICOM proprio due dei maggiori esponenti della Nuova Museologia, Hugues de Varine (1948-1965) e Georges Henri Rivière (1965-1976).

L'evoluzione della definizione di museo (Fig. 2) si fa significativa nella differenza delle funzioni che vi si attribuiscono a partire dalla definizione del 1974: gli scopi rimangono quelli di studio, educazione – termine sostituito a quello di “istruzione” nello statuto del 1951 – e diletto, ma le funzioni non si limitano più al solo conservare ed esporre, bensì includeranno acquisire, conservare, investigare, comunicare ed esporre⁶⁴ e sarà soprattutto al servizio della società e del suo sviluppo. La revisione del 2001 amplifica il repertorio delle strutture suscettibili ad essere raggruppate sotto tale definizione, mentre nel 2007, in seguito alla Convenzione del Patrimonio Immateriale, si cambia l'oggetto da “da evidenze materiali” a “patrimonio tangibile e intangibile”. Un'ulteriore rettifica è prevista per il 2019 in occasione della 25° Conferenza Generale di ICOM a Kyoto.

Non è un caso che in risposta a questa richiesta di dinamizzazione della posizione sociale del museo che suppone una più intensa proiezione verso la comunità, a partire dal 1969 ICOM costituisca il Comitato per l'Educazione e l'Azione Culturale (CECA), che a partire dallo stesso anno inizierà a pubblicare la rivista *ICOM Education* con cadenza annuale, con l'obbiettivo di testimoniare il dibattito in tema di educazione patrimoniale

Il primo numero pubblicato raccoglie le risoluzioni del meeting internazionale della CECA che raccomandava la costituzione di un dipartimento educativo all'interno del museo, sancendo così l'inizio di tutta quella serie di attività complementari ai compiti di studio e conservazione che punteranno ad avere una azione più diretta verso il visitatore:

L'educazione nel museo riflette questo cambio di attitudine. Fino a poco tempo fa, essa aveva solo un ruolo passivo; oggi, dovuto in parte alle pressioni e alla domanda di un numero crescente di visitatori, l'intero concetto di educazione sta cambiando. I metodi

⁶² “A differenza di altre iniziative intellettuali, la *nouvelle museologie* era una corrente guidata non da teorici, ma da attivisti, professionisti del museo, gente poco incline alla trattatistica – si ricordi che Rivière non scrisse il famoso manuale che porta il suo nome, ma fu realizzato postumo dai suoi discepoli a partire dai suoi appunti -. Per questo si dovette aspettare fino agli anni Ottanta prima di avere un repertorio di pubblicazioni battezzate sotto la vocazione di «nuova museologia». Jesus Pedro Lorente, *Nuevas tendencias en teoria museológica: a vueltas con la museología crítica*, “Museos.es”, n. 2, 2006, p. 26.

⁶³ Henri De Varine, *El museo al servicio del hombre*, 1969, citato in Bolaños, 2002, p. 300.

⁶⁴ La variazione terminologica si comprende meglio nell'originale inglese tra il precedente *display* a cui si sostituisce *exhibit*.

tradizionali di conferenze, lezioni ed esposizioni non sono più sufficienti [...] Per andare incontro a queste nuove esigenze ed eseguire un efficace programma educativo e culturale, si raccomanda la disposizione di un dipartimento educativo [...] La sua prima preoccupazione sarà quella di stabilire una stretta e soddisfacente comunicazione tra il pubblico e ciò che viene esposto.⁶⁵

La dicotomia tra il contenuto del museo e l'esposizione nelle sale non può più essere risolta attraverso una presentazione che sottomette il background culturale del visitatore al sapere esperto del conservatore o del curatore. Se le proteste culturali della fine degli anni Sessanta hanno contribuito ad intendere il museo come uno spazio per la democratizzazione del sapere, allora ci si deve interrogare sulle modalità di presentazione e interpretazione di questo sapere, garantendo l'accesso sia fisico che cognitivo al contenuto del museo. Il dipartimento educativo funge in questo senso da mediatore tra lo statuto scientifico di chi studia le collezioni, e il pubblico al quale i risultati di tale investigazione sono diretti.

Questa riconsiderazione attiva dello spettatore e la progressiva apertura delle barriere del museo trova riscontro, come si è anticipato, nel movimento della *Nouvelle Museologie* che dopo oltre un decennio di dibattito si ufficializza con l'istituzione di MINOM (Movimento Internazionale per una Nuova Museologia) nel 1985, un organismo affiliato a ICOM nato in seguito al primo Workshop Internazionale su Ecomusei e Nuova Museologia:

Museology should strive to broaden its traditional attributions and functions of identification, preservation and education to encompass wider practices than these objectives so as to better include in its action those related to the human and physical environment [...] Among other means, this movement uses all the resources of museology (collection, conservation, scientific research, restitution, diffusion, creation), which it transforms into tools suitable to each specific social context and projects⁶⁶

⁶⁵ Report of the Working Party on Training (the Committee for Education and Culture Action), in ICOM Museums' Annual, n. 1, 1969, p. 19.

⁶⁶ Movimento Internazionale per una Nuova Museologia, Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology, Introduction, Quebec, 1984.

Anno	Definizione	Funzioni	Scopi
1946 ICOM Constitution	The word "museums" includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.	Non specifica funzioni e scopi	
1951 ICOM Statutes	The word museum here denotes any permanent establishment, administered in the general interest, for the purpose of preserving, studying, enhancing by various means and, in particular, of exhibiting to the public for its delectation and instruction groups of objects and specimens of cultural value artistic, historical, scientific and technological collections, botanical and zoological gardens and aquariums. Public libraries and public archival institutions maintaining permanent exhibition rooms shall be considered to be museums	Preservare Studiare Valorizzare →insieme di oggetti ed esemplari di valore culturale	Esibire al pubblico per il suo diletto e per la sua istruzione
1961 ICOM Statutes	ICOM shall recognizes as a museum any permanent institution which conserves and displays , for purposes of a study, education and enjoyment, collections of objects of cultural or scientific significance .	Conservare Esporre →collezioni di oggetti di significato culturale	Studio Educazione Diletto
1974 ICOM Statutes, adopted by the 11st General Assembly Copenhagen, Denmark	A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of the society and its development , and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits , for purposes of study, education and enjoyment , material evidence of man and his environment.	Al servizio della società e del suo sviluppo Acquisire Conservare Investigare Comunicare Esporre →evidenze materiali dell'uomo e del suo ambiente	Studio Educazione Diletto

Fig 2. Evoluzione della definizione di Museo negli statuti di ICOM (1946-2007). Elaborazione propria. Fonte: Sito ICOM http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html

2001 ICOM Statutes, amended by the 18th General Assembly Barcelona, Spain	A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment. In addition to institutions designated as "museums" the following qualify as museums for the purposes of this definition: →natural, archaeological and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment; →institutions holding collections of and displaying live specimens of plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria; →science centres and planetaria; →non-profit art exhibition galleries; →nature reserves; conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archives centres; natural parks; →international or national or regional or local museum organisations, ministries or departments or public agencies responsible for museums as per the definition given under this article; →non-profit institutions or organisations undertaking conservation, research, education, training, documentation and other activities relating to museums and museology →cultural centres and other entities that facilitate the preservation, continuation and management of tangible or intangible heritage resources (living heritage and digital creative activity); →such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all of the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum personnel through museological research, education or training	Al servizio della società e del suo sviluppo Acquisire Conservare Investigare Comunicare Esporre →evidenze materiali delle persone e del loro ambiente	Studio Educazione Diletto
2007 ICOM Statutes, adopted by the 22nd General Assembly Vienna, Austria	Museum. A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment	Al servizio della società e del suo sviluppo Acquisire Conservare Investigare Comunicare Esporre →il patrimonio tangibile e intangibile dell'umanità e il suo ambiente	Studio Educazione Diletto

Sull'onda di questo nuovo dibattito, la museologia iniziò a configurarsi come una vera e propria scienza degna di corsi universitari dedicati, tra cui il primo corso in museologia generale impartito da Rivière alla Sorbona di Parigi tra 1971 e 1982, al quale seguirono moltiplicandosi in ambito europeo ed extraeuropeo. È pur vero che, data la forte consapevolezza sociale per cui si sono sempre distinti gli adepti di questo nuovo movimento, l'interesse primario si orientava verso i musei etnografici e gli ecomusei – termine coniato da de Varine –. La nuova museologia ha avuto il merito di rimettere in discussione i limiti del museo, proiettandoli verso una dimensione sociale e ambientale, ma era effettivamente poco rivolta ai musei d'arte, probabilmente perché vittime di un pregiudizio che supponeva la loro dimensione più strettamente elitaria⁶⁷.

Parallelamente al dibattito testimoniato da ICOM e MINOM che avvicina progressivamente l'azione educativa al campo della cultura, avviene anche un ripensamento all'interno della fase di investigazione ed interpretazione che precede l'esposizione al pubblico del contenuto del museo. Il questionamento postmoderno sul concetto di storia assoluta ed evolutiva, non permette più una modalità di successione enciclopedica raggruppata per scuole, stili e movimenti, ma presuppone una narrazione museale totalmente diversa che va contro lo storicismo accademico e l'ideale condizione di concordanza temporale. La pubblicazione de *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard nel 1979 destabilizzò il concetto di storia facendole perdere il suo potere di legittimazione del sapere. I grandi apparati di interpretazione storica si erano aperti ad una definizione delle verità, in quanto la postmodernità “rinunciava a presidiare l'ineffabile tribunale della Ragione”⁶⁸. La messa in discussione del valore fondamentale della storia ha quindi cambiato profondamente la narratività storiografica su cui di fondava la museologia tradizionale, che ora si trova a dover ripensare questa narrativa che non è più sufficiente per interpretare il divenire complesso della storia della cultura.

A questo proposito riporto un frammento di un saggio del regista russo Andrei Tarkovski che – seppur riferendosi alla drammaturgia cinematografica – costituisce a mio avviso una delle definizioni meglio riuscite della postmodernità e della conseguente rottura degli schemi narrativi rigidi:

La genesi e l'evoluzione del pensiero rispondono a leggi speciali. Per poterli esprimere, a volte sono necessarie forme che si differenzino nettamente da strutture logico-speculative. La logica poetica è più prossima alle leggi dell'evoluzione del pensiero e alla vita in generale che alla logica della drammaturgia classica. [...] La relazione poetica porta ad una maggiore emotività e stimola lo spettatore. Questa è precisamente ciò che fa partecipare al conoscenza della vita, perché non si appoggia né in conclusioni fisse né in rigide indicazioni dell'autore. [...] In nessun caso si dovrebbe voler ingabbiare con violenza un pensiero complesso e una visione poetica del mondo, nella cornice di una illazione eccessivamente chiara. [...] Per l'arte le possibilità più ricche risiedono in quelle relazioni associative nelle quali si fondono i valori razionali ed emozionali della vita.⁶⁹

⁶⁷ Jesus Pedro Lorente, *La «nuova museologia» ha muerto, viva la «museologia critica»*, in Lorente, Almazán, 2003, p. 14.

⁶⁸ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, 1979, citato in Jorge Luis Marzo, Patricia Mayayo, *Arte en España ideas, prácticas, políticas 1939-2015*, Ediciones Càtedra, Madrid, 2015, p. 502.

⁶⁹ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 2002 (ed. or. 1991), pp. 38-39.

Questi schemi rigidi corrispondono in ambito museale alla linea strettamente cronologica ed estetica nella quale è stata ingabbiata la storia dell'arte, e che la contemporaneità ha messo inevitabilmente in crisi.

La conseguenza di questo cambio di prospettiva sarà una museologia che non potrà continuare a fondarsi su un discorso univoco di certezze assolute, ma dovrà tentare di offrire dati oggettivi che possano essere studiati e analizzati in maniera critica.

È stata quindi una seconda ondata di critica museale, derivata principalmente dalla diffusione delle teorie postmoderniste sulla questione dell'assolutismo storico, che hanno dato vita a un tipo di museologia che trova invece la sua più efficace applicazione nei musei d'arte moderna e contemporanea, in quanto possiedono opere che hanno come referente l'immediato presente e per tanto più efficaci nell'ottica di dialogo e di dibattito. Questo tipo di museologia, definita in tempi recenti, soprattutto in territorio anglosassone e spagnolo, con il nome di *Critical Museology*, ha origini più strettamente in campo accademico, all'interno della nuova impostazione della storia dell'arte che si trova a mettere sotto accusa le sue rigide metodologie cronologiche. Se la *Nouvelle Museologie* ha inteso il museo come spazio di democratizzazione del sapere, la museologia critica lo concepisce come luogo di dubbio, domande e controversie, nel quale per arrivare davvero alla comprensione di una dimensione culturale complessa si deve partire da un terreno di confronto produttivo. Si può quindi intendere la museologia critica come una revisione della nuova museologia, che negli anni Sessanta parlava della morte del museo e del suo superamento in termini di istituzione tradizionale⁷⁰.

Fondamentale per questo processo di ripensamento dei criteri temporali con i quali ripresentare la storia dell'arte è il concetto di "anacronismo", che diventa la modalità per interpretare la continua riconfigurazione del passato in un'opera contemporanea, e dall'altro lato la maniera in cui in un'opera del passato, il presente ritrova una nuova conferma. Giorgio Agamben inserisce nella sfera dell'anacronismo anche la condizione stessa dell'artista, che riesce ad essere davvero interprete della sua contemporaneità nella misura in cui non coincide perfettamente col suo tempo "né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso inattuale; ma proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il proprio tempo"⁷¹.

Uno degli esempi più celebri nell'ottica di un'analisi di analisi anacronistica è lo studio condotto da Georges Didi-Huberman sul ciclo di affreschi che Beato Angelico realizzò nel convento di San Marco a Firenze nella prima metà del XV secolo. Nei quattro pannelli che sottostanno l'affresco della *Madonna delle ombre*, Didi-Huberman individua uno degli esempi più potenti di quelle che Walter Benjamin definiva "immagini dialettiche" che rompono la linea retta tra passato e presente: esse si presentano stranamente dipinti con larghe pennellate sotto una pioggia di pigmenti in un tipo di figurazione che, secondo i parametri categorici della storia dell'arte, risulta incoerente nel contesto della pittura rinascimentale. Ciò che rompe con il flusso continuo della storicizzazione accademica è la somiglianza tra i pannelli del frate domenicano e le opere di Jackson Pollock. Non si tratta chiaramente di una follia interpretativa che tenta di riconoscere in Beato Angelico un predecessore della tecnica dell'*action painting*, né sostenere

⁷⁰ María Teresa Marín Torres, *Territorio juràsico: de museologia crítica e historia del arte en España*, in Lorente-Almazán, 2003, p. 47.

⁷¹ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, s.l., 2008, p. 20.

che l'arte di Pollock possa aiutare ad interpretare gli affreschi di San Marco. La questione è invece suggerire che l'esperienza dell'espressionismo astratto ha reso possibile la rivelazione di un nuovo oggetto visibile, che gli storici dell'arte ignorarono totalmente, sebbene i pannelli in questione si equivalessero in dimensione agli affreschi.

È bene precisare che, per smentire il rischio della totale arbitrarietà interpretativa intrinseco a questo tipo di analisi, l'anacronismo non è mai completamente indipendente dalle coordinate culturali o dal contesto storico. Si tratta però di trasferire la centralità delle categorie stilistico-formali, verso le zone più periferiche dell'immagine, dove si sedimenta la riconfigurazione continua del passato nel presente e viceversa. Non si sostiene quindi che l'immagine sia atemporale, eterna, assoluta e che sfugge alla storicità, ma al contrario che "la sua temporalità non sarà riconosciuta come tale finché l'elemento storico che la supporta non si vedrà dialettizzato dall'elemento anacronistico che l'attraversa"⁷².

Queste nuove impostazioni dei termini temporali legittimano in qualche modo la considerazione del patrimonio culturale prodotto nel presente, in quanto ratifica la presenza del presente nel passato, così come quella del passato nel presente. Quella fallacia della distanza storica, che abbiamo comprovato essere motivo della poca considerazione delle espressioni artistiche contemporanee, si rivela priva di fondamento, nel momento in cui la storia riconosce impossibile l'obiettivo di comprendere l'alterità della distanza temporale⁷³, proprio perché il tempo non è "altro" e distante da noi, anche se passato. Sembrerebbe quindi quasi inutile parlare di distanza, nel momento che questa viene smentita dalla continua apparizione delle forme del passato nel nostro tempo. La coscienza storica a cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente arriva ad abbracciare indistintamente anche l'arte del passato, creando il terreno fertile per il confronto dialettico che è uno dei fondamenti della museologia critica.

Questi nuovi assunti storiografici trovano riscontro in ambito museale nell'allestimento delle mostre temporanee che arrivano a proporre un percorso del tutto diverso da quello costruito seguendo una cronologia lineare tra i quadri appesi alle pareti. L'arrangiamento tematico diventa invece una strategia espositiva alternativa all'impianto cronologico, al di là di qualsiasi strumentazione formale o stilistica. Deborah Meijers coniò il termine *Ahistorical exhibitions* per definire quella serie di mostre che rivelano "corrispondenze tra opere appartenenti a periodi o culture distanti", e disconoscono "le barriere cronologiche e le tradizionali categorie stilistiche imposte dalla storia dell'arte"⁷⁴.

A differenza della *Nouvelle Museologie* che ha apportato importanti trasformazioni per l'accessibilità cognitiva e fisica di un pubblico sempre più ampio, la museologia critica ha avuto più influenza in ambito museografico, ovvero quel campo disciplinare che si occupa delle strutture architettoniche, delle collezioni, dell'allestimento di mostre permanenti e temporali ed ogni cosa che concerne la gestione degli spazi e delle soluzioni espositive. Se è infatti vero che uno degli assunti della *Critical Museology* è impostare il discorso della storia dell'arte in una

⁷² George Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Boringhieri, Torino 2007 (ed. or. 2000), p. 27.

⁷³ Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil, Barcelona, 2015 (ed. or. 2013), p. 89.

⁷⁴ Deborah Meijers, *The museum and the "Ahistorical" Exhibitions*, in B. W. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne (a cura di), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londra 2005, p. 7.

“narrativa più complessa, anacronistica e multidisciplinare”⁷⁵, l’allestimento delle opere non potrà perseguire la sintesi tra l’armonia e la simmetria, legate al concetto della rassicurante serietà scientifica della classificazione⁷⁶.

In questo senso un altro importante cambiamento scaturito dalla necessità di revisionare il museo da un punto di vista interpretativo piuttosto che conservatore, è la predominanza del temporaneo sul permanente, vale a dire la progressiva obsolescenza della collezione permanente e statica. La collezione del museo – che malgrado tutto rimane prioritaria in quanto è ciò che costituisce l’identità del museo – è costretta ad uscire dalla logica di immobilismo per essere sottoposta ad una revisione periodica ed essere ripresentata sempre da differenti prospettive, dimenticando l’esclusivismo storico per concentrarsi sulla problematizzazione del congiunto di opere tra cui si creano correlazioni e comparazioni nuove.

Nel paragrafo precedente si è discusso come l’arte contemporanea abbia effettivamente le potenzialità per essere considerata patrimonio culturale del presente e che per essere legittimata nel discordo abbia bisogno continuo lavoro di interpretazione e mediazione.

Il paradosso insito nell’ontologia del museo d’arte contemporanea è il fatto che si prende il rischio di accogliere e quindi musealizzare proposte che non sono ancora bene culturale, all’interno di un’istituzione che era considerata in origine il tempio del patrimonio. Vi è una contraddizione nel connubio tra museo e contemporaneità, perché se il proposito originario è quello di mostrare la storia, esso è incompatibile con il puro presente dell’arte contemporanea. Se il museo è il luogo della memoria, male si accoppia con l’immediatezza della creazione attuale che implica necessariamente una parte di incoscienza. Perciò la presenza di queste opere in ambito museale ha senso solamente se viene problematizzata, caricata di un senso e di un valore che possa aiutare a comprendere meglio il nostro momento culturale. La pratica delle esposizioni temporanee è quindi essenziale per i musei d’arte contemporanea, che dovrebbero essere consapevoli del fatto che la loro sopravvivenza dipende dalla capacità di creare e comunicare efficacemente un discorso critico intorno al repertorio artistico che intendono presentare.

L’esposizione delle opere d’arte contemporanea in questa modalità di discussione e confronto temporale è validamente applicabile, in quanto si tratta di espressioni artistiche che sono in grado di intervenire sul piano critico e provocatorio ancor prima che didascalico. Questo necessario e continuo lavoro di costruzione di relazioni complesse per attivare il senso delle opere d’arte contemporanea trova conferma nella condizione contemporanea di ibridazione culturale della società, che ha ampliato enormemente il repertorio “musealizzabile”:

El telón de fondo sobre el que se yergue el museo contemporáneo es el de una implosión cultural en la que conviven culturas y subculturas - exóticas, urbanas, populares o remotas- de cuyas formas de expresión, hasta ayer invisibles y marginales, el museo se ha hecho cargo, integrando en la memoria artística todas estas nuevas bellezas, periféricas, plurales y antagónicas, interiorizando las tensiones y las incertidumbres del presente, aprendiendo

⁷⁵ Anthony Shelton, *Critical Museology. A manifesto*, “Museum Worlds: Advanced in Research”, Vol. 1, 2013, Berghahn Books, p. 7.

⁷⁶ Andrea Perin, *Elogio della disarmonia*, “Nuova Museologia”, n. 12, giugno 2005, p. 13.

a contar de una manera nueva las viejas historias y aceptando el vértigo de cánones heterogéneos que conviven babélicamente y que son, hoy, el signo de los tiempos.⁷⁷

Di fronte quindi a questa molteplicità e eterogeneità di stimoli culturali che convivono nell'epoca contemporanea, il museo non può impegnarsi in un discorso autoritario e cronologicamente esaustivo.

Dopo la panoramica sul dibattito del patrimonio culturale contemporaneo e sulla nuova organizzazione museale, si tenterà di comprendere come e in quale misura questi dibattiti hanno avuto risonanza in Spagna, per definire meglio il contesto culturale e museale in cui si posizionano i due casi studio oggetto della tesi.

Partendo dall'iniziale entusiasmo culturale degli anni Trenta e passando per il periodo di autarchia culturale dipeso dalla dittatura, si analizzeranno le politiche culturali e il loro avvicinamento al campo educativo all'indomani della riconquista democratica. La Spagna in questo senso rappresenta il caso di un paese che, con l'urgenza di recuperare l'arretratezza storico-culturale dopo il lungo periodo di isolamento artistico, investì sulle pratiche contemporanee e sull'impostazione sociale della cultura, che ebbe come risultato l'istituzione di importanti musei d'arte contemporanea ed in parte la riforma di quelli già esistenti.

⁷⁷ María Bolaños Atienza, *Desorden, disseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas*, "Museos.es", n. 2, 2006, p. 19.

1.4. Politiche culturali e museali nella Spagna post-franchista.

Uno dei primi riscontri dei criteri museologici internazionali ridiede nell'istituzione in territorio catalano della *Junta de Museos de la Ciudad de Barcelona* nel 1907, che nei primi anni di attività di dedicò principalmente ad acquisire opere per diverse collezioni, dando così una prima spinta al fomento artistico.

Bisogna però aspettare gli anni Trenta con l'istituzione della Seconda Repubblica Spagnola (1931-1939) per riscontrare un'entusiastica rivitalizzazione della vita culturale all'interno della quale si svilupparono i primi dibattiti sul ruolo del museo e sull'insegnamento artistico.

Nel 1933 Rafael Benet pubblicò sul *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona* l'articolo *El Museu Funcional* nel quale espone le tecniche museologiche discusse in diverse occasioni lo stesso anno a Parigi – cita nello specifico la riunione di esperti all'Istituto di Cooperazione Intellettuale e la conferenza tenuta dall'allora conservatore del Museo del Lussemburgo, Louis Hauteœur, all'*Ecole du Louvre* –. Nell'articolo manifesta la necessità di subordinare la monumentalità architettonica ad una logica funzionale per corretta conservazione della collezione per la quale, secondo le parole Hauteœur, il museo dev'essere una struttura agile, una «carcassa praticabile» concepita unicamente in vista della buona presentazione delle opere⁷⁸.

È all'interno di un articolo successivo, *Pla d'un museu d'artistes vivants*, in cui presenta un possibile programma concettuale per un museo d'arte contemporanea in Catalunya, che Benet pone l'attenzione sull'incentivo dell'arte attuale. Il potenziale museo del presente, che si confronta con i musei del passato, dovrà essere aggiornato tanto per quello che riguarda il movimento artistico catalano, quanto per i movimenti artistici di tutti i popoli della terra⁷⁹.

Significativi sono anche i termini in cui si riferisce alla funzione pedagogica del museo accanto alla mansione più tradizionalmente conservativa:

[...] quello che succede è che molti che alla prima visita si erano burlati di alcune opere, in un secondo momento guardarono le stesse opere senza diffidenza e hanno finito per comprenderle. È questa precisamente la missione pedagogica dei musei d'arte contemporanea. Ciò che una volta si considerava barbarie può convertirsi col tempo in nuova delicatezza⁸⁰.

E sull'importanza di raccogliere le testimonianze dell'arte del presente:

Sia per incorporarli, sia per combatterli – che è comunque un'ulteriore maniera per incorporarli –, i movimenti estetici di oggi devono essere raccolti in tutta la loro estensione e intensità in musei speciali, in quanto veritieri documenti dello spirito – o degli spiriti,

⁷⁸ Rafael Benet, *El Museu Funcional*, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", Vol. III, n. 24, maggio 1933, p. 136, https://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn_a1933m5v3n24.pdf, (data ultima consultazione 3 dicembre 2018).

⁷⁹ Rafael Benet *Pla d'un museu d'artistes vivants i l'exemple del Museu de Grenoble*, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", Vol. III, n. 29, ottobre 1933, p. 297, <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/butmuseumart/id/83/rec/29> (data ultima consultazione: 3 dicembre 2018)

⁸⁰ Ivi, 298.

spesso contraddittori – che informano la nostra epoca. Né gli artisti, né i critici, né le persone sensibili possono disconoscere le opere e i movimenti artistici del loro tempo⁸¹.

Ciò che scrive Benet è innovativo perché riflette già sulla funzione educativa del museo che deve mettere il pubblico nelle condizioni di comprendere le manifestazioni artistiche del suo presente. Proponendo un possibile programma per una struttura che raccolga i movimenti artistici del suo tempo, Benet definisce il museo d'arte contemporanea come un museo "speciale" che ha il dovere di investire sul suo ruolo pedagogico e educativo nei confronti del pubblico, confermando quel lavoro di continua interpretazione su cui deve erigersi la ragion d'essere del museo d'arte contemporanea.

A livello più nazionale si discuteva sui cambiamenti pedagogici per l'insegnamento delle materie artistiche nelle accademie. Verso la fine del 1937 il governo spagnolo creò il *Consejo Central de Artes Plásticas* con l'obiettivo di riformare la scuola superiore di belle arti e architettura. Angel Ferrant, membro del comitato, scultore e docente in diverse scuole di Belle Arti tra Madrid, A Coruña e Barcellona, fu il portavoce della moderna pedagogia artistica in Spagna proponendo un disegno di riforma scolastica in *El Estado y las artes plásticas*, ampiamente discusso già all'inizio degli anni Trenta. Il suo contributo più importante *La educación en arte y sus tangencias con la enseñanza general* del 1938, sottolinea l'importanza dell'inserimento attivo dell'arte nella vita comunitaria.

Nella sua proposta, mai divenuta effettiva, il dispotismo dell'imitazione veniva abolito, dando invece priorità alla sperimentazione formale, la libertà espressiva, l'intuizione come mezzo per arrivare ad un conoscenza e lo stimolo per dare spazio alle attitudini espressive individuali⁸². Un evento importante per l'introduzione e la diffusione delle nuove idee museografiche che si dibattevano al livello europeo, fu l'organizzazione del Congresso Internazionale sull'Architettura e l'Allestimento dei Musei d'Arte nel 1934 a Madrid nella Real Accademia di Belle Arti. Si discussero temi legati all'organizzazione architettonica, questionando gli aspetti decorativi ottocenteschi – criticati come abbiamo visto da Proust – a favore di una presentazione più asettica, così come alla disposizione delle sale espositive per la quale si arrivò a proporre l'utilizzo pannelli mobili per gestire la costante crescita delle collezioni⁸³.

Si può quindi affermare che il territorio spagnolo fosse un terreno fertile per il dibattito sui nuovi criteri museologici e le innovazioni pedagogia artistica, almeno fino all'avvento della dittatura franchista che gettò il paese in un periodo di forte isolamento politico e culturale. La guerra civile e il primo periodo dittatoriale oscurarono ogni nuova proposta culturale democratica, assoggettando la cultura e l'educazione all'indottrinamento del nuovo regime totalitario.

Il periodo di autarchia (1939-1955) si ufficializzò con la condanna al regime di Francisco Franco da parte della Assemblea Generale delle Nazioni Unite nel dicembre 1946, in una risoluzione che sanciva il massimo livello di isolamento del paese all'indomani del termine della guerra, non da ultimo suggerendo la ritirata degli ambasciatori internazionali da Madrid.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ignacio Asenjo Fernández, Ángel Ferrant. *La renovación de la enseñanza artística*, "Arte, Individuo y Sociedad", gennaio 2007, vol. 19, p. 14.

⁸³ Antonio José García Bascon, *La Conferencia de Madrid de 1934, sobre Arquitectura y Acondicionamiento de Museos de Arte*, Universidad de Granada, Granada, 2017, p. 152.

Sul piano culturale il regime avviò un'operazione di totale subordinazione alla trasmissione dei valori nazionali, andando progressivamente a definirsi come uno degli esempi forse meglio riusciti di «alleanza politica tra educazione e cultura al servizio della causa autoritaria»⁸⁴ – una delle operazioni più emblematiche fu il cambio di denominazione del Ministero d'Istruzione Pubblica e Belle Arti in Ministero d'Educazione Nazionale –.

A partire dagli anni Cinquanta vi fu invece una progressiva riapertura al mondo in cui si inserisce l'entrata della Spagna nell'Unesco nel 1952. Questo evento è da considerare nella prospettiva degli interessi di Franco che erano indirizzati alla redazione della Convenzione Universale sul Diritto d'Autore prevista in quello stesso anno. L'interesse per la convenzione era giustificato dalla volontà di garantire una maggiore protezione della produzione culturale propria, non senza il grande dissenso dei lavoratori e intellettuali in esilio che consideravano l'ingresso di Franco nell'Unesco la distruzione del “santuario della cultura, dell'educazione e della salvaguardia dei diritti dell'uomo che l'Unesco si era fatta carico di garantire”⁸⁵.

I cambiamenti politici e culturali che hanno influito sul panorama attuale iniziarono a partire dalla morte di Franco e la conseguente fine della dittatura, che dopo il periodo di transizione gettò le basi per costruire un nuovo ordine culturale fuori dall'autarchia che aveva caratterizzato gli anni precedenti.

La particolare situazione del processo politico si riscontrava nel ritardo in molti ambiti di pensiero e nella conseguente ansia per recuperare il terreno perso, attraverso un riassetto politico nuovo per liquidare il passato e per risolvere questioni come la modernizzazione delle istituzioni che gli altri paesi avevano avviato da tempo.

Democratizzazione e decentralizzazione erano le due linee d'azione che si intrapresero nella revisione di ogni provvedimento, compreso quello culturale, per adeguare la gestione del paese ad un nuovo contesto di libertà dopo più di quattro decenni di dittatura.

Il 1977 è l'anno della creazione del primo Ministero della Cultura e la Costituzione Spagnola entra in vigore nel 1978. Nella costituzione si fa riferimento per la prima volta alla libertà di insegnamento e alla politica di decentralizzazione, che si concreta nell'Articolo 148 nel quale si stabiliscono le competenze delle Comunità Autonome, specificando in seguito che lo Stato considererà il servizio culturale come dovere e attribuzione essenziale e d'intesa con le medesime ed agevolerà i rapporti culturali tra le comunità (149.2)⁸⁶.

Per la Catalogna la fine della dittatura significò il ripristino della Generalitat e la creazione nel 1979 del primo Statuto di Autonomia nel quale appare reiterato il concetto di identità collettiva, che risulta essere il più vincolato al termine cultura. Quest'ultimo invece non appare nel preambolo dello Statuto diversamente dalla Costituzione, omissione probabilmente dovuta alla necessità di inserirsi nell'ottica di rivendicazione di un'identità per anni repressa.

⁸⁴ Gemma Carbò Ribugent, *Polítiques culturals i educatives a Catalunya: dificultats de la interrelació*, Universitat de Girona, Girona, 2013, p. 92.

⁸⁵ *Boletín de la UGT de España, en el exilio*, n. 98, dicembre 1952, citato da Carbò, 2013, p. 93.

⁸⁶ È interessante riportare qui la riflessione di Gemma Carbó sul motivo della mancanza di riferimento esplicito all'educazione all'interno del preambolo della Costituzione. Questa omissione si deve probabilmente ad una “ragione storica per la quale si volle annullare specificatamente il fantasma dell'intervento dei poteri pubblici nella trasmissione dei valori culturali, per contrastare quello che era stato il modello educativo della Spagna franchista o che al contrario non ci si trovasse ancora nelle condizioni di libertà e maturità sociale per proporre un altro modello di gestione politica dell'educazione da una prospettiva culturale differente”. Carbó, 2013, p. 98.

Difatti, partire dall'inizio della nuova decada la Generalitat emanò una serie di leggi tutte mirate alla ridefinizione dell'identità catalana e al recupero della lingua.

Anche se non si fa riferimento esplicito alla cultura nel preambolo dello Statuto è chiaro che i fattori culturali sono realmente considerati le radici della nuova realtà d'autonomia catalana:

- Legge 1/1980 nella quale si dichiara la *Diada* l'11 settembre Festa Nazionale della Catalogna;
- Legge 3/1981 delle biblioteche, che sottolinea l'importanza della conservazione della documentazione editoriale per il recupero della lingua;
- Legge 8/1981 che crea l'Entità Autonoma per l'organizzazione di Spettacoli e Feste;
- Legge 10/1983 con la quale si crea la Corporazione Catalana di Radio e Televisione, in quanto si considera il settore della televisione pubblica un'agente di diffusione culturale;
- Legge 2/1982 per la protezione della zona vulcanica della Garrotxa e la 22/1984 che dichiara Sito Naturale di Interesse Nazionale una parte della valle del monastero di Poblet, a testimonianza del vincolo tra escursionismo e cultura catalana per il valore scientifico e di paesaggio patrimoniale;
- Legge 7/1983 per la normalizzazione linguistica per proteggerla in quanto «espressione e simbolo di un'identità culturale con profonde radici storiche».

All'inizio degli anni Ottanta, con la progressiva fine della fase di transizione e con il governo socialista, la cultura iniziò ad essere davvero considerata come uno strumento di ricostruzione di una nuova identità nazionale, per raggiungere quella dimensione giustizia e coesione sociale che in politica non era stata possibile, vincolando quindi la cultura alla democrazia. L'urgenza era quella di separare definitivamente la cultura da retaggi ideologici dittatoriali, ed il cambio che esigeva la nuova situazione democratica doveva per forza passare per una ridefinizione delle pratiche artistiche una volta che queste non si sviluppavano più in una situazione di clandestinità o di isolamento artistico⁸⁷. Un rapporto del Ministero della Cultura afferma infatti:

Una nazione è tale nella misura in cui è una forma culturale e nella misura in cui è capace di contribuire a partire dalla cultura al collettivo delle nazioni. La Spagna è stata, come pochi altri paesi, un fatto culturale diverso, complesso, che solo la libertà è riuscita a normalizzare.⁸⁸

L'urgenza della forte proiezione sociale che necessitavano le politiche culturali in Spagna in quel momento, fece sì che i provvedimenti non fossero tanto focalizzati sui problemi di protezione e conservazione del patrimonio, ma – come vedremo nel caso della legge del patrimonio catalano – che il dibattito si concentrasse sulla diffusione, per promuovere il più possibile la partecipazione dei cittadini alla costruzione di una nuova identità nazionale. Tra il 1983 e il 1986 si registra che gli investimenti dedicati alla cultura aumentarono del 68%⁸⁹

⁸⁷ Marzo-Mayayo, 2015, p. 479.

⁸⁸ Rapporto del Ministero della Cultura Spagnolo 1983-1986, citato in Giulia Quaggio *Asentar la democracia: la política cultural a través del Gabinete del Ministro Javier Solana, Atti del V Congreso Historia de la época socialista: España 1982-1996*, Madrid, 2011, p. 21.

⁸⁹ Jamey Gambrell, *Report from Spain. Gearing Up*, "Art in America", settembre 1988 (citato da Marzo-Mayayo, 2015, p. 487).

facendo della trasformazione culturale uno degli aspetti considerevoli del cambiamento politico.

Significativo in questo senso è l'intervento dell'allora Ministro della Cultura Javier Solana durante un congresso nel 1983 in occasione della Fiera d'Arte Contemporanea *Arteder 83*, il quale definì la cultura come «il migliore antidoto contro la violenza», affermando inoltre l'importanza della decentralizzazione culturale per garantire l'accettazione reciproca tra le comunità autonome. Decentralizzazione però non significa che «la cultura spagnola debba intendersi come una giustapposizione dei prodotti culturali di ogni regione o collettività, ma come un processo aperto e dinamico di creazione in democrazia e libertà»⁹⁰. L'anno prima, in occasione di una riunione tenutasi a Madrid tra il presidente del governo Filipe González e circa un migliaio di artisti e intellettuali, venne presentato il manifesto *Por el Cambio Cultural*, pubblicato su *El País* il 25 ottobre 1982, che dichiarava la necessità di recuperare la capacità del paese di apportare la sua voce alle correnti culturali del mondo⁹¹. Gli interventi delle personalità politiche appena citate ci danno la misura della concreta preoccupazione che il governo aveva per connettersi col mondo della cultura.

Le correnti intellettuali in tema di ripensamento sul ruolo del patrimonio culturale che, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, si stavano diffondendo in Europa, arrivarono quindi in Spagna in un momento di grande recettività culturale che trova riscontro nelle nuove leggi specificatamente dedicate alla protezione del patrimonio.

Nel 1985 si emanò la legge del Patrimonio Storico Spagnolo nella quale sono presenti le risonanze dei dibattiti internazionali sull'ampliamento del repertorio patrimoniale così come la sua estensione contemporanea:

Il Patrimonio Storico Spagnolo è il principale testimone del contributo storico degli spagnoli alla civilizzazione universale e della sua capacità creativa contemporanea. [...] L'obiettivo è assicurare la protezione e fomentare la cultura materiale dovuta all'azione dell'uomo in senso ampio, e la concepisce come un insieme di beni che devono essere apprezzati senza stabilire limitazioni derivate dalla sua proprietà, uso, antichità o valore economico.⁹²

La definizione dei limiti – o dell'assenza dei limiti – del patrimonio trova riscontro anche nella legge che riguarda il regolamento dei musei, ai quali vengono assegnati le stesse funzioni e scopi dettati dalla definizione di ICOM, ma vengono sottolineati i valori dei beni da conservare che possono essere storici, artistici, scientifici, tecnici o «di qualunque altra natura culturale»⁹³.

La legge del Patrimonio Storico Spagnolo, consacra un nuovo concetto di Museo in funzione dei servizi che deve prestare alla società, d'accordo coi principi che in materia

⁹⁰ Arantza Elu, *La cultura es 'el mejor antídoto contra la violencia, según el ministro Javier Solana*, "El País", 2 maggio 1983, https://elpais.com/diario/1983/05/02/cultura/420674410_850215.html, (data ultima consultazione: 3 ottobre 2018).

⁹¹ *Por El Cambio Cultural*, "El País", 25 ottobre 1982, (citato da Marzo-Mayayo, 2015, p. 480).

⁹² Legge 16/1985, 25 giugno, del Patrimonio Storico Spagnolo, Preambolo.

⁹³ Real Decreto 620/1987, 10 aprile, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, disposizioni preliminari, Art.1.

museologica sono stati assunti dalla maggior parte dei paesi affini con la nostra cultura e dalle Entità Internazionali specializzate in questa materia.⁹⁴

Per quanto riguarda la Catalogna, la legge sul Patrimonio Culturale Catalano⁹⁵ entrò in vigore nel 1993, ponendo l'accento come nello Statuto del 1979 sul valore di testimone fondamentale della traiettoria storica e dell'identità di una collettività nazionale. La definizione di museo invece, come figura espressa nella legge dei musei della Catalogna del 1990, ha una attenzione maggiore verso il ruolo sociale dell'istituzione che, oltre alle funzioni dettate dall'ICOM deve "diffondere il conoscenza per l'investigazione, l'insegnamento e il piacere intellettuale e deve costituirsi come uno spazio per la partecipazione culturale, ludica e scientifica dei cittadini"⁹⁶.

Nonostante l'accento sulla proiezione sociale della terminologia utilizzata nelle due leggi, si è spesso notato che, così come appare nella legge del patrimonio catalano, la trasmissione del patrimonio alle future generazioni è più legata ad all'idea di «dinamizzazione della diffusione», come conseguenza logica degli obiettivi di protezione e conservazione⁹⁷. In realtà la diffusione va associata più al modo di intendere il cittadino come un consumatore, secondo un modello di trasmissione unilaterale dei contenuti, che è quindi molto lontana dalla visione educativa intesa come esperienza formativa e di partecipazione necessaria⁹⁸. Questa unidirezionalità nella comunicazione del patrimonio catalano, è probabilmente dovuta ad una ragione storica che ha reso necessario il recupero di una cultura repressa in termini strettamente didascalici, almeno in una prima fase, e che solo in un secondo momento si sarebbe aperta ad un reale discorso educativo. In termini del tutto diversi, infatti, si presenta il Piano dei Musei della Catalogna *Museus 2030*, che riprendendo e rafforzando la definizione proposta nella legge del 1990, insiste moltissimo sulla funzione educativa dei musei che

faranno ricerca, educeranno, e offriranno esperienze che ispirino e stimolino la curiosità, lo spirito critico, l'apprendimento e il diletto. [...] Saranno fortemente implicati nella vita culturale, educativa, sociale e scientifica del paese. [...] Saranno strumenti di identità, affronteranno le grandi sfide sociali, culturali e ambientali e agiranno come spazio d'educazione, di partecipazione e dibattito.⁹⁹

L'ambito nel quale si è maggiormente sviluppato questo forte intento educativo e pedagogico è stato proprio l'arte contemporanea che in Spagna si è convertita come l'occasione più immediata per ricostruire una identità culturale. Di conseguenza musei e centri d'arte

⁹⁴ Ivi, Preambolo.

⁹⁵ L'utilizzo del termine "storico" nella legge del patrimonio spagnolo piuttosto che la più esauriente nozione di "culturale", utilizzata invece dalla Catalogna come da altre comunità autonome - Galizia e Paesi Baschi -, è dovuta all'intenzione di concordare con la terminologia utilizzata nella Costituzione, in cui nell'Articolo 46 il patrimonio viene affiancato indistintamente ai termini "storico, culturale e artistico". Anche se nei recenti dibattiti "storico" è andato progressivamente ad inserirsi nelle categorie valoriali del patrimonio invece che nella descrizione formale per la quale si preferisce la nozione di "culturale", non è a mio avviso da interpretare come una definizione limitante dei valori attribuiti al patrimonio.

⁹⁶ Legge 17/1990, 2 novembre, dei Musei, disposizioni generali, Art.1.

⁹⁷ Legge 9/1993, 30 settembre, del Patrimonio Culturale Catalano, Preambolo.

⁹⁸ Gemma Carbó, p. 162.

⁹⁹ *Museus 2030, Pla de museus de Catalunya*, Generalitat de Catalunya, 2017, p. 77.

contemporanea erano considerati come i simboli culturali della nuova tappa politica, in cui confluiscono diversi obiettivi: socioculturali e artistici – compensare il ritardo culturale, formare un patrimonio artistico contemporaneo, renderlo comprensibile al pubblico e appoggiare gli artisti locali –, politici ed economici – rivitalizzare aree della città attraverso piani di riforma urbanistica e fomentare il turismo –.

A partire dal 1980 infatti si iniziò a pensare di dotare la cultura spagnolo con un grande centro d'arte contemporanea riabilitando l'*Hospital General de Hombres* di Madrid, che diventerà nel 1986 Centro d'Arte Reina Sofía e nel 1992 denominato Museo Nazionale una volta inaugurata la collezione permanente. La progettazione del centro si inserisce nel consolidato dibattito circa gli aspetti architettonici del museo discussi dalla museologia internazionale. Le tendenze artistiche di quegli anni avevano questionato a tal punto il rapporto con lo spazio, che pensare di realizzare un edificio dedicato alla cultura contemporanea, significava innanzitutto progettare una struttura adeguata al continuo sconvolgimento delle sale, alle quali il visitatore doveva avere accesso secondo modalità ben diverse da quelle tradizionali.

Il punto di riferimento era il Centro Georges Pompidou fondato nel 1975, che si configurava come il primo di un nuovo progetto di museo in cui si concretavano i dibattiti della nuova museologia. La struttura progettata da Renzo Piano e Richard Rogers, che prevede il sistema di scale mobili per muoversi tra i piani costruita all'esterno dell'edificio, si presenta come uno spazio la cui intenzione è eliminare ogni possibile barriera che l'architettura può creare per la comprensione dell'opera. Il Centro è pensato come il contenitore di ogni manifestazione della cultura contemporanea che comprende l'audiovisuale, il cinema, il teatro, la musica e la coreografia che dovranno essere presentate al pubblico «nelle migliori condizioni di chiarezza»¹⁰⁰. L'architettura doveva svolgere il ruolo di una discreta mediazione, funzionale al contatto diretto tra il creatore, l'opera e il pubblico «per riunirli in una sorta di sensibilità comune e di comprensione reciproca»¹⁰¹.

Prendendo quindi come punto di riferimento i dettami architettonici dell'esempio parigino, l'antico ospedale madrilenno ben si prestava ad ospitare un museo d'arte contemporanea per la monumentalità e la neutralità formale e decorativa, caratteristiche adatte per l'esposizione di opere che stabiliscono una reale relazione con lo spazio, come nel caso della mostra *Arte Minimal de la Colección Panza* (marzo – dicembre 1988). Questa, insieme ad altre mostre, fanno parte di una serie di esposizioni con specifico intento divulgativo per familiarizzare con le tendenze artistiche internazionali.

Fu esemplare in questo senso l'attività, seppur breve (1983-1989), del Centro Nazionale di Esposizioni la cui direttrice Carmen Giménez sviluppò un programma il cui intento era mettere da parte gli assunti estetici e concettuali a beneficio di un'azione più divulgativa, attraverso mostre con un solido impianto storiografico oppure monografiche – *El exilio español en Mexico*, che sancì il riconoscimento ufficiale della produzione degli artisti esiliati, *Nueva pintura alemana* e *Matisse en las colecciones rusas* –. Una ulteriore attività espositiva di rilievo fu quello sviluppato dalla Fondazione Juan March nella sede di Madrid, che introduce dopo il periodo autarchico un programma di reale respiro internazionale – Kokoshka 1975, Dubuffet

¹⁰⁰ Conférence de Presse relative au Concours International d'Idées pour la réalisation du Centre du Plateau Beaubourg, Parigi, novembre 1970, p. 5.

¹⁰¹ Rapport d'activité 1979, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979, p. 5.

1976, Kandinsky 1978, Bacon 1978, de Koonig 1979, *Arte USA* 1977, *Minimal Art* 1981, *Vanguardia rusa* 1985, *Medio siglo de escultura* 1981 –.

In territorio catalano sono rilevanti per il carattere divulgativo – oltre che anticipatorio e sintomatico dell'azione culturale educativa caratteristica del post dittatura – gli incontri svolti nel 1973 a Banyoles (Girona) *Informació d'Art Concepte 1972*, che svolsero un ruolo importante nella diffusione dell'arte concettuale in Catalogna e Spagna. Il programma prevedeva oltre all'esposizione delle opere e alle performance degli artisti, una serie di incontri e dibattiti tra artisti e critici, ma l'aspetto più interessante erano i servizi offerti al pubblico per comprendere le pratiche artistiche proposte. Fu allestito uno stand informativo con una estesa documentazione scritta e audiovisuale, disposta su tavole per facilitarne la consultazione. Venne inoltre messa a disposizione del pubblico una fotocopiatrice per riprodurre copie dei documenti, in quanto molti erano difficilmente reperibili.

Le performance degli artisti si svolgevano normalmente al mattino, mentre i pomeriggi erano dedicati a dibattiti e conferenze – si cita la presenza di critici d'arte che ebbero un ruolo rilevante nella diffusione dell'arte concettuale in Spagna, come Simón Marchán e Alexandre Ciciri – la cui funzione era quella di assecondare le discussioni e le riflessioni sorte –. Tra i temi di maggior rilievo vi erano “l'eccessiva formalizzazione del processo creativo e la progressiva «immersione della pratica artistica nella prassi sociale”¹⁰². È significativo ricordare in riferimento alla mutua partecipazione nella creazione di un patrimonio del presente discussa nei paragrafi precedenti, le parole dell'artista Antoni Mercader: “la documentazione era nostra, l'idea di collettivo era molto radicata ed ognuno doveva portare informazione e documentazione perché in questa maniera si andava creando un patrimonio”¹⁰³.

Accanto all'intento divulgativo delle mostre citate vi è tutta una serie di esposizioni che si accostavano alle discussioni della postmodernità. Come si è già detto i dibattiti sulla nuova museologia e successivamente della museologia critica, arrivarono in Spagna in un momento di grande apertura. Ciò ha fatto sì che questi dibattiti non avessero la stessa forza polemica degli altri paesi, ma che la critica istituzionale e storiografica fosse già insita nei musei, già quindi predisposti a questionare la museologia tradizionale. Lo confermano per esempio due esposizioni della Fondazione Antoni Tàpies, una intitolata significativamente *Els Limits del Museu* del 1994 e l'altra dedicata all'artista di riferimento della critica istituzionale nella pratica artistica *Hans Haacke “Obra Social”* del 1995; quella organizzata dal MACBA nel 1996 *Miradas (sobre el museo)*; o quella nel 1990 alla Fondazione Mapfre ***Daniel Buren. El color y su reflejo. Trabajo para un espacio***. Ulteriore esposizione rilevante fu *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX* allestita nel 1996 al Museo Nazionale d'Arte della Catalogna (MNAC) che accostò artisti tra cui Paul Klee, Joseph Beuys, Antoni Tàpies e Francis Picabia allo schematismo antinaturalistico tipico del romanico. Questa libertà interpretativa che sfocia nell'ipotesi di incontro tra il passato ed il contemporaneo è difatti uno degli assunti caratteristici della postmodernità.

Per quanto concerne invece la funzione più prettamente economica e politica conferita all'arte contemporanea, l'opera di monumentalizzazione di Barcellona è un esempio considerevole. A partire dagli anni Novanta e più specificatamente in occasione delle Olimpiadi del 1992, il

¹⁰² Marta Pol i Rigau, *Banyoles iniciatives creatives, in 60's versus 80's: literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2003, p. 190.

¹⁰³ Ibidem.

comune di Barcellona avviò un massivo progetto di arte pubblica che diventò un veicolo significativo per la caratterizzazione urbana dopo la transizione ed un modo per riflettere sul ruolo della scultura pubblica nel risanamento di alcune zone degradate della città. Nel 1986 Oriol Bohigas, architetto e professore del Politecnico di Barcellona, giustificava così la scelta delle opere (Figg. 3-4-5) per il nuovo programma urbano:

I temi di maggiore apertura si sono voluti risolvere con grandi pezzi esemplari dentro le linee più radicali dell'arte attuale, non solo per ridurre il deficit della contemporaneità nella nostra arte pubblica – e per disgrazia anche nei nostri musei –, ma anche perché la sua intenzione è più apertamente urbana, vale a dire, funzionano meglio in relazione con la definizione e significazione dello spazio.¹⁰⁴

L'intenzione era quindi quella di sfruttare le ultime ricerche dell'arte in relazione allo spazio e subordinarle al nuovo progetto di attualizzazione urbana della città.

Non da ultimo va considerata la costruzione del Museo d'Arte Contemporanea (MACBA), della Filmoteca e la conversione dell'antica casa di carità nel Centro di Cultura Contemporanea (CCCB) nel quartiere degradato del Raval, che hanno incentivato l'apertura di attività commerciali o culturali, dando alla zona la possibilità di convertirsi in un punto d'attrazione culturale – stesso ruolo lo avranno in questo senso il Guggenheim di Bilbao situato a lato del fiume che da tempo versava in condizioni di inquinamento, e del Reina Sofia costruito in una zona ai margini come lo era il quartiere di Atocha –.

A discapito degli effetti positivi, il MACBA fu molto criticato per l'architettura: la struttura candida e razionalista ha poca relazione con il contesto, e le grandi vetrate rendono poco controllabile l'entrata della luce – quando in quanto ubicato in una città mediterranea non scarseggia di esposizione al sole – oltre a non permettere l'installazione delle opere sulle pareti troppo esposte. Allo stesso modo, l'altra faccia della medaglia sta nel fatto che più è grande l'esito della riabilitazione del quartiere più chi ci vive sarà incentivato ad andarsene per gli affitti aumentati o per trasformare i vecchi appartamenti in case di lusso¹⁰⁵. Nonostante gli aspetti negativi, la costruzione del MACBA e di altre strutture culturali ci dà la misura di quanto il fomento della cultura contemporanea fosse una delle linee politicamente più seguite per la rigenerazione di zone periferiche o fatiscenti e per la coesione tra i cittadini ed in generale per ridefinire la cultura del paese.

Gli anni Novanta furono inoltre caratterizzati da una esponenziale crescita di centri d'arte contemporanea di piccole dimensioni, che sono stati creati in un periodo di tempo rapidissimo a modificare il panorama museale provinciale. La differenza fondamentale tra museo e centro d'arte contemporanea è che il primo conserva una collezione determinata che ne costituisce l'identità, mentre il secondo non possiede una collezione e le sue attività si concentrano in esposizioni temporali, conferenze, incontri, proiezione di film che per il museo sono collaterali – un esempio è proprio il Reina Sofia che è nato come Centro d'Arte ed è diventato successivamente Museo Nazionale, dopo aver acquisito una collezione permanente –.

Tuttavia, come abbiamo visto, i cambiamenti delle nuove espressioni artistiche necessitano di nuove strategie di diffusione e di divulgazione, che hanno portato progressivamente i due modelli ad assomigliarsi sempre di più sul piano operativo – l'arte contemporanea difatti è

¹⁰⁴ Oriol Bohigas, citato in Marzo, Mayayo, 2015, p. 623.

¹⁰⁵ Marzo, Mayayo, 2015, p. 672.

l'ambito culturale che più di tutti si presenta attraverso esposizioni temporanee¹⁰⁶ –, fino a creare un ibrido tra museo e centro, che collabori sia alla conservazione che alla produzione delle manifestazioni artistiche.

Il fenomeno di crescita di questi centri si può relazionare da una parte con la necessità della recente democrazia di mostrarsi al mondo con un nuovo ordine simbolico e sociale, dall'altra con il desiderio delle comunità autonome di costruirsi un'identità artistica propria differenziata. Se si guarda quindi il panorama culturale e museale d'insieme si ha la sensazione che dopo il franchismo la Spagna abbia percorso in quindici o vent'anni quello che in altri paesi è andato producendosi molto lentamente¹⁰⁷, per la volontà di equiparare gli investimenti alla cultura a quella degli altri stati europei. A testimonianza di questo fenomeno nel 2002 si pubblicò su *El País* un articolo col titolo *Lluvia de Museos de Arte Contemporáneo*, che notava come alla luce delle numerose inaugurazioni di quell'anno e di quelle previste per l'anno seguente, fosse cambiata la mappatura artistica del paese¹⁰⁸. Effettivamente, il numero di musei e centri dedicati all'arte contemporanea aperti a partire dalla fine degli anni Ottanta in territorio spagnolo non ha eguali in nessun altro paese europeo – ai pochi centri dedicati alla fine della decada si passa a 69¹⁰⁹ strutture nel 2000, fino ad arrivare a 134¹¹⁰ registrate nel 2016 –.



Fig. 3. Rebecca Horn, *The Wounded Shooting Star*, Passeig Marítim de la Barceloneta, Barcelona 1992

¹⁰⁶ *Estadísticas de museos y colecciones museográficas 2016. Síntesis de resultados*, Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Madrid, Febbraio 2018, p. 8.

¹⁰⁷ Marzo, Mayo, 2015, p. 670.

¹⁰⁸ Reportaje: el nuevo mapa del arte en España, *Lluvia de Museos de Arte Contemporáneo*, “El País”, 24 novembre 2002, https://elpais.com/diario/2002/11/24/cultura/1038092401_850215.html, (data ultima consultazione: 4 ottobre 2018).

¹⁰⁹ *Anuario de estadísticas culturales*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, p. 186.

¹¹⁰ *Anuario de estadísticas culturales*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2017, p. 242.



Fig. 4. Juan Muñoz, *A Room Where It Always Rains*, Plaça de Mar, Barcelona 1992

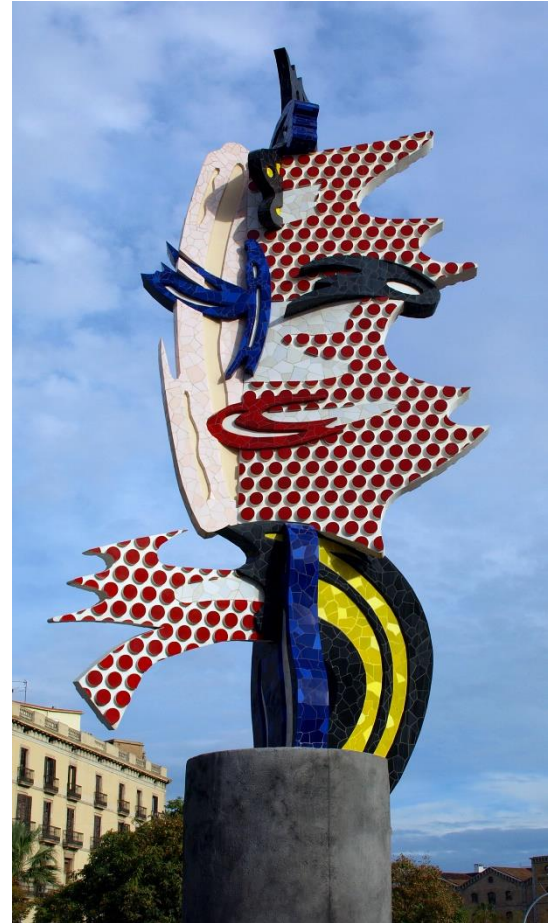


Fig. 5. Roy Lichtenstein, *The Head*, Passeig de Colom, Barcelona, 1991-1992

Per quello che riguarda i due progetti che si analizzeranno è importante fare riferimento alla diffusione in Catalogna del cosiddetto modello *Community Cultural Development* (in catalano *Desenvolupament Cultural Comunitari*, DCC). Il termine ha origine intorno alla decada degli anni Settanta in Australia e venne definito ufficialmente nel 1978 dal *Council for the Art*, con l'obiettivo di strutturare un programma di coesione sociale attraverso l'arte e la collaborazione diretta tra artisti e cittadini.

La prospettiva delle politiche culturali delineate finora, giustificava sostanzialmente la sua azione per legittimare argomenti di tipo sociale – ripresentarsi con una identità nuova o recuperare quella repressa – o economico – urbanizzazione della città, fomento del turismo –. Dopo questa prima fase di ridefinizione identitaria, si rese necessaria una prospettiva alternativa che riconosca aldilà dell'impatto socioeconomico della cultura, il suo valore pubblico per vincolarsi ad una serie di valori che siano davvero permanenti.

In Spagna il DCC si diffonde a partire dal 2003 quando il comune di Granollers (Barcellona) partecipò al progetto di residenza d'artista *Out There Everywhere* convocata dal *Council for the Art* australiano. Marcela Nieva fu l'artista selezionata per la residenza a Granollers, durante la quale realizzò il progetto fotografico *El Somni* adottando il modello australiano. Tra ottobre 2005 e marzo 2006 lo stesso comune organizzò una serie di conferenze (*Primeras Jornadas Internacionales de Desarrollo Cultural Comunitario*) per diffondere in territorio catalano questo nuovo modello di mediazione e partecipazione artistica. All'interno di questa metodologia l'artista ha il ruolo di facilitatore e mediatore la cui funzione principale è quella di

trasmettere il suo linguaggio artistico ad una comunità, con l'obiettivo che questa possa comprendere quei linguaggi ed esprimersi creativamente.

L'obiettivo finale delle conferenze di Granollers, alla quale parteciparono artisti e professionisti che avevano già esperienza nell'ambito di questa metodologia, era dare una definizione del DCC che si concretò così:

Il desarrollo cultural comunitario è l'insieme di iniziative realizzate a partire dalla collaborazione tra artisti e comunità locali, con l'obiettivo di manifestare attraverso il linguaggio espressivo dell'arte e della cultura, identità, preoccupazioni, idee mentre si costruiscono capacità culturali e si contribuisce al cambiamento sociale.¹¹¹

Si tratta quindi di una metodologia di mediazione che legittima le pratiche di artisti che pur allontanandosi dai mezzi tradizionalmente codificati per comunicare col pubblico, si rivelano paradossalmente più efficaci per fungere da canalizzatore di un dibattito circa le concrete problematiche di una comunità. È un modello di mediazione che fa propria la componente processuale e relazionale della pratica artistica contemporanea, che non si concentra più sul prodotto finale, sull'opera d'arte terminata, in quanto il suo senso dimora nella traiettoria del processo creativo. Questo modello di attività coinvolge il pubblico all'interno di questo processo, attraverso il quale è condotto direttamente dall'artista o da una figura formata.

Il DCC formalizza quindi una modalità di operare che, secondo anche le parole della stessa Marcela Nieva la quale partecipò alle conferenze di Granollers, era già insita nella pratica artistica contemporanea. Gli artisti che contribuirono alla definizione del DCC erano già consapevoli che il loro lavoro mirasse a produrre un cambiamento sociale attraverso la pratica artistica. Si trattava quindi di formalizzare una tendenza artistica in un'attività che i centri ed i musei d'arte contemporanea sarebbero andati a proporre.

L'intervento di mediazione considerato in quest'ottica non è pensato soltanto come trasmettitore di un sapere istituzionale, ma pretende di mettere in diretto contatto il pubblico con il processo creativo, per aiutarlo a comprendere meglio il linguaggio artistico e intenderne l'utilità per interpretare il contesto in cui vive. In quest'ottica i progetti del Bólit e della Fondazione Antoni Tàpies costituiscono un esempio concreto. L'uno con un progetto di residenza che insiste sulla dimensione artistico-comunitaria delle attività che l'artista dovrà svolgere durante la sua permanenza, mentre l'altro, in assenza di contatto diretto con l'artista, si pone il problema della formazione di una figura che possa accompagnare il visitatore attraverso il percorso espositivo.

¹¹¹ Comunicato stampa, *Desarrollo Comunitario: El Arte como herramienta para la transformación social*, 25 maggio 2005, citato da Jaume Casacuberta Inglés, *Aproximación histórica y conceptual al desarrollo cultural comunitario*, in David Casacuberta, Noemí Rubio, Laia Serra (a cura di), *Acción cultural y desarrollo comunitario*, Graó, Barcellona, 2011, p. 19.

CAPITOLO SECONDO

Il secondo capitolo si apre con una lunga premessa sulla recente diffusione del termine mediazione nel lessico della valorizzazione culturale. Il dibattito sulla definizione di questo termine, su cosa sia, per cosa si differenzia da altre attività e quale ruolo abbia il mediatore diversamente dall'educatore, è stato il terreno fondamentale dal quale ha preso vita il laboratorio *Hipervincke* della Fondazione Antoni Tàpies.

Abbiamo analizzato nel primo capitolo la contraddizione insita nell'ingresso della contemporaneità nell'istituzione museale, vedremo adesso come tale frizione trovi un senso soltanto se posta in una prospettiva dialogica tra opera e pubblico, attraverso, appunto, una serie di attività mirate di mediazione. Farò riferimento a scritti che, agli inizi del XX secolo – José Ortega y Gasset –, iniziavano a percepire il divario cognitivo e linguistico aperto dalle nuove espressioni artistiche, e tenterò di dimostrare la necessità di una figura professionale che sia in grado di colmare questo divario. Insisterò ulteriormente sul fatto che la ragion d'essere dell'arte contemporanea, si sposta dalla componente materiale verso l'enfasi sul processo artistico che ha portato alla realizzazione di un'opera. In ragion di ciò sarà necessario quindi evocare costantemente quell'iter creativo che, nell'arte contemporanea, non si esaurisce mai nell'opera esposta nella sala espositiva.

Un primo paragrafo sarà dunque dedicato a ripercorrere la progressiva crescita di importanza delle attività educative nei musei e nelle rassegne d'arte contemporanea. Un ruolo fondamentale nella definizione delle linee guida per le attività educative, seguite ancora oggi, lo svolse il Moma di New York sotto la direzione di Alfred Barr e del responsabile del dipartimento educativo, Victor d'Amico. Farò inoltre riferimento alle manifestazioni internazionali d'arte contemporanea, tra cui Manifesta e Documenta, che negli ultimi anni iniziarono a ridefinire il format della normale visita guidata, introducendo nuovi programmi di mediazione.

Di fronte al complesso repertorio di installazioni e performance proposto dalla mostra di Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, il dipartimento educativo della Fondazione Antoni Tàpies ritenne insufficienti le abituali attività educative correlate all'esposizione, ritrovandosi quindi a dover ripensare ad una più complessa forma di mediazione, attraverso una presenza umana costante che consentisse di problematizzare le opere nella prospettiva dialogica e partecipativa che richiedevano allo spettatore. I mediatori contrattati dalla Fondazione avevano il compito di adattarsi ad ogni tipo di visitatore ed aiutarlo a dare un senso allo spaesamento che poteva provare di fronte ad un linguaggio artistico di non immediata comprensione.

Nel secondo paragrafo tenterò di delineare, a partire dal percorso espositivo della Fondazione, i punti salienti del lavoro artistico di Allora e Calzadilla, analizzandolo il più possibile secondo la sua potenzialità di intavolare un dibattito sulla cultura e le problematiche contemporanee; scopo ultimo dell'attività di mediazione del laboratorio *Hipervincke*.

L'ultimo paragrafo sarà dedicato nello specifico all'analisi dello sviluppo del laboratorio, delle implicazioni e le riflessioni teoriche scaturite sotto la guida di Oriol Fontdevila, così come alla constatazione delle difficoltà e dei possibili miglioramenti.

Questa lunga premessa sul ruolo della mediazione, in cui *Hipervincke* funge da caso studio pratico, servirà ad introdurre il ruolo dell'artista mediatore durante la residenza artistica, oggetto principale del capitolo successivo.

2.1. Sulla mediazione: posizionamento storico e concettuale.

Il termine mediazione si riferisce ad un'operazione che tenta di riconciliare due parti o più parti in contrapposizione. Porta implicitamente l'idea di imparzialità e di distanza, in quanto presuppone un terzo agente, appunto imparziale, che aiuti a negoziare un conflitto tra le parti. In tedesco il termine *Vermittlung* significa mediare la trasmissione pragmatica di un messaggio da una parte all'altra. Il mediatore è quindi quella persona responsabile di intercedere o di intervenire tra campi evidentemente opposti. In campo artistico questi campi corrispondono a due corpi di conoscenza differenti, specialisti o artisti ed il pubblico, che entrano in contatto all'interno di un'istituzione culturale.

Si deve identificare l'inserimento della nozione all'interno del campo della cultura anche nell'ottica della democratizzazione promossa dalle politiche culturali. Come istituzione il museo o il centro d'arte è formalmente incaricato di una missione civica e pedagogica che deve democratizzare l'accesso al suo contenuto, avvicinando anche il pubblico non esperto.

Il termine mediazione spesso viene sostituito a quello di educazione, per il fatto che mediare presuppone una trasmissione di conoscenze meno unidirezionale. Dove "educatore" si riferisce più al campo dell'educazione formale, la mediazione presuppone una trasmissione attraverso l'instaurazione di un rapporto di reciproco scambio tra opera d'arte, artista, istituzione e pubblico. Il termine presuppone quindi l'inclusione di un ampio repertorio di attività nell'ottica di una partecipazione attiva e meno di rigido didatticismo. Fare mediazione di un'opera d'arte significa mantenere aperti gli spazi di sperimentazione sia fisica che cognitiva, ma soprattutto incentivare l'approssimazione critica ad un'arte emancipata dal solo giudizio di gusto.

Se consideriamo il termine nella sua definizione originale, applicare la mediazione all'ambito artistico significa quindi ammettere che ci siano dei conflitti da risolvere tra il pubblico e l'opera d'arte.

Abbiamo visto come l'arte contemporanea si sia progressivamente allontanata dai canali di comunicazione codificati per farsi comprendere dal pubblico. Avvicinarsi all'opera d'arte richiede la codificazione di un linguaggio a cui il pubblico non è educato. Secondo José Ortega uno dei grandi cambiamenti dell'arte del nostro tempo è stato quello di separare il pubblico tra chi quell'arte la comprende e chi non la comprende, invece di consentire di rimanere sul piano del giudizio di gusto e distinguersi tra chi la apprezza e chi non la apprezza. Il conflitto si crea quindi nella mancanza di comprensione che viene compensata con l'indifferenza o il disprezzo:

Da qui l'irritazione che si sveglia tra la massa. Quando a qualcuno non piace un'opera d'arte, ma l'ha compresa, si sente superiore ad essa e non c'è spazio per l'irritazione. Ma quando il disgusto per un'opera nasce dal fatto che non è stata compresa, l'uomo rimane come umiliato, con un'oscura coscienza della sua inferiorità che ha bisogno di compensare mediante la indignata affermazione di sé stesso davanti all'opera.¹¹²

Ortega attribuisce la distanza tra il pubblico e l'arte alla lontananza che quest'ultima stabilisce tra sé stessa e il referente naturalistico, per spostarsi verso un linguaggio che è intrinseco a quello dell'arte stessa. Il pubblico riesce a godere esteticamente di un'opera nella misura in cui è in grado di riconoscere in essa le referenze alla sua realtà quotidiana, che nell'opera

¹¹² José Ortega y Gasset, *La desumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1958 (ed. or. 1925), pp. 4-5.

contemporanea risulta invece nascosta o evocata attraverso un linguaggio che appartiene ad una “flora psichica molto diversa da quella della nostra vita primaria e umana”¹¹³. Con un simile taglio semantico, il filosofo contemporaneo Jaques Rancière parla di «*dissenso*» “quando il rapporto tra percezione sensibile e significazione è trasformato, quando le parole non si accordano più allo stesso modo ad altre parole, ad altre immagini, quando i tempi non hanno lo stesso effetto”¹¹⁴.

Il risultato sarà quindi un’arte accessibile solo a chi possiede una particolare sensibilità artistica, in quanto la maggior parte delle persone ricerca nell’opera il contatto e la percezione delle forme e della realtà umana; una realtà verso la quale l’arte contemporanea è andata apertamente contro. Il culmine di questa disumanizzazione formale dell’arte sarà la totale indipendenza dalla oggettualità dell’opera che si realizza con l’arte concettuale.

D’accordo con le parole di Rolf Wederer che nel 1969 aprivano il catalogo della mostra *Konzeption/Conception*, l’arte del nostro tempo è passata attraverso un generale mutamento concettuale che rende impossibile la sua comprensione e il suo giudizio solo sulla base delle sue creazioni concrete. Il dominio di questo tipo di arte risiede nella dimensione processuale e mentale, che non va a modificarne solo le forme, ma le stesse modalità di approccio.

La dematerializzazione dell’oggetto d’arte quindi è il culmine della progressiva “disumanizzazione” delle forme che sposta l’interesse sulla componente concettuale del percorso creativo, di cui l’opera materiale finisce per essere “un punto su una linea”¹¹⁵, una componente solo periferica. Tanto periferica che la sua realizzazione può non essere condizione imprescindibile, come nei fondamenti del lavoro di Lawrence Weiner, secondo cui l’opera “non deve essere necessariamente costruita”. L’interesse si trasferisce aldilà della forma materiale, in un’area intangibile di concetti, che non è immediatamente accessibile al pubblico abituato ad un repertorio artistico che permette invece di rimanere sul più familiare livello della contemplazione.

Dall’altro lato però, questo tipo di arte chiama il pubblico ad avere un ruolo realmente attivo al momento di approcciarsi con l’opera, in quanto quest’ultima è determinata tanto dall’attività creatrice dell’artista quanto dall’apprendimento sensibile dello spettatore¹¹⁶. Lo spettatore continua il lavoro concettuale iniziato dall’artista quando fruisce l’opera materiale, per cui, secondo le parole di Marcel Duchamp, l’atto creativo non è solo appannaggio del creatore in quanto “lo spettatore porta l’opera in contatto con il mondo esterno, decifrando e interpretando le sue qualità profonde, e così facendo aggiunge il proprio contributo al processo creativo”¹¹⁷. Paradossalmente quindi, pur allontanandosi dai mezzi codificati per comunicarsi al pubblico, spetterebbe proprio ad un artista “poco preoccupato delle questioni estetiche, ma interessato a quelle della mente” il compito di “riconciliare l’arte e il popolo”¹¹⁸.

¹¹³ Ivi, p. 21.

¹¹⁴ Jacques Rancière, in Ilaria Bussoni, Fabrizio Ferraro (a cura di), *Dissenso, emancipazione, estetica Intervista a Jacques Rancière*, “OperaViva”, 31 ottobre 2016, <https://operavivamagazine.org/dissenso-emancipazione-estetica/>, (data ultima consultazione: 28 novembre 2018)

¹¹⁵ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006 (ed. or. 1998), p. 21.

¹¹⁶ Giorgio Agamben, *L’uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 2003, p. 15.

¹¹⁷ Marcel Duchamp, *The creative act*, intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, aprile 1957, “ART-news”, vol. 56, n. 4, estate 1957, pp. 28-29.

¹¹⁸ Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, Fuenlabrada, Madrid, 1994 (ed. or. 1913), p. 79.

Una volta che l'artista si è liberato dalla sua condizione di quello che Ad Reinhardt definiva *picture-maker*¹¹⁹, il pubblico è chiamato a far parte di uno spazio che condivide con quello dell'opera, la quale reagisce nella misura in cui anche lo spettatore è in grado di reagire, "it will meet you half way, but no further, it is alive if you are, you, sir, are a space too"¹²⁰ (Fig 6). Il Minimalismo a sua volta, influenzato dalla filosofia di Ludwig Wittgenstein e dalla teoria sulla morte dell'autore di Roland Barthes, non considererà più le intenzioni dell'artista come garanti del senso dell'opera d'arte, ma "il suo significato sarà dipendente dall'interscambio che avviene nello spazio pubblico, dalla connessione dell'opera con lo spettatore"¹²¹.

L'arte contemporanea è il risultato di una serie di ricerche che pongono il problema di una nuova approssimazione alla realtà che non sia solo rappresentazione o bella forma, ma che abbia il potere di provocare lo spettatore – nel senso etimologico di "chiamare fuori" una reazione –, di relazionarlo con il suo contesto culturale e di permettergli di usare le risorse simboliche dell'opera per smuovere il suo pensiero e la sua azione. Joseph Beuys nel suo ruolo di artista sciamano, rappresenta un esempio emblematico in questo senso, per il posizionamento della sua pratica artistica nell'ottica di una vera azione sociale.

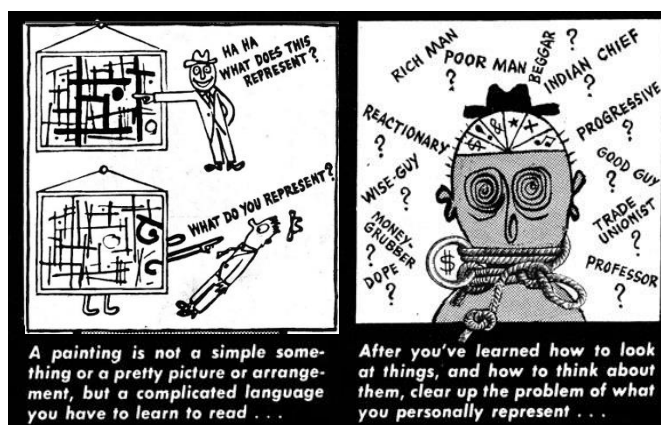


Fig. 6 Ad Reinhardt, frammento di *How to Look at Lookings*, in *How to Look*, "Arts and Architecture" gennaio 1946, pp. 21-27.

Non sembrano quindi esserci motivazioni che neghino l'approssimazione dello spettatore a questo repertorio di opere, con la condizione però che nel luogo in cui avviene l'incontro – il museo o centro d'arte – il pubblico sia fornito degli strumenti per poter mettere in atto l'azione interpretativa e critica che gli viene richiesta, come completamento o continuazione del processo creativo. Il problema all'interno dell'istituzione museale risiede nella questione sul come presentare un congiunto di opere che non hanno più interesse per la componente materiale, in una struttura la cui funzione originaria era proprio quella di conservare degli oggetti.

Un altro fattore che ha contribuito alla creazione del conflitto tra arte e pubblico è la crescente importanza della professione del curatore, come risultato di un'ibridazione tra il critico, lo storico, il conservatore e, in ultima istanza, l'artista. Il fenomeno ha strettamente a che fare con il mutamento della figura del critico. Egli dall'essere commentatore di mostre e di opere e più

¹¹⁹ Ad Reinhardt, *How to look*, "Art and Architecture", gennaio 1947, p. 25.

¹²⁰ Ivi, p. 23.

¹²¹ Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames&Hudson, Londra, 2004, p. 494.

tardi «critico-combattente»¹²² promotore di un gruppo di artisti le cui pratiche erano incomprensibili per il pubblico, è diventato la personalità predominante nell'organizzazione stessa delle mostre, complice il fatto che i musei iniziarono a considerare l'attività espositiva come “uno degli elementi più importanti per conservare vitalità e attirare il pubblico”¹²³.

Lavorando sempre più a livello indipendente da un'istituzione, il curatore si avvicina alla figura del critico, dal momento in cui inizia ad avere il compito di scrivere sulle opere o sugli artisti esposti, anticipando o sostituendo così il discorso del critico. Allo stesso modo anche il critico d'arte inizia ad avere un ruolo nell'organizzazione delle mostre, che non sarà più un compito solo appannaggio del conservatore legato all'istituzione museale, la cui attività espositiva era solo complementare alla funzione conservativa, amministrativa e di studio. L'esporre, intesa come una funzione direttamente legata al diffondere, divulgare, comunicare ed in sostanza al democratizzare, si configura come un'attività che necessita di essere sempre più problematizzata ed esplorata nelle sue potenzialità coinvolgendo una molteplicità di competenze.

Al necessario ripensamento dell'attività espositiva hanno avuto un ruolo determinante le nuove espressioni artistiche. Operazioni come la “dematerializzazione dell'oggetto artistico”, hanno reso sempre più necessaria una figura mediatica in grado di far comprendere correttamente un corpo di lavori che non hanno precedenti nella storia dell'arte. Quello contemporaneo è un repertorio di lavori che non può seguire la logica di un percorso espositivo neutrale, privo di artefici interpretativi in cui l'unico veicolo di informazione che entra in contatto con lo spettatore è l'opera stessa. Ciò che rende impossibile un montaggio tradizionale – o almeno dovrebbe – è il fatto che l'opera finita è solo un frammento del processo creativo che le conferisce un senso, anzi, spesso l'opera può significare la morte stessa di questo processo.

Un esempio concreto dell'importanza di evocare il processo creativo nonché la contestualizzazione storico-artistica, può essere il confronto tra l'opera di Brice Marden *D'après la Marquise de la Solana* (Fig. 8) e il lavoro di Silvia Bigi sulle sperimentazioni del colore nelle immagini digitali (Fig. 9). Si tratta di due lavori che quasi si equivalgono a livello esecutivo, ma che differiscono profondamente per le implicazioni culturali che costituiscono il substrato della loro creazione. Da una parte abbiamo l'astrazione di un'opera di Francisco Goya (Fig. 7) nell'ambito del riduzionismo minimalista, che vuole liberarsi dell'illusionismo spaziale dell'arte retinica e dei valori umanistici della pittura¹²⁴ – pur mantenendo un impulso pittorico e un riferimento all'arte del passato, che è la cifra stilistica di Marden –, dall'altra abbiamo invece una riflessione sulla percezione cromatica nel contesto della saturazione delle immagini digitali effimere dei social network. Si tratta di due opere il cui aspetto finale quasi si equivale, ma che acquisisce senso solo se dialettizzato con le sue implicazioni culturali, il che dimostra ancora una volta che l'opera materiale non può considerarsi il termine ultimo del processo di creazione. L'oggetto materializzatosi dall'atto creativo dev'essere considerato nell'ottica di un continuo flusso interpretativo, che inizia con l'artista, che ha un punto fermo nell'opera esposta museo, che viene problematizzato dagli specialisti e che continua con il dialogo che si crea nell'incontro tra l'opera e il pubblico.

¹²² Angela Vattese, *Arte contemporanea: la costruzione del valore*, “Pennabilli”, 2005, <http://www.pennabilli.org/testi/vattese.html> (data ultima consultazione: 17 ottobre 2018).

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Cfr. Lucy R. Lippard (a cura di), *Questions to Stella and Judd*, “Art News”, settembre 1966.



Fig. 7. Francisco Goya *La contessa del Carpio, Marquesa de la Solana*, 1791, Parigi, Museo del Louvre.



Fig.8. Brice Marden, *D'après la Marquise de la Solana*, 1969, New York Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection.

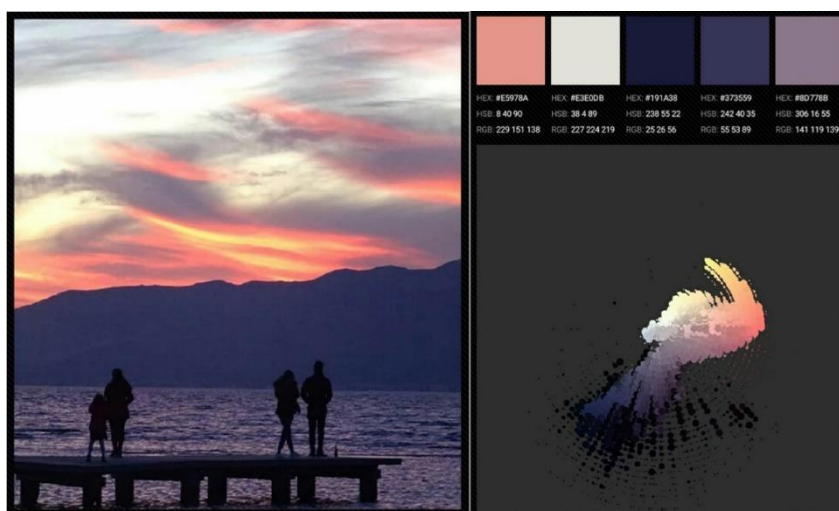


Fig. 9. Silvia Bigi, sperimentazioni sul colore delle immagini digitali, Bòlit Centro d'Arte Contemporanea, Girona, 2018.

Più è alto il grado di innovazione, di “disumanizzazione” delle forme e di emancipazione da un linguaggio che non sia quello strettamente artistico, più è necessaria un’intercessione che renda comprensibili queste creazioni e realizzabile l’approccio critico dello spettatore. Il bisogno di strumenti per avvicinarsi a queste opere è quindi direttamente proporzionale alla misura in cui queste si allontanano dalle aspettative di quello che tradizionalmente viene definito arte, vale a dire quanto più esse sono inserite nel paradigma dell’arte contemporanea. L’intervento del curatore fa parte di questi strumenti, in quanto egli è responsabile della trasmissione di un complicato linguaggio artistico ad una gamma molto più vasta di pubblico, al quale egli deve offrire gli strumenti di lettura per decodificare le opere. L’emergere di questa nuova figura professionale ha inoltre reso evidente la falsa neutralità dell’esposizione anche quando segue l’andamento cronologico, che per molto tempo è stato considerato il discorso filologico più congeniale, ma che rimane pur sempre un’ipotesi storiografica sulla base di una visione

ideologica. L'idea di un'esposizione totalizzante che sia in grado di esporre un repertorio completo per trasmettere in modo esauriente informazioni riguardo un periodo, un movimento o un artista, è in realtà una finzione, in quanto la mostra è per definizione incompleta e subordinata a scelte sia ideologiche che logistiche.

A beneficio di questa mediazione l'intervento critico si fa sempre più esplicito e la pratica curatoriale è ben lontana dall'essere quella mano invisibile che solo si occupa di disporre i quadri alle pareti o le sculture sul piedistallo. Deve essere quindi una identità professionale che costituisca l'anello di congiunzione tra il nuovo linguaggio artistico e il pubblico.

Il conflitto sorge quando dall'essere una figura mediatica, il curatore si sposta in un campo d'azione a tal punto interpretativo e creativo, da convertirsi in una sorta di "meta-artista"¹²⁵ che costruisce il percorso espositivo come un'opera d'arte. Se nel paradigma moderno all'interno dei musei o delle gallerie, il conservatore organizzava le mostre sulle quali poi scriveva il critico d'arte, nel paradigma contemporaneo la figura del curatore si fa sempre più autonoma, provocando "un'ambiguità tra il fare e il presentare l'arte" in quanto "l'orchestrazione di una mostra o di un sistema di progetti *site-specific* spesso diventa l'atto creativo primario"¹²⁶.

A partire da Harald Szeemann, che viene considerato il primo curatore indipendente, questa figura rivendica sempre di più una posizione autoriale, con un suo stile riconoscibile che condivide sempre di più le caratteristiche di un artista – culmine di questa ibridazione sarà la mostra retrospettiva dedicata alla carriera di Szeemann, *Harald Szeemann: Museum of Obsession*, nel 2018 al Getty Research Institute di Los Angeles –. Il curatore quindi finisce per condurre la sua attività secondo la stessa «urgenza esistenziale»¹²⁷ che muove l'attività artistica, mirando a trovare una sua identità che si configura nella definizione delle sue scelte espositive.

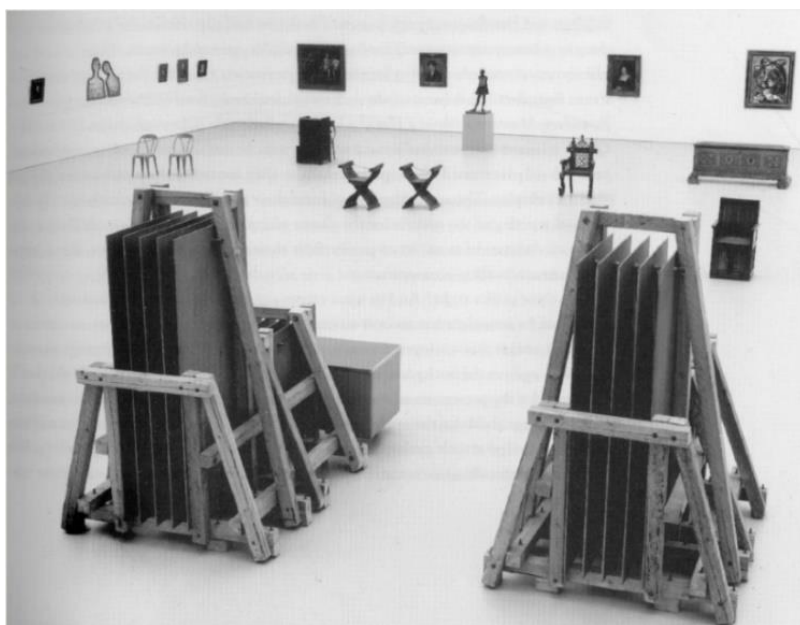


Fig. 10. Harald Szeemann, *A-Historische Klanken*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, 1988.

¹²⁵ Paul O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2016, p. 31.

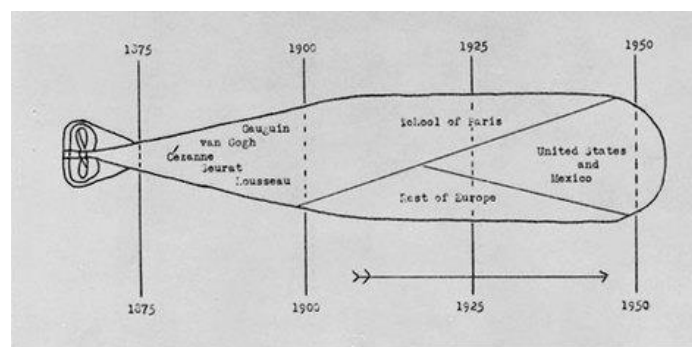
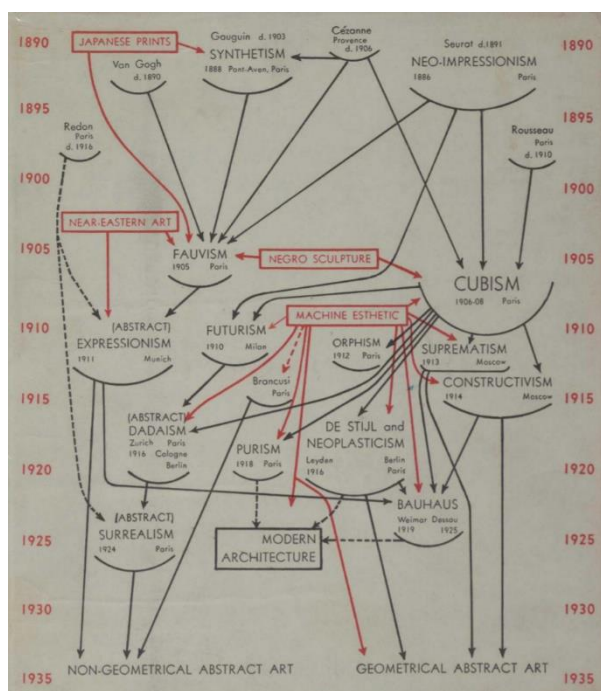
¹²⁶ Krauss, Foster, Buchloh, Bois, 2004, p. 629.

¹²⁷ Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli Editore, Roma 2005, p. 192.

I risultati della nuova impostazione della pratica curatoriale possono essere criticati su vari livelli: per l'arbitrarietà della giustapposizione di opere secondo una corrispondenza priva di ogni strumentalizzazione, anche storica – come nella concezione utopistica¹²⁸ e di ideale autonomia delle mostre di Szeemann (Fig. 10) –, o per il rischio di sfociare nel soffocamento delle capacità creative degli artisti dal momento che la curatela non si limita più a esporre le opere, ma diventa “l'esposizione di un'esposizione come opera d'arte”¹²⁹ – questione ampiamente discussa nel progetto di Jens Hoffmann *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, che raccoglie i contributi di ventotto artisti riguardo Documenta11 –.

Secondo l'oggetto di studio di questo lavoro, ciò che più ci interessa sono gli effetti che questo fenomeno ha avuto sulla ricezione del pubblico. Lo spostamento del curatore dalla sfera mediatica a quella creativa ha effettivamente cambiato non poco le regole del gioco, che prevedono che il museo sia un luogo che deve consentire l'accesso a un vasto pubblico non specializzato. È venuto sostanzialmente a mancare quell'elemento di connessione che sapesse parlare la lingua del pubblico per rendere decifrabile un complesso linguaggio artistico. La mediazione del curatore quindi non è più la terza componente tra l'opera e il pubblico, ma andrà ad inserirsi in un dialogo più strettamente artistico e sempre più specializzato, i cui assunti sono sempre meno percepibili da un pubblico non esperto¹³⁰.

Un'ulteriore conseguenza è quella di rendere più problematica la missione di diffusione e di accesso democratico di cui il museo, come istituzione pubblica, è chiamata a farsi carico, soprattutto in ragione del fatto che è il luogo privilegiato di questo dialogo specialistico, nel



Figg. 11-12. Alfred Barr, diagramma per l'esposizione *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 2 marzo-19 aprile, 1936), pubblicato nel catalogo della mostra *Cubism and Abstract Art*, MoMA, New York, 1937.

¹²⁸ «Per me il museo è un luogo dove sperimentare nuove connessioni, dove conservare e comunicare le fragili creazioni dell'individuo, la collezione è parte di una memoria collettiva che deve essere costantemente questionata per il suo contenuto utopico». Harald Szeemann, *Identity-kit*, febbraio 1980, citato in Doris Chon, Glenn Philips, Pietro Rigolo (a cura di) *Harald Szeemann Selected Writings*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2018, p. 13.

¹²⁹ Daniel Buren, *Where are the Artists?*, in Jens Hoffmann (a cura di), *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, “e-flux”, 2003, http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren.html, (data ultima consultazione: 16 ottobre 2018).

¹³⁰ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro Libros, Madrid, 2017, p. 217.

quale il pubblico non ha voce. La tendenza a limitare lo spazio museale alla funzione di un luogo di un dialogo solo riservato agli specialisti è la testimonianza di ciò che Nicolas Bourriaud definisce “l’orrore viscerale dello spazio pubblico”¹³¹. Come compreso dalle parole di Ortega, il risultato di questa distanza cognitiva sarà l’indifferenza che porterà una comunità a considerare il contenuto del museo come qualcosa a cui non ha accesso, che rappresenta una cultura con la quale non si può identificare o che non vuole che faccia parte della sua.

Da qui nasce l’esigenza di strategie intermedie che si realizzano principalmente all’interno del servizio del dipartimento educativo. L’obiettivo di queste strategie è quello di rendere accessibile il messaggio del museo attraverso un linguaggio che avvicinasse il pubblico ad una conoscenza sempre più particolareggiata, delimitata dalle barriere semantiche del linguaggio specifico della storia dell’arte.

Una delle prime istituzioni ad aver stabilito uno standard nelle attività educative all’interno del museo fu il MoMA di New York. Aperto nel 1929, si distinse presto per un’impostazione fortemente “educativa nel senso più ampio” che si rifletteva nella missione del museo espressa da Alfred Barr: “to help people enjoy, understand, and use the visual arts of our time”.

I testi dei cataloghi delle mostre da lui curate erano primariamente indirizzati al pubblico attraverso un linguaggio che potesse spiegare in maniera chiara e definita i concetti base per approcciarsi all’arte del suo tempo, sperando così di aiutare il pubblico a superare le barriere del pregiudizio intorno alle nuove espressioni artistiche¹³², il che rifletteva anche la sua preoccupazione di classificare il modernismo nel continuum storico artistico.

Barr, influenzato dall’esperienza del Bauhaus, credeva fortemente nella funzione didattica del museo, che arriva a riflettersi nei suoi famosi diagrammi (Figg. 11-12), fino alle etichette poste accanto alle opere (Fig. 13) che non si limitano solo ad informare su nome dell’artista e titolo dell’opera, ma pongono delle domande per invitare lo spettatore a porsi criticamente davanti ai lavori esposti e – nel caso del pannello che propone il confronto tra *Reclining Woman* di Picasso (Fig. 14-15) *Ploretatian Victim* di David Siqueiros (Fig. 16) – interrogarsi sullo statuto dell’arte moderna. Secondo l’impostazione didattica delle esposizioni temporali e della collezione permanente, si utilizzavano diversi strumenti che mirassero a dare le coordinate del contesto storico-artistico delle opere, ed allo stesso tempo proposte comparative come spunto di riflessione.

Nel 1937 il MoMA istituisce un separato dipartimento educativo che vede come direttore Victor D’Amico. Se le attività espositive del museo erano già di per sé di matrice didattica e divulgativa, il compito del dipartimento educativo era invece focalizzarsi su un modello più partecipatorio che spingesse il pubblico ad esplorare la propria creatività. Nel teso contesto della Guerra Fredda, D’Amico era convinto che l’arte fosse “un’umana necessità” e che il ruolo del suo dipartimento fosse riconoscere il valore dell’arte come “potenziale di crescita mentale ed emozionale”¹³³. Lo scopo era quello di screditare l’idea di un’arte mitizzata che identifica l’artista come un essere appartenente ad un mondo lontano dalla quotidianità dell’essere umano, al contrario si voleva tentare di riconnettere l’arte alla vita quotidiana. Per questo obiettivo il

¹³¹ Bourriaud, 2006, p. 69.

¹³² Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 2002, p. 317.

¹³³ Victor D’Amico, *Creative Art for Children, Young People, Adults, Schools*, “The Bulletin of the Museum of Modern Art”, The Department of Education of MoMA, New York, vol.19 n. 1, autunno 1951, p. 4.

museo era il luogo da preferire per lo sviluppo di un insegnamento creativo ed innovativo, che era possibile grazie alla diretta fruizione delle opere d'arte, senza le quali l'esperienza creativa non può realizzarsi completamente.

Da qui la realizzazione di una serie di iniziative, soprattutto incentrate sui bambini, che ancora oggi rimangono il modello per quelle attività basate sulla partecipazione attiva del visitatore. Tra le più significative si ricordano *Yong People Galley* 1937, *War Veterans' Art Centre* 1944-1948 nel quale insegnò anche Sol LeWitt, *Parent-Child Classes* 1948, la serie televisiva *Through the Enchanted Gate* 1952, e il programma più sperimentale e di più grande successo *Children's Art Carnival* realizzato dal 1942 fino al 1969 dedicato soltanto ai bambini. Tutte queste attività erano focalizzate sul primato della componente visuale – D'Amico scrisse infatti che uno dei compiti del dipartimento era presentare le opere d'arte in termini di percezione di modo che fossero *visually appealing*¹³⁴, e Barr pur superando la tradizionale etichetta informativa dei dipinti termina comunque col proporre al fruitore un giudizio di gusto “*which do you like more?*” –, sull'espressione creativa e sulla pratica del fare arte piuttosto che su un approccio dialogico e di coinvolgimento critico verso il quale invece si sono dirette le attività con il pubblico degli ultimi decenni. Nonostante questo, il modello partecipativo sviluppato da D'Amico ha aperto la strada ad un coinvolgimento più attivo dello spettatore all'interno delle sale del museo, sia esso incentrato sulla pratica creativa o su quella dialogica.

Tra le attività educative proposte dai musei e dai centri d'arte contemporanea negli ultimi decenni Amaia Azcárate distingue almeno tre tipi di approcci che si differenziano a seconda del grado di coinvolgimento interpretativo del pubblico.

Un primo approccio corrisponde alla tradizionale subordinazione all'autorità del curatore o del conservatore, che considera l'educatore all'interno del museo come un mero canale di trasmissione del conoscenza stabilito dal comitato scientifico. Questa modalità spesso deriva principalmente dalla mancanza di formazione in teoria didattica e educativa del personale incaricato delle visite, che finisce quindi per riprodurre il discorso degli esperti in una trasmissione fondamentalmente acritica. Se le informazioni riguardano solo la trasmissione di date, di eventi e di significati simbolici – da considerare comunque necessarie per contestualizzare culturalmente un'opera e passare sul piano critico ed interpretativo –, si alimenta l'idea di un'arte d'élite, lontana dalla concreta funzione sociale che ha le potenzialità per compiere e che il museo o il centro d'arte, come istituzioni pubbliche, hanno il compito di promuovere.

A prescriptive approach to learning, especially in a space as variably used and understood as a museum, is pointless. In art museums in particular, the patrician emphasis on a body of knowledge accessed only by a few seems inappropriate; it rests on the misunderstanding that academic art history is the sole translator of the meaning of works of art. Of course, the intellectual history and legacy of research embodied in the museum should not be treated with disdain; but the treasures of the past can only be appreciated as treasures if the methods by which they are discussed keep up with contemporary consciousness.¹³⁵

¹³⁴ Ivi, p. 19.

¹³⁵ Ben Street, *Inquiry: Learning Lessons*, “Apollo”, 25 marzo 2015, <https://www.apollo-magazine.com/learning-lessons-museum-education/>, (data ultima consultazione 10 ottobre 2018).

DO YOU EVER SAY:

"Modern art is. . ."

"I don't like modern art. . ."

"The trouble with modern art is. . ."

But can you generalize about modern art?

Look at the two paintings on this wall, for instance. Both are large, both are of women's figures, both are by famous artists, and both were done in the early 1930s. But otherwise they could scarcely be more different.

The Picasso *Reclining Woman* to the right is a decoration in bright colors and flat half abstract patterns. The subject is absorbed into the design - and the design, gay and colorful, is what makes the picture worth looking at.

The Siqueiros *Proletarian Victim*, on the contrary, is heavy and sombre in color, and so boldly modelled that the figure seems almost to heave itself out of the flat canvas; and the subject is treated with passionate seriousness.

Which do you think is more truly "modern"? Which do you like more?

Fig. 13. Alfred Barr, wall label, 1947, MoMA

DO YOU EVER SAY:

"Modern art is..." "I don't like modern art..." "The trouble with modern art is..."

But can you generalize about modern art? Look at the two paintings on the wall, for instance.

Both are large, both are of women's figures, both are by famous artists, and both were done in the early 1930s. But otherwise they could scarcely be more different.

The Picasso *Reclining Woman*¹³⁶ to the right is a decoration in bright colors and flat half abstract patterns. The subject is absorbed into the design - and the design, gay and colorful, is what makes the picture worth looking at. The Siqueiros *Proletarian Victim*, on the contrary, is heavy and sombre in color, and so boldly modelled that the figure seems almost to heave itself out of the flat canvas; and the subject is treated with passionate seriousness. Which do you think is more truly "modern"? Which do you like more?¹³⁷



Fig. 14. Picasso, nudo sdraiato, 1932, Parigi, Museo Nazionale Picasso.



Fig.15. Picasso, *The Dreamer* 1933, New York, Metropolitan Museum.



Fig.16. David Alfaro Siqueiros, *Proletarian Victim*, 1933, MoMA

¹³⁶ L'etichetta citata fa riferimento a una generica *Reclining Woman* di Picasso degli anni Trenta. Nel corso delle ricerche ho ritenuto possibile che Alfred Barr potesse riferirsi alle opere delle figure 14 e 15, ritenendo più probabile si possa trattare dell'opera ora esposta al Metropolitan. Non ho purtroppo avuto una soluzione dai responsabili dell'archivio del MoMA, che non erano più in possesso dei dati riguardanti la mostra in cui l'opera di Picasso era esposta accanto a quella di Siqueiros. Ho scelto pertanto, al fine di riproporre il confronto, di inserire entrambe le opere a cui ritengo l'etichetta di Barr faccia riferimento.

¹³⁷ Wendy Woon, *At Play, Seriously, in the Museum*, "Inside/Out, A Moma/MomaPS1 Blog", 21 dicembre 2009, https://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/ (data ultima consultazione: 17 ottobre 2018).

La nozione di “consapevolezza contemporanea”, di cui parla lo storico dell’arte Ben Street nel frammento citato, situa la trasmissione delle informazioni in una prospettiva dialogica, che contribuisca a fornire lo spettatore degli strumenti che gli consentano di trarre dall’opera significati utili alla comprensione della sua cultura contemporanea.

Sul versante opposto all’approccio prescrittivo figurano quindi le modalità educative che ripongono l’autorità interpretativa nello spettatore, che spesso però si sono distinte per la generale tendenza ad evitare di fornire informazioni prelieve sull’opera, a presunto beneficio delle autonome capacità critiche del visitatore.

Si tratta di un tipo di approccio che si è sviluppato sempre di più nei luoghi dell’arte contemporanea di fronte all’ambiguità formale e ontologica dell’opera¹³⁸. All’interno di questo tipo di approccio si includono metodi educativi come il *Visual Thinking Strategy* sviluppato dal MoMA negli anni Novanta, fondato sulla pratica del solo guardare guidata soltanto da tre domande – *What’s going on in this picture? What do you see that makes you say that? What more can you find?* –, attraverso la quale il fruitore costruisce un significato.

Se questo può essere effettivamente un metodo che funziona bene con un pubblico molto giovane, in quanto può aiutare allo sviluppo delle abilità visuali –in America è stato recentemente utilizzato in ambito medico come aiuto allo sviluppo delle competenze diagnostiche –, non lascia spazio a risultati che vadano al di là della semplice constatazione degli aspetti manifesti dell’opera. Ancora più difficile può risultare questo metodo davanti a opere la cui ambiguità rende essenzialmente sterile la descrizione di caratteristiche formali o narrative, in quanto l’esercizio rimane ancora legato alla nozione di arte come rappresentazione.

A questo proposito Fernando Hernández domanda provocatoriamente “cosa si suppone possa apprendere un visitatore quando davanti a un quadro di Juan Gris risponde alla domanda ‘che cosa vedi?’ Riuscirebbe a comprendere il problema della rappresentazione posto dall’artista? Comprenderebbe la concezione dello spazio e del tempo che la teoria della relatività aveva ridefinito all’inizio del XX secolo?”¹³⁹. Coinvolgere quindi lo spettatore solo invitandolo a descrivere ciò che vede, mette pericolosamente da parte la contestualizzazione storico-artistica dell’opera indispensabile per la sua comprensione, che una volta fissata può rendere davvero possibile un atteggiamento più critico. Un approccio simile allo stimolo solo visuale è invece domandare “cosa senti? Cosa ne pensi?”, ancora più inutile in quanto il rischio è l’incontrollata arbitrarietà interpretativa o il suo totale annullamento, per il fatto che un pubblico senza una formazione storico-artistica non è in grado di formulare un’interpretazione.

L’alternativa a questi due estremi educativi è un tipo di autorità condivisa tra educatore e spettatore. L’educatore dovrà previamente fornire le coordinate dei fenomeni sociali e culturali che hanno prodotto l’opera, per consentire il visitatore di appropriarsi dell’universo simbolico e del messaggio che l’artista ha voluto trasmettere, nonché dei diversi significati che si sono stratificati sull’opera: “quelli che si costruiscono nel contesto in cui è stata prodotta, quelli che

¹³⁸ L’idea della funzione interpretativa dello spettatore, deriva anche dalla sostituzione del concetto di autore come unico individuo creatore con quello di *funzione-autore* [Michel Foucault, *Che cos’è un autore?*, “Bulletin de la Société française de Philosophie”, luglio-settembre 1969, Cesare Milanese (a cura di) *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 14.], teorizzato da Michael Foucault, un ruolo che al contrario può essere rivestito da una molteplicità di individui, in quanto l’opera non coincide più con la forma di espressione di un’individualità particolare. Un’idea che Roland Barthes estremizzerà dichiarando che la vera nascita dello spettatore (*lecteur*) deve passare attraverso la morte dell’autore [Roland Barthes, *La morte dell’autore*, 1968, in Roland Barthes, *Il sussurro del linguaggio. Más allá de la palabra y la escritura*, Phaidos, Barcelona, 1987, p. 84].

¹³⁹ Fernández Hernández, *Más allá de los límites de la escuela*, 2002, citato in Amaia Arriaga Azcárate, *Modelos de educación estética y autoridad interpretativa en centros de arte contemporáneos*, “Estudios sobre Educación”, vol. 14, 2008, pp. 134-135.

conferiti dall'artista, quelli che sono sorti dagli studi accademici e anche quelli sorti dall'uso che se ne fa nel presente"¹⁴⁰. La via da preferire quindi sarebbe proporre pratiche educative fondate sulla «costruzione dialogica del significato»¹⁴¹ che permettano di avere un'esperienza con l'opera d'arte contemporanea più critica e quindi significativa.

Su questa linea dialogica si è sviluppato il progetto di mediazione della biennale europea d'arte contemporanea Manifesta. A partire da Manifesta 8, tenutasi a Murcia (9 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011) con il seminario della durata di un mese *Arte Contemporáneo, Audiencias, Mediación y Participación* si è iniziato a ripensare le strategie educative della biennale, includendo inoltre il termine mediazione che va a sostituire quello di educatore, nel programma educativo nominato *Manifesta Art Mediation*. Il risultato delle nuove sperimentazioni di mediazione con il pubblico fu la creazione del progetto *Manifesta Workbook* una piattaforma online da cui sono scaricabili strumenti guida che propongono diverse metodologie di mediazione. In linea con l'approccio dialogico di cui si è parlato, strumenti quali il *Radial Thinking* (Fig. 17) propongono una serie di domande che aiutano lo spettatore ad approcciarsi all'opera e costruire la sua interpretazione, a partire dall'individuazione delle coordinate storico-culturali implicite nell'opera. Stessa modalità ha la *Mediation Card* realizzata per Manifesta 11, pensata per dare le coordinate minime a quei visitatori che non partecipano alle attività e che quindi visitano le esposizioni autonomamente.

Fig. 17. *Radial Thinking*, Manifesta Workbook, concept & editing Yoeri Meessen e Thea Unteregger.



Manifesta 10 che ha invece avuto luogo a San Pietroburgo (28 giugno – 31 ottobre 2014) fu l'occasione per approfondire ulteriormente le problematiche della mediazione, nel contesto di un paese come la Russia, in cui la mediazione è un'attività totalmente nuova se comparata con la ancora radicata pratica delle visite guidate tradizionali.

Uno dei limiti dell'approccio della mediazione è il fatto che la sua buona riuscita dipende quasi esclusivamente dalla disponibilità del pubblico a partecipare al dialogo. Il tradizionale ruolo passivo dello spettatore come concepito durante una normale visita guidata, con la mediazione viene totalmente ribaltato in quanto permette di eliminare quella barriera tra guida e visitatore che condanna ad uno stato di passiva trasmissione di informazioni.

Pur nella difficoltà di abituare il pubblico ad una situazione partecipativa, la ragion d'essere delle opere contemporanee obbliga in ogni caso a ripensare la mediazione in termini di dialogo

¹⁴⁰ Ivi, 138.

¹⁴¹ Ibidem.

non più unilaterale, in quanto – come afferma nuovamente Ben Street che per Manifesta 10 ha svolto i workshop di formazione per i mediatori –, “non affrontare l’arte in una prospettiva dialogica significa fraintendere il suo posizionamento nella storia dell’arte, dal momento in cui la maggior parte dell’arte contemporanea è fondata sul dialogo”.

Questo dialogo non dev’essere considerato quindi esclusivamente nell’ottica della missione educativa del museo, ma la sua negazione costituirebbe un vero problema per il suo posizionamento storico e per la sua legittima appartenenza alla storia dell’arte. L’artista stesso, caricato di un “*mediumistic role*”¹⁴² convoca un dialogo che spera che la sua opera susciti, ma senza la mediazione il pubblico abbandona l’opera ad un monologo. Nello spazio espositivo si presuppone debba avvenire l’evento comunicativo che l’opera è in grado di canalizzare, attraverso l’apertura di un dialogo tra i codici dell’artista, quelli della comunità critica e interpretativa degli specialisti e il pubblico generale che riceve questi codici. Se questo interscambio comunicativo non avviene l’opera rimane incomprensibile. La presenza dei molteplici riferimenti in un’opera d’arte contemporanea, insieme al ribaltamento della funzione estetica rende impossibile sostenere lo sguardo sull’opera senza il supporto delle parole che tentino di tradurre un linguaggio complesso, “che si apprende solo se il desiderio di ampliare i propri universi è sufficientemente forte”¹⁴³.

L’opera di Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla ha offerto alla Fondazione Antoni Tàpies l’occasione di ripensare la mediazione nelle sale espositive proprio in questi termini di partecipazione attiva e dialogica.

¹⁴² Duchamp, 1957.

¹⁴³ Eulàlia Bosch, *El plaer de mirar: El Museu del visitant*, Actar, Barcelona, 1998, p. 48.

2.2. Allora&Calzadilla, una mostra per ripensare la mediazione.

La mostra organizzata dalla Fundació Antoni Tàpies (6 febbraio – 20 maggio 20018) dedicata al duo artistico composto da Jennifer Allora (1974, Philadelphia, Usa) e Guillermo Calzadilla (1971, L'Havana, Cuba) rappresenta la loro prima esposizione in territorio spagnolo.

L'esposizione è stata la materia prima del progetto di mediazione *Hipervincle*, concepita come un'opportunità per ripensare la tradizionale figura del vigilante di sala, non più sufficiente per presentare al pubblico un repertorio di opere estremamente complicato come quello di Allora e Calzadilla. Non si è voluto conferire un titolo alla mostra, il cui unico riferimento è il nome d'arte del duo, in quanto l'intenzione non era dare una definizione riassuntiva alle ricerche degli artisti, né tantomeno conferire una cornice mentale rigida. Eliminando il titolo l'effetto è quello di sottolineare il carattere compositivo e imprevedibile delle opere – tra le quali il filo conduttore è conferito appunto dalla componente sonora –, e allo stesso tempo l'assenza di un significato interpretativo preimpostato apre uno spazio più libero per lo spettatore.

Si tratta di un congiunto di opere che chiamano lo spettatore ad un approccio performativo, a partire dal fatto che il suono dominante e i forti cambiamenti cromatici sconvolgono le aspettative implicite del visitatore che si attivano nel momento in cui entra nel museo. Il lavoro di Allora e Calzadilla offre un buon spunto di riflessione per considerare il pubblico come materia prima e ribaltare quindi le norme imposte per discernere il corpo dell'opera e quello dello spettatore.

Il suono è l'elemento che lega le opere e che modella lo spazio del museo, funzionando come una scultura acustica che viene utilizzata qui in una funzione anticipatoria: il suono di un'opera anticipa quella successiva che a sua volta risente del riverbero di quella precedente. Questa insistenza sulla componente sonora è in linea con le recenti ricerche degli artisti sul rapporto tra la musica, la violenza, le strutture di potere e sulla sua funzione nella sfera pubblica in quanto esperienza collettiva. In ambito bellico per esempio la musica è sempre stata utilizzata come mezzo per comunicare in battaglia o come strumento di tortura acustica, “che sia stata utilizzata per ispirare i soldati, per annunciare un attacco o costringere alla resa, la musica è stata parte degli arsenali bellici fin da quando sono state combattute le guerre”¹⁴⁴.

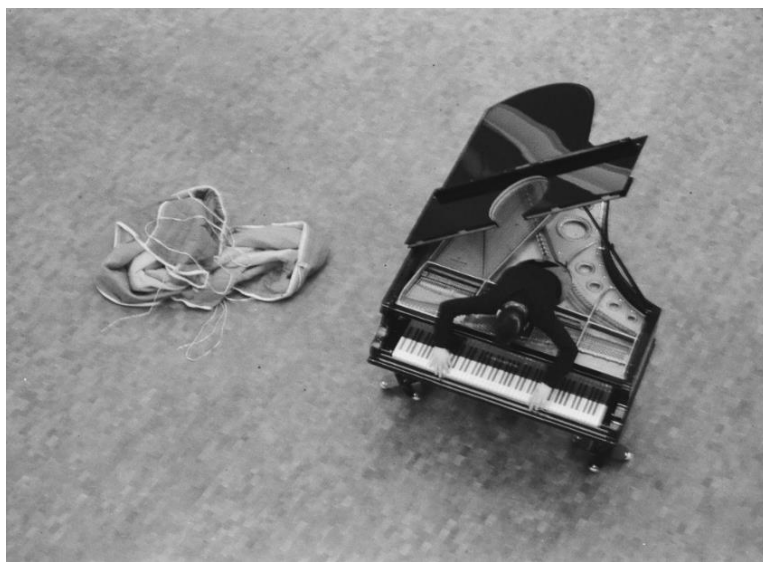
È quindi un tipo di lavoro che incentra la sua capacità evocativa di una realtà in sé molto concreta, attraverso una componente invisibile ed effimera quale è il suono, la cui materializzazione in forma concreta rappresentata dall'opera funziona solo come supporto, canale o derivato.

Nella continua sovrapposizione che si produce per la simultaneità dell'emanazione sonora delle opere, il suono è utilizzato nella sua componente imprevedibile che risiede nella possibilità di creare ogni volta echi e riverberi differenti, in un continuo gioco di botta e risposta. I due artisti utilizzano il suono come una composizione in divenire senza una partitura definita, come una creazione collettiva piuttosto che una trasmissione di un messaggio codificato, di modo che sia davvero in grado di connettersi con la corporeità, in quanto “composition ties music to gesture, whose natural support it is; it plugs music into the noise of life and the body, whose movement

¹⁴⁴ Andrea Villani, *Allora & Calzadilla. La musica del potere*, “FlashArt”, n. 312, ottobre-novembre 2013.

it fuels”¹⁴⁵. Gli artisti chiamano quindi lo spettatore ad un tipo di percezione auditiva e di ascolto a cui non è normalmente esposto. Questa composizione, che il visitatore è invitato ad ascoltare tutt’orecchi, anzi “tutto corpo”, espone un’ampia varietà di forme di esistenza e delle rispettive modalità di stare al mondo che comprendono l’umana – *Wake Up* –, l’animale – *Apotome* – e la minerale – *Lifepans* –.

La prima opera esposta che apre l’itinerario acustico è *Stop, Repair, Prepare: Variations on ‘Ode to Joy’ for a Prepared Piano* (Figg.18-19), una performance nella quale un pianista entra fisicamente in un pianoforte attraverso un foro praticato al centro della struttura dello strumento, e reclinandosi verso la tastiera esegue il quarto movimento della nona sinfonia di Beethoven, meglio conosciuto come *Inno alla Gioia*. Il titolo dell’opera fa chiaro riferimento agli esperimenti con il piano preparato di John Cage, il quale ne alterava il timbro inserendo vari oggetti come chiodi e bulloni tra le corde dello strumento, in una sperimentazione concettuale delle possibilità sonore che riflette la dichiarazione di Henry Flynt secondo cui il materiale dell’arte sono i concetti, così come il materiale della musica è il suono¹⁴⁶.



Figg .18-19. Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla *Stop, Repair, Prepare: Variations on ‘Ode to Joy’ for a Prepared Piano*, piano preparato e performance, 2008.

Il foro circolare, che rappresenta in sé un atto di alterazione violenta dello strumento. Fa sì che le due ottave centrali del piano siano impraticabili, rendendo a momenti irriconoscibile e strutturalmente incompleto il pezzo musicale, per la cui esecuzione il pianista deve sottomettersi ad un processo attraverso il quale è costretto a disimparare l’insegnamento musicale accademico. Non è casuale l’utilizzo dell’*Inno alla Gioia*, in quanto prima di diventare l’inno ufficiale dell’Unione Europea è stato utilizzato in diversi contesti ideologici che contrastano con l’ideale di fratellanza e libertà che rappresenta oggi: il decimo anniversario della salita al potere di Mao Zedong; come climax del festival musicale del Terzo Reich nel 1938; l’anniversario di Hitler; e come inno della Rhodesia, ex colonia britannica in Africa in cui Ian Smith predicava il suprematismo del potere bianco.

¹⁴⁵ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester University Press, Manchester, 1985 (ed. or. 1977), p. 142.

¹⁴⁶ Henry Flynt, *Essay: concept art*, in George Maciunas (a cura di), “An Anthology”, 1962.

Ciò che completa il senso di *Stop, Repair, Prepare* è il fatto che significativamente la prima esecuzione della performance fu realizzata nel 2008 nella Casa dell'Arte di Monaco che fu inaugurata nel 1937 per la mostra dell'arte propagandistica nazista *Große Deutsche Kunstausstellung*, contemporaneamente alla quale nell'Istituto di Archeologia si teneva la mostra dell'arte degenerata. Rievocando la strumentalizzazione dell'opera di Beethoven in un luogo tanto emblematico del feticismo culturale del potere, i due artisti attivano la memoria di quello spazio che rende evidente la relazione della musica con quel substrato di violenza che tenta occultare.

Questa ricerca sul rapporto tra la musica e la violenza ha portato i due artisti ad avvicinarsi al terreno del militarismo. La critica alla forte enfasi sulla cultura militare negli Stati Uniti fu inoltre il focus del padiglione americano *Gloria* da loro curato, alla Biennale di Venezia del 2011, per la quale tra le altre opere presentarono un carroarmato rovesciato sul quale correva su un tappeto rotante un atleta olimpico. L'opera *Wake up*, un'installazione sonora e luminosa *site specific*, trova la sua genesi proprio nel repertorio musicale nell'ambito dell'addestramento militare.



Figg. 20-21. Birgit Uhler (Fig. 20) e Ingrid Jensen (Fig. 21) partitura delle variazioni su *Reveille*, per Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, *Wake up*, 2007.

La composizione musicale realizzata per l'opera è frutto della collaborazione dei due artisti con dieci musicisti e compositori internazionali, ai quali fu richiesto di comporre liberamente una serie di variazioni su *Reveille*, la sveglia militare delle truppe dell'esercito americano, di modo da distorcerne la melodia e rendere irriconoscibile il famoso motivo del *bugle call*¹⁴⁷ per aprirlo ad un campo semantico più ampio.

Il risultato è una lunga registrazione che raggruppa tutte le variazioni scritte dai musicisti (Figg. 20-21) accompagnata da un'installazione luminosa che risponde secondo i ritmi stabiliti dalla composizione, in un continuo gioco di botta e risposta tra la componente luminosa e quella sonora. Il suono distorto e alterato di uno dei motivi più riconoscibili della storia della musica sovrapposta ai violenti cambi di luce, intende evocare la violenza di un bombardamento, che fa

¹⁴⁷ Questo gesto di riappropriazione della sveglia militare era già implicito nel pezzo jazz scritto da "Jack Pettis and His Pets" del 1922 *The bugle call blues*, che era anche relazionato alla partecipazione dei musicisti di colore nelle bande militari durante la Prima Guerra Mondiale.

diretto riferimento alla militarizzazione dell'isola portoricana di Vieques, con la quale Allora e Calzadilla hanno diretta familiarità, vivendo e lavorando a Porto Rico. Annullando quindi sostanzialmente la funzione originaria per la quale il tema della tromba era stato pensato, l'opera riconnette questa musica con la sua violenza latente, propria del contesto nel quale veniva utilizzata. Quello che il pianoforte preparato evocava con più ritenzione, in *Wake Up* è caricato di una più evidente immediatezza data soprattutto dal carattere disturbante dell'opera, che bombarda letteralmente la vista e l'udito dello spettatore rievocando la relazione tra la musica e la violenza, un rapporto che in ambito cinematografico spesso si fa ancora più intenso e palese – si pensi per esempio alle riprese di Leni Riefenstahl alle Olimpiadi di Berlino del 1936 in cui le musiche di Hebert Windt celebrano le inquadrature degli atleti che sembrano immagini in movimento di statue classiche, ma che nascondono una violenza razziale, oppure ad *Arancia Meccanica* nel quale di nuovo Beethoven fa da colonna sonora a quella “amata ultraviolenza” –.

Durante un incontro tenutosi il 4 marzo del 2007 alla *The Reinassance Society* di Chicago, dove per la prima volta fu installata l'opera, il curatore Hamza Walker introdusse *Wake Up* leggendo un frammento del libro dell'*Apocalisse*, nel quale si racconta la distruzione della terra tra “grandine e fuoco mescolati a sangue”, annunciata dal suono delle trombe dei sette angeli. L'opera quindi tenta di riattivare l'oscuro bagaglio simbolico dello strumento connesso con il potere e la violenza, che è precisamente il substrato dell'apparente allegro motivetto che dà il buongiorno alle truppe americane.

L'installazione è strettamente connessa con l'opera *Returning a Sound* del 2004 che in realtà ne costituisce la genesi. Si tratta di un'opera video che filma un giovane attivista alla guida della sua motocicletta mentre percorre le strade dell'isola di Vieques, tra le quali riecheggia il suono della tromba incastrata nel tubo di scappamento del veicolo. L'opera fa riferimento al militarismo onnipresente nelle zone limitrofe a Porto Rico e nello specifico allo sfruttamento dell'isola di Vieques per le esercitazioni militari della marina statunitense, la cui demilitarizzazione è avvenuta definitivamente soltanto del 2003. Il breve viaggio in motocicletta costituisce una sorta di riappropriazione della sonorità del paesaggio dell'isola rimasto tuttavia contaminato dal ricordo delle detonazioni, cosicché il suono della tromba rappresenta il costante memorandum delle invasioni militari. Come in *Wake Up* il suono della tromba è privato del suo timbro brillante che dovrebbe accompagnare la celebrazione solenne di una vittoria. In questo caso il suono dello strumento si fa frammentato in un monotono reagendo ai sobbalzi del terreno e alle accelerazioni del veicolo, che fa riferimento ad una vittoria precaria che ha lasciato una ferita permanente anziché ad una conquista trionfante.

Nella stessa porzione di corridoio della Fondazione Tàpies nel quale è installata *Wake Up* trova spazio la performance *Lifespan* (Fig. 22) che indaga invece il rapporto tra l'essere umano e il mondo minerale, in un approccio questa volta più di carattere ontologico. L'opera consiste in una piccola pietra appesa al soffitto da un filo trasparente e tre performers che eseguono un pezzo per sole voci in cerchio intorno alla pietra. La composizione è formata soltanto da fischi, sibili e respiri a cui si mischiano alcuni fonemi molto elementari (f, sh e th), scritta dal compositore David che accompagna lo spartito con alcune indicazioni:

Light and unpredictable, like air. All performers surround an ancient rock hanging from the ceiling and are spaced evenly around it. They should be close enough so that when they lean in, they can almost touch the rock with their faces.

Unless otherwise noted, all musical ideas begin with one designated leader and are passed around all performers, clockwise, overlapping, speeding up, and slowing down unpredictably. The passage from performer to performer should not be metronomic but should have an air of wildness to it; this is not a gentle piece. [...]

Unless otherwise noted, all action should be accompanied by leaning in toward the hanging rock when the action is initiated and pulling away when the action begins to stop.¹⁴⁸



Fig.22. Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, *Lifespan*, performance con roccia dell'Adeano, tre vocalist, composizione di David Lang, 15 minuti, 2014.

Il confronto tra la sottigliezza dei vocalizzi dei cantanti e la resistenza della pietra – si tratta infatti di una roccia dell'Adeano, prima era geologica del pianeta che risale a circa 4.600 milioni di anni fa – riflette sulla fragilità della vita umana in rapporto all'enormità temporale racchiusa nelle piccole dimensioni del minerale, che oscilla come il pendolo di un tempo immisurabile. Il paradosso di una roccia che racchiude in sé una pesantezza temporale inimmaginabile, ma il cui movimento è subordinato ad un elemento leggerissimo quale è il respiro dei tre performer, riflette probabilmente sulla capacità distruttiva che l'essere umano esercita sulla terra, rafforzato dal fatto che la performance condivide lo spazio espositivo con i disturbanti suoni di *Wake Up*, che fa diretto riferimento alla guerra.

L'esposizione prosegue in una grande sala oscura nella quale è proiettato il video *Apotome* (2013), in cui Tim Storm, il cantante che ha la voce in grado di emettere le frequenze più basse del mondo, riproduce i suoi suoni gravi in presenza dei resti di due elefanti nel museo di storia naturale di Parigi. Il filmato rimanda ad un esperimento effettuato su una coppia di elefanti nel



Fig. 23 Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, *Raptor's Rapture*, performance con flauto Bernadette Käfer, esemplare di avvoltoio, Documenta 13, Weiberg Bunker di Kassel 2012.

¹⁴⁸ The Cleveland Museum of Art, *The Crossing: David Lang's "Lifespan"*, <https://www.clevelandart.org/events/music-and-performances/the-crossing-david-lang-lifespan>, (data ultima consultazione: 10 ottobre 2018).

maggio del 1798 e commentato nell'articolo *Du pouvoir de la musique sue les animaux et du concert donné aux Éléphants* pubblicato su *La Décade Philosophique*.

L'esperimento consisteva in un concerto eseguito al Jardins des Plantes alla presenza di due elefanti – un esemplare maschio e uno femmina – allo scopo di osservare le reazioni dei due animali all'ascolto di un repertorio di musica classica che, come riportato nell'articolo, palesavano uno stato di agitazione, stupefazione e incantamento. L'esperimento tentava di capire se la musica potesse davvero essere un mezzo di comunicazione tra le specie animali, intenzione che ritroviamo nel tentativo di Storm di rievocare una connessione primordiale con il mondo animale, attraverso il contatto tra la sua voce profonda e le ossa dei due animali. Alcuni dei suoni di Storm sono talmente gravi da poter essere infatti percepiti soltanto dagli elefanti. Attraverso questo confronto tra le ossa ed un suono umano talmente grave da avvicinarsi così tanto al mondo animale i due artisti indagano “la questione di come il soggetto umano entra nell'esistenza, come si è evoluto in qualità di costrutto filosofico, sociale e politico”¹⁴⁹. Allora e Calzadilla indagarono sulla connessione tra uomo e animale attraverso la musica nel 2012 in occasione di Documenta 13, per la quale realizzarono il video *Raptor's Rapture* (Fig. 23) in cui una musicista specializzata in strumenti storici tentava di suonare un flauto di 35mila anni trovato nel 2008 – che ad oggi costituisce lo strumento più antico al mondo – in presenza di un avvoltoio all'interno del Weiberg Bunker di Kassel.



Fig. 24 Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, *Hope Hippo*, performance e scultura in fango e argilla, 2005.

Tutte le opere analizzate fin ora si sono distinte per un approccio molto fisico e primordiale sia con gli strumenti, sia con l'utilizzo della voce umana che viene sfruttata nelle sue emissioni più elementari precedenti alla sua funzione di articolazione del linguaggio. La voce non è utilizzata in nessun momento come dispositivo semiotico attraverso la quale si articolano pensieri complessi, ma nella sua fondamentale forma sonora che ha significato aldilà del sistema linguistico che veicola. Anche quando non è direttamente implicata la voce lo strumento viene approcciato come un'estensione del corpo. Nel caso di *Wake Up* la tromba è pensata quasi come un prolungamento della laringe, in quanto le variazioni sulla sveglia militare possono in certi momenti ricordare delle grida, mentre l'alterazione strutturale del pianoforte costringe il

¹⁴⁹ Villani, 2013.

pianista a sporgersi verso la tastiera, in una posizione che comprime la cassa toracica e che in qualche modo comporta un'implicazione più intensa ed alterata della respirazione.

Il secondo piano della Fondazione ospitò invece l'opera *Hope Hippo* (Fig. 24), una scultura "anti-monumentale" esposta per la prima volta alla Biennale di Venezia del 2005, che costituisce un'allegoria estremamente ironica delle statue equestri. L'opera si prende gioco della solenne rappresentazione di un fiero condottiero in sella al suo destriero, presentando una scultura di fango a argilla di un enorme ippopotamo addormentato con in sella un performer che suona un fischiello; controparte in questo caso ridicola della tromba che normalmente nelle statue equestri annuncia a gran voce una vittoria. Il performer seduto sull'ippopotamo ha il compito di leggere il giornale, suonare il fischiello ogniqualvolta legge un fatto di corruzione o di ingiustizia e gettare a terra le pagine che riportano la notizia, sulle quali man mano inizierà a cadere il fango. Pur nella scelta umoristica di fornire il performer con un fischiello, il gesto racchiude comunque una sorta di allerta all'umanità nel momento in cui il sottile, ma penetrante suono del fischio accompagna la denuncia di un problema sociale. In questo modo *Hope Hippo* lancia un avvertimento all'umanità, che tuttavia non ha la potenza del suono prorompente della tromba, ma che semanticamente è molto vicina a *Wake Up*, in quanto invita appunto a "svegliarsi" di fronte a un'ingiustizia.

L'esposizione si conclude in una stanza all'ultimo piano dell'edificio, in una zona mai stata aperta al pubblico dove viene proiettato il video *A man screaming is not a dancing bear* girato a New Orleans qualche tempo dopo il passaggio dell'uragano Katrina. Le immagini variano tra riprese delle zone verdi sulle sponde del fiume Mississippi e l'interno di una casa devastata dall'uragano. Tra le silenziose scene naturali, nelle quali rimane latente nell'apparente quiete la capacità di devastazione della natura, e i vani ricoperti di acqua e fango, irrompe improvvisamente un uomo che si serve delle persiane veneziane per fare musica. Il suo gesto fa riferimento alla tradizione musicale di New Orleans, patria della musica jazz, che tenta di sopravvivere tra le strisce metalliche della tendina, che inducono inoltre un gioco di luci e ombre all'interno della casa. Il titolo dell'opera è un diretto riferimento ad un frammento di *Diario di un ritorno al paese natale*, opera di Aimé Césaire scritta nel 1939, che connessa con la devastazione di New Orleans è anche una sorta di denuncia alla spettacolarizzazione mediatica di un evento drammatico: "Il mio corpo e la mia anima si guardano bene dall'incrociare le braccia nell'atteggiamento sterile dello spettatore, perché la vita non è uno spettacolo, perché un mare di dolore non è un palcoscenico, perché un uomo che urla non è un orso che balla".

Il parallelismo con un autore come Césaire che esprime la sua volontà di tornare in patria per difendere il suo popolo dall'umiliazione del colonialismo, costituisce il punto di partenza per introdurre la componente politica nell'opera dei due artisti che ha come riferimento primario la difficile situazione geopolitica di Porto Rico:

Tres conceptos son utiles para nombrar el atolladero actual de Puerto Rico, donde se intersecan las catastrofes medioambientales, políticas y económicas. [...] El primero: la deuda tiene que interpretarse como un "aparato de captura", que funciona como una forma de "colonialidad". El segundo: la "excepcionalidad colonial" describe la administración de la economía política de Puerto Rico mediante la declaración de estados de excepción.

El tercero: la “muerte lenta” y la “violencia lenta” nombran el despliegue generalizado de multiples catastrofes en Puerto Rico.¹⁵⁰

Il frammento citato che riassume in tre concetti la crisi di Porto Rico fa parte della pubblicazione *Una proposición modesta: Puerto Rico a prueba* edita dalla curatrice della mostra Sara Nadal-Melsió e voluta dalla Fondazione come piattaforma per riflettere sulla difficile situazione del luogo dove lavorano i due artisti e che problematizzano attraverso le loro opere.

Con lo status di cittadini di un territorio non incorporato, i portoricani nascono con la cittadinanza americana, ma con la concessione di un solo rappresentante al Congresso degli Usa e senza la possibilità di votare per il presidente. La condizione di stato associato agli Stati Uniti, ha fatto sì che si fomentasse un’economia dominata dal capitale dello stato sovrano, con

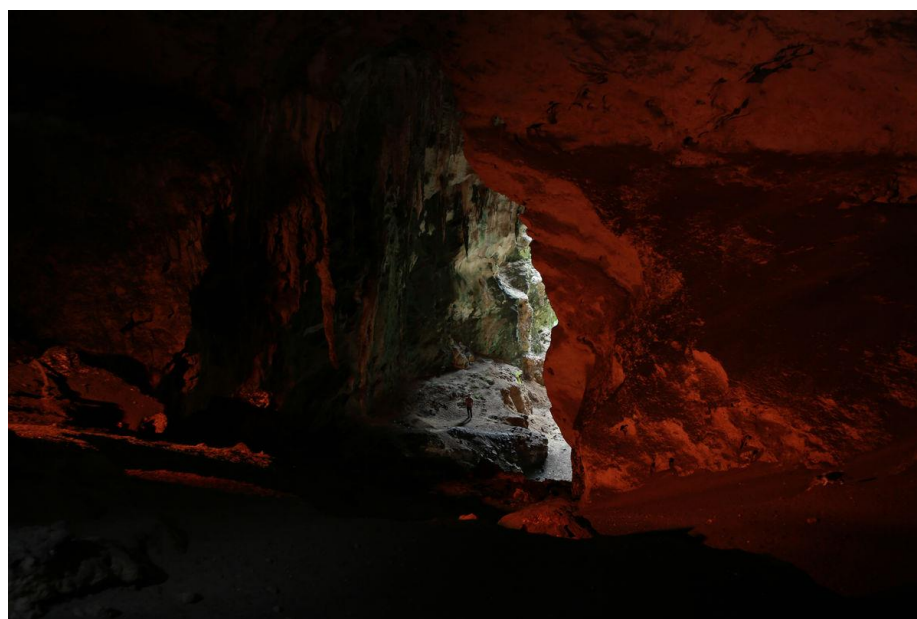


Fig. 25 Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, *Puerto Rican Light (Cueva Vientos)*, Guayanilla–Peñuelas, Puerto Rico, 2015.

il risultato che Porto Rico debba importare l’85% delle risorse che consuma. Sull’isola nel giugno 2017 si è tenuto il referendum per modificare lo status della nazione e diventare il 51° stato degli Usa, che ha avuto come risultato un’altissima percentuale a favore. I fattori che però bloccano l’annessione sono tanto di natura economica – Porto Rico ha dichiarato da poco la più grande bancarotta della storia americana – quanto politica, dato che la nazione prevalentemente democratica dovrebbe avere una rappresentazione a pieno titolo nel Congresso di un governo a maggioranza repubblicana.

La pubblicazione della Fondazione stabilisce quindi un dialogo con l’opera dei due artisti *Puerto Rican Light (Cueva Vientos)* (Fig. 25) – rimasta installata dal 23 settembre 2015 fino al 31 gennaio 2018 – più fortemente implicata nella condizione portoricana. Si tratta di una ricollocazione dell’opera *Puerto Rican Light (to Jeanie Blake)* di Dan Flavin del 1965, in una caverna calcarea di trenta milioni di anni che si trova in una zona tra Peñuelas e Guayanilla a Porto Rico.

¹⁵⁰ Rocío Zambranas, *Deudas coloniales*, in Sara Nadal-Melsió (a cura di), *Una proposición modesta: Puerto Rico a prueba*, Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 2018, p. 16.

Con questa operazione i due artisti non solo sottraggono l'opera alla sua collocazione tradizionale all'interno del *white cube*, ma ne modificano profondamente la natura minimalista, il cui autore nel 1966 dichiarò "I have no desire to contrive fantasies mediumistically or sociologically over it or beyond"¹⁵¹. Il fatto che l'opera di Allora e Calzadilla costituisca, per il grande carico simbolico, una sorta di anacronismo nei confronti dell'arte minimale, rende ancora più evidente la profanazione dei neon di Flavin. Allo stesso tempo però riappropriandosi dell'opera si tenta di fare letteralmente luce sulla condizione portoricana, caricando di significato il titolo che originariamente è stato conferito in maniera piuttosto arbitraria. I due artisti sono partiti infatti dallo sforzo di comprendere il motivo che avesse spinto Flavin a dare all'opera un titolo che fa diretto riferimento alle luci dell'isola, pur non essendoci mai stato. La genesi del titolo dell'opera deriva da un episodio avvenuto durante la mostra personale di Flavin alla Green Gallery di New York nel 1964. Una donna di nome Jeanie Blake che lavorava nella galleria e che in quell'occasione vide per la prima volta i neon di Flavin, disse all'artista che le sue opere le ricordavano le luci di Porto Rico. In quel periodo l'isola caraibica era caratterizzata da un forte flusso migratorio verso il Nord America, che era parte della cosiddetta "Operazione Bootstrap", un piano avviato alla fine degli anni Quaranta per la ridefinizione economica e industriale della nazione. Questo ha fatto sì che a partire dal 1958 si celebrasse annualmente a New York la *National Puerto Rican Day Parade*, che era probabilmente l'occasione in cui Blake ebbe l'occasione di vedere i colori portoricani che associò all'opera di Flavin. Questo semplice episodio che ha dato il titolo ai neon fluorescenti è quindi il riflesso implicito delle complesse dinamiche di potere tra la comunità caraibica e gli Stati Uniti, come spiega la stessa Jennifer Allora:

That would have never happened if there hadn't been an influx of Puerto Ricans who brought a new cultural expression to New York City. That's what interested us: this circuitry of migration that was happening then and still happens today: Puerto Ricans going to the mainland, coming back and the power dynamics that exist between the U.S. and Puerto Rico.¹⁵²

Il fatto che il luogo che ospitava l'installazione di Allora e Calzadilla non fosse facile raggiungimento, contribuisce ad includere il percorso fisico e psicologico che si deve affrontare per riuscire a fruirlo, nel significato stesso dell'opera. Per arrivare alla cava si deve infatti superare una delle tante strutture che fanno dell'isola un sito di moderne rovine: un complesso petrolchimico abbandonato negli anni Settanta, che sorge in mezzo alla riserva naturale come un tumore inquinato. Una volta arrivati, le luci dei neon illuminano la cava alta circa sessanta metri, in uno scambio continuo tra la luce artificiale e quella naturale. L'opera di Flavin fu realizzata in un periodo in cui l'isola caraibica stava subendo un intenso processo di industrializzazione, che è la componente che la luce artificiale dei neon rappresenta mentre dialoga con uno dei luoghi naturali più incontaminati dell'isola.

L'opera di Allora e Calzadilla costituisce quindi un terreno fertile per attivare la componente dialogica e critica dell'arte contemporanea, che ha implicato una nuova problematizzazione del

¹⁵¹ Dan Flavin, *Some Remarks... Exerpts from a Spleenish Journal*, "Artforum", vol. 5 n 4, dicembre 1966, p. 27.

¹⁵² Alexxa Gotthardt, *Why a Dan Flavin Work Hidden in a Puerto Rican Cave Makes a Timely Political Statement*, "Artsy", 5 giugno 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dan-flavin-work-hidden-puerto-rican-cave-timely-political-statement>, (data ultima consultazione: 25 ottobre 2018).

sistema espositivo della Fondazione Tàpies. Le opere esposte alla Fondazione non hanno un diretto riferimento alla situazione portoricana, ma si è voluto comunque stabilire un forte dialogo con essa per inserirne la problematizzazione all'interno del complesso contesto in cui lavorano i due artisti, che rappresenta un esempio di crisi multipla propria del mondo contemporaneo: crisi ecologica – che si è aggravata ulteriormente dopo il passaggio di due uragani nel settembre 2017 – crisi economica e di sovranità – che stabilisce un sottile parallelo con la situazione catalana –.

Le complesse referenze culturali e politiche implicite nelle opere esposte hanno fatto sorgere importanti interrogativi a cui si è tentato di dare risposta attraverso il laboratorio di mediazione *Hipervincla*: come agevolare il pubblico alla fruizione di un tipo di opere la cui componente materiale e visuale è continuamente assoggettata a quella uditiva, più effimera? Data la natura performativa di alcune opere, come evocare il significato quando la performance non è in atto? Come fare riferimento a quelle opere non esposte che stabiliscono un dialogo con i lavori dell'esposizione, utile alla loro comprensione? Come fornire i visitatori con gli strumenti che gli consentano di poter costruire una visione critica sulla complicata situazione geopolitica di Porto Rico?

2.3. L'arte nella sua condizione di possibilità: il laboratorio di mediazione *Hipervinle* della Fondazione Antoni Tàpies.

Investigare sulla mediazione nel museo significa porsi le seguenti domande: che cosa apporta l'arte contemporanea alla vita della gente comune? Qual è il senso che l'arte acquisisce per coloro che non sono direttamente implicati né nel processo creativo, né in quello critico?

Se, come si è già detto, non è fattibile pensare di semplificare gli assunti scientifici alla base di un'esposizione a beneficio di una più chiara comprensione per ogni tipo di pubblico, sarà comunque necessaria la formazione una figura ponte che adatti i contenuti a circostanze e visitatori di ogni tipo di età, ai quali l'esposizione viene, per l'appunto, esposta.

Abbiamo visto che per attivare il senso dell'arte, per evocare il suo significato storico ed aprire quindi la strada ad una possibile risposta a queste domande è necessario presentare l'opera in una prospettiva dialogica, il che significa considerare il museo come il luogo dove avvengono esperienze a più livelli: "l'esperienza diretta con le opere d'arte, l'associazione di quello che vediamo ai nostri ricordi, preconetti, immagini e conoscenze, una ricerca di domande piuttosto che di soluzioni, l'uso di diversi linguaggi per approcciare un'opera d'arte ed infine la problematizzazione di tutti questi elementi"¹⁵³.

Per la Fondazione Antoni Tàpies la cornice dentro la quale si sono mossi questi interrogativi fu l'esposizione di Allora e Calzadilla, la quale all'interno del laboratorio *Hipervinle* non è stata concepita come una delle tante mostre da presentare in un sistema tradizionale, bensì come un progetto complesso che, secondo il direttore della fondazione Carles Guerra, necessita di una presenza umana costante ed obbliga quindi a mettere in discussione le modalità di mediazione all'interno del museo. Inoltre, per la componente politica e sociale insita nel linguaggio del duo artistico, l'esposizione costituiva il giusto il terreno per comprendere il concreto contributo che l'arte può avere all'approssimazione critica verso le situazioni del nostro presente culturale.

Alla luce del conflitto creatosi tra l'accesso cognitivo del pubblico e le modalità di presentazione delle opere, il progetto ha avuto come materia prima il ripensamento della figura del cosiddetto vigilante di sala, come l'identità professionale che può avere le potenzialità di garantire un costante e diretto rapporto con il pubblico.

Se le attività educative e divulgative complementari alla mostra non mancano e svolgono già un'efficace forma di mediazione e di approfondimento, è pur vero che il visitatore ha accesso al museo durante tutto l'orario d'apertura, non solo quando è in atto una visita guidata, un incontro, un seminario oppure, come nel caso di *Allora&Calzadilla*, quando le opere non sono performati. L'aspetto innovativo del progetto della Fondazione è proprio quello di aver proposto un mediatore¹⁵⁴ di carattere permanente che possa contribuire ad attivare la componente dialogica insita nelle opere d'arte contemporanea, senza lasciare il visitatore con il dépliant di sala come unico punto di riferimento.

¹⁵³ Valeria Pica, *La costruzione del significato: cosa dicono le opere e come si traduce il loro messaggio*, in Cristina Da Milano, Maria Francesca Guida (a cura di), *Mediazione museale. Un compendio dei materiali del corso*, Mapa das Ideias, São Marcos, Portogallo, 2014, p. 125.

¹⁵⁴ A differenza dei paragrafi precedenti nei quali si è definita concettualmente la mediazione distinta dalla nozione di educazione, in questo paragrafo si utilizzeranno indistintamente i termini mediatore e educatore, in quanto si farà riferimento ad una figura che renda possibile una zona di contatto tra opera e visitatore; indipendentemente da come la si definisca.

Il ripensamento di questa figura non era tuttavia privo della coscienza dei limiti del suo carattere permanente, in quanto un'attenzione così intensa al visitatore può essere fattibile solo nel caso di esposizioni o musei con una affluenza non esagerata, come era prevista per la mostra di Allora e Calzadilla. Questo rimane purtroppo un aspetto irrisolvibile, in quanto se praticata in situazioni con un alto numero di visitatori, l'attività del mediatore, pur mantenendo un relativo margine di libertà e di dialogo, sarà da pianificare in momenti precisi e con percorsi altrettanto precisi, mentre in uno spazio espositivo più modesto sarà più facile intraprendere un dibattito. La figura del mediatore nell'ultimo decennio è stata al centro di un ripensamento sull'impostazione della tradizionale visita guidata che non si può limitare "alla sola attività di accompagnamento ed illustrazione delle attrattive delle opere", ma deve collocarsi "in un contesto e in un percorso educativo, in un più ampio progetto divulgativo"¹⁵⁵. I luoghi in cui si è introdotta di più questa nuova modalità di guida sono le manifestazioni internazionali di arte contemporanea tra cui Documenta o, come abbiamo visto, Manifesta. Questo avviene meno all'interno dei musei nei quali spesso l'attività educativa viene esternalizzata e commissionata ad imprese specializzate, e in ogni caso non di carattere permanente.

Sostituire il vigilante di sala con un mediatore permanente è un'operazione non priva di problematiche anche dal punto di vista della definizione professionale, perché implica la necessità di un personale formato in ambito educativo e storico-artistico che di conseguenza imporrebbe un ridimensionamento delle condizioni contrattuali del normale vigilante di sala. Significa per tanto incaricare il vigilante di un compito più attivo che non si limita più a "salutare il visitatore, vestirsi in maniera professionale, indicare le sale o i punti di informazione, mantenere un atteggiamento dinamico e positivo"¹⁵⁶, in altre parole ad essere a disposizione del visitatore, mantenendo però una posizione di discreta invisibilità.

Pensare ad una vigilante di sala che interagisca con il pubblico non solo nel momento in cui viene interpellato, comporta un cambiamento anche al livello della percezione che il visitatore ha di questo ruolo, che normalmente è limitato al ricordare di non effettuare fotografie con il flash e a mantenere una distanza di sicurezza dalle opere. Un servizio di questo tipo non era previsto dagli educatori di Ciut'art – l'impresa che vinse il concorso per gestire i servizi al pubblico delle strutture culturali di Barcellona –, complice inoltre la delicata situazione dei lavoratori che a partire da agosto 2017 proclamarono una serie di scioperi che si prolungò fino a marzo 2018.

Per questo tipo di mediazione sperimentale la Fondazione contrattò, attraverso un accordo di tirocinio curriculare, sedici studenti della facoltà di storia dell'arte dell'Università di Barcellona e dall'Escola Massana (il centro delle arti visuali, applicate e del disegno), che sarebbero stati i mediatori e allo stesso tempo avrebbero avuto un ruolo attivo nell'investigazione teorica e nella definizione pratica del ruolo. Non si trattava quindi di una condizione ordinaria di tirocinio universitario, in quanto gli studenti non avevano una professione di riferimento dalla quale imparare, ma si trattava sostanzialmente della creazione di una nuova figura professionale, per la

¹⁵⁵ Raccomandazione di ICOM Italia in merito alla distinzione tra le guide turistiche e gli operatori dei servizi didattici ed educativi dei musei, Milano, 10 dicembre 2004.

¹⁵⁶ Decálogo de buenas prácticas en la atención y trato con el público, materiale per la preparazione al bando di vigilante di sala, Museo Nazionale del Prado, Madrid, 7 dicembre 2017, <https://www.museodelprado.es/museo/oferta-de-empleo/auxiliares-de-servicios-generales-vigilancia-en/d68ee030-a1ac-0a0a-edef-4e2d9721db2f>, (data ultima consultazione: 27 ottobre 2018).

quale i tirocinanti avevano un ampio margine di indagine e di invenzione. Gli studenti erano distribuiti per tutti i piani dell'esposizione e nell'attico che ospitava l'ultima opera fu allestita una tavola con testi consultabili ed un album, una sorta di diario di bordo (Figg. 26-27), su cui i mediatori riportavano aneddoti, pensieri o riflessioni sul loro ruolo del mediatore in totale libertà.

Accanto alla sperimentazione pratica della funzione di mediatore, il laboratorio prevedeva una costante attività di monitoraggio e di discussione che avveniva durante una serie di incontri tra i mediatori e i responsabili del dipartimento educativo previsti mensilmente. Si realizzarono inoltre due sessioni di formazione con l'educatrice museale Myriam Gonzalez e Oriol Fontdevila, curatore e ricercatore di pratiche educative in ambito espositivo. Quest'ultimo è stato il punto di riferimento per il posizionamento teorico e ontologico della mediazione, sul quale poi si doveva sviluppare la sperimentazione pratica, aspetto più gestito da Gonzalez.



Fig. 26. Cuadern de bitacora, laboratorio di mediazione *Hipervincle*, Fondazione Antoni Tàpies, Barcellona, 2018, album n 1 p. 21.

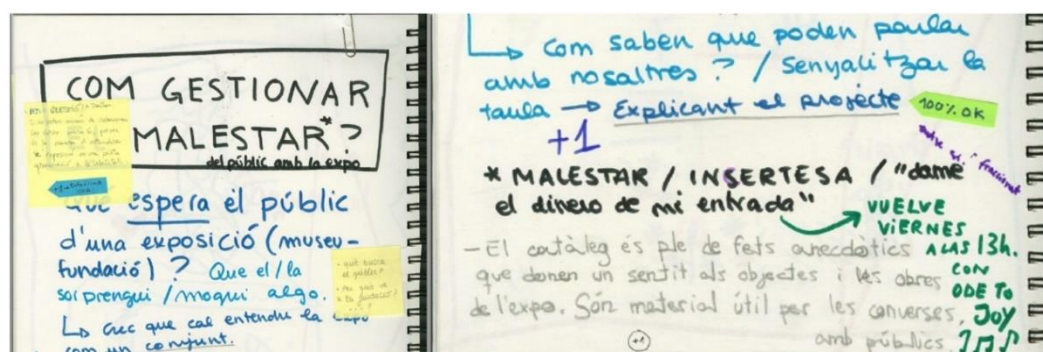


Fig. 27. Cuadern de bitacora, laboratorio di mediazione *Hipervincle*, Fondazione Antoni Tàpies, Barcellona, 2018, album n 1 p. 15.

Fontdevila ha sviluppato negli ultimi anni un'intensa ricerca sulla ragion d'essere della mediazione all'interno di uno spazio espositivo, chiedendosi che cosa giustifichi l'aggiunta di un'ulteriore mediazione a quella già apportata dal primo sistema di mediazione, che è appunto l'opera d'arte stessa. Il contributo teorico di Fontdevila è stato anche di ispirazione per la scelta del nome del laboratorio: il museo non è concepito come un luogo unidirezionale, bensì come una struttura che funziona come un ipertesto digitale, capace di connettere tra loro diversi contenuti, creando tra di essi dei vincoli che costruiscono il significato dell'opera. Da qui il nome *Hipervincle* il cui slogan per comunicarsi col pubblico era "i mediatori sono il vincolo tra voi e il museo, avvicinati a domandare, conversare, dibattere e riflettere".

La necessità della mediazione parte infatti dal presupposto che “l’arte non è una questione di autonomia, ma che le sue potenzialità sono radicate nei vincoli”¹⁵⁷ che si attivano quando l’opera si associa con istanze considerevolmente più eterogenee delle sue caratteristiche materiali. Significa che l’arte non può rimanere sul piano della sola rappresentazione, ma che la sua ragion d’essere si deve precisamente alla possibilità di attivare relazioni con le componenti che vi interagiscono, incluso il pubblico. Per far sì che questi vincoli si attivino, si realizzino e non vengano solamente illustrati, si dovrà pensare ad altre modalità di percepire le opere, di pensarle e di distribuirle, in quanto “l’arte non consiste solo nel creare delle opere, ma nel creare qualcosa come il tessuto sensibile di quelle stesse opere”¹⁵⁸ e quindi le sue condizioni di percezione.

A beneficio quindi della creazione di questi vincoli si deve superare quella che Fontdevila definisce “mediazione trascendentale” che ha precisamente origine dall’estetica di kantiana. Tutta la teoria estetica di Kant infatti è un progressivo processo di eliminazione di ogni forma di mediazione tra il soggetto e l’oggetto della contemplazione, di modo da collocare l’arte in una dimensione situata al margine di ogni possibile determinazione in cui si articola il mondo. Kant parla infatti di un giudizio di gusto disinteressato “indipendente dall’attrattiva e dall’emozione”, dell’aggettivo “bello” depurato dalle interferenze del “sublime”, del “buono” o del “gradevole” e del libero gioco di intelletto ed immaginazione che si dispongono come se dovessero procedere in funzione conoscitiva, ma si fermano ad un livello precedente. Da quando il nostro rapporto con l’arte si è ridotto al solo godimento estetico, afferma Agamben, le opere d’arte vengono accumulate nei musei come materie prime o merci nei magazzini, con la conseguenza che “l’essere-in-opera dell’opera, è cancellato per far posto al carattere di stimolante del sentimento estetico, di mero supporto della fruizione estetica”¹⁵⁹.

Questo tipo di contemplazione ha dominato per la maggior parte del tempo di esistenza del museo, che effettivamente è stata la prima istituzione in cui si doveva salvaguardare l’arte proprio da altre possibilità di mediazione, per facilitare che nei suoi spazi essa si potesse riconoscere attraverso le leggi che le sono proprie, in altre parole attraverso la sua totale autonomia. In questo modo il museo era il luogo destinato ad incentivare quel libero gioco tra facoltà ed intelletto, nella misura in cui è in grado di sospendere qualunque altra interferenza. A ribaltare questa condizione di *immediación* – che arriva al culmine con l’introduzione del *white cube*, che si configura come “dispositivo epifanico dell’arte” – hanno contribuito quelle pratiche artistiche che basano la loro attività sul mettere allo scoperto il fatto che quell’aspettativa di *immediación*, non è altro che una *ipermediazione*. La massima dell’idealismo estetico dell’arte per l’arte, si trova quindi sostituita dall’imperativo istituzionale “l’arte è ciò che si dice che è arte”¹⁶⁰.

L’opera, da quel momento, si riconosce come un elemento soggetto ad una rete più o meno densa di mediazioni che contribuiscono a conferirgli la legittimità di oggetto d’arte, il quale quindi non può più essere considerato in una logica di stretta autonomia estetica e oggettuale. Se si considera l’autonomia dell’opera dal punto di vista estetico, allora la strada da percorrere

¹⁵⁷ Oriol Fontdevila, *El arte de la mediación*, in Olivier Collet, Jérôme Lefauve (a cura di), *Polaritats 2015-2016. Un año de mediación artística*, Agpograf S.A., Barcellona, 2016, p. 42.

¹⁵⁸ Rancière, 2016.

¹⁵⁹ Agamben, 2003, p. 74.

¹⁶⁰ Cfr. Brian O’Doherty, *Inside the white cube. L’ideologia dello spazio espositivo*, Johan&Levi, Monza, 2012.

è quella che Agamben definisce la “distruzione dell’estetica” per fa sì che “l’opera d’arte riacquisti la sua statura originale”¹⁶¹. Ciò non significa asserire che l’opera d’arte non abbia più un valore estetico, ma che essa non ha necessariamente solo una funzione estetica che la rinchiude nella sfera dell’autonomia contemplativa. L’immaterialità dell’arte contemporanea non è motivata da un rifiuto all’estetica o all’oggettualità, ma dalla volontà esporre ed esplorare il processo che conduce ad un oggetto, piuttosto che l’oggetto in sé.

Il prezzo da pagare quando si promuove l’autonomia estetica dell’opera d’arte contemporanea sarebbe quindi “rinchiudere l’arte in parentesi invisibili che la bloccano dall’essere considerata seriamente come una proposta avente conseguenze aldilà dell’ambito estetico”, in quanto “l’arte giudicata solo dagli standard dell’arte, può essere facilmente schernita come *solo arte*”¹⁶². In altre parole, far sì che l’aspetto dell’opera presentata esposta al pubblico sia solo un “insieme di elementi senza vita che può soltanto specchiarsi nell’immagine che ne rimanda al giudizio estetico”¹⁶³. Fontdevila in questo senso condanna pratiche curatoriali come quella di Szeemann, che fanno dell’esposizione una mediazione creativa che rafforza l’autonomia dell’arte secondo una mediazione quindi di tipo trascendentale, che non problematizza le opere oltre la funzione estetica. Secondo la teoria dell’arte relazionale di Nicolas Bourriaud – a cui si farà riferimento più approfonditamente nel capitolo successivo – il carattere intrinseco dell’arte attuale risiede nelle modalità di incontro che essa è in grado di creare, che rappresentano oggi una nuova forma artistica degna di essere studiata come tale; in cui “il quadro e la scultura sono solo casi particolari di produzione di forme che ha come obbiettivo molto di più del solo consumo estetico”¹⁶⁴. Se concordiamo quindi sul fatto che l’arte non è una questione di autonomia, bensì di relazioni, allora sarà necessario “aggiungere continuamente ulteriori mediazione alla prima mediazione dell’arte, in quanto è l’unica garanzia per mantenere le cose in movimento”¹⁶⁵ nella molteplicità di articolazioni e vincoli che l’opera stabilisce con istanze esterne alla sua oggettualità:

Una volta accettato che la potenzialità dell’arte radica tanto nella forma quanto nelle mediazioni che dispiegano attorno ad essa, si dovrà spiegare il fenomeno dell’arte secondo un paradigma relazionale e performativo, attraverso agenti umane e non umane che mantengono in ogni momento la capacità di influenzarsi l’una con l’altra. In questo senso possiamo pensare l’oggetto artistico come un agente di mediazione, il quale contiene di per sé una *agency* nel tessere e nel disfare le reti.¹⁶⁶

Al fine di attivare questi vincoli, Fontdevila fa riferimento ad una mediazione di tipo performativo, che si serve della capacità del linguaggio di “performare la realtà” e non solo della sua relazione descrittiva con essa. Solo l’attivazione dei vincoli dell’opera attraverso una mediazione performativa può quindi garantire l’*agency*, così come la intese Alfred Gell, nel duplice senso di azione dell’uomo sulle cose e dell’azione sull’uomo da parte delle cose. Per Gell infatti, “un approccio all’arte incentrato sull’azione è più antropologicamente orientato

¹⁶¹ Agamben, 2003, p. 8.

¹⁶² Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, “Van Abbemuseum”, Eindhoven, 2013, p. 12.

¹⁶³ Agamben, 2003, p. 14.

¹⁶⁴ Bourriaud, 2006, pp. 31-32.

¹⁶⁵ Fontdevila, 2016, p. 55.

¹⁶⁶ Ivi, p. 46.

poiché prende in considerazione il ruolo di mediazione pratica degli oggetti artistici nel processo sociale”¹⁶⁷.

Questo tipo di mediazione si palesa necessaria quando vengono esposti lavori che vanno contro un normale percorso espositivo, come nel caso di Allora e Calzadilla, che richiedono al pubblico una partecipazione complessa o nel caso di fenomeni subculturali che hanno tentato di sovvertire l’istituzione. L’unica via praticabile per uscire dal paradosso della musealizzazione di questi fenomeni artistici è “arrivare a un modello di mediazione che disattivi nella misura del possibile la gerarchia del conoscenza, dell’uso dello spazio e del linguaggio implicita nel modello stabilito di visita guidata”. La mediazione performativa mira quindi a bilanciare questa gerarchia a favore di un rapporto più orizzontale tra il visitatore e l’educatore. La guida verrà pertanto da una parte privata del tradizionale ruolo di canale informativo, dall’altra sarà caricata di una responsabilità ulteriore che deve attivare sia il significato dell’opera, sia la capacità interpretativa e critica del visitatore.

Se si vuole quindi fare di essa la figura in grado di mettere in azione l’“agentività” dell’opera, la sua considerazione all’interno dell’istituzione, così come la percezione che ha il pubblico del suo ruolo, vanno cambiate radicalmente.

Una volta quindi compreso che l’esposizione *Allora&Calzadilla* non poteva essere mediata se non in questa prospettiva performativa che considerasse il suo congiunto di opere come veri «agenti sociali», il laboratorio fu l’occasione per stabilire o distruggere i limiti dell’intervento del mediatore, a cui spesso non è conferita “l’autorità necessaria per fare cose che vadano aldilà dell’adattamento dei discorsi dei curatori”:

Gli educatori museali sono stati tradizionalmente considerati come praticanti o specialisti della comunicazione piuttosto che come ricercatori o come delle figure in grado di conferire un significato agli oggetti e alle collezioni. L’importante è «parlare forte e chiaro, non dare le spalle ai visitatori, vestirsi e comportarsi in maniera professionale, informare sulle regole da rispettare nel museo e illustrare i concetti chiave delle mostre».¹⁶⁸

L’ambito di discussione del laboratorio verteva quindi su queste due linee principali: la considerazione da parte del museo, quindi una più intensa e consapevole formazione, e la modificazione della percezione del pubblico. Durante i primi incontri si è analizzata la tipologia di pubblico che accede al museo così come le possibili modalità per far sapere al visitatore che la persona in sala non è solo vigilante.

Uno dei primi problemi da gestire e che affligge la struttura sin dal momento della sua creazione, riguarda le aspettative del pubblico: in una città turistica come Barcellona la Fondazione Antoni Tàpies figura nella lista dei “to do” (Fig. 28), la quale deve però fare spesso i conti con la delusione del visitatore che non trova effettivamente l’opera di Tàpies esposta. Se, come abbiamo detto nel paragrafo precedente, la buona riuscita della mediazione dipende quasi esclusivamente dalla disposizione del pubblico ad essere “mediato”, la Fondazione si trova probabilmente in questo senso in una posizione sfavorevole.

Informare i visitatori sulla presenza di una persona con la quale può stabilire un dialogo (Fig. 29), implica che in un dato momento il mediatore dovrà avvicinarsi ed interrompere in qualche

¹⁶⁷ Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 6.

¹⁶⁸ Carla Padró, *Museologie e Educazione nei musei: un’a prospettiva discorsiva*, in Cristina Da Milano, Maria Francesca Guida (a cura di), 2014, p. 97.

modo la visita. Quest'approssimazione diretta è necessaria per ribaltare la comune percezione di una persona che vigila le opere e pone quindi dei limiti al percorso, per convertirla in una persona che invita a superare i comportamenti mentali limitanti impliciti, che si innalzano quando si entra nel museo.

Nel 1991 Felix Gonzalez-Torres realizzò un'opera che ha reso evidente questo attrito tra lo spettatore e l'opera d'arte all'interno del museo. *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* consisteva in un cumulo del peso di ottanta chili di caramelle che lo spettatore poteva prendere liberamente. L'opera è dedicata al compagno dell'artista morto prematuramente di Aids, ed il gesto del pubblico di sottrarre una ad una le caramelle dal mucchio – dello stesso peso del compagno di Gonzalez-Torres il giorno in cui morì –, riproduceva la lenta consumazione del corpo provocata dalla malattia. Nell'intenzione di provocare un forte impatto emozionale nello spettatore, l'opera da una parte ha rivelato non intenzionalmente la relazione del visitatore con l'autorità museale, e la difficoltà di percepire naturale il rapporto intimo che l'opera d'arte richiede. Alcuni visitatori si riempivano spropositatamente le tasche, altri esitavano ad avvicinarsi, altri ancora aspettavano che qualcun altro rompesse il ghiaccio per fare la stessa cosa. L'implicito comportamento sociale che i visitatori sentivano di dover sostenere, si rivelò una grande barriera per la riuscita di ciò che l'opera aveva intenzione di trasmettere. Se partiamo dal presupposto che le fondamenta dell'esperienza artistica di oggi è la compresenza di chi guarda e l'opera¹⁶⁹, l'eliminazione di una barriera del genere dovrebbe essere prioritaria in un museo. La figura del mediatore dovrebbe aiutare a ridurre al minimo questo attrito che da tempo l'arte contemporanea sta tentando di eliminare per agevolare questa esperienza, per far capire allo spettatore che nello spazio museale deve sentirsi libero di poter stabilire una relazione con l'opera in maniera facile e naturale, come afferrare una caramella.

Stabilire quindi una zona di contatto tra il visitatore, il mediatore e l'opera significa tentare di disattivare l'idealizzazione dello spazio museale, per creare invece uno scenario di dialogo più spontaneo. Ciò che tutti gli studenti hanno registrato è la reazione che oscilla tra spavento e sorpresa del pubblico quando si avvicinano per presentarsi e informarli sul progetto. L'azione immediata è spesso quella di allontanarsi dalle opere per la paura di aver varcato un limite e per l'inconscia associazione che si instaura tra il vigilante e un'ammonizione (non tocchi, si allontanano, faccia silenzio).

Una volta stabilito il contatto col visitatore ed aver dato le informazioni basilari sul contesto artistico e culturale a cui fanno riferimento Allora e Calzadilla, la mediazione si attiva creando un terreno di esperienza comune, vale a dire uno spazio di condivisione delle sensazioni e delle riflessioni che l'opera ha suscitato tanto nel mediatore quanto nel visitante. Un approccio di questo tipo permette di dare un senso in maniera costruttiva al malessere dello spettatore di fronte ad un insieme di opere che non capisce nell'immediato, contribuendo a contrastare il sentimento di irritazione e di disgusto, di cui parlò Ortega, conseguente all'incomprensione.

Il mediatore deve avere la flessibilità e la capacità di adattarsi ad ogni linguaggio per comunicarsi con il tipo di spettatore con il quale si approccia, in quanto è quest'ultimo il protagonista della visita. Vi sono solo poche informazioni che vengono fissate per contestualizzare l'opera, ma nessun aspetto viene dato per scontato o risaputo, cosa che non accade nelle visite guidate o nelle attività programmate, cosicché il visitatore sia libero di esprimere ogni dubbio. È capitato per esempio che per spiegare il pianoforte preparato fosse

¹⁶⁹ Bourriaud, 2006, p. 69.

necessario partire dalla nozione di performance che in altre circostanze può essere data per scontata. Il mediatore quindi dev'essere pronto a compensare ogni tipo di lacuna, in quanto la situazione ideale è quella in cui il visitatore non ha la sensazione incomoda di interrompere un discorso o di porre una domanda inopportuna o banale.

L'idea è che nel momento in cui si intraprende il dialogo, il mediatore smetta di essere "guida" e si posizioni alla stregua di un ulteriore visitatore, la cui unica differenza con l'altro sta nel fatto che ha già avuto esperienza delle opere ed è già in grado di costruirvi intorno un'interpretazione più complessa. Quando si inizia davvero a "mediare" si intraprende una conversazione più o meno alla pari in cui si condividono riflessioni a seconda del visitatore che si ha di fronte.

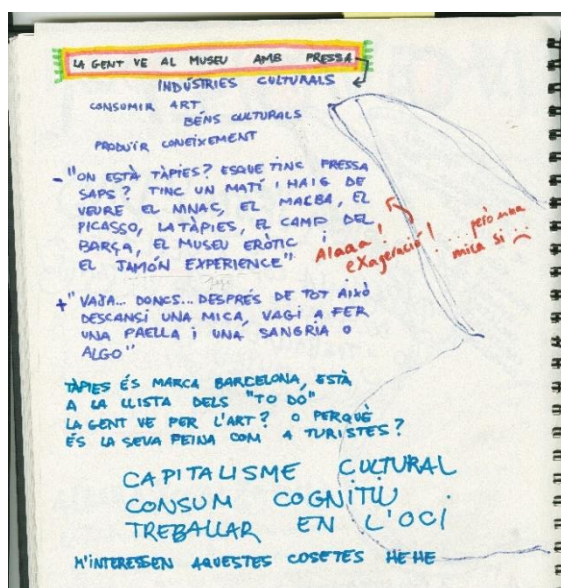


Fig. 28. Cuadern de bitacora, laboratorio di mediazione *Hipervincle*, Fondazione Antoni Tàpies, Barcellona, 2018, album n 2, p. 32.

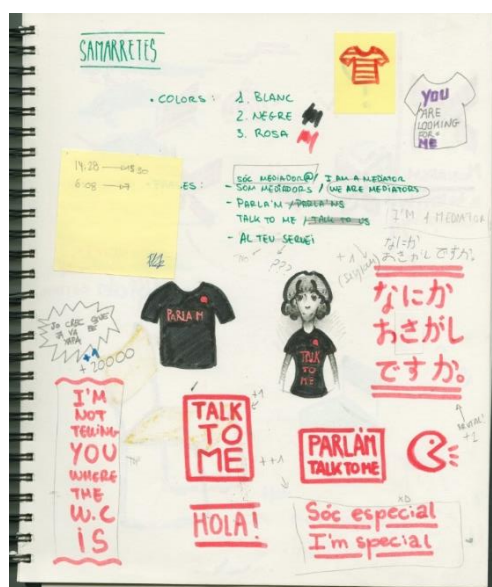


Fig. 29. Cuadern de bitacora, laboratorio di mediazione *Hipervincle*, Fondazione Antoni Tàpies, Barcellona, 2018, album n 2, p. 3.

Una delle lacune del progetto è che effettivamente la ricerca non si è incentrata sull'impatto che questo tipo di intervento ha avuto sul pubblico, su come abbia reagito a questo tipo di visita e se davvero il dialogo con i mediatori abbia apportato un cambio radicale nella comprensione della mostra. All'infuori della dichiarazione di un generico consenso e soddisfazione da parte degli spettatori che hanno sperimentato questo tipo di visita, non si è analizzato profondamente l'impatto del progetto. Nonostante questo, ciò che è stato rilevante segnalare in questo senso è che nel momento in cui la mediazione aveva un buon esito, il visitatore si rende comunque conto che la visita non sarebbe stata la stessa se i mediatori non fossero stati presenti per guidarlo.

La natura sperimentale di una figura permanente all'interno della sala e della necessità della sua totale ridefinizione, ha fatto sì che il soggetto dell'esperimento non fosse tanto il visitatore quanto il mediatore stesso. I due spazi d'azione, che erano il momento di discussione e il lavoro pratico nelle sale, difficilmente dialogavano e le riflessioni degli incontri tardavano a trovare un riscontro nell'intervento pratico. Il progetto era in sostanza uno spazio nel quale si discutevano gli estremi ontologici del ruolo del mediatore così come la sua definizione all'interno del personale del museo, mentre l'attività nelle sale doveva essere la controparte che confermasse l'importanza delle questioni teoriche discusse.

La genesi del progetto risiede infatti in un malessere latente all'interno dell'istituzione museale per quanto riguarda lo spazio solo complementare conferito alle attività educative nel progetto espositivo. L'esternalizzazione del servizio educativo è sintomatica di questo fatto, nel momento in cui si contrattano persone esterne per svolgere le attività, su sommarie indicazioni del dipartimento educativo interno, ma che comunque non sono state coinvolte nel processo di ideazione della mostra.

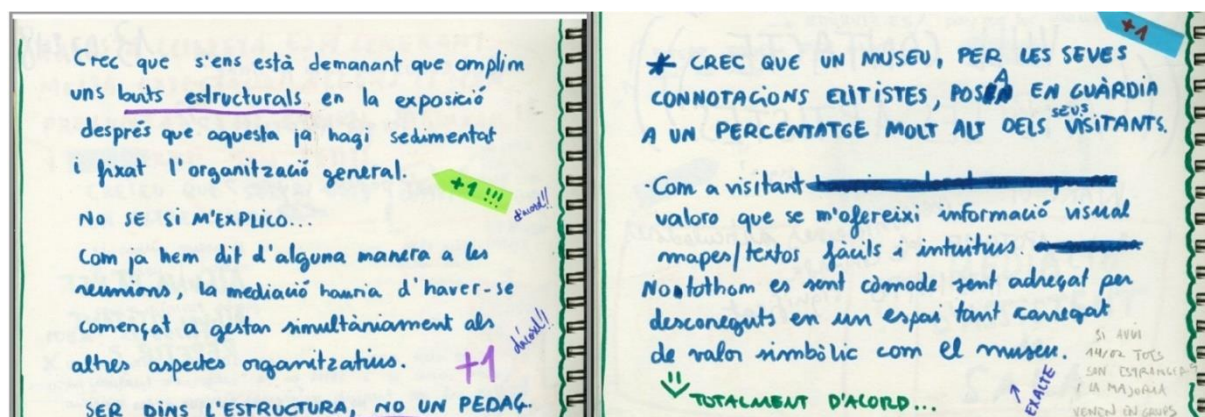


Fig. 30. Cuadern de bitacora, laboratorio di mediazione *Hipervincle*, Fondazione Antoni Tàpies, Barcellona, 2018, album n. 1 p. 23.

Per questo motivo *Hipervincle* ha insistito tanto sulla formazione dei mediatori e sulla discussione continua per la definizione del loro ruolo, facendo sì che il nucleo del progetto fossero i workshop e i seminari con i professionisti, piuttosto che l'intervento nelle sale espositive e l'analisi della risposta dei visitatori. Vi era la consapevolezza che l'inserimento di una figura educativa permanente e più determinante dovesse passare attraverso il ripensamento strutturale di un tipo di museo che, secondo le parole di Carles Guerra, è diventato un "laboratorio di una forma di controllo indiretta", che ha poco a che vedere con l'educazione, in cui "si producono gli esperimenti più perversi del capitalismo" e che considera il visitatore come un "agente pubblicitario". Il servizio educativo, può contribuire ad alimentare questa logica di intrattenimento culturale che considera il visitatore come un consumatore, se il ruolo dell'educatore si riduce a mero canale comunicativo tra le due parti in opposizione, pubblico e museo.

Il dibattito che li competeva riguardava quindi la definizione e la normalizzazione di un ruolo di cui si è sentito il bisogno per mediare una mostra dalle caratteristiche complesse, che è stata quindi occasione per reclamare una maggiore integrazione del dipartimento educativo. Il laboratorio di mediazione risponde in effetti ad una sfida contro l'esternalizzazione dei servizi educativi. Ciò che normalmente si richiede all'educatore è di riempire un "vuoto strutturale" (Fig. 30), che è il vuoto comunicativo tra il museo e il pubblico, soltanto dopo che l'esposizione è stata organizzata, riducendo l'educatore ad un visitatore solo più informato invece di essere considerato come parte integrante del processo di allestimento.

Uno dei punti su cui infatti si è insistito maggiormente è il più alto coinvolgimento degli educatori nell'organizzazione di una mostra, che non corrisponde necessariamente a conferire un potere decisionale, ma dovrebbe per lo meno contribuire a non ridurre l'integrazione delle attività educative ad un'informazione sommaria solo alla fine del processo organizzativo, ma iniziare a costruire la mediazione simultaneamente agli altri aspetti logistici. Nonostante

l'iniziativa di *Hipervinle* abbia comportato indiscutibilmente un maggiore coinvolgimento dei mediatori, dall'altra parte ne ha constatato nuovamente l'insufficienza. Le sessioni di formazione e discussione previste settimanalmente, seppur costituissero il più importante momento di dibattito, si riducevano comunque ad un monologo solo interno al dipartimento educativo, che hanno spesso generato domande e dubbi a cui altre figure del museo avrebbero dovuto rispondere. Gli incontri con la curatrice, con il direttore e con gli stessi artisti, oltre ad essere stati organizzati solamente un mese prima dell'apertura della mostra, si sono ridotti solo a poche visite introduttive attraverso le sale, senza lasciare troppo spazio ad un eventuale dibattito riguardo alle opere.

Più il mediatore prende parte alla fase allestitiva cosicché gli venga data la possibilità di conoscere fino in fondo le decisioni del curatore e avere un contatto diretto anche con gli artisti, più aumenta la sua capacità di guidare consapevolmente e criticamente lo spettatore. Se la mostra è per definizione qualcosa che si espone ad un pubblico, non dovrebbe essere pensabile non coinvolgere fin dall'inizio coloro che costituiscono il diretto contatto con esso; che sono i responsabili della comunicazione e del processo didattico che si produce intorno ad un'esposizione. La sua formazione come agente mediatore deve avvenire parallelamente all'allestimento dell'esposizione, se non si vuole che il suo intervento si riduca solo alla ripetizione dei testi informativi.

Nonostante le lacune, il contributo più importante del laboratorio sta nell'aver aperto uno spazio di discussione per la definizione di un ruolo tradizionalmente invisibile, conferendogli invece una responsabilità che può davvero cambiare l'esperienza dello spettatore durante l'approccio all'arte contemporanea. Il ruolo del mediatore fa piazza pulita di tutte quelle attitudini e comportamenti impliciti che si attivano quando si entra nel museo o quando si partecipa ad una visita guidata o ad una attività educativa. Durante una visita lo spettatore ha delle aspettative, mentre la guida agisce secondo passi e tappe determinate attraverso il percorso espositivo, che stabiliscono l'inizio, il procedimento e la fine dell'azione educativa. All'opposto di questa modalità, la mediazione non si stabilisce come un fine, ma come un mezzo senza passaggi preimpostati e mira ad aprire uno spazio per la libera riflessione dello spettatore. Oltre le prime informazioni di base che contestualizzano l'opera e che definiscano il cosiddetto significato dominante, il mediatore non ha una linea d'azione definita e a seconda dei dubbi, della formazione e della predisposizione dello spettatore può costruire dibattiti e discussioni più o meno proficui. I mediatori possono far sì che all'interno della mostra si possa generare quel "dominio di interscambio", che dovrebbe costituire la realizzazione ottimale dello spazio espositivo come luogo in cui la possibilità di discussione si fa immediata, in quanto lo spettatore si muove, percepisce e commenta in uno stesso spazio¹⁷⁰.

A conclusione di tutte le riflessioni sorte durante il laboratorio si è preferito definire la mediazione non come un ruolo o una professione nel senso tradizionale del termine, bensì come un'attitudine implicita in ogni azione del mediatore, nella misura in cui egli è in grado di sintetizzare la visione del curatore e dell'artista con il suo bagaglio culturale, con i vincoli che lo legano all'opera, e condividere questa sintesi con lo spettatore.

È un'attitudine che dev'essere sviluppata fuori e dentro lo spazio del museo, per aprire l'arte alla sua condizione di possibilità. Il mediatore in questo senso si stabilisce come un vincolo tra lo spettatore ed il museo, ma anche con tutto quello che sta al di fuori del museo che è la

¹⁷⁰ Bourriaud, 2006, p. 15.

dimensione con la quale l'arte contemporanea può realmente stabilire un dialogo. La mediazione intesa in questo senso può davvero instaurare quel dialogo, di cui parlò Daniel Buren, tra l'arte asfissata nel museo e il confronto con il reale, "che conserva la possibilità di creare quello che il museo da solo non sarebbe in grado"¹⁷¹.

L'analisi del laboratorio di mediazione della Fondazione Tàpies è stata utile per definire il quadro teorico all'interno del quale si discute sulla necessità della mediazione dell'arte contemporanea e per esporre una sua nuova possibile applicazione pratica all'interno del museo. Il prossimo capitolo sarà invece dedicato alla pratica della residenza d'artista come ulteriore possibilità di mediazione, e si focalizzerà sul caso studio il progetto europeo *The Spur*. L'aspetto interessante che hanno in comune i due progetti è il fatto di aver pensato ad un'identità professionale che renda possibile la connessione dell'arte con i suoi vincoli esterni. Il centro d'arte contemporanea Bòlit di Girona, leader del progetto *The Spur*, sviluppa infatti le sue attività primariamente sul programma di diffusione e mediazione, e a partire dal 2017 inserì tra il personale la figura di un mediatore permanente. Nel caso di *The Spur* si pensò inoltre di contrattare la figura di un mentore da affiancare all'artista in residenza, perché potesse facilitarne i contatti con il tessuto cittadino. Si tratta quindi di un'ulteriore componente di mediazione che consente all'artista, oltre superare le possibili barriere linguistiche, di orientarsi in un contesto che non conosce, per poter capire in quali situazioni sviluppare il progetto proposto per la residenza.

L'artista, una volta indirizzato dal mentore verso i possibili vincoli che può stabilire tra il suo lavoro ed il tessuto sociale che lo ospita, potrà sviluppare il suo progetto e stabilirsi egli stesso come primo mediatore del suo lavoro, direttamente con il suo pubblico. L'attività dell'artista in residenza, vedremo infatti, non può essere slegata da quella della mediazione e del continuo dialogo con la comunità che fa da cornice temporanea al suo processo creativo. La condizione temporanea della residenza fa sì che il lavoro dell'artista si limiti alla fase investigativa e di ricerca per lo sviluppo di un progetto più ampio, di cui i contesti e gli stimoli della città ospitante costituiscono inevitabilmente una parte integrante. Il formato della residenza artistica non concepisce un lavoro solipsistico, rendendo quindi l'artista stesso mediatore diretto del suo lavoro, coinvolgendo il pubblico dentro una cornice di dibattito inerente alla creazione artistica.

¹⁷¹ Daniel Buren, intervista con J. – P. Robert, citato in María Bolaños *La Memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*, Trea, Gijón, 2002, p. 356.

CAPITOLO TERZO

Il capitolo che segue prenderà in analisi il progetto europeo di residenza d'artista *The Spur*, realizzato dal Centro d'Arte Contemporanea Bòlit di Girona, in collaborazione con cinque partner internazionali. Lo scopo di questo capitolo non sarà delineare una panoramica delle molteplici casistiche di residenza artistica, bensì analizzarla nell'ottica delle premesse sulla mediazione fatte nel capitolo precedente per presentarla come una delle migliori attività correlate alle funzioni di un museo, un centro d'arte o una fondazione per la mediazione dell'arte contemporanea.

Al fine di definire le caratteristiche principali che accomunano le residenze artistiche, pur nella loro varietà tipologica, farò una premessa sulla diffusione di quella che ultimamente viene denominata come arte relazionale, che racchiude tutte le forme di *socially engaged art*, *collaborative art*, *community art* o *participatory art*. Il formato della residenza prevede, come vedremo, che l'artista costituisca un diretto contatto con il pubblico attraverso attività correlate al percorso di ricerca o coinvolgendo direttamente la comunità che lo ospita nel processo creativo. Un paragrafo introduttivo sarà quindi dedicato alla definizione delle pratiche artistiche relazionali, di cui il principale appoggio teorico è stato il testo di Nicolas Bourriaud, *Estetica Relazionale*. L'attività di residenza, intesa come il viaggio dell'artista, è in realtà una pratica che gli artisti hanno sempre svolto durante tutta la storia dell'arte. La sua recente regolamentazione e diffusione è dovuta da due fattori principali di natura artistica e politico-sociale. La prima, come si è visto, per le pratiche artistiche relazionali che spingono gli artisti a cercare situazioni di contatto diretto con il pubblico; la seconda riguarda invece un cambiamento della percezione dell'artista come una figura professionale in grado di apportare un reale cambiamento sociale nella comunità dove si trova ad operare. Allo stesso tempo la vivacità artistica e culturale di una città viene vista come una componente significativa per la rigenerazione urbana e per la conseguente crescita economica. Da qui il recente interesse dell'Unione Europea per quella che viene chiamata l'industria creativa ed il conseguente incentivo della mobilità internazionale dei professionisti del settore artistico e culturale.

Proprio grazie ad un finanziamento europeo è stato infatti possibile realizzare la mobilità artistica del *The Spur*. Dopo quindi una premessa sulla definizione di residenza e delle possibili cause della sua recente diffusione, spenderò alcune parole per delineare le attività del Bòlit, anche nell'ottica delle politiche culturali in Spagna sull'arte contemporanea, analizzate nel primo capitolo.

La parte finale della mia tesi sarà dedicata alla descrizione del progetto *The Spur*. Ho deciso di selezionare due delle diciotto residenze realizzate durante i due anni di esistenza del progetto, nella misura in cui gli artisti sono stati in grado di stabilire un contatto diretto con la comunità ospitante, il coinvolgimento nel processo creativo e quanto sono state rese accessibili le implicazioni del loro lavoro artistico per favorire la discussione e il dibattito sulla cultura contemporanea. In questo senso le residenze di Varvara Guljajeva e Mar Canet (Girona) e di Irene Pittatore (Palma de Mallorca), sono i casi che meglio hanno compiuto il lavoro di mediazione col pubblico e lo scopo di diffusione e familiarizzazione con le espressioni artistiche contemporanee.

3.1. Arte relazionale e residenza d'artista.

Nel Piano Strategico per le Arti Visuali del Dipartimento di Cultura della Generalitat della Catalogna (2015), si fa riferimento alla cosiddetta *socially engaged art*¹⁷², un tipo di arte dal taglio fortemente collaborativo e partecipativo, a cui le istituzioni erano chiamate a dare una risposta attraverso una più concreta proiezione sociale delle loro attività. Tra le proposte degli obiettivi operativi volti a supportare questo tipo di pratiche artistiche vi è il fomento dell'attività della residenza d'artista.

Quella definita come *socially engaged art*, che si dilata in molteplici termini tra cui *collaborative art*, *community art* o *participatory art*, si iscrive nel termine della cosiddetta “arte relazionale”, termine coniato negli anni Novanta da Nicolas Bourriaud. C'è chi ha pensato che potesse trattarsi di un vero nuovo “ismo” della storia dell'arte, ma lungi dal voler definire un movimento – nessuno stile, tematica o iconografia lega infatti direttamente questi artisti che producono opere che si collocano ai margini di qualunque definizione – l'arte relazionale descrive piuttosto il terreno di sensibilità comune che gli artisti del nostro tempo condividono, debitrice delle pratiche happening e Fluxus. La differenza però che Bourriaud identifica rispetto alle pratiche degli anni Sessanta e Settanta è che l'arte relazionale, quando pienamente realizzata, lascia da parte la questione dello statuto ontologico dell'arte, per sviluppare e proiettare le potenzialità direttamente nel campo d'intervento sociale. In altre parole, si è passati dal chiedersi “cos'è l'arte” a domandarsi “a che cosa serve l'arte”.

L'arte relazionale, così come definita da Bourriaud, è un'arte il cui orizzonte teorico è la sfera dell'interazione umana e il suo contesto sociale, piuttosto che la definizione di uno spazio simbolico autonomo e privato¹⁷³. La pratica della residenza d'artista costringe l'artista ad uscire da questo spazio privato, a stabilire un dialogo con il contesto che lo circonda, per conoscerlo, per capire da dove trarre ispirazione. Per definizione l'attività in residenza non può essere una pratica isolata, in quanto l'artista è proiettato in un ambiente estraneo con il quale non ha legami e questa condizione lo spinge forzatamente a cercarne di nuovi.

Durante una residenza la realizzazione materiale o concettuale di un'opera risiede nello scambio di informazioni esplicito o implicito tra l'artista e la comunità che lo ospita, così come la buona riuscita della residenza dipende dalla misura in cui l'artista dà più importanza al contesto relazionale e partecipativo, piuttosto che alla produzione di un'opera che il più delle volte è rimandata ad un secondo momento.

Una condizione del genere è in linea con la descrizione che Joseph Beuys fece del suo processo di preparazione in vista dell'atto artistico:

In altre parole, devo prepararmi per tutta la vita, comportandomi in modo tale che neanche un momento sfugga a questa preparazione. Che io sia impegnato in qualunque lavoro o attività, devo sempre avere la presenza di spirito, la visione, la prospettiva più ampia, per cogliere il contesto e il quadro generale delle forze. Così quando si arriva ad un atto specificatamente artistico, avrò le risorse necessarie. [...] Ma devo anche mostrarlo ad altre persone, in effetti bisogna subito aprire un dialogo con gli altri perché non posso mai pretendere che ciò che viene da me sia obiettivo da ogni prospettiva. [...] Tutto quello che

¹⁷² Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, *Pla Integral de les Arts Visuals*, dicembre 2015, p. 59.

¹⁷³ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p. 13.

la gente esprime dovrebbe restare come domanda in cerca di ampliamento, miglioramento, approfondimento. [...] In effetti il vero successo è stato innescare una discussione. Mi interessa la possibilità di far avvicinare ed entrare le persone in questo tipo di movimento, che la cultura oggi e ieri dominante ha intorpidito fino all'inattività.¹⁷⁴

In questo lungo frammento citato Beuys riassume alcune attitudini della sua pratica artistica che si possono facilmente applicare all'artista in residenza. Vi è la componente della predisposizione dell'artista ad avere quella "presenza di spirito" costante per entrare in contatto con un contesto che non conosce, il dialogo necessario con la comunità coinvolta nel lavoro di ricerca e la volontà di innescare una discussione coinvolgendo il pubblico nel proprio processo creativo, con il fine di creare un terreno di contatto forte fra esso le pratiche d'arte contemporanea. Nell'interdisciplinarietà delle forme d'arte contemporanee, che siano più o meno in linea con un modello partecipatorio, la condizione di permanenza in residenza, costringe l'artista a esplorare la componente più relazionale del proprio lavoro.

L'arte relazionale implica una diversa percezione del tempo in relazione con l'opera d'arte, in quanto richiede un tempo di manipolazione, di comprensione e presa di coscienza che si dilata di molto rispetto all'atto di contemplare un'opera con il solo sguardo. La materia prima degli artisti si posiziona nel campo della vita reale, nei rapporti interumani ed il tempo dell'opera è quello della comunicazione umana e della dimensione relazionale dell'esistenza¹⁷⁵.

Bourriaud colloca questa tendenza in un contesto storico che ha ridotto al minimo le interazioni umane, di cui Beuys, come testimonia il frammento citato, si era già reso conto. In un'epoca in cui il rapporto con il mondo si vede sempre di più mediato dalle macchine e dagli schermi, gli artisti recuperano la dimensione delle relazioni umane, con la vita reale come materia prima del fare arte:

Il soggetto ideale di questa società sarebbe ridotto quindi a mero consumatore di spazio e tempo. Perché quello che non si può commercializzare è destinato a scomparire. Presto le relazioni umane non potranno esistere fuori da questi spazi di commercio. [...] Lo spazio delle relazioni più comuni è il più colpito dalla cosificazione generale. [...] Una società nella quale le relazioni umane non sono vissute direttamente, ma distanziate nella loro rappresentazione spettacolare. È qui dove si situa la problematica dell'arte di oggi: è ancora possibile generare relazioni con il mondo nel campo della storia dell'arte, tradizionalmente destinata alla rappresentazione?¹⁷⁶

In una società satura di rappresentazioni, l'oggetto d'arte non può più essere la rappresentazione del reale, ma deve costituirsi come il reale stesso, la vita stessa. Significativamente Gianni Vattimo si domandava quale forma dovesse avere un discorso intorno all'opera d'arte che non corresse il rischio di coincidere con l'esperienza della spettacolarizzazione, nell'ambito di una società che stava andando verso una estrema "estetizzazione dell'esistenza"¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Joseph Beuys, Volker Harlan (a cura di), *Cos'è l'arte*, Castelveccchi, Roma, 2015 (ed. or. 1986), pp. 12-13.

¹⁷⁵ Bourriaud, 2006, p. 73.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 7-8.

¹⁷⁷ Cfr. Gianni Vattimo, *Il museo e l'esperienza dell'arte nella postmodernità*, in Federico Luisetti, Giorgio Maragliano (a cura di), *Dopo il Museo*, Trauben, Torino, 2006, pp. 13-22.

Di fronte a questa condizione di spettatori passivi di un'estetica spettacolare, l'arte si concentra sulla sua componente relazionale più legata alla vita, che può avere il potenziale per contrastare una logica che ci riduce a una "pseudo-comunità automatizzata di consumatori, dove la sensibilità è offuscata dallo spettacolo e dalla ripetizione"¹⁷⁸.

Nel campo della comunicazione globalizzata, dell'omologazione di ogni tipo di rapporto interpersonale, l'artista si incarica del compito di creare spazi alternativi di relazione, in risposta alla disgregazione dei momenti di socialità. Nonostante infatti la conformazione, anche urbana, della nostra società ci costringa ad uno stato perenne di prossimità con gli altri, vi è una sostanziale assenza di incontro, situazione che l'antropologo Marc Augé ha definito sotto la nozione di "non-luogo"¹⁷⁹.

I luoghi dove l'arte viene esposta, ripropongono questa logica della prossimità, ma il museo e il centro d'arte non possono ridursi ad essere uno dei tanti non luoghi della contemporaneità, cadendo nella logica della comunicazione consumistica di massa, perché la forma dell'opera contemporanea non prende consistenza se non si inserisce nella dimensione dialogica. L'esposizione temporale, che è il sistema in cui circola l'arte contemporanea, deve rendere immediata la possibilità di discussione che innesca l'opera, in quanto la sala espositiva deve costituirsi come spazio mediatore di una condizione in cui lo spettatore si muove, percepisce, analizza e commenta simultaneamente. Musei e centri d'arte non possono costituirsi come ulteriori luoghi di quella rappresentazione spettacolare in cui lo spettatore è un "mero consumatore di spazio e tempo", ma devono essere luoghi in cui si creano quelle che Bourriaud definisce "micro-comunità", ovvero delle collettività istantanee e temporanee di spettatori partecipi – il progetto della Fondazione Tàpies aveva come obbiettivo proprio quello di creare questa micro-comunità attraverso il dialogo tra lo spettatore e il mediatore –. Lo spazio espositivo deve rendere possibile quello stato di incontro, quella dimensione dialogica che prevede la nuova forma dell'arte.

L'artista a cui fa più volte riferimento Bourriaud, che fa della partecipazione dello spettatore e dell'esperienza in tempo reale, gli elementi portanti del suo lavoro è Rirkrit Tiravanija. Artista thailandese, costruisce le sue opere come vere piattaforme di condivisione, mettendo in continua discussione le strutture delle istituzioni che ospitano le sue installazioni. Nel 1992 presso la Galleria 303 di New York, Tiravanija montò *Untitled (Free/Still)* (Fig. 31), una cucina estemporanea aperta giorno e notte in cui il visitatore poteva cucinare, mangiare, o rilassarsi nel soggiorno, consentendogli di interagire con l'arte contemporanea esposta in galleria nella forma più naturale possibile. Durante la Biennale di Liverpool nel 2002 riprodusse invece una copia del suo appartamento perfettamente funzionante, che gli spettatori potevano utilizzare liberamente con tutte le funzioni di una casa. Nel 1994 per la mostra *Cocido y Crudo* del Reina Sofia (14 dicembre 1994 – 6 marzo 1995), realizzò una sorta di bicicletta/cucina con la quale percorse il tratto dall'aeroporto di Madrid fino al Museo con l'intenzione di cucinare per le persone che incontrava. Successivamente dichiarò che quell'opera era attiva solo finché è

¹⁷⁸ Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 2004, p. 29.

¹⁷⁹ Cfr, Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009 (ed. or. 1992).

rimasta all'esterno, "una volta entrata nel museo si è trasformata nella solita scultura appoggiata sul pavimento"¹⁸⁰.

Più recentemente anche l'artista pakistano Rasheed Araeen realizzò per Documenta 14 un'installazione relazionale attraverso la condivisione del cibo. *Shamiyaana – Food for Thought: Thought for Change* è una piattaforma allestita con tavoli e cucina in una delle piazze più frequentate di Atene, in cui i visitatori potevano sedersi, consumare il pasto con amici o sconosciuti, con l'unica prerogativa di condividere un momento di riflessione.



Fig. 31. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992-1995-2007-2011.

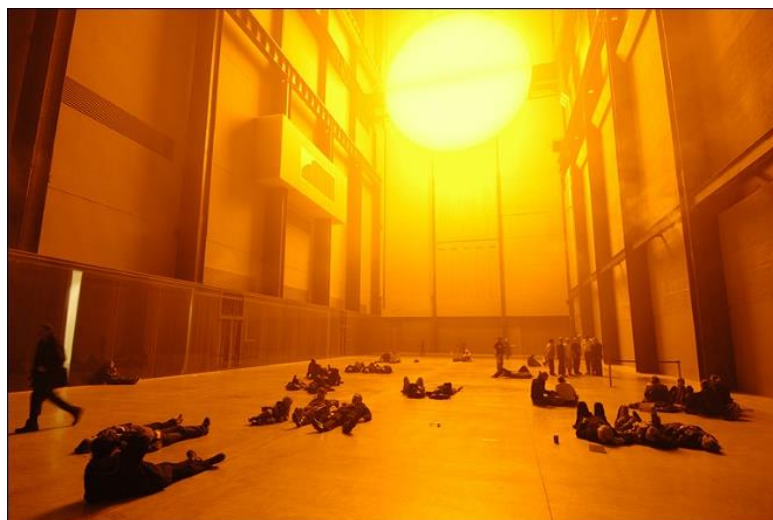


Fig. 32. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate Modern, Londra, 2003.

Questi e tantissimi altri lavori elencabili – *The Weather Project* Olafur Eliasson (Fig. 32), *Do you want an audience* Annika Eriksson, *Sunflower Seeds* Ai Weiwei, *The Artist is Present* Marina Abramovič – mirano, attraverso la massima inclusione dello spettatore, a sfumare il più possibile il confine che separa l'arte dalla vita.

Aldilà però di questi esempi estremi, si può constatare che la dimensione dialogica, riflessiva e di discussione su cui si fondano questi interventi, è una componente che la maggior parte delle opere d'arte del nostro tempo hanno in comune. Dal momento in cui l'arte ha perduto i confini che le consentivano di rimanere confinata nel mondo delle pure immagini, senza alcun rapporto

¹⁸⁰ Rirkrit Tiravanija, intervento della conferenza *Racconti d'identità, la generazione delle immagini*, Triennale di Milano. 5 febbraio 2001.

con quello reale¹⁸¹, la condizione partecipativa, relazionale e più in generale dialogica è diventata una costante nella pratica artistica. Indipendentemente infatti dal grado di coinvolgimento del pubblico che prevede il lavoro di un artista, è pur vero che la forma dell'arte contemporanea si proietta sempre aldilà della sua materialità, e in un momento o nell'altro mirerà sempre a superare la sua dimensione fisica per proiettarsi in una dimensione dialogica che ne determini la sua completa realizzazione. Il postulato fondamentale della maggior parte dell'arte di oggi è la sfera delle relazioni umane, del contesto sociale e politico come luogo dell'opera, a prescindere dal livello di partecipazione diretta richiesta agli spettatori.

Nel contesto contemporaneo dell'esponenziale saturazione visuale, in cui ci sono più immagini che persone, bisogna avere una buona ragione per creare un'altra immagine, un altro oggetto ed evitare che rimanga perso nell'obsolescenza programmata dei nostri stimoli visuali. Creare relazioni tra esseri umani in questo orizzonte è più complicato, e quello relazionale si rivela quindi il campo giusto su cui lavorare per dare senso alla creazione artistica.

Per quanto ancora oggettuale possa essere la forma di un'opera contemporanea, essa si presenta sempre meno come un oggetto e più come una situazione complessa, un testimone che ingloba lo spazio e il tempo di un contesto molto più ampio, che dovrà essere riattivato quando presentato al pubblico. L'opera in quest'ottica è la conseguenza del contatto col mondo, è la "relazione del mondo concretata attraverso un oggetto"¹⁸², come d'altronde tutta la storia dell'arte è la storia della produzione delle relazioni con il mondo mediate da oggetti.

Spesso in questo tipo di opere i riferimenti al contesto sociale e politico sono così forti che critici e curatori hanno intensificato l'attività di scrittura, pensando che ricontestualizzare le opere nella cornice più ampia delle loro referenze sociali, potesse essere un'appropriata risposta critica¹⁸³. Si prenda ad esempio il testo edito appositamente dalla curatrice per la mostra di Allora e Calzadilla che, raccogliendo testi sulla situazione sociopolitica portoricana non fa riferimento in nessun momento ai due artisti; il loro lavoro fu un pretesto per discutere su un più ampio spettro di problematiche. La parte più vitale del gioco dell'arte del nostro tempo si sviluppa quindi nelle nozioni dialogo sociale e relazionale, che diventano il primo materiale di lavoro.

Di fronte ad un'opera contemporanea Bourriaud ritiene che sia ormai diventato sterile parlare di forma, in quanto l'unica forma dell'arte relazionale è quella dell'incontro:

Osservando le pratiche artistiche contemporanee, più che di "forme" si dovrebbe parlare di "formazioni": all'opposto di un oggetto chiuso su sé stesso per l'intervento di uno stile e di una firma, l'arte attuale mostra che non v'è forma se non nell'incontro, nella relazione dinamica che intrattiene una proposizione artistica con altre formazioni artistiche o meno.¹⁸⁴

Le formazioni¹⁸⁵ di cui parla Bourriaud possono identificarsi con quei vincoli di cui parla Fontdevila per giustificare la necessità della mediazione. Sono tutte quelle stratificazioni che si

¹⁸¹ Vattimo, 2006, p. 15.

¹⁸² Bourriaud, 2006, p. 58.

¹⁸³ Cfr. Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

¹⁸⁴ Bourriaud, 2006, p. 22.

¹⁸⁵ In un'opera più tarda, Bourriaud svilupperà ancora questo concetto di formazioni, riferendosi all'arte a partire dagli anni Ottanta, come un'arte che è andata sempre di più interpretando, riproducendo e creando sulla base di

sono accumulate durante il processo creativo, quei riferimenti artistici, storici, sociali e politici che hanno costruito gradualmente l'opera. Per dare senso ad un'opera fatta quindi di molteplici formazioni, è necessario inserirla in un approccio relazionale e dialogico, di cui tanto si è discusso nel capitolo precedente. Se si prende ad esempio il pianoforte di Allora e Calzadilla, le formazioni che ne fanno parte sono la tradizione dell'arte performativa, le composizioni concettuali di John Cage, il fatto che fosse stata suonata per la prima volta al Museo d'Arte di Monaco, la strumentalizzazione dell'*Inno alla Gioia* e la relazione tra la musica e il militarismo che rimanda alla situazione portoricana. Sono tutte componenti relazionali dell'opera che ne proiettano il senso aldilà della sua forma materiale.

Per attivare le formazioni dell'opera Bourriaud introduce il concetto del "criterio di coesistenza", direttamente derivato dalla nozione duchampiana di "coefficiente d'arte"¹⁸⁶. Secondo Duchamp questo coefficiente si situa nello scarto tra ciò che è stato espresso secondo i programmi dell'artista, ciò che rimasto inespresso ma era programmato e ciò che è stato espresso non intenzionalmente. Questo spazio vuoto che si crea aldilà delle intenzioni dell'artista è il campo d'azione in cui interviene invece lo spettatore, ed è un concetto che getta quindi le basi per la situazione di intercambio diretto tra opera e fruitore. Si tratta in altre parole di uno scarto espressivo malleabile dallo spettatore a partire dal quale è possibile attivare la componente dialogica. Bourriaud parte quindi da questo concetto per affermare che l'opera e l'individuo coesistono in uno stesso spazio, nella misura in cui l'arte è in grado di portare lo spettatore ad avere coscienza del contesto in cui si trova, che è precisamente il contesto che coabita con l'opera.

Davanti a una produzione artistica di questo tipo i nuovi interrogativi che lo spettatore deve porsi sono: quest'opera mi autorizza al dialogo? Posso esistere, e in che modo, nello spazio delimitato dall'opera? Lo spazio-tempo descritto o suggerito dall'opera corrisponde alle mie aspirazioni della vita reale?¹⁸⁷ Le potenziali risposte che possiamo dare a queste domande tentano di aiutare lo spettatore ad avvicinarsi all'opera, a non considerarla come qualcosa che trascende il suo contesto sociale, ma che anzi lo ripresenta sotto un'altra prospettiva invitando a questionare la nostra relazione con il mondo.

Per la sua natura relazionale l'arte si costituisce come un interstizio sociale:

Che io sappia, un artista indirizza il suo lavoro ai suoi contemporanei, a meno che non consideri sé stesso come un potenziale cadavere o abbia una visione fascista o integralista della Storia. Al contrario, le opere d'arte che mi sembrano degne di interesse oggi sono quelle che funzionano come interstizio.¹⁸⁸

opere già esistenti. Realizzando opere che si configurano come "oggetti informati da altri oggetti" gli artisti sembrerebbero dare così risposta al caos proliferante della cultura globale nell'età dell'informazione. Cfr. Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte programma il mondo*, Edizioni Postmedia Books, Milano, 2004 (ed. or. 2002), p. 7.

Questa riflessione è inoltre centrale nella mostra da poco inaugurata a Shangai e curata da Maurizio Cattelan *The Artist is Present*, che problematizza la questione dell'originalità, della riproduzione, dell'imitazione e del reenactment nell'arte contemporanea.

¹⁸⁶ Marcel Duchamp, *The creative act*, intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, aprile 1957, "ART-news", vol. 56, n. 4, estate 1957, pp. 28-29.

¹⁸⁷ Bourriaud, 2006, p. 69.

¹⁸⁸ Ibidem.

Per definizione un interstizio è uno spazio molto piccolo che si apre tra due corpi. Posizionare l'arte in questo margine significa definirla come canale in cui si intersecano i vincoli del mondo, significa descriverla nel suo valore di legame sociale, che riduce sempre di più la frizione tra essa e il mondo. In quanto praticante all'interno di un interstizio sociale l'artista si inserisce in relazioni preesistenti, si interseca con esse e tenta di estrarvi delle forme. Una forma di cui però farà sempre parte tutto il processo di intersezione.

Vista in questa prospettiva, l'opera contemporanea non è più un riferimento terminale del processo creativo o un prodotto da contemplare, ma un "sito di navigazione, un portale, un generatore di attività"¹⁸⁹, ed una di queste attività trova una proficua realizzazione nella residenza d'artista. Se partiamo dunque dal presupposto che l'opera in sé come oggetto non è più significativa, ma ciò che è significativo è l'itinerario relazionale che l'artista designa tra un'opera e l'altra, allora l'attività in residenza sarà rilevante proprio perché si focalizza principalmente su questo itinerario.

La diffusione di questa pratica è da leggere anche nell'ottica di una risposta alla forma relazionale dell'arte, come testimonia il documento della Generalitat citato all'inizio, in quanto intende fomentare il dialogo continuo ed interculturale con la comunità ospitante nel corso del processo creativo, non finalizzato ad un'opera finita o strumentalizzato rispetto ad essa.

¹⁸⁹ Ivi, p. 14.

3.2. Residenza d'artista: definizione e tipologie.

L'attività di viaggiatore di un artista non è di certo una pratica nuova nella storia dell'arte. In senso lato si può dire che sia fisicamente che metaforicamente il viaggio sia sempre stato un componente intrinseco all'attività artistica. Sono sempre stati i contatti e la mobilità degli artisti e delle loro opere a costituire un filo rosso costante nello sviluppo delle varie influenze stilistiche e culturali. L'investigazione degli storici dell'arte non è altro che il tentativo di ricostruire queste influenze, queste relazioni di senso, di cultura e di stile che nel tempo si sono stratificate, attraverso questo continuo spostamento.

Nella storia dell'arte lo spostamento di un artista ha sempre costituito una parte integrante del percorso accademico. Nonostante quindi il programma di residenza così come lo conosciamo oggi internazionalmente con l'acronimo inglese A.I.R. (*Artist in Residence*) sia molto recente, si può ricondurre questo fenomeno a pratiche che risalgono dal periodo rinascimentale fino a quello medievale. Convenzionalmente si riconduce al *Prix de Rome* istituito nel 1663 un primo modello di residenza d'artista. Il premio consentiva agli artisti vincitori di passare un anno accademico presso l'Accademia di Francia a Roma per poter osservare e studiare da vicino le opere dei grandi maestri antichi e rinascimentali.

Aldilà di alcuni esempi non strutturati di residenze all'inizio del XX secolo, non si può parlare di questa pratica così come oggi la conosciamo fino agli anni Sessanta. Alle origini si limitava alla tendenza di alcuni mecenati a fornire gli artisti di uno spazio in cui poteva isolarsi per creare un'opera. Era una pratica quindi in linea con l'idea che per produrre arte l'artista avesse bisogno di allontanarsi il più possibile dalle contaminazioni sociali, per isolarsi in una profonda riflessione sulla sua individualità artistica. Quest'idea cambia radicalmente negli anni Sessanta, complici tutte quelle pratiche artistiche che iniziavano ad avere un'incidenza più diretta nel contesto e a richiedere una diversa partecipazione dello spettatore. A partire da Duchamp si iniziò infatti a screditare il ruolo dell'insegnamento accademico, dal momento in cui il mondo reale si costituisce come la principale scuola per l'artista, riducendo l'accademia a luogo in cui apprendere e affinare le abilità tecniche.

Il primo programma che invece rappresenta l'inizio della residenza moderna è il *Berliner Künstlerprogramm* istituito nel 1962. Il programma prevedeva il finanziamento di circa venti borse per una residenza annuale a Berlino da parte della Ford Foundation di New York, aperta ad artisti nel campo delle arti visuali e performative, della musica e della letteratura. Fin dall'inizio il programma si definisce come una piattaforma di dibattito artistico pluridisciplinare, che contribuì a creare un modello di residenza basato su una più intensa interazione con il contesto sociale e sul coinvolgimento della comunità locale. Il programma di residenza è ancora oggi uno dei programmi di residenza più rinomati che ha visto come ospiti artisti quali John Cage (1972), Edward Kienholz (1973), Lawrence Wiener (1975), Allan Kaprow (1975), Roman Oplaka (1976), Marina Abramović (1992) e Damien Hirst (1994).

Con l'inizio della globalizzazione a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta i programmi di residenza iniziarono a conoscersi molto di più a livello internazionale e a diversificarsi enormemente per tipologia e modalità. Per la velocità e la connessione secondo le quali vive il mondo contemporaneo, la distanza di un luogo inizia ad essere sempre meno una giustificazione non valida per non poterlo raggiungere, così come oggi il lavoro artistico condotto in

isolamento è una condizione quasi impraticabile per l'attività di relazione e condivisione che si richiede all'artista.

Dall'inizio del nuovo millennio il fenomeno delle residenze è documentato e in progressiva crescita, facilitato anche dalla creazione di piattaforme online quali *ResArtis* o *TransArtists* che si occupano di pubblicare bandi per nuove residenze, monitorare il fenomeno e fornire artisti e istituzioni degli strumenti per realizzare o partecipare ad un programma AIR.

Nello stesso momento la promozione della mobilità degli artisti iniziò a diventare oggetto di supporto anche da parte della Commissione Europea, che entra per la prima volta nel vivo dell'argomento nel 2006 con il *Programma Cultura (2007-2013)*. Nello stesso anno si proclamò l'Anno Europeo della Mobilità Professionale ed uno dei risultati fu un documento redatto nel 2008 che regolamentava la mobilità internazionale specificatamente per i professionisti del settore culturale. L'obiettivo era quello di facilitare il dialogo interculturale europeo attraverso la circolazione degli artisti e delle loro opere:

Mobility is understood as the temporary, individual cross-border mobility of artists and other cultural professionals. [...] The study team recognizes mobility not simply as occasional movements across national borders that may be useful to gain professional experience required for career advancement, as well as advance artistic endeavor, but more as an integral part of the regular work life of artists and other cultural professionals.¹⁹⁰

Dai termini dai cui è definita la mobilità si può dedurre che le politiche europee riguardanti la formazione e la ricerca artistica all'estero, non fanno altro che regolamentare una pratica che gli artisti hanno condotto da sempre nel corso della storia. Abbiamo già detto che lo spostamento è sempre stato, seppur in differenti misure, parte integrante della formazione di un artista, la residenza non è altro che una nuova modalità strutturata per intraprendere questo viaggio, presumibilmente in luoghi più lontani e diversificati.

L'urgenza di consolidare un modello quindi già esistente deriva dalla volontà di rendere più accessibile e fluido lo spostamento degli artisti, e di potenziare ancora di più le possibilità di connessione interculturale che può innescare la loro permanenza in un determinato contesto.

Questo crescente interesse delle politiche culturali a fomentare la mobilità artistica sembrerebbe sintomatico del crescente riconoscimento del valore del potenziale artistico e creativo come innesco per un cambiamento sociale. L'idea diffusa è che il lavoro di un artista non apporti più sviluppo, conoscenza, sperimentazione e comprensione solamente in campo artistico, ma che la sua attività possa avere un riscontro concreto anche rispetto alla società che lo ospita:

La promozione della mobilità degli artisti e degli operatori della cultura contribuisce in misura significativa alle loro competenze professionali e/o al loro sviluppo artistico, accrescendo le loro ambizioni di ricerca e di esplorazione [...] Inoltre, la circolazione delle opere è benefica per il pubblico europeo, perché apre nuove prospettive, stimola individui e collettività a comprendere e a vivere nella complessità e dà accesso a un paesaggio culturale diversificato.¹⁹¹

¹⁹⁰ European Institute for Comparative Cultural Research, Studio per la Commissione Europea *Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals*, Bonn, ottobre 2008, p. 3.

¹⁹¹ Commissione Europea, *Libro Verde. Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*, Bruxelles, 27 aprile 2010, p. 16.

Questa svolta verso una proiezione sociale dell'attività dell'artista in residenza è senza dubbio favorita anche da espressioni artistiche che, come abbiamo visto, si sono direzionate verso un approccio che tende verso una collettività, sempre più relazionale e legato al contesto che li circonda. Per soddisfare questa necessità di una più forte partecipazione, vi sono sempre più artisti che ricorrono al formato della residenza per focalizzarsi sulla parte relazionale e attiva dell'opera, che nelle normali condizioni di esposizione in un museo fatica a venir fuori. In un periodo quindi in cui gli artisti sono diventati “migranti e turisti culturali diversificati”, hanno il potenziale di “sperimentare nuove forme di comunità, di negoziare differenze e affinità in maniera esemplare”¹⁹², e questo ruolo determinante che possono avere per la connessione interculturale è uno dei motivi principali per il quale la mobilità cross-frontaliera degli artisti è una priorità dei programmi europei dedicati alla cultura, tra cui Europa Creativa, e lo sarà anche nella nuova agenda culturale:

The arts sector is possibly unique, in its contribution to Europe's innovation capacity, and in being driven by a specialized workforce that is highly mobile across national borders. Nowadays geographical mobility is such an intrinsic aspect of an artist's professional development that in many cases, working internationally is the only choice for young professionals. Artists have a special place also because with their mobility they strengthen the common European cultural space and foster participation in European integration.¹⁹³

Nonostante la volontà di regolamentare e strutturare il formato della residenza, il concetto rimane sempre molto aperto e le modalità di svolgimento sempre molto variabili, in quanto un'eccessiva omologazione impoverirebbe le possibilità della ricerca artistica, che per definizione non si può inglobare dentro rigide indicazioni. Anche se il proliferare delle AIR così come l'opportunità di accedervi più facilmente è resa possibile dalla conformazione sempre più globale e connessa del nostro mondo che favorisce un'enorme libertà di scambio, è importante che le condizioni si mantengano il meno “globalizzate” possibile, in quanto nella maggior parte dei casi la residenza è vista proprio come una fuga dalla confusione dell'iperconnettività della società odierna.

Internazionalmente la residenza artistica viene definita come una permanenza temporanea – normalmente varia dai due mesi a un anno – durante la quale si offre ad artisti e altri professionisti del settore creativo – da qualche anno si sono diffuse anche le residenze per curatori – lo spazio e il tempo e le risorse per lavorare, individualmente o collettivamente, su quelle aree della loro pratica artistica che meritano maggiore approfondimento¹⁹⁴. Si istituisce inoltre come un luogo di diffusione dell'arte e della cultura contemporanea in stretto legame con la comunità di riferimento e con il suo patrimonio culturale.

Questa stretta connessione nella quale si ritrova a lavorare l'artista gli consente di costruire la sua pratica veramente come un “interstizio sociale”, che potrà avere benefici anche a lungo termine nel contesto in cui agisce.

¹⁹² Bice Curiger, *ILLUMInazioni*, in *ILLUMInazioni*, Marsilio Editori, Padova, 2011, p. 43.

¹⁹³ Commissione Europea, Commission Staff Working Document, *A New European Agenda for Culture – Background Information*, 22 maggio 2018, p. 1.

¹⁹⁴ Open Method of Coordination (OMC), Gruppo di professionisti dei paesi europei esperti in residenze d'artista, *Policy Handbook on Artists' Residencies*, dicembre 2014, p. 9.

Pur nella grande eterogeneità dei modelli di residenza, si possono delineare alcune caratteristiche comuni:

- è una modalità di lavoro e di creazione artistica in sinergia tra artisti, il pubblico e contesto di riferimento;
- è una delle possibili forme di mobilità artistica e creativa a cui si accede attraverso un processo di selezione;
- consentono all'artista di risiedere per un tempo limitato in un luogo diverso da quello lavorativo abituale, permettendogli di dedicarsi solo all'attività artistica;
- sostengono primariamente il processo creativo e di ricerca e/o offrono supporto per un'eventuale produzione, nonché supporto economico;
- l'artista viene ospitato da soggetti organizzatori, nella maggior parte dei casi in una collaborazione che ne coinvolge più di uno, che possono essere entità sia pubbliche che private, quali enti o associazioni culturali, centri d'arte, musei, gallerie o accademie;
- prevede l'interazione ed il confronto diretto con il pubblico, con la comunità locale e con le realtà artistiche e non, costituenti il contesto che avrà un'importante incidenza nel processo creativo.

Nel tentativo di una classificazione, le residenze si possono differenziare tra:

- **Residenze research-based**

Non richiede all'artista nessuna produzione artistica finale, ma gli consente di condurre la ricerca per lo sviluppo di un progetto, focalizzarsi sul processo artistico relazionandosi con il contesto locale. Costituisce la modalità più libera di condurre l'esperienza in residenza e può mischiarsi con gli altri modelli;

- **Residenze tematiche**

Viene richiesto agli artisti di sviluppare una ricerca specificatamente riguardante una tematica proposta. Sono normalmente residenze collettive che prevedono un intenso processo di investigazione e lo sviluppo di un progetto comune. Alcuni esempi possono focalizzarsi sulla valorizzazione di un sito patrimoniale, un'identità culturale o su temi sociali, scientifici, ambientali o tecnologici;

- **Residenze production-based**

In questo caso la produzione di un'opera è lo scopo finale. Il centro ospitante deve fornire all'artista un atelier, i materiali e eventualmente un know-how specifico. Anche se la residenza si costituisce come un lavoro su commissione, il processo di creazione è sempre parte del lavoro. La difficoltà di questa modalità sta nel fatto che l'artista non ha le figure professionali a cui fa abitualmente riferimento nella fase di produzione;

- **Residenze interdisciplinari o multisettoriali**

Prevedono la collaborazione con entità non dedicate al settore artistico e il dialogo con diverse discipline e figure professionali.

I modelli elencati in realtà sono estremamente variabili e spesso si verificano formati di residenza ibridi. Per quanto riguarda l'area sudeuropea, la modalità di residenza fondata sulla ricerca è documentata essere il formato più diffuso¹⁹⁵. Nel caso del progetto *The Spur* il tipo di mobilità prevista era *research-base*, ma nel caso di alcuni artisti si sono verificate situazioni riconducibili ad una residenza multidisciplinare. L'artista italiana Federica Di Carlo ha per esempio svolto la sua ricerca in stretta collaborazione con la Società Astronomica di Montpellier.

Ci sono molteplici ragioni per le quali un artista decide di partecipare a un programma di residenza. Nonostante il panorama tanto variegato offra opportunità per ogni tipologia di artista – ballerini, musicisti, attori – il fenomeno non ha incidenze tanto forti come nel campo delle arti visuali¹⁹⁶. Le ragioni possono risiedere nel fatto che la carriera di un artista non ha una chiara linea di sviluppo, e che il suo lavoro, nel paradigma contemporaneo, richiede una più assidua ricerca di nuovi e diversi contesti di ricerca, di stimoli creativi e un continuo bisogno di confronti e interazioni che la residenza può soddisfare. Inoltre, molti artisti, soprattutto a inizio o a metà carriera, combinano l'attività artistica con una seconda professione, quindi la residenza costituisce l'occasione per stabilire temporaneamente una distanza concreta tra i due lavori e concentrarsi esclusivamente su quello artistico.

Vi è tendenzialmente un'omogeneità tra i momenti di sviluppo di carriera in cui un artista decide di partire come AIR: i più giovani vedono la possibilità di un primo slancio per inserirsi nel mondo lavorativo, mentre nelle fasi più stabili della carriera si continuano a stabilire contatti e collaborazioni professionali, approfondire o aprire nuove linee di ricerca.

Per quanto riguarda dunque l'artista le finalità di una residenza possono essere il bisogno di isolamento e concentrazione, di formazione, di produzione per realizzare investigare su un progetto specifico, un'opportunità di riscontro economico e di avanzamento di carriera.



Fig. 33. Residenza artistica *The Spur* di Irene Pittatore, Es Baluard, Open studio, Meeting with ESADIB's research group, Palma de Mallorca, ottobre – novembre.

¹⁹⁵ European Institute for Comparative Cultural Research, 2010, p. 30.

¹⁹⁶ Cfr. Open Method of Coordination, dicembre 2014.

Aldilà dei benefici professionali che permettono all'artista di esportare la sua opera, aprirsi eventualmente ad un mercato più ampio e costruire relazioni lavorative, le residenze costituiscono anche un'occasione di crescita umana, grazie ai nuovi stimoli che nascono dall'esperienza con linguaggi, discipline, contesti e culture non abituali, ma soprattutto lo obbligano a saper mettere in luce ed esporre il suo processo creativo. Per l'artista si tratta prima di tutto di imparare a sapersi comunicare, a connettersi con il pubblico e a far dialogare la sua arte con il contesto in maniera più viscerale. La residenza come modalità di lavoro, costringe l'artista a trovarsi necessariamente a dover coniugare la sua poetica artistica con la cultura, le istanze e i bisogni del territorio, che a sua volta condiziona il pensiero e la creazione artistica. Vi sono dunque altri due soggetti principali coinvolti che ne ricevono l'influenza in termini di benefici: l'organizzazione ospitante e la comunità locale.

Per l'organizzazione realizzare un programma di scambio internazionale significa prima di tutto adempiere e concretizzare la missione di promozione, produzione, diffusione e fomento della scena artistica contemporanea.

La struttura che accoglie, oltre a fornire le risorse economiche e lavorative, ha il compito di facilitare il più possibile l'inserimento dell'artista nel contesto di riferimento, in quanto è anche sua responsabilità dare all'esperienza in residenza una dimensione collettiva. È un ruolo che si può sintetizzare nell'accompagnare e facilitare il processo creativo e il suo inserimento in una condizione il più possibile dialogica. Normalmente gli scambi di residenza vengono istituiti in collaborazione tra due o più entità secondo quelle che recentemente si definiscono *Creative Partnership*¹⁹⁷, per cui per l'istituzione ospitante è un'occasione per stabilire, mantenere e nel migliore dei casi ampliare le relazioni internazionali con altre organizzazioni del settore culturale.

Inoltre, ospitare artisti internazionali per brevi periodi contribuisce a mantenere dinamica la programmazione, concorrendo anche a coinvolgere ed attirare il pubblico e vivacizzare l'attività culturale. Creare un programma con una proiezione più collettiva significa contribuire alla rivitalizzazione della comunità locale sia dal punto di vista economico che sociale.

L'impatto sul pubblico infatti è uno degli indicatori di grande importanza per valutare l'esito della residenza. Aldilà delle diverse modalità secondo le quali si può strutturare il programma la costante di una residenza sta nell'essere un luogo dedicato alla creazione, aperto mentalmente e fisicamente alla comunità, che risponde alla necessità creativa contemporanea coerente con le comunità di riferimento, durante un tempo medio-lungo, non episodico o intermittente, adeguato sia al luogo che al tipo di creazione¹⁹⁸.

Durante la residenza vengono organizzate attività complementari condotte dall'artista come laboratori, workshop o open studio che rappresentano occasioni di incontro con il pubblico che familiarizza con l'arte contemporanea e può osservare da vicino lo svolgimento del processo creativo. Si tratta quindi di un'occasione importante per accedere a momenti della produzione creativa che normalmente vengono condotti in forma autonoma. A seconda poi della natura del

¹⁹⁷ Cfr. Open Method of Coordination (OMC), Gruppo di professionisti dei paesi europei esperti della promozione delle Creative Partnership, *Policy Handbook on Promotion of Creative Partnership*, marzo 2014.

¹⁹⁸ Franco D'Ippolito, *Prologo (tracce di riflessione comune)*, in Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria, presente e futuro delle residenze creative in Italia*, L'arbotero edizioni, Mondaino, 2015, p. 85.

lavoro dell'artista la residenza può diventare una vera piattaforma di partecipazione collettiva, e un'occasione per l'artista di sperimentare il suo lavoro su realtà e spettatori molto diversi.

Dall'altra parte vi è anche un sostegno concreto alla comunità propriamente artistica, dal momento in cui la residenza funziona da catalizzatore della scena contemporanea all'interno del contesto più ristretto, e viceversa offre una proiezione internazionale degli artisti locali.

L'arricchimento in termini di vivacità culturale, sociale e anche di riscontro economico che la comunità locale ottiene dalla residenza, può estendere il riscontro anche a livello regionale e nazionale. Vi è un grande numero di residenze che focalizzano il campo d'azione in un'area della città isolata o degradata, legandosi al fenomeno recente del recupero di spazi inutilizzati per scopi artistici – il progetto *The Spur*, come vedremo, ha previsto un intervento di rigenerazione urbana –.

Se le attività in residenza vengono quindi condotte in sinergia coinvolgendo davvero la collettività e agendo sul contesto urbano, possono contribuire a promuovere il territorio secondo le caratteristiche di quelle che sono state recentemente denominate *Creative Cities*¹⁹⁹, ovvero quelle città che si promuovono come luoghi interculturali, creativi, culturalmente consapevoli e che per estensione sono in grado di sostenere buona parte della loro economia attraverso la dinamizzazione del settore artistico.

I riscontri di un programma di residenza artistica sono estremamente variabili. Possono essere tangibili in termini di riscontro economico o rigenerazione urbana, oppure di natura intangibile come la crescita dal punto di vista umano, sociale e culturale di una comunità. L'esito della residenza dipende dalla misura in cui è in grado di stabilire relazioni tra i diversi soggetti coinvolti, a mantenerli e rafforzarli.

In ogni caso uno dei grandi meriti di questi programmi sta nel contribuire a ridurre la distanza tra le espressioni dell'arte contemporanea ed il pubblico, attraverso attività di confronto diretto con gli artisti che ne facilitano la comprensione e concorrono a rivelare il fatto che l'arte, pur nella difficoltà di codifica delle forme in cui si presenta, non è aliena dalla vita reale.

Il superamento dei confini tra arte e vita è infatti un punto cruciale per l'esperienza formativa condotta durante il periodo di residenza. Aldilà di tutti i modelli possibili, l'obiettivo principale di ogni residenza dev'essere sempre la crescita dell'artista²⁰⁰, dando per implicito che se l'artista evolve, anche il contesto che lo ospita farà lo stesso:

Ciò che fa la differenza tra le singole residenze è prima di tutto la geografia dell'arte che lì si instaura. Più un luogo anticipa le aspettative dell'artista e del pubblico, meno soddisfazione dà la residenza, in quanto non produce una crescita, uno spostamento di asse né nell'artista, né nel luogo che lo ospita. Al contrario, se la geografia artistica del luogo non è avvezza all'arte o ad un certo tipo di linguaggi, l'artista troverà terreno fertile in cui scavare e in cui operare.²⁰¹

¹⁹⁹ Cfr. Open Method of Coordination, dicembre 2014, pp. 27-30; Richard Florida, *Cities and the Creative Class*, Routledge, Londra, 2004; David Yencken, *Creative Cities*, in "Space Place & Culture", 2013, http://www.futureleaders.com.au/book_chapters/pdf/Space-Place-Culture/David-Yencken.pdf (data ultima consultazione: 1 dicembre 2018).

²⁰⁰ Lucia Giardino, *Artist in Residence: The Explorer of the New Millennium*, in *Florence in Italy an Abroad, from Vespucci to Contemporary Innovators*, Atti del Convegno, novembre 2012, p. 151.

²⁰¹ Ivi, p. 152.

L'esito di una residenza dipende quindi dalla misura in cui il contesto che ospita si apre alla prospettiva dell'artista, e da quanto quest'ultimo potrà portare un cambiamento, un'alternativa o un rinnovamento al sistema di convinzioni di quella comunità. Il tempo costretto alla provvisorietà e la distanza dal contesto abituale offrono una prospettiva dalla quale si può vedere qualcosa di diverso nel contesto ospitante. A sua volta l'evoluzione del contesto avviene solo se si stabilisce con esso una forte connessione, se si consente alla sua comunità di accedere alla fase di sviluppo di un'opera, che come abbiamo visto costituisce la parte più significativa dell'opera nel paradigma contemporaneo.

Tutte le attività correlate che permettano di osservare l'artista nella fase del suo transito creativo, piuttosto che la forma abituale di esporre le opere in sala sono forse le forme più congeniali per diffondere e familiarizzare con un tipo di arte che si proietta sempre al di là della sua forma materiale. Nel caso di un'opera esposta al museo, abbiamo visto con il progetto *Hipervincolo* che è possibile evocare il processo creativo e le formazioni stratificate attraverso un dialogo diverso tra visitatore e mediatore. La residenza d'artista invece si radica nel sostegno e nella centralità del processo creativo per lo studio, la ricerca e la produzione delle opere, comprende la formazione degli artisti e del pubblico come un processo aperto e permanente²⁰², ed immagina tra i due soggetti un nuovo rapporto di mutua comprensione.

Se come abbiamo visto il paradigma dell'opera contemporanea considera le relazioni e le interazioni come fattori importanti per la creazione artistica, la forma migliore per presentarla sarebbe una condizione che facilita l'entrare in relazione, la creazione di uno spazio di domanda, di dubbio e di discussione. La residenza, nella sua natura primaria di incontro tra qualcuno che viene da fuori e qualcuno che viene da dentro, costituirebbe quindi la forma più completa di creazione, di esposizione e di produzione d'arte contemporanea.

Secondo i parametri delineati finora sono stati selezionati per un'analisi più approfondita due artisti del progetto *The Spur*, presupponendo però che indipendentemente dalla natura del loro lavoro, l'attività in residenza ha consentito a tutti gli artisti partecipanti di sviluppare la componente più relazionale della loro proposta artistica.

²⁰² Fabio Biondi, Edoardo Donatini, *Per comprendere le residenze*, in Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini (a cura di), 2015, p. 25.

3.3. Il progetto europeo di residenza d'artista *The Spur*.

Il centro d'arte contemporanea Bòlit di Girona fu il leader del progetto europeo *The Spur*. Costituitosi nel 2008, è una delle strutture culturali più nuove della città di Girona ed ha come obiettivo lo sviluppo di programmi di ricerca, produzione ed esposizione di progetti artistici contemporanei. Il centro è costituito da tre sedi, rispettivamente la sala nell'ufficio del turismo in Rambla de la Llibertat, la cappella romanica di San Nicolau e il nuovo locale aperto nell'autunno 2017 nella sede dell'antica galleria biblioteca d'arte contemporanea – Fundació Espai –, di cui ora conserva il fondo documentario. L'istituzione di un centro d'arte pubblico per la città si avviò con l'intenzione di dotare il panorama culturale di Girona di una struttura fissa per l'offerta, la problematizzazione e la diffusione dell'arte contemporanea, in un luogo che facilitasse la centralizzazione dell'attività culturale e creativa del centro storico. La sua creazione è da inserire nell'ottica del fenomeno di crescita dei piccoli musei e centri d'arte contemporanea che iniziò con gli anni Novanta e a cui si è fatto riferimento nel primo capitolo. Fu concepito fin da subito come una struttura che supera l'idea di museo come solo espositore di opere ed allo stesso tempo rinnovando l'idea di centro d'arte come solo spazio per esposizioni temporanee, per focalizzarsi inoltre sulla produzione e sulla ricerca. Il programma primario su cui infatti si sviluppano le sue attività è quello di mediazione e diffusione, complementare al programma di ricerca e produzione artistica.

L'attività del centro si stabilisce in linea con il documento che definisce il *Progetto Educativo della città di Girona* che considera i suoi servizi pubblici come enti educatori responsabili di un'azione educativa intensa che si definisce in quanto “processo di sviluppo integrale della persona”²⁰³. Questo compito di crescita sociale trova il suo corrispettivo nell'arte, ed in quest'ottica il programma educativo del centro d'arte contemporanea di Girona si distingue per l'intenzione di ridurre il più possibile le barriere tra le espressioni artistiche contemporanee ed il pubblico, tentando di sottolineare le affinità che l'arte stabilisce con la realtà contemporanea e con le persone che ne fanno esperienza. Il Bòlit si definisce quindi come una struttura culturale che sviluppa programmi di ricerca, di produzione e di esposizione di progetti artistici contemporanei, che si offre tanto agli artisti, quanto al pubblico come uno spazio aperto e partecipativo.

Un altro importante riferimento è costituito dal documento presentato nel 2015 al Reina Sofia, firmato dalle associazioni di professionisti del sistema dell'arte contemporanea in Spagna nel quale si dichiara che il patrimonio artistico di una società comprende tanto la produzione artistica del passato come quella dei nostri giorni e che quest'ultima dev'essere protetta e ampliata “creando le condizioni per il suo sviluppo nel presente”²⁰⁴. Il documento fu uno dei testi di riferimento per la stesura del Piano Strategico per le Arti Visuali del dipartimento di cultura della Generalitat nel dicembre 2015 – alla cui redazione partecipò anche la direttrice del Bòlit, Carme Sais –. Il Piano si prefiggeva di rispondere alla una perdita di proiezione sociale all'interno delle istituzioni dell'arte contemporanea, conseguente anche alla constatazione che le espressioni artistiche contemporanee si stanno sviluppando sul modello collaborativo della *socially engaged art*, di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Il piano propone di adempiere

²⁰³ Projecte Educatiu de la Ciutat de Girona, *Document línies estratègiques*, Ottobre 2010, p. 3.

²⁰⁴ Y. Romero, A. Montesinos, A. de Juan, A. Velasco, I. Durán, R. De la Villa, M. Lopez Cao, I. Lopez-Paricio, *Mesa sectorial del Arte Contemporáneo*, Preambolo, aprile 2015, p. 1.

alla proiezione sociale delle strutture culturali attraverso la concretizzazione di una serie di strategie per “una autentica democratizzazione della arti visuali”²⁰⁵, ponendo enfasi sul supporto pedagogico e sulla necessaria intermediazione tra le istituzioni culturali e le loro comunità. Tra le strategie proposte vi era proprio quella di sviluppare ulteriormente i programmi di residenza d’artista²⁰⁶ in Catalogna, con il duplice obiettivo di incentivare la mobilità internazionale degli artisti e la possibilità di stabilire attività che vadano aldilà della trasmissione di informazioni e di contenuti, ma che possano sviluppare con il pubblico un modello partecipativo, di approfondimento, interazione e dibattito.

Lo scopo dell’azione del centro d’arte dev’essere quella di riconoscere e comunicare il valore culturale del lavoro degli artisti contemporanei, che è precisamente il valore intangibile di carattere sia collettivo che personale. In riferimento al valore intangibile dell’arte contemporanea, lo statuto educativo del Bòlit riprende un frammento de *L’utilità dell’inutile* di Nuccio Ordine, che nel febbraio 2016 tenne una conferenza al Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona (CCCB), durante la quale discusse sull’utilità del sapere umanistico:

La paradossale utilità di cui parlo non è la stessa in nome della quale i saperi umanistici e, in generale, tutti i saperi che non producono profitto vengono considerati inutili. In un’accezione molto più universale, ho voluto mettere al centro delle mie riflessioni l’idea di utilità di quei saperi il cui valore essenziale è completamente libero da qualsiasi finalità utilitaristica. Esistono saperi fine a sé stessi che – proprio per la loro natura gratuita e disinteressata, lontana da ogni vincolo pratico e commerciale – possono avere un ruolo fondamentale nella coltivazione dello spirito e nella crescita civile e culturale dell’umanità. All’interno di questo contesto, considero utile tutto ciò che ci aiuta a diventare migliori.²⁰⁷

La ragione d’esistenza di un centro d’arte, in quanto servizio pubblico con un taglio fortemente educativo e sociale risiede quindi nella convinzione che la trasmissione di tutto ciò che sottende l’arte contemporanea, possa davvero avere un quel ruolo fondamentale di crescita civile e culturale di cui parla Ordine.

Tra i presupposti del servizio educativo figura chiara l’idea che l’arte non si riduce ad un oggetto o un’azione, ma comprende tutto il processo che ne ha reso possibile la creazione. In quest’ottica le attività educative programmate devono fare costantemente riferimento a questo processo, consentendo il visitatore di “conoscere le idee e il contesto alla base della creazione, di introdurre nuovi contenuti, strutturare le informazioni ed infine applicare queste informazioni ad una forma di interpretazione critica”²⁰⁸, considerando l’azione pedagogica come un processo nel quale chi apprende partecipa attivamente.

La giustificazione dell’azione educativa del Bòlit trova il suo fondamento in relazione allo studio che l’antropologo Joan Amades ha condotto sull’antico gioco del bòlit, che dà appunto il nome al centro d’arte, constatando come il dialogo fisico che i giocatori stabiliscono tra di loro fosse uno straordinario esercizio comunicativo. Lo studio di Amades trova la sua

²⁰⁵ Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, *Pla Integral de les Arts Visuals*, dicembre 2015, p. 44.

²⁰⁶ Ivi, p. 48.

²⁰⁷ Nuccio Ordine, *L’utilità dell’inutile*, Bompiani, Milano, 2013, pp. 7-8.

²⁰⁸ Carme Sais, Jordi Armengoll, Pere Parramon, Diana Sans, *Bòlit: Servei Educatiu. Document de Comunicació i Document Funcional*, Bòlit, Centre d’Art Contemporani, Girona, 8 maggio 2017, p. 8.

controparte in una concezione di presentazione dell'arte in quella prospettiva dialogica che tanto si è discussa nel capitolo precedente. Essendo l'arte un campo in cui si analizza un tempo determinato dal quale dedurre nuove prospettive come forma di ricostruzione della realtà, l'analogia con il gioco del bòlit si costituisce come il "sinonimo universale di una sana contesa intellettuale che rivela la complessità sociale e antropologica dell'arte stessa e di profonda importanza di trasformazione sotto la superficie"²⁰⁹.

Nell'accettazione del fatto che l'arte contemporanea ha messo in evidenza i limiti dell'esperienza estetica – e che allo stesso tempo costituisce la ragione primaria dei pregiudizi di cui è vittima – l'attitudine dell'arte che si intende valorizzare è quella in grado di stabilire occasioni di interrelazione attraverso "lo shock e il trambusto che queste espressioni possono provocare, situando l'ego in una dimensione di sospensione che facilita l'apertura della percezione ad un pensiero critico"²¹⁰.

In linea con questi principi, il Bòlit ha realizzato dal 2012 una serie di iniziative che presupponessero il coinvolgimento dell'artista in una modalità differente e in diretto contatto con il pubblico. La prima importante iniziativa fu *Bòlit Mentor* che prevede la selezione di uno o più artisti da inserire in una scuola primaria o secondaria per tutta la durata dell'anno scolastico, di modo che possa sviluppare un progetto artistico insieme agli studenti. L'obiettivo era da una parte far sì che gli studenti ricevessero uno stimolo attraverso il coinvolgimento nel processo creativo, dall'altra situare l'artista fuori dal suo contesto abituale per sperimentare come l'attività didattica, e quindi il suo impegno come mediatore, si vincolasse con il suo lavoro artistico.

Fin dall'inizio il centro si è distinto per una forte vocazione internazionalizzante che per i primi anni si è però svolta in senso unidirezionale. Pur avendo avuto il merito di portare a Girona importanti artisti internazionali – nel 2009 ospitarono Bill Viola e Orlan nel 2015 –, mancava invece una proiezione internazionale degli artisti locali, lacuna che si risolse attivando i programmi di residenza, – che come abbiamo visto consentono di aprire i canali di scambio in doppio senso – in collaborazione con altri centri in Europa fino al Canada. A partire dal 2014 il Bòlit ha stabilito un programma permanente di residenza d'artista con il triplice scopo di facilitare l'integrazione del lavoro degli artisti internazionali nel contesto cittadino, favorire l'internazionalizzazione degli artisti locali e sviluppare un modello di mediazione partecipativo secondo il formato dell'incontro diretto tra pubblico e artista. Ad oggi il Bòlit è l'unico centro in Catalogna che promuove la mobilità degli artisti anche attraverso il finanziamento della Commissione Europea.

Il progetto *The Spur* nasce dalla volontà di internazionalizzare l'attività del centro e di estendere il progetto di residenza precedente *Crossborder Contemporary Art Space* (ETAC), realizzato nei due anni 2015 e 2016 in sinergia con cinque centri presenti in Catalogna, nel sud della Francia e nelle Isole Baleari. L'intenzione era quella di ampliare il formato regionale di ETAC ad un contesto europeo che avrebbe incluso anche Italia e Slovacchia, aprendo inoltre la possibilità di partecipazione alla residenza ad artisti di tutta Europa. *The Spur* doveva costituirsi come una miglioria e un'apertura europea degli obiettivi del progetto ETAC, che ne rappresenta la genesi e che era già stato avviato con lo scopo di evidenziare e mettere in atto il valore sociale del lavoro dell'artista. L'iniziativa fu realizzabile grazie alla *Euroregion*

²⁰⁹ Ivi, p. 17.

²¹⁰ Ivi, p. 22.

Pyrenees-Mediterranean che si costituisce come partner finanziario di *The Spur*, ed anche al programma di finanziamento *Europa Creativa* (2014-2020) che ha l'obiettivo di stimolare la programmazione di attività culturali a livello europeo, facilitare la mobilità internazionale degli artisti, così come promuovere l'accesso del pubblico alle iniziative artistiche.

Il progetto vedeva il Bòlit di Girona come leader dell'iniziativa, la cui direttrice Carme Sais è la stessa ideatrice, affiancato da cinque partner internazionali: il Centro d'Arte *Le Lait* nella città di Albi gemellata con Girona; il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Palma de Mallorca *Es Baluard*; la *Fondazione per l'Arte* di Roma; l'entità privata di Montpellier *Bureau des Arts et des Territoires* che si occupa della mediazione dei contenuti all'interno dei musei e dei centri d'arte; e l'associazione *Sputnik Oz* di Bratislava che promuove la circolazione internazionale degli artisti dell'Europa dell'est.

Tutti i partner avevano l'obiettivo di stabilire una complementarità tra le esperienze e le competenze di ogni centro per creare una unità di lavoro condivisa, facilitando la mobilità di artisti e professionisti tra i paesi partecipanti, in linea con la vocazione dei progetti europei.

L'intenzione era quella di inserirsi nel grande orizzonte quale è l'*Europa Creativa* che focalizza il centro di interesse per lo sviluppo europeo nella cornice delle industrie creative, con un campo di interesse incentrato sulle arti visuali. Uno degli scopi del progetto era stabilire una base metodologica di buona pratica per il fomento dell'arte contemporanea, che permettesse la trasmissione delle conoscenze attraverso la circolazione degli artisti in tutto il territorio d'azione. L'arte contemporanea doveva costituirsi come il nucleo intorno al quale si sarebbe tentato di apportare nuove possibilità per lo sviluppo sociale ed economico dei territori coinvolti.

Il progetto si sviluppò in cinque azioni fondamentali:

1. **Esplorazione.** Secondo l'obiettivo dell'Agenda Europea per la Cultura che intende lanciare un progetto sulle città e gli spazi culturali e creativi, per promuovere la partecipazione culturale e la rigenerazione sociale e urbana²¹¹, la prima azione di *The Spur* riguardò la progettazione di spazi per artisti come presupposto per la rigenerazione di un quartiere, zona o struttura degradate, isolate o non valorizzate.

L'azione prevedeva la contrattazione di professionisti perché realizzassero uno studio e un conseguente progetto, per la conversione in struttura dedicata alla produzione artistica di uno spazio individuato autonomamente da ogni partner nella propria città. *The Spuri* avrebbe finanziato la fase progettuale, il cui risultato sarebbe poi stato messo a disposizione del comune della città che potrà decidere se realizzarlo o meno.

Questa operazione doveva ispirarsi al concetto di "arte a km 0", che a sua volta fu lo slogan del progetto di successo *La Volta* già avviato a Girona nel 2014. L'iniziativa aveva come fulcro il quartiere di Sant Narcis che dopo la costruzione della linea ferroviaria è rimasto fortemente isolato dal centro della città. Il processo di gentrificazione che ha sofferto il centro storico di Girona in seguito all'aumento dell'afflusso turistico, ha fatto sì che molti cittadini si trasferissero in Sant Narcis, rimanendo in un certo senso isolati dal centro nevralgico della loro città.

Il progetto aveva di conseguenza l'obiettivo di rivalorizzare il quartiere a livello creativo, culturale ed economico. Tutt'intorno all'area di Placa Assunció si

²¹¹ Commissione Europea, *Una nuova agenda europea per la cultura*, Bruxelles, 20 maggio 2018, p. 4.

trasformarono locali inutilizzati in botteghe, atelier e spazi per le residenze d'artista e per realizzare attività volte a dinamizzare economicamente il quartiere attraverso l'arte e favorirne il contatto diretto con il pubblico. Oltre all'attività continua degli artisti negli atelier, si costituì un mercato d'arte permanente che ha luogo ogni sabato con attività complementari tra cui concerti e laboratori. Da quando fu avviato il progetto, il quartiere si è davvero costituito come un ulteriore epicentro artistico e creativo della città.

La prima azione di *The Spur* doveva quindi essere l'occasione per la miglìoria de *La Volta* e allo stesso tempo di stimolo per le altre città a individuare aree isolate o comunque non integrate con il tessuto cittadino, per riconvertirle in spazi utili allo sviluppo della comunità creativa. L'intervento aveva molto chiara la volontà di evitare la gentrificazione, in quanto il nuovo utilizzo di un'area specifica doveva essere il motivo e la garanzia di un'alta permanenza della popolazione che la abita. Il progetto doveva avere una proiezione sociale forte e costituire un dialogo con la comunità che doveva essere direttamente implicata nell'intervento. Ogni gruppo di tecnici incaricato di realizzare lo studio partecipò ad un workshop formativo tenuto da Afra Quintana, architetto esperto di riconversione di spazi abbandonati a fini artistici.

- Centre d'Art Le Lait, Albi: il progetto *Ici-même* fu realizzato da Afra Quintana e Pauline Tico secondo una particolare metodologia detta *meanwhile* che consiste nell'utilizzare locali inutilizzati quando sono in vendita o in affitto come spazi espositivi, atelier o workshop. L'azione si è focalizzata sul quartiere Faubourg du Vigan, specificatamente su due vie Rue Croix-Verte e Rue Séré de Rivières, due zone pedonali che rimangono isolate dietro Place du Vigan. Dello studio eseguito è stato realizzato in concreto l'allestimento di due locali in disuso in due sale espositive.
- Es Baluard, Palma de Mallorca: lo studio fu condotto direttamente da studenti e professori dell'Università delle Baleari, sul quartiere La Soledat, una zona molto problematica dal punto di vista sociale ed economico. Si individuò l'edificio dell'antica fabbrica tessile Can Ribas, che rappresentava – oltre alla possibilità di essere convertito in spazio per l'arte – un'occasione per la conservazione del patrimonio industriale.
- Sputnik Oz, Bratislava: come nel caso di Palma, la conversione di una struttura abbandonata nel quartiere Patronka, sul progetto di Ján Studený, era un'opportunità per la conservazione del patrimonio industriale. L'edificio individuato è una vecchia fabbrica di munizioni fondata nel 1971 da un imprenditore tedesco, che durante la Seconda guerra mondiale fu utilizzato come sistemazione provvisoria per gli ebrei prima di essere deportati. Oltre quindi all'identificazione del suo potenziale nuovo utilizzo per la creazione artistica, l'intervento doveva mirare a rendere la struttura un rinnovato luogo di memoria di una drammatica pagina di storia.
- Bureau des Arts, Montpellier: i professionisti contrattati Alexis Lautier e Pierre Talagrand pensarono alla conversione di Villa Mimosa, una casa abbandonata degli anni Quaranta nei pressi della scuola di belle arti, in uno spazio condiviso dagli studenti che lo avrebbero utilizzato come laboratorio, e dagli artisti come atelier temporaneo per le residenze.

- Fondazione per l'Arte, Roma: lo studio condotto da Massimiliano Scudieri ebbe come oggetto il quartiere del Mandrione. Si tratta di un'area molto potente dal punto di vista economico, ma allo stesso tempo composta da tre zone, Porta Furba, Vigne e Marana, la cui comunicazione reciproca è compromessa dall'impostazione urbanistica, facendo del Mandrione un quartiere frammentato pur convergendo negli stessi servizi pubblici. Via del Mandrione, racchiusa tra la ferrovia e l'Acquedotto Felice, è stato il sito in cui l'artista Andrés Siri, ha realizzato il suo progetto durante la sua residenza alla Fondazione. Nel caso del partner romano, la prima azione di *The Spur* si connette strettamente con la seconda azione, in quanto il lavoro di Siri *Come far parlare un muro* ben si adattava per l'utilizzo di una zona isolata per fini artistici.

2. **Innovazione.** Costituisce il nucleo di tutto il progetto europeo e prevedeva una call per una residenza artistica *research-based* della durata di due mesi da svolgere in uno dei cinque centri partner aperta a tutti gli artisti europei (Fig. 34). All'artista non si richiedeva la produzione di opere o l'allestimento di una mostra, ma la condivisione del processo creativo con la comunità locale attraverso incontri diretti con il pubblico. Di quasi quattrocento artisti da ventisei paesi europei che parteciparono alla call, ne sono stati selezionati diciotto.

	Prima Residenza Febbraio – Marzo 2017	Seconda Residenza Ottobre – Novembre 2017	Terza Residenza Febbraio – Marzo 2018
Bòlit Centre d'Art Contemporani, Girona	Ben Pointeker, Austria	Varvara Guljajeva e Mar Canet, Estonia e Spagna	Nicolas Daubanes, Francia
Centre d'Art Le LAIT, Albi	Deana Kolenčikova, Slovacchia	Tyśka Samborska, Polonia	Cristina Ferrández, Spagna
Bureau des Arts et Territoires, Montpellier	Federico Gori, Italia	Federica Di Carlo, Italia	Miriam Hamann, Austria
Fondazione per l'Arte, Roma	Simona Brinkmann, Italia	Federico Campanale, Francia	Andrés Siri, Argentina
Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani, Palma de Mallorca	Pierre Pauze, Francia	Irene Pittatore, Italia	Lévana Schütz, Francia
Sputnik Oz, Bratislava	Tiphaine Calmettes, Francia	Charlotte Mumm, Germania	Katharina Roters e Jozsef Szolnoki, Germania e Ungheria

Fig. 34. Progetto Europeo *The Spur*, Azione 2 *Innovation*, lista degli artisti organizzati per periodo e luogo di residenza. Elaborazione propria.

Accanto alla call per gli artisti si prevedeva anche la selezione di un mentore. In tutto ne sono stati scelti dodici, tra curatori, artisti o i direttori di un museo, perché lo aiutasse con lo sviluppo del progetto e lo mettesse in contatto con le istituzioni, le persone ed in generale con il contesto cittadino perché potesse trarne ispirazione. L'artista doveva usare la città come laboratorio per il suo lavoro creativo ed allo stesso tempo apportare valore e coesione sociale attraverso l'arte nella comunità ospitante.

3. **Conoscenza.** Prevedeva l'organizzazione di quattro seminari tenuti in uno dei centri partner durante i quali si riunivano gli artisti e i direttori dei centri, per condividere periodicamente i risultati e le riflessioni del progetto.

- 1° Aprile 2017, Girona *Contemporary art: a spur for the recuperation of creatives spaces and cities.*
- 29 Novembre 2017, Roma *How to work in network for contemporary art or how working in network helps develop contemporary project.*
- 29 Marzo 2018, Albi *The working process in contemporary art in a context. How to inspire the artist?.*
- 1° Giugno 2018 Palma de Mallorca, *How to communicate contemporary art? Good practices. Conclusions and results of the European project «The Spur».*

4. **Comunicazione.** La quarta azione riguardava la gestione delle strategie comunicative. Accanto ai social network e al sito in cui venivano caricati progressivamente i contenuti delle residenze, si realizzò una rivista online nella quale si pubblicarono i contributi dei quattro seminari. La volontà era quella di evitare che il sito rimanesse un mero mezzo di comunicazione utilizzato solo nei due anni di evoluzione del progetto. La rivista doveva costituirsi come una piattaforma online aperta, che potesse avere continuità oltre il termine del *The Spur*, per condividere le metodologie di lavoro per il fomento dell'arte contemporanea e per il supporto al lavoro degli artisti.

Il catalogo con i risultati di tutte le diciotto residenze è stato pubblicato in autunno 2018 ed è stato distribuito a diverse istituzioni europee specializzate in arte contemporanea.

5. **Organizzazione.** L'ultima azione riguarda la redazione permanente di un documento di un possibile documento di *best practice* internazionale per la contrattazione degli artisti in residenza, così come le sue modalità di svolgimento, prima, dopo e durante il soggiorno dell'artista. Il documento fu elaborato durante un incontro conclusivo tenutosi a Girona il 9 e 10 luglio 2018, che ha visto riuniti sedici dei diciotto artisti partecipanti e i direttori dei centri d'arte che hanno fatto a capo al progetto.

L'incontro è stato organizzato in linea con la metodologia di lavoro condivisa che è stata promossa da tutti i membri durante i due anni di esistenza del progetto, con la finalità di promuovere il dialogo diretto e aperto tra gli artisti partecipanti e i soci nella loro veste di gestori culturali, che in questo caso sono stati chiamati a mettersi in diretta relazione con le diverse realtà artistiche, ma anche lavorative e familiari che devono essere prese in considerazione per assicurare un corretto svolgimento della residenza.

Fu l'occasione per discutere pubblicamente degli standard minimi della residenza, dei criteri di selezione, della contrattazione e di gestione di ogni situazione lavorativa o familiare dell'artista selezionato perché possa realizzare la residenza. Il risultato dell'incontro fu la redazione di un modello di contrattazione che regola i rapporti fra le parti, tentando di contemplare le diverse tipologie dei programmi di residenza, con l'ambizione di poter rispondere ai diversi quesiti perché possa essere preso d'esempio a livello europeo.

Qual è la durata più utile di una residenza? Quali le condizioni economiche adeguate a questo tipo di trasferta? Si ritiene obiettivo primario di una residenza stare in connessione con il tessuto locale, rimandando la produzione a un secondo momento, per sfruttare al massimo la possibilità di conoscere un contesto? Una presentazione pubblica della ricerca in atto va organizzata durante la residenza o successivamente?

I punti più interessanti del modello di contratto riguardano l'obbligo della sede ospitante a facilitare il contatto dell'artista con la città. Si ritenne utile formalizzare il ruolo del mentore, nuova figura pensata dal comitato del progetto. La proposta della figura di un mentore è sintomatica del fatto che la residenza *The Spur* doveva avere una reale proiezione sociale e non ammetteva un lavoro artistico individuale e solitario. La ragione d'essere della permanenza temporanea di un artista risiede nella sua capacità di connettersi il più possibile con il tessuto locale e di apportare una coesione sociale attraverso la proposizione critica del suo lavoro.

Il centro quindi dovrà predisporre di un professionista preparato perché possa dare supporto tecnico all'artista, così da favorire lo sviluppo del progetto nella maniera più efficace possibile. Si dovranno facilitare nella misura possibile i contatti con altri professionisti o entità dell'industria creativa del luogo, nell'ottica anche di favorire possibili collaborazioni al di là del periodo della residenza. Sia l'artista che il centro ospitante dovranno inoltre impegnarsi per stimolare la partecipazione dei cittadini al dibattito che si crea intorno al processo artistico.

In un altro punto degno di nota si specifica che le due parti si impegnano ad accettare e contemplare la percentuale di rischio e di insoddisfazione delle aspettative, che è insita in ogni progetto artistico che preveda un alto grado di ricerca e sperimentazione. Per quanto un progetto di residenza possa essere ben strutturato, quando l'oggetto primario è la sperimentazione artistica entrano inevitabilmente in gioco variabili di ordine intangibile e imprevedibile che dipendono da fattori altrettanto intangibili e imprevedibili, che devono essere semplicemente accettati.

Gli obiettivi del progetto quindi erano in linea con il riconoscimento del lavoro dell'artista come strumento per la ricerca e la crescita sociale e culturale di una comunità. Il proposito di fare della residenza l'iniziativa portante intorno alla quale si sarebbero dilatate le altre azioni, si fondava sull'idea che la coesione culturale di una comunità potesse davvero avvenire attraverso l'intervento concreto dell'artista, nella misura in cui è in grado di stabilire relazioni tra il suo lavoro e il contesto che lo ospita.

La creazione di una rete di vincoli con l'intorno che ospita la residenza deve quindi costituirsi come la ragione primaria tanto per l'istituzione ospitante quanto per l'artista in residenza, la cui attività deve avere una forte componente di interrelazione sociale. Per facilitare l'attivazione di relazioni sinergiche tra l'artista e le entità creative e non, il progetto *The Spur* prevedeva, come si è visto, un mentore appositamente affiancato all'artista, di modo da agevolare la proiezione nel contesto sociale e l'affaccio sulla scena artistica locale. Durante il periodo di residenza questo ruolo in realtà può essere ricoperto da più persone, ma questo nella maggior parte dei casi dipende dalla maggiore o minore disponibilità del personale dell'istituzione o di qualunque altra persona con cui l'artista entra in contatto. Garantire la presenza di una figura incaricata specificatamente di questo ruolo si rivela fondamentale e dovrebbe essere una costante in ogni programma di residenza. Le vere protagoniste del programma di residenza dunque sono sempre

le relazioni che si creano attraverso la condivisione e l'inclusione di più attori nel processo creativo.

Una delle residenze durante la quale la collaborazione tra l'artista e la comunità si è meglio realizzata è stata quella dell'artista milanese Federica Di Carlo, ospitata al Bureau des Arts a Montpellier. L'ambito di ricerca di Di Carlo si focalizza sul concetto di confine presente dalla natura che viene codificato attraverso la scienza, nello specifico la fisica. Basò la sua ricerca a Montpellier sull'arbitrarietà con la quale i cittadini identificano la loro città con il colore blu, per la predominanza del cielo e del mare. L'artista durante la residenza collaborò con gli astrofisici dell'Università e con la Società Astronomica di Montpellier grazie alla quale riuscì a organizzare l'evento conclusivo con i cittadini intitolato *The sea is blue because you want to know why the sea is blue* nella Tour de la Babote. La Torre è l'antico osservatorio astronomico della città che per l'evento fu eccezionalmente aperto per tutta una notte, durante la quale il pubblico era invitato a percorrere l'edificio, dialogare con gli scienziati e con l'artista.

L'assenza dell'obbligo di produrre un'opera definitiva consente all'artista di concentrarsi appunto sulla ricerca che, in quanto collocata in un contesto estraneo nel quale l'artista sosterrà per breve tempo, non potrà essere un lavoro isolato. In cambio della messa a disposizione di uno spazio in cui lavorare, del supporto al processo di investigazione e della facilitazione nello stabilire relazioni collaborative, l'artista dovrà essere disponibile per le attività di diffusione e mediazione del centro ospitante, "al fine di condividere l'arte come un mezzo innovatore e sensibile per affrontare le trasformazioni che avvengono in una società"²¹².

Lo spazio del centro d'arte dove si compie il periodo di residenza, per definizione non può infatti essere concepito come "mero spazio organizzato intorno alla circolazione delle opere d'arte, bensì costituisce una metafora del suo stesso contesto, con il quale l'arte stabilisce un dialogo"²¹³. Proprio a beneficio di questo dialogo le attività del centro d'arte creano possibilità di interazione nel processo in cui ha origine l'opera, mettendo a disposizione lo spazio per concentrare l'investigazione artistica nella continua interazione tra creazione, concetti, pubblico e contesto.

Secondo tutti i criteri delineati finora, si sono selezionate le residenze della coppia di artisti Varvara Guljajeva e Mar Canet (Bòlit) e quella di Irene Pittatore (Es Baluard), come oggetto di analisi più approfondita di una residenza artistica che si è svolta adempiendo maggiormente agli obiettivi di crescita dell'artista e di dialogo con il tessuto sociale.

²¹² Jackie-Ruth Meyer, *Residency programme: requirements and good practice*, ETAC espai transfronterer d'art contemporani, <http://etac-eu.org/catalogue>, (data ultima consultazione: 16 novembre 2018).

²¹³ Franck Bauchard, *Art centres as frameworks: the experience of La Panacée*, ETAC espai transfronterer d'art contemporani, <http://etac-eu.org/catalogue>, (data ultima consultazione: 16 novembre 2018).

3.3.1. Varvara Guljajeva e Mar Canet.

Varvara Guljajeva (Tartu, Estonia, 1984) e Mar Canet (Barcellona, 1981) sono il duo artistico formatosi nel 2009 selezionato nella call per la seconda residenza da ottobre a dicembre 2017 presso il Bòlit di Girona. Il loro lavoro si costituisce per uno stretto rapporto tra pratica artistica e tecnologia che, andando aldilà della stretta connotazione di arte digitale, riflette sull'onnipresenza della virtualità e dei dati digitali nella contemporaneità. Le loro opere indagano sulla proiezione di ogni attività dell'essere umano di oggi nella sfera digitale, all'interno della quale ogni uomo è definito, volente o nolente da un'identità virtuale che diventa rilevante tanto quanto quella fisica, nella maggior parte dei casi anche di più. Sono interessati ad esplorare come le nuove tecnologie modificano il comportamento delle persone e come l'interazione costante con la rete ci renda abitanti di un panorama immenso di dati, orientato a ottenere benefici commerciali attraverso un controllo sempre maggiore dell'individuo e della massa.

Con questa consapevolezza i due artisti attraversano e confondono i confini che esistono tra lo spazio virtuale e quello fisico, tentando di tradurre in supporto materiale il risultato della inimmaginabile e continua raccolta dei cosiddetti *big data* a cui siamo soggetti nella nostra vita quotidiana.

Il termine *big data* si riferisce a quell'insieme di informazioni che un'azienda raggruppa ogniqualvolta che un utente entra in relazione con qualunque dispositivo digitale che ne registri l'attività. Nel momento in cui un utente ha accesso alla rete lascia una traccia in uno spazio invisibile disegnato dai movimenti delle ricerche che conduce. Ogni utente muovendosi, viaggiando, navigando nello spazio del web lascia queste tracce che sono appunto i *big data*. Fin dalla prima ora i gestori di quegli spazi in cui si accumulano questi dati, si accorsero che “quelle tracce erano importanti e stettero molto attenti a non cancellarle, anzi impararono a registrarle e a organizzarle per renderle leggibili, per usarle e dar loro un valore”²¹⁴.

I software programmati per la raccolta e la strutturazione di queste tracce, hanno lo scopo analizzare le nostre interazioni con il mondo per prevedere gli interessi di un individuo e direzionarne quindi i desideri, con l'obiettivo di vendere un determinato servizio. Complici di questa produzione di dati sono chiaramente i social network, che hanno la capacità di indurci ad aumentare ogni nostra interazione con il mondo e a documentarne la traccia. Ogni volta che interagiamo con un dispositivo digitale o accediamo ad una pagina web, consentiamo più o meno inconsapevolmente l'utilizzo delle informazioni generate dalle nostre scelte. Le controversie sorgono nel momento in cui si deve definire il limite dell'utilizzo di queste informazioni a scopo commerciale, soprattutto quando sono suscettibili ad essere considerate dati sensibili, con il pericolo quindi di oltrepassare il limite della privacy.

Uno degli accadimenti più eclatanti in questo senso fu il caso del grande magazzino online Target, che poteva prevedere, attraverso un'analisi statistica delle ricerche delle utenti, se erano in stato interessante e in che momento della gravidanza si trovavano. In questo modo potevano dedurre che tipo di prodotto avrebbero necessitato nell'arco dei nove mesi e indirizzare così le pubblicità e le promozioni. Lo scandalo avvenne quando l'azienda indirizzò questo tipo di pubblicità ad un gruppo di ragazzine minorenni, i cui genitori ancora erano all'oscuro del loro stato di gravidanza.

Nel libro *The Game* recentemente pubblicato, Alessandro Baricco definisce come una vera mutazione antropologica il fenomeno che ci ha reso una “umanità aumentata” dopo la rivoluzione tecnologica determinata dall'avvento del digitale, che in breve tempo ha determinato cambiamenti nel comportamento umano e nei suoi movimenti mentali. Ciò che di profondamente diverso ha la

²¹⁴ Alessandro Baricco, *The Game*, Einaudi, Torino, 2018, p. 55.

rivoluzione che stiamo vivendo oggi rispetto ad altre del passato è che essa va a pari passo con un altro tipo di rivoluzione apertamente mentale, a cui attribuiamo la capacità di ripensare a una nuova idea di umanità²¹⁵.

Varvara e Mar lavorano su questo sdoppiamento della nostra identità fisica in una consistenza invisibile, che smaterializza alcuni frammenti del nostro contatto fisico con la realtà nel linguaggio digitale, per inviarli ad una macchina capace di codificare quel linguaggio e ricostruire l'interezza delle nostre azioni. Si può affermare che la loro analisi di queste informazioni venga fatta ai fini di una analisi antropologica, soprattutto attraverso i social network. Anche se i messaggi istantanei di Twitter e Instagram hanno un contenuto molto limitato di informazioni, la loro saturazione consente di tracciare una panoramica culturale di una città o di una comunità. Data la popolarità delle reti sociali, esse hanno un potere e un'ampiezza di influenza che ha raggiunto, ed in poco tempo anche superato, il livello di utilizzo dei medium più vecchi come i libri e la televisione. Ciò significa che, data la natura interattiva dei social, le persone condividono avvenimenti, attività e sentimenti in maniera istantanea e soprattutto continua.

Il lavoro di Varvara e Mar trova un importante appoggio teorico sugli studi dell'antropologo Marc Augé che teorizzò la nozione di "non-luogo", definendo quei segmenti fisici del mondo che si caratterizzano per un eccesso di tempo – determinato dalla sovrabbondanza di eventi nel mondo contemporaneo e dalla loro ininterrotta condivisione – e per un eccesso di spazio²¹⁶ – che deriva invece dal restringimento della percezione spaziale del nostro pianeta, massivamente interconnesso dai mezzi di trasporto e di comunicazione e in cui prevale il movimento continuo al di là di ogni confine fisico –. La caratteristica fondamentale però che definisce un non-luogo, è il fatto che all'interno di esso circolano ininterrottamente numerosissimi individui, ma senza che avvenga tra loro una reale interconnessione.

Questo passaggio dalla mancanza di relazioni umane dopo l'avvento del web è molto chiaro nel testo di Baricco. Il primo importante cambiamento che la rivoluzione digitale ha implicato è stata quella di "installare un mondo a trazione diretta riducendo al minimo le mediazioni fra l'uomo e le cose, fra un uomo e l'altro"²¹⁷. La merce venduta su Amazon o eBay arriva direttamente alla persona che acquista senza muoversi da casa, eliminando per intenderci la tradizionale mediazione del mercante, del commesso o del negozio. Stessa cosa avvenne con la posta elettronica che circola direttamente tra chi scrive a chi deve leggere, facendo fuori il tradizionale sistema postale. Lungi dall'aver eliminato del tutto questi vecchi sistemi, il web ha certamente ridimensionato le relazioni dirette tra esseri umani. Ad oggi, le generazioni più giovani sono arrivate a considerare il web non più come una mediazione tra loro e le cose, ma come una vera estensione fisica di loro stessi.

Nell'incredibile trama virtuale attraverso la quale ogni frammento di mondo è connesso, siamo sostanzialmente privi di un reale contatto umano. Da questo punto di vista i social network hanno reso ancora più viscerale questo cambiamento, rendendo sterile comunicativamente ciò che sta alla base dei rapporti umani: i pensieri e i sentimenti, condivisi arbitrariamente. In questo senso, per la sua circolazione continua di dati personali senza una reale relazione, il *World Wide Web* costituisce l'apoteosi del non luogo.

I due artisti partono dalla raccolta dei dati digitali che percorrono il non luogo del web, per trasportarli invece in un luogo concreto traducendoli in un supporto materiale che è l'oggetto artistico, e auspicabilmente aprirli alla vera relazione che si istituisce tra opera e spettatore. Le loro opere infatti si distinguono per la capacità di restituire nell'oggetto artistico l'inconsistenza delle esperienze che

²¹⁵ Ivi, p. 20.

²¹⁶ Augé, 2009, p. 31.

²¹⁷ Baricco, 2018, p. 57.

conduciamo attraverso il digitale. Varvara e Mar traducono in supporto fisico l'esistenza virtuale dei dati che produciamo quando condividiamo una qualsiasi informazione in rete, rendendo tangibile l'interferenza e il dominio della realtà virtuale su quella fisica. Rendono quindi percepibile fisicamente il paesaggio digitale che non vediamo, ma di cui abbiamo esperienza costantemente e abitiamo tanto quanto il paesaggio fisico.

L'installazione *The Rhythm of City* (Fig. 35) trova origine da uno studio del 1976 che riscontrò una diretta proporzionalità tra la grandezza di una città e la velocità con la quale camminano i suoi cittadini, attribuendone la ragione al sovraccarico di stimoli che gli individui ricevono in una grande metropoli. L'intenzione alla base del progetto era quella di esprimere visivamente il ritmo e il flusso di attività di una città attraverso la raccolta dei dati che essa produce. Raccogliendo i dati di geolocalizzazione, i due artisti sono arrivati ad una conclusione simile a quella dello studio che costituì l'ispirazione del progetto, riscontrando un'effettiva correlazione tra la quantità dei contenuti digitali prodotti da una città e la sua grandezza e il suo livello di attività. Inizialmente l'idea raccogliere questi dati attraverso la registrazione dei sensori di traffico, successivamente ritennero più efficace utilizzare un software che accumulasse e sistemasse tutti le pubblicazioni sui social network, nello specifico Twitter, Flickr e Youtube che riportavano il tag di geolocalizzazione di una determinata città.



Fig. 35. Varvara Guljajeva e Mar Canet, *The Rythm of City*, 2011.

Per riportare questo fenomeno in un'opera artistica, si ispirano all'installazione di György Ligeti *Poème Symphonique for 100 metronomes* (1962). Collegarono quindi un software che registrasse le geolocalizzazioni sui social network in tempo reale a dieci metronomi, ognuno dei quali rappresentava una città il cui ritmo variava a seconda di quante volte il nome di quella città veniva citato in un post. La velocità dell'asta del metronomo è costantemente modificata a seconda del livello di attività sui social, rendendo il suono meccanico dell'oggetto una traduzione del ritmo vitale di una città attraverso l'analisi della sua "*networked society*" dell'era digitale. L'installazione *Data Tower* (2016) non realizzata, ma progettata per il bando per la realizzazione di una scultura in una piazza centrale di Sydney, seguiva la stessa intenzione di tracciare il ritmo della città, con una torre che si proponeva essere "l'orologio del ventunesimo secolo". Si trattava di un alto parallelepipedo nero che, oltre a segnare le ore, registrava il passaggio delle persone attraverso le telecamere e i sensori installati nelle vie limitrofe. Il passaggio dei pedoni veniva tracciato sullo schermo della torre con linee colorate, che si facevano più o meno fitte a seconda dell'affluenza.

Il progetto della *Data Tower* mirava a rivelare come nell'era digitale generiamo dati anche mentre camminiamo e non abbiamo apparentemente contatto con nessun dispositivo. Questa riflessione

introduce un tema importante presente nelle opere dei due artisti, che è quello della perenne condizione di sorveglianza in cui più o meno consapevolmente viviamo.

L'opera che meglio incarna questo tema e che riflette ulteriormente la nozione di eccesso di spazio e di tempo di Augé, è *Binoculars to, Binoculars from* (Fig. 36) installata simultaneamente in nove città. Si trattava di un binocolo all'interno del quale lo spettatore era invitato a guardare per spiare ciò che stava avvenendo in un'altra città remota. Nello stesso tempo il binocolo catturava l'immagine dell'occhio dello spettatore per proiettarla in un maxischermo installato nel luogo che si stava spiando.

I giganteschi occhi che si insinuano in maniera visualmente disturbante nel tessuto urbano, riflettono sulla tematica controversa della nostra condizione di soggetti costantemente sorvegliati e registrati in ogni dato che produciamo conseguente ad ogni nostra azione. È inoltre significativo che l'anno di realizzazione dell'opera coincida con quello in cui l'ex tecnico della CIA Edward Snowden, denunciò gli invasivi programmi di sorveglianza di massa negli Stati Uniti.

L'insistenza sulla necessità di restituire su supporto materiale il tracciato virtuale delle nostre identità, si appoggia sugli studi del ricercatore catalano Ramon Sangüesa ha condotto sul pubblico, in relazione ai sentimenti sorti dalla consapevolezza della continua raccolta di informazioni che ci riguardano. Il fatto che le nostre identità siano digitali, ovvero espresse attraverso rappresentazioni e processi di dati, implica che queste identità vengano oggettificate ed utilizzate dalle imprese che le sistematizzano esattamente come degli oggetti²¹⁸. Si tratta quindi di un processo di oggettivazione dell'identità, che ha portato i due artisti ad indagare come questo processo concerna anche la sfera emozionale.

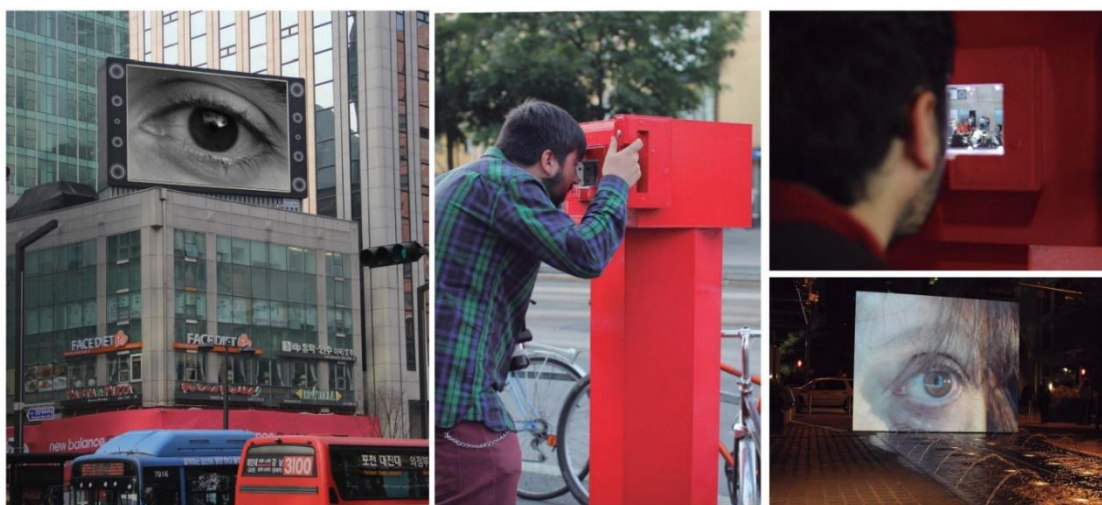


Fig. 36. Varvara Guljajeva e Mar Canet, *Binoculars to, Binoculars from*, Liverpool, Bruxells, Linz, Madrid, Dessau, Helsinki, Riga, Berlino, Melbourne, agosto – ottobre 2013.

Per *Data Drops* si utilizzò la base di dati raccolta da Sangüesa che aveva sistematizzato le emozioni risultate da un sondaggio nel quale veniva chiesto al pubblico di descrivere le sensazioni rispetto alla consapevolezza che le nostre informazioni vengono estratte continuamente. In questo caso il supporto fisico che visualizzava questi dati emotivi fu realizzato attraverso un processo chimico grazie alla collaborazione di alcuni scienziati dell'Università di Barcellona.

²¹⁸ Data Transparency Lab, *DTL Talks 2017: Ramon Sangüesa*, DTL Coordinator Data Transparency Lab, 27 gennaio 2017, <https://datatransparencylab.org/dtl-talks-ramon-sanguesa/>, (data ultima consultazione: 20 novembre 2018).

Le emozioni venivano tradotte in un liquido colorato secondo l'associazione emozione-colore della ruota di Robert Plitick. Le gocce colorate di questo liquido venivano trasferite su un vetrino e osservate dal microscopio. L'opera finita era composta da un video che riprendeva attraverso il microscopio l'interazione delle gocce e dal vetrino su cui era impressa la trama colorata del liquido, che dopo qualche tempo si seccava.

La ricerca sull'analisi dei *database* non tardò a portarli ad esplorare anche la sfera politica, che si riflette in un insieme di opere di grande peso ideologico esposte nella mostra *Chameleon* (14 dicembre 2017 – 25 marzo 2018) allestita al Museo Abelló (Mollet, Barcellona) parallelamente al periodo di residenza al Bòlit. Il congiunto di lavori esposti alla mostra esplora la contraddittoria nozione di identità nazionale nel contesto di un mondo globalizzato, così come la tensione tra patriottismo e cosmopolitismo di cui l'Unione Europea sta facendo esperienza negli ultimi anni di fronte ad avvenimenti quali la Brexit e l'indipendentismo catalano. A queste due problematiche appena citate fanno infatti diretto riferimento due delle opere esposte alla mostra. *Who is the Next?* (Fig. 38) si costituisce come una rappresentazione della debolezza dell'Unione Europea. L'opera è composta da un segnale luminoso della scritta "exit" affiancato da una insegna rotante che va cambiando di tanto in tanto il codice ISO di ogni nazione europea. *Democracy* (Fig. 37) invece dispone su un piedistallo venti *maneki neko* – il gatto della fortuna giapponese – a cui sono stati legati dei piccoli manganelli alle zampe mobili. I gatti erano programmati per attivarsi muovendo la zampa quando lo spettatore gridava dentro un megafono la parola "democrazia" in ogni lingua della comunità europea.



Fig. 37. Varvara Guljajeva e Mar Canet, *Who is the Next*, 2016.



Fig. 38. Varvara Guljajeva e Mar Canet, *Democracy*, 2017.

Quest'ultima si costituisce, nello spazio di un museo catalano nella quale è esposta, come l'opera di maggior peso di tutta la mostra. Pur nell'intenzione di universalizzare la problematica che l'opera rappresenta attraverso l'utilizzo di un'icona giapponese, essa stabilisce un forte legame con l'attuale contesto dello stato spagnolo, e più nello specifico con gli avvenimenti del 1° ottobre 2017, durante il referendum per l'indipendenza della Catalogna. Ogni visitatore ha visto rappresentata nell'installazione la violenza con la quale si è tentata di soffocare una delle richieste più elementari che dovrebbe garantire uno stato democratico: votare. L'operazione di censura di ogni tipo di denuncia sulle supposte ingiustizie dello stato spagnolo non ha risparmiato nemmeno la sfera artistica che dovrebbe garantire invece la libertà d'espressione. A febbraio 2018 venne ritirata dalla celebre fiera d'arte contemporanea ARCOmadrid l'opera *Presos políticos españoles contemporáneos* dell'artista madrileno Santiago Sierra, composta da ventiquattro ritratti fotografici dei volti pixelati di persone incarcerate, tra cui i parlamentari catalani. Per tutta risposta le fotografie furono esposte a giugno al Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona.

L'altra sezione della mostra problematizza il paradosso dell'aumento dei movimenti nazionalisti in un contesto estremamente globalizzato ed in continua migrazione, nel quale la nostra identità dovrebbe trovarsi sempre meno rappresentata nell'idea di una bandiera unica.

L'opera *Chameleon* (Fig. 39) che conferisce inoltre il titolo all'esposizione, è una bandiera digitale formata da centoquaranta lucine in led che riproducono di continuo i colori di una bandiera diversa. Il disegno però non si presenta mai completo, in quanto prima che si possa terminare la bandiera di una nazione, i led iniziano a comporne subito un'altra, sovrapponendo di continuo le forme e i colori di ogni nazione. Strettamente connessa con *Chameleon* è l'installazione *One Flag Every Day* (Fig. 40) che copre un'intera parete con delle piccole bandierine alle quali ogni giorno ne viene aggiunta una nuova. Una stampante collegata ad un software che raccoglie i dati da Google News, riproduce alla fine di ogni giornata il pattern di una bandiera, mischiando le forme e i colori delle nazioni a cui si è fatto più riferimento nelle notizie del web. Il risultato è una bandiera ibrida che suggerisce nuovamente la riflessione sull'identità nazionale nel mondo globalizzato, ed allo stesso tempo rende palese quale paese detiene effettivamente più potere di altri. Nella maggior parte delle bandiere infatti si distingue chiaramente la forma della bandiera americana.



Fig. 39. Varvara Guljajeva e Mar Canet, *Chameleon*, 2016.

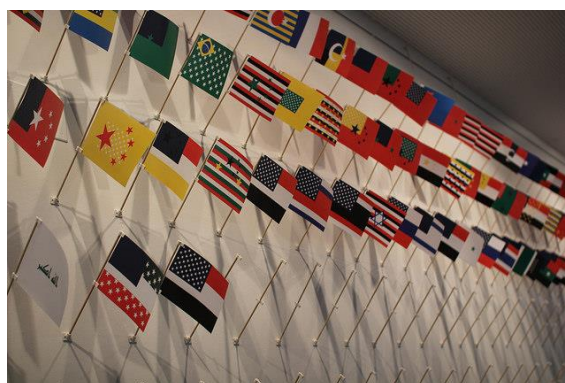


Fig. 40. Varvara Guljajeva e Mar Canet, *One Flag Every Day*, 2016.

L'idea di identificarsi con una bandiera mutante invita a ripensare alcune tematiche fondamentali dell'individuo contemporaneo, tra cui i suoi stessi limiti tanto geografici quanto culturali che influenzano la capacità di stabilire empatia, condividere o identificarsi con una comunità. Alla luce del ridimensionamento del concetto di "cittadino del mondo", tutte le opere della mostra rivelano il sottile confine che esiste tra la difesa del senso di appartenenza a una comunità e il sorgere di un pericoloso sentimento nazionalista. La critica fondamentale che si muove intorno alle nozioni di cosmopolitismo e di "cittadino del mondo" – che è normalmente dato per scontato nel mondo globalizzato – è la difficoltà dell'individuo si sentirsi prossimo all'umanità, parallelamente al processo di costruzione della sua identità attraverso l'interazione di ciò che invece gli è più vicino (famiglia, comunità, città, regione e paese)²¹⁹. Questa critica al sentimento cosmopolita si palesa evidente nelle parole espresse da Theresa May durante una conferenza del partito Tory nel 2016: *If you believe you are a citizen of the world, you are a citizen of nowhere. You don't understand what citizenship means.*

Le opere di Varvara e Mar non intendono difendere nessuno degli estremi delle due tendenze, ma tentano piuttosto di stabilire un dialogo intorno a un interrogativo importante: in che momento si supera

²¹⁹ Pau Waelder, *Citizen of nowhere*, in Pau Waelder (a cura di), *Camaleón, Varvara&Mar*, Rambleta, Valencia, 2016, p. 12.

il confine tra la volontà di evitare una piatta omologazione culturale globale e la difesa di un'identità nazionale che sfocia invece in episodi xenofobi?

La condizione stessa di lavoro dei due artisti li rende particolarmente sensibili a questa tematica. Si conobbero infatti a Barcellona, si trasferirono per motivi di studio a Linz in Austria, mentre ora vivono stabilmente a Tallin in Estonia. Tuttavia, pur essendosi stabiliti definitivamente dopo la nascita della loro figlia, non si può affermare che Tallin sia la città in cui Varvara e Mar lavorano. Il loro interesse per il mondo delle informazioni digitali, li ha portati infatti a passare ininterrottamente per tre anni da un programma di residenza d'artista all'altro, viaggiando tra Olanda, Inghilterra, Belgio, Brasile, Polonia, Spagna, Giappone, Corea e Austria.

Quello di Varvara e Mar si tratta infatti di un interessante caso in cui l'attività della residenza artistica, per definizione nomade e temporanea, diventa un'attività imprescindibile per il processo creativo e si costituisce quindi come una parte integrante della loro pratica e del loro statuto artistico. Il loro essere continuamente in viaggio è la trasposizione fisica delle loro ricerche sull'ubiquità immateriale dei dati digitali che destabilizzano il concetto di spazio e tempo. Abbiamo visto come le loro opere si definiscano come una traduzione oggettuale della inconsistente realtà digitale; dall'altro lato il loro scopo è creare delle relazioni concrete tra gli individui attraverso l'interazione fisica con il non luogo del web che, come abbiamo visto, per definizione è privo di reali interazioni.

La residenza d'artista – che costituisce paradossalmente l'esatto contrario di un non luogo – offre agli artisti l'occasione per creare questo tipo di relazioni, per istituire discussioni dirette con il pubblico riguardo lo sdoppiamento virtuale delle informazioni che ci riguardano e, in ultima istanza, della nostra identità. Il loro lavoro d'altronde si presta perfettamente alla costruzione di un dibattito su importanti tematiche, che in parte abbiamo già delineato. Per quanto le loro installazioni possano conservare una componente ludica, producono sempre una certa destabilizzazione davanti alla constatazione del nostro stato ibrido tra fisico e virtuale, che facilmente costruisce un terreno fertile per il dibattito col pubblico. Le attività con il pubblico hanno sempre costituito una parte essenziale della loro ricerca. Elaborando la maggior parte dei loro progetti in residenza, il loro lavoro non si discosta mai da incontri e workshop che invitano il pubblico a scoprire il funzionamento dei loro lavori e di conseguenza a capire in che misura siamo consapevoli dell'arbitrarietà con la quale vengono utilizzati i nostri dati.

La partecipazione è importante nella loro proposta, non solo per il fatto che lo spettatore è chiamato ad interagire direttamente con le opere, ma anche perché prevedono un costante dialogo attraverso il contatto diretto con il pubblico, che i programmi di residenza d'artista rendono possibile.

Durante la residenza al Bòlit di Girona, Varvara e Mar portarono avanti le ricerche sulla *dataveillance*, la sorveglianza a cui siamo sottoposti conseguentemente alla registrazione ininterrotta dei nostri dati. Proposero dunque il progetto *Data Shop* (Figg. 41–42), un'installazione che prevede un semplice scaffale su cui vengono esposte le lattine di *data soup*, *data spam* e *data salat*, nelle quali è racchiusa una chiavetta usb contenente tutte le informazioni digitali dei due artisti, tratte dagli account dei social network, l'account dell'università in cui lavorano, Amazon, Netflix e perfino i dati dei movimenti del bancomat e della carta di credito. L'utilizzo delle lattine dal design vintage fa diretto riferimento alle *Campbell's Soup Cans* di Andy Warhol, nella misura in cui l'opera d'arte, come fece la Pop Art a suo tempo, trova il suo referente nella cultura di massa che oggi è rappresentata dai social network. Se le referenze dell'arte di Warhol erano le immagini della cultura di massa riprodotte meccanicamente che “si mettevano in competizione con la realtà fino ad eclissarla e a sostituirsi ad essa”²²⁰, allo stesso modo

²²⁰ Giuliano Serafini, *Una vendetta di nome pop*, “Art Dossier”, n. 152, 2001, p. 6.

Varvara e Mar constatano le estreme conseguenze di questa sostituzione alla realtà fisica operata da quella virtuale.

La pubblicità era diventata per la pop art una parte indivisibile del processo dell'arte, così come ora i *big data* hanno acquisito la stessa valenza nel lavoro del duo artistico. Le lattine di *Data Shop* si collocano a metà strada tra l'opera di Warhol e la *Merda d'artista* di Piero Manzoni che satirizzava sul mercato dell'arte e sul culto dell'artista. *Data Shop* riprende la critica alla logica consumistica, ma senza il riferimento allo status d'artista, in quanto l'uso e la commercializzazione di ciò che è contenuto nelle lattine di Varvara e Mar non riguarda più solo l'arte, bensì concerne ogni informazione e ogni singolo individuo.

Il progetto di *Data Shop* trova nuovamente la sua genesi dal concetto di “trasparenza” così come lo ha definito il Ramon Sangüesa:

Transparency means the ability to know everything one needs to know about the uses his or her personal data are put to. That is, which data is used by whom, when, how, to what end and why. This is not an easy task. However, it is needed if we really want users to be able to make well-informed decisions about who to trust their data to or, in general, what to do with their data: shut it out it completely, share it selectively, give it away, sell it, etc.²²¹



Figg. 41–42 Varvara Guljajeva e Mar Canet, *Data Shop*, 2017.

Si tratta quindi di un concetto che definisce il diritto degli utenti del web a sapere chi accede ai loro dati e a quale scopo. Un diritto tanto semplice, quanto complicato da garantire. L'obiettivo del workshop pensato per *The Spur* era dunque intavolare una discussione sulla trasparenza con la quale i social network e ogni dispositivo digitale che utilizziamo, dichiarano l'utilizzo dei nostri dati, un tema che, dopo lo scandalo di Facebook e Cambridge Analytica a marzo 2018, è diventa to ancora più concreto. La residenza di Varvara e Mar, per modalità di lavoro, si distinse da tutte le altre. Non utilizzarono l'atelier a disposizione, in quanto la loro attività consistette nello sviluppare programmi che fossero in grado di estrarre tutti i dati che i due artisti lasciano nella rete. La ricerca non riguardava solo i social network e gli account delle varie piattaforme online, ma anche i movimenti registrati dal GPS dello smartwatch, le transazioni registrate di ogni acquisto fino alle possibili conversazioni registrate dai microfoni dei telefonini o dei televisori. Se quindi è estremamente facile lasciare traccia delle nostre azioni nella rete, dall'altra parte è estremamente complicato riuscire a riavere indietro questi dati e capire per cosa e da chi sono stati utilizzati.

²²¹ Data Transparency Lab, 2017.

Durante le attività previste con il pubblico (Figg. 43-44-45), i due artisti mapparono insieme ai partecipanti tutte le fonti dalle quali si pensava potessero essere estratte le informazioni. Dopo aver elencato le fonti più ovvie come Facebook, Instagram e Google, gli artisti hanno indirizzato i partecipanti ancora più nello specifico, fino ad includere il servizio di affitto di biciclette di Girona, che registra gli spostamenti degli utenti.

Dopo questa prima riflessione teorica Varvara e Mar invitarono i partecipanti a tentare di estrarre i loro dati come avevano fatto i due artisti durante la residenza, salvarli in una chiavetta usb e chiuderli in una loro personale lattina di *Data Shop*.



Figg. 43-44-45- Varvara Guljajeva e Mar Canet
The Spur, *Data Shop* workshop, Bòlit Centre
d'Art Contemporani, novembre 2017, Girona.

Ciò che i partecipanti avevano rinchiuso in quelle lattine era sostanzialmente una parte della loro identità digitale che tutti i giorni viene registrata e sistematizzata, contribuendo così a creare quella che è una vera copia digitale dei movimenti del mondo, infinitamente più tracciabile e accessibile. Uno degli esempi a cui si è fatto riferimento durante il workshop è la tessera di Girona Cultura che tiene traccia dell'opera teatrale che quella determinata sera ho deciso di andare a vedere e, se decido di condividere l'esperienza sui social, può registrare anche la mia esperienza emotiva. Se nella vita reale questa azione rimane effimera con un inizio e una fine che la lascerà risiedere solo nei ricordi, nel mondo virtuale ci sarà potenzialmente sempre traccia di quello che ho fatto, e probabilmente anche di quello che ho provato.

Varvara e Mar durante questa attività non hanno fatto altro che rendere tangibile quello che Baricco definisce “sistema di realtà a doppia forza motrice”, dove la distinzione tra mondo vero e mondo virtuale decade, dato che entrambi si fondono in un unico movimento che genera, nel suo complesso, la realtà²²². Ciò su cui i due artisti hanno invitato il pubblico a riflettere è il diritto di conoscere le regole che gestiscono la misura in cui a questo mondo virtuale viene permesso di interferire nella nostra vita.

²²² Baricco, 2018, p. 65.

3.3.2. Irene Pittatore.

Irene Pittatore (Torino, 1979) è l'artista che fu selezionata per il secondo periodo di residenza da svolgere presso il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Palma de Mallorca.

La sua pratica artistica si muove attraverso l'investigazione delle complesse dinamiche tra arte politica, genere e sfera pubblica, accanto ad una profonda riflessione sulla responsabilità dell'artista nell'intervento sul tessuto sociale.

Definisce la sua proposta come un "assiduo lavoro sulla presenza", sulla partecipazione diretta della collettività al suo progetto artistico. Irene stabilisce la sua ricerca sulla presenza alla stregua di un medium, di un dispositivo o di un canale funzionale all'espressione delle emozioni dei suoi spettatori. In questo senso ogni suo progetto si può inscrivere in ciò che all'inizio del capitolo abbiamo definito come arte relazionale, nella misura in cui la relazione con lo spettatore prende il sopravvento diventando allo stesso tempo soggetto e metodo di lavoro, mentre l'opera, prima ancora che una traccia, diventa dispositivo di aggregazione e presupposto di un dialogo. La sua azione sembra identificarsi in parte al ruolo di artista-sciamano di cui si investì a suo tempo Josep Beuys, nella convinzione che l'artista come mediatore sia in grado di far sorgere il potenziale creativo di un individuo, che può essere indirizzato positivamente per plasmare e dare forma all'assetto sociale in cui vive.

Le sue ricerche sulle costrizioni sociali dell'identità trovano radici nella lunga tradizione dell'arte performativa, che indaga sul progressivo disvelamento delle oppressioni sociali e politici sul corpo. Pur trattandosi di una tematica sempre aperta a nuove problematizzazioni nel contesto della nostra contemporaneità, l'interrogativo più importante risiede in quale senso dare ad azioni performative che, per quanto attuali, sono state estremamente reiterate nel secolo precedente. La risposta di Irene sta nel coinvolgimento costante del pubblico che è capace di aprire nuove possibilità alla singolarità del suo progetto artistico, sia questa un'opera finita o un'azione performativa effimera. Data una sua opera, un progetto fotografico, una performance o una scultura, essa viene concepita con un nucleo dal quale successivamente si dipanano molteplici rivoli di possibilità, nella misura in cui il suo progetto viene proposto in contesti e a individui differenti.

La sua pratica non è mai disgiunta dalla consapevolezza che per legittimare le espressioni artistiche contemporanee sia necessario attuare un'azione educativa nell'approccio del pubblico, esattamente come è stato necessario una rieducazione dello sguardo con l'avvento del cinema o dell'arte astratta. Da anni lavora con gli educatori di Progetto Habitat – un'associazione torinese che si occupa di organizzare attività educative per pazienti sociosanitari –, realizzando laboratori di "educazione dello sguardo" rivolti a chiunque desideri sviluppare la capacità di comprensione di un'immagine fotografica. Il suo ruolo come artista durante questi incontri è quello di un facilitatore che aiuti il pubblico alla traduzione del linguaggio fotografico contemporaneo, a comprendere le implicazioni simboliche di un'inquadratura o di un determinato accostamento formale o cromatico.

Uno dei suoi lavori più interessanti in questo senso, si riflette in tutto il processo creativo che sfociò nel 2018 nel laboratorio *You as Me*, condotto nuovamente in collaborazione con Progetto Habitat. Il progetto parte da una riflessione che vuole mettere in discussione il concetto di normalità, regola e stereotipo nel processo di definizione identitaria di una persona.

La gestazione di questo progetto trova il punto di partenza in una piccola scultura *Supposta Norma* realizzata per l'esposizione *Eros Abscondibus* (15 gennaio – 6 Febbraio 2016, presso la galleria torinese Opere Scelte). La mostra espose il progetto fotografico di *Ex somniis sapientum* (Figg. 46-47), risultato di una ricerca sugli immaginari erotici contemporanei. Il processo di realizzazione della serie fotografica iniziò in occasione della Terza Conferenza Europea sulle Geografie della Sessualità (Roma, 16 – 18 settembre 2015), che verteva sulla tematica del cambiamento apportato dai nuovi media alla sfera sessuale. Irene, per dare forma al progetto, invitò il pubblico di sessuologi e psicanalisti a partecipare ad una “call for dreams”, in cui veniva richiesto di condividere con l'artista un sogno erotico a parole, con un disegno o attraverso qualunque altra forma espressiva si ritenesse adeguata. Le riflessioni scaturite dalla lettura di tutti i sogni furono presentate durante la conferenza.



Figg. 46-47 Irene Pittatore, *Ex somniis sapientum* (Coazione sentimentale), serie fotografica, 2015.

Se l'intenzione di partenza era esplorare la bellezza e la libertà della sfera erotica in un confronto senza giudizi, finì per constatarne invece le ossessioni provocate dalle interferenze delle barriere culturali. Ne scaturì un immaginario complesso, che fatica a lasciar combaciare armoniosamente la natura della sessualità con il retaggio culturale che la circonda. All'interno del diario che raccolse tutti i sogni ricevuti, la stessa artista scrive “incontro cortecce di immaginari remoti, impastati di vigilanza e di giudizio”.

Nonostante il nostro tempo sia quello della spregiudicata sessualizzazione, è evidente questa che si ferma solo ad un'espressione molto superficiale opprimendo una sessualità più intima e veritiera che si rivela la sua forma ossessiva nella sfera onirica che gli studiosi hanno condiviso con l'artista. Irene decise di rappresentare questa “spinosità” con la quale l'argomento viene trattato con degli scatti di primi piani di alcune parti del corpo dalle quali fuoriescono spine di piante grasse. L'elemento vegetale fa riferimento alla naturalità che dovrebbe riguardare la dimensione sessuale, ma si tratta di una natura ricoperta di aculei che provocano dolore nel tentativo di riaffiorare.

Le fotografie di *Eros Abscondibus* riattualizzano un'oppressione ancora fortemente presente da cui Gina Pane tentò di liberarsi quando nel 1973 durante la performance *Azione Sentimentale* si trafisse il braccio con le spine di una rosa. Gli aculei delle piante di Irene rimandano allo stesso valore delle spine di Gina Pane, in quanto simbolo di una condizione identitaria repressa nella dimensione pubblica.

La mostra alla galleria di Torino del 2016 fu l'occasione per ampliare le riflessioni sul concetto di normalità scaturite della serie fotografica, a campi d'azione oltre la sessualità. L'opera *Supposta Norma* è un piccolo ciondolo a forma di supposta sul quale è incisa la formula

matematica dello spazio normato ($X: ||\cdot||$), ovvero uno spazio astratto nel quale ogni vettore ha una lunghezza definita, quindi normata. Si tratta di un'opera che ironizza provocatoriamente sulla ridicola definizione di ciò che è normale, quando si fa sempre più evidente il sottile confine che separa la conformità dalla devianza. Una norma, sembra voler dire l'opera, non può che essere solo presunta e perciò naturalmente e fisicamente fastidiosa.

Lavorando su questo concetto di conformità ad una norma sociale, l'artista ha trovato terreno fertile nell'esperienza con l'alterità, che ha sempre riconosciuto primariamente in sé stessa. A giugno 2017 poco prima della proiezione di un film in occasione del *Lovers Film Festival*, Irene organizzò *Habitus* una performance con altri cinque performer, che consistette in un esercizio collettivo attraverso lo scambio di vestiti tra sconosciuti. La performance, che fa riferimento ad un terreno in parte esplorato da Duchamp sotto lo pseudonimo di Rrose Sélavy, è l'inizio delle successive ricerche di Irene sull'abito come limite fondamentale di una codificazione sociale. Il progetto prende dunque le mosse dall'osservazione delle forme in cui la norma eterosessuale plasma comportamenti, azioni, gerarchie di genere, modella il linguaggio e gli spazi, definendo ciò che è adeguato secondo rigidi modelli di femminilità e maschilità.

L'atto di mettersi letteralmente nei panni dell'altro per abbandonare momentaneamente la rappresentazione che abbiamo di noi stessi, consente di approcciarsi più profondamente con l'alterità, rendersi conto della rigidità delle norme sociali e prendere atto allo stesso tempo della propria non conformità.

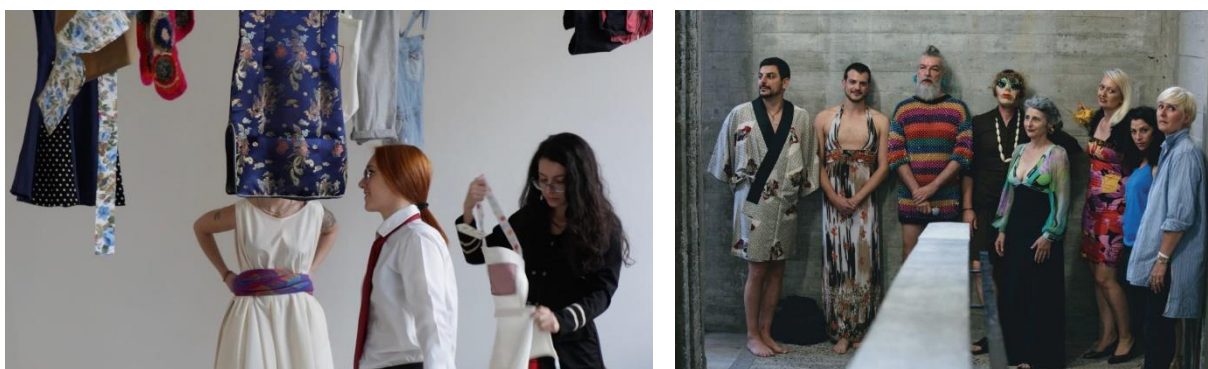


Fig. 48-49 Irene Pittatore, co-conduzione di Erika Stefanelli (Progetto Habitus), Laboratorio *You as Me*, 2018.

Dall'esperienza di *Habitus* sono nati i laboratori *You as Me – Nei panni degli altri* (Figg. 48-49), che all'interno di uno spazio libero per la discussione e il dibattito invita il pubblico a ripetere la performance e a scambiarsi d'abito con gli altri partecipanti. Per quanto la legittimazione della rappresentazione del corpo sia un argomento in continuo approfondimento nelle pratiche artistiche, molti corpi esitano ancora ad avere luogo pubblico. Lo testimonia il fatto che, come dichiarato dall'artista, nonostante i suoi laboratori siano aperti a tutti, partecipano soprattutto “donne, giovani, bianche, eterosessuali e longilinee”. La poca eterogeneità di pubblico quindi renderebbe difficile un maggior destabilizzante confronto con l'alterità, che è l'obiettivo del laboratorio. Più avanti quindi si è deciso di collaborare con le educatrici del Progetto Habitat per coinvolgere i pazienti dei servizi sociosanitari (persone con disabilità, dipendenze o anziani in residenze assistenziali). Attraverso il confronto tra individui che del proprio corpo hanno abusato, che hanno subito discriminazioni, malattie gravi o un naturale invecchiamento, è stato possibile quindi problematizzare le ricerche del progetto in una forma più complessa. I risultati degli scambi d'abito vengono tutti documentati da ritratti fotografici (Figg. 50-51).

Un interessante recente risvolto che il progetto ha avuto, è stata la performance condotta dai partecipanti insieme all'artista in occasione della fiera d'arte ArtVerona, seguita dal workshop *What's Art for?*, durante il quale a partire dalla partecipazione diretta del pubblico che *You as Me* ha implicato, si tentò di dare risposta ad un interrogativo più complesso sulla condizione ontologica dell'arte nella nostra contemporaneità. Ancora una volta si palesa l'influenza di Beuys, il quale nel 1979 durante una conversazione con Volker Harlan dichiarò che se l'interrogazione sulla ragione d'esistenza dell'arte "non diventa centrale nella ricerca e non trova una risposta davvero radicale, che consideri effettivamente l'arte quale punto di partenza per la produzione per la produzione d'ogni cosa, in qualsiasi ambito di lavoro, allora qualunque idea di ulteriore sviluppo è una perdita di tempo"²²³.



Fig. 50. Irene Pittatore, *Pino as Irene*, fotografia dal laboratorio *You as Me*, 2018.

"Ho chiesto a Pino, mio marito da qualche mese, di indossare il mio abito da sposa. Un abito, quello della moglie, che mai avrei pensato di indossare".



Fig. 51. Irene Pittatore, *Sara as Edoardo*, fotografia dal laboratorio *You as Me*, 2018.

"La mia scelta è stata indossare i panni di un uomo a me molto vicino, che spesso ho sentito come mescolato a me, alle mie viscere. Per un attimo un'esperienza teatrale. Forse una parte di me nascosta dal pudore".

Come Beuys dunque, anche Irene Pittatore ha ben chiaro l'utilizzo della pratica artistica come strumento attraverso il quale attivare un più profondo cambiamento sociale.

L'attività in residenza si rivela quindi uno dei terreni migliori per stabilire un dialogo diretto tra il lavoro artistico e la comunità ospitante, che l'artista descrive con queste parole:

Le comunità temporanee che coagulano intorno ai progetti d'arte e alle residenze sono alveari ronzanti di possibilità. Qualcuna germoglierà, qualcuna è già sbocciata. Il paesaggio delle relazioni non dovute e non necessarie, che si stringono intorno a un orizzonte cui si prova a guardare insieme, è quello a cui mi rivolgo con maggiore desiderio e gratitudine.

Uno dei primi approcci con la residenza d'artista avviene in maniera indiretta nel 2012, quando Irene collaborò con l'artista svedese Annelies Vaneycken, la quale in quel momento era in residenza a Torino. Insieme realizzarono un intervento in Piazza della Repubblica in cui disegnarono una tavola rotonda sul suolo (Figg. 52-53). Con l'idea di richiamare la funzione di un'antica agorà, si invitarono i cittadini e i professionisti del settore culturale a discutere sul ruolo e sulla responsabilità degli artisti chiamati ad intervenire per la rigenerazione di aree urbane isolate o degradate.

²²³ Beuys, 2015, p.



Figg. 52-53. Irene Pittatore, Annelies Vaneycken, *The Regenerators – Action 1*, Piazza della Repubblica, Torino, 2012.

L'intervento di Torino costituì l'inizio del filo conduttore del lavoro che Irene condusse durante una residenza a Berlino tra giugno e luglio 2014. Continuò a investigare sull'intervento diretto dell'artista nella riqualificazione di uno spazio pubblico, questionando sul sottile confine che separa l'azione di rigenerazione urbana e il rischio di sfociare nel fomento della gentrificazione. Le istituzioni culturali hanno spesso avuto un ruolo determinante nell'attivazione di questo fenomeno – si è già fatto riferimento nel primo capitolo allo spostamento di popolazione locale conseguente alla costruzione del Macba nel Raval di Barcellona –. Il risultato del progetto condotto in residenza a Berlino fu la realizzazione del libro d'artista *A book To- Be: how to move your artwork from museum to public space* in collaborazione con la curatrice Nicoletta Daldanise, che si presenta come una sorta di manuale fotografico sull'intrusione dei progetti d'arte contemporanea nello spazio pubblico, per riflettere sulle possibili contraddizioni che ne derivano. La ricerca di Irene ha rappresentato quindi un contributo significativo anche nell'ottica della prima azione *Exploration* del progetto *The Spur*, cui uno degli obiettivi era indirizzare l'intervento di rivalorizzazione di un sito pubblico alla comunità che lo abita, delineando in maniera molto chiara la volontà di evitare una gentrificazione.

Questa linea di ricerca ha portato successivamente Irene a indagare il fenomeno del turismo di massa di cui l'arte può essere in parte responsabile – si pensi per esempio all'incidenza che ha avuto nell'aumento di visitatori sul lago di Iseo l'installazione d'arte ambientale di Christo Yavachev –, entrando tra gli artisti partecipanti al progetto *Ciutat de Vacances* promosso dal museo Es Baluard di Palma e dall'Istituto Europeo di Design (IED).

Il progetto avviato nel 2017, pensato per essere una piattaforma online permanente su cui condividere una ricerca multidisciplinare, implica la partecipazione di artisti, antropologi e attivisti per investigare sull'impatto della crescita esponenziale del turismo in tre città il cui grado di incidenza del fenomeno è arrivato a un livello grave e preoccupante: Venezia, Palma de Mallorca e Barcellona. Le tre città da aprile 2018 fanno parte della rete SET (Sud Europa di fronte alla Turistizzazione) un network di quindici città sudeuropee che negli ultimi anni si sono distinte per una crescita dei movimenti di resistenza contro il turismo incontrollato che le sta investendo.

Nekane Aramburu, direttrice del museo Es Baluard e coordinatrice di *Ciutat de Vacances*, spiega come:

Il turismo nello Stato spagnolo è stato sviluppato durante l'epoca di Franco non solo per le sue possibilità economiche, ma come misura di propaganda e formula per trascendere

l'autarchia del regime dittatoriale. Nel 1951 è stato creato il Ministero dell'Informazione e del Turismo, e si sono sviluppati una serie di stereotipi legati al sole e alla spiaggia a Benidorm, in Costa Brava, in Costa del Sol e alle isole Baleari. [...] Le riproduzioni a tema, come il Poble Espanyol di Barcellona (1929) o di Palma (1965), propongono anche un'altra esperienza turistica legata alla rappresentazione. Una mummificazione iconografica della realtà che oggi avviene al contrario in casi come il Barrio Gotico di Barcellona.²²⁴

Con lo sviluppo del turismo contemporaneo, legato all'istantaneità e alla visita "mordi e fuggi", ha peggiorato di molto questo panorama. Il fomento di questo tipo di esperienza di viaggio può implicare quindi una vera falsificazione culturale della città, come nel caso di Barcellona, per soddisfare il desiderio di un turista spinto a viaggiare per seguire l'immagine stereotipata di un luogo. Il turista quando visita una città è alla ricerca di un riscontro concreto di ciò che ha interiorizzato attraverso le immagini, il che rende quindi la fotografia strettamente connessa con lo sguardo del turista, che in esse identifica le aspettative organizzando inconsciamente la sua esperienza prima di intraprendere il viaggio. Queste aspettative sono più forti e invasive di quanto a un primo sguardo possano sembrare. Lo sfruttamento incontrollato di una città per soddisfare questo bisogno del turismo contemporaneo rischia di trasformare l'ambiente urbano in un parco tematico e di banalizzare la sua offerta culturale, arrivando ad operare una vera distorsione storico-culturale, pur di alimentare l'immagine che il turista si aspetta di trovare. Il coinvolgimento di artisti nel progetto si fa quindi significativa, in quanto si è ormai constatato che le immagini, tanto quanto le analisi statistiche, sono una unità di misura per monitorare la pressione turistica di un luogo.

Neus Marroig, tra gli artisti di *Ciutat de Vacances* realizzò il video *Imatge Pública* riflettendo proprio sull'«imagologia» di una città, ovvero quel termine che definisce l'insieme di cliché e stereotipi che costituiscono la sua immagine pubblica. Il video ripercorre attraverso quaranta citazioni di libri e guide di viaggio dal 1839 ad oggi, l'evoluzione dell'immagine turistica di Palma che passa dall'essere descritta come un paesaggio dove "solo lavorò l'incessante azione del tempo alla distruzione delle opere antiche, senza l'intervento della mano dell'uomo" (1845), ad essere "la località turistica più urbanisticamente sviluppata dell'isola" (2014).

Il lavoro di Irene riguardò invece la città di Venezia. Decise di focalizzarsi su quella porzione di popolazione che attutisce maggiormente l'urto turistico, realizzando una serie di interviste raccolte poi nel video *Lavoratori del turismo*. Venezia riceve all'anno milioni di visitatori, ma per la sua unicità urbanistica, che è allo stesso tempo motivo di tanto afflusso, ha spazi pubblici con una ridotta capacità di carico e mezzi di trasporto insufficienti, che non le consentono di sopportare l'impatto turistico massivo.

Il video di Irene dà spazio ad una molteplicità di voci anche contrastanti (albergatori, ristoratori, musicisti, gondolieri, artigiani del vetro), che spesso risiedono al disotto della generica protesta contro l'afflusso turistico. Si ascolta per esempio il proprietario di un bed and breakfast che si difende contro quella campagna discriminatoria che da tempo ha preso di mira gli albergatori, accusati di togliere la residenzialità a Venezia. In realtà molti di loro sono abitanti veneziani che decisero di convertire la loro stessa casa in un hotel, per far fronte al vertiginoso aumento del costo della vita e per non doversi trasferire nelle zone limitrofe. Altri fanno riferimento al

²²⁴ Nekane Aramburu, *Apogeo, estasi e contraddizioni delle città del turismo*, "Ciutat de Vacances", s.d., <https://www.ciutatdevacances.eu/investigacion-it.html>, (data ultima consultazione: 7 dicembre 2018).

provvedimento di limitare l'accesso alla città attraverso i tornelli, definendola un'operazione anticostituzionale oltre che logisticamente ingestibile. Non si tratterebbe infatti di gestire gli ingressi di una struttura come un museo, un edificio storico o una chiesa, ma di impedire l'uso degli spazi pubblici della vita di tutti i giorni, che il cittadino, così come il turista, ha diritto di utilizzare senza sentirsi in coda per un parco a tema.

Irene partecipò al progetto *The Spur* con l'intenzione di realizzare il secondo capitolo di *Lavoratori del turismo* a Palma de Mallorca. La città a partire dal 2010 è stata progressivamente da una pressione turistica esagerata. Poco prima che Irene iniziasse il suo periodo di residenza, si istituì a Palma l'assemblea di cittadini *Ciutat per a qui l'habita* il cui scopo è manifestare il disagio e trovare una soluzione alle conseguenze deleterie che il turismo ha avuto sulla città, soprattutto in ambito lavorativo. Il manifesto dell'assemblea dichiara che la patologia più grave della città trasformata in attrazione turistica è la “segregazione socio-territoriale che materializza le disuguaglianze socioeconomiche, che le stesse azioni del capitalismo contribuiscono ad aumentare e a normalizzare”²²⁵.

La prima manifestazione si organizzò la vigilia della Giornata Mondiale de Turismo (27 settembre 2017), durante la quale i cittadini coprirono provocatoriamente le insegne dei nomi dei viali e delle piazze più significative della città rimpiazzandoli con titoli come “Carrer d’Air Bnb”, “Plaça de Passa per On Puguis”, “Carrer dels Hotels Boutique”, “Carrer del Souvenir”.



Figg. 54-55. Irene Pittatore, Open studio per la residenza d'artista *The Spur*, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Es Baluard, Palma de Mallorca, ottobre – novembre 2017.

Il punto su cui si insiste di più è la precarietà lavorativa che l'apertura incontrollata di ogni tipo di attrazione turistica ha provocato. La natura stagionale del tipo di turismo sull'isola, fa sì che vi siano dei picchi di afflusso contrapposti a periodi di vuoto, che favoriscono condizioni contrattuali estremamente precarie – il rapporto dell'assemblea constata infatti che negli ultimi otto anni i contratti lavorativi di durata inferiore a sei giorni sono aumentati del 144% –.

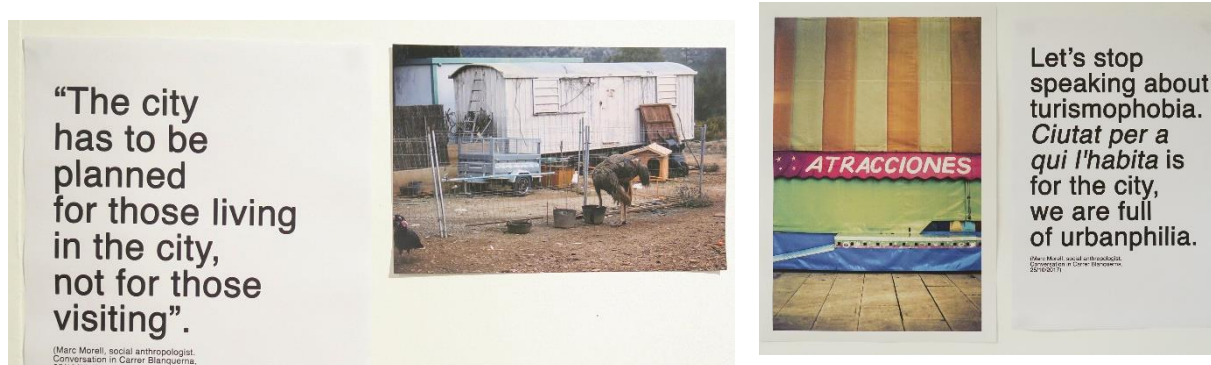
Lungi dal voler essere tacciati di turismofobia, i membri dell'assemblea tentano di delineare proposte per porre argini al fenomeno e ridurre la “pressione umana” sempre più intensa, denunciando per esempio che un traffico aereo che conta in media mille voli al giorno è insostenibile per l'isola.

L'innesco che spinse Irene a partecipare alla call della residenza *The Spur* fu l'inaugurazione della mostra del progetto *Ciutat de Vacances* (26 maggio 2017 – 22 ottobre 2017) tenutasi al

²²⁵ Rapporto dell'Assemblea cittadina di Palma de Mallorca “*Ciutat per a qui l'habita*”, *La turistització de Palma no crea ocupació, genera precarietat*, febbraio 2018.

museo Es Baluard. Durante quell'occasione tutti gli artisti, gli antropologi, i sociologi e altri studiosi del fenomeno turistico si riunirono a Palma, organizzando parallelamente all'apertura dell'esposizione una serie di incontri per riflettere sui risultati delle ricerche condotte fino a quel momento. Quest'occasione spinse l'artista a proporsi per la residenza con lo scopo di sviluppare il secondo capitolo di *Lavoratori del Turismo* a Palma, una città che a partire dallo sviluppo del turismo di massa degli anni Cinquanta, fu una delle prime destinazioni del mediterraneo ad andare di moda.

Il serbatoio da cui Irene partì per sviluppare il progetto era già quindi ricco quando tornò sull'isola ad ottobre, in quanto ebbe modo incrociare tutte le esperienze di chi di questo tema si occupa in maniera approfondita, e di approcciare quindi il fenomeno in maniera più consapevole. La natura del suo progetto e la stessa metodologia di ricerca prevedeva un assiduo lavoro di relazione, per il quale si pensò di realizzare il workshop con il pubblico all'inizio e non alla fine della residenza come avvenne per gli altri artisti di *The Spur*, sfruttando anche il fatto che fosse ancora in corso la mostra di *Ciutat de Vancances*, per la quale il progetto di Irene si costituì come un'attività complementare.



Figg. 56-57. Irene Pittatore, Open studio per la residenza d'artista *The Spur*, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Es Baluard, Palma de Mallorca, ottobre – novembre 2017.

Il suo rapporto con la comunità locale non si limitava infatti ad una giornata di discussione e presentazione del progetto, ma è rimasto costante per tutta la residenza. Lo scopo di anticipare l'incontro con il pubblico era quello di informare il più possibile i cittadini sul lavoro di Irene che richiedeva loro una partecipazione continua. In una zona del museo chiamata *Intermedi Room*, Irene allestì un open studio (Figg. 54-55-56-57) che era allo stesso tempo il suo luogo di lavoro ed il punto di contatto informale e non strutturato che l'artista stabiliva con i visitatori, invitati a partecipare ad una "call for experiences" legata alla loro personale esperienza rispetto al fenomeno turistico.

Irene tentava di essere sempre presente nell'open studio per dialogare direttamente con chiunque avesse voluto raccontare la sua storia, ma se questo non avveniva era sempre a disposizione un quaderno per scrivere, disegnare, lasciare materiale o esprimere in qualunque forma si ritenesse opportuna pensieri e riflessioni relazionate al tema proposto. Anche in assenza dell'artista, nell'open studio erano proiettate alcune conversazioni tra l'artista e gli studiosi che incontrò a maggio, riguardanti i temi della gentrificazione, del cambiamento climatico, della precarietà lavorativa e altre incidenze sul territorio conseguenti all'aumento del turismo di massa. L'allestimento facilitava quindi l'immediata comprensione della tematica trattata ed invitava a contribuire chiunque vi si sentisse in qualche modo legato o colpito.

La metodologia di Irene fondata su un assiduo in lavoro in presenza, mi fece pensare alla performance di Marina Abramovič *The Artist is Present* e a ciò che scrisse Bourriaud rispetto al fatto che l'arte relazionale attuale eredita le pratiche degli anni Sessanta e Settanta, lasciando però da parte la questione ontologica sull'arte. Mi sembra che il lavoro di Irene sia un esempio di una pratica artistica che concreta il nuovo paradigma della responsabilità dell'artista dichiarato dalla performance di Marina Abramovič. Superando infatti il problema sulla ragion d'essere di un artista, pratiche relazionali come quelle di Irene si intersecano direttamente e profondamente nel contesto reale, in un processo creativo in cui l'artista è davvero presente a contatto diretto con il suo pubblico.

La seconda parte della ricerca di Irene prevedeva, come a Venezia, la realizzazione delle interviste ai lavoratori che lavorano a stretto contatto coi turisti. La natura stagionale del turismo dell'isola costituì uno scenario profondamente diverso da quello del capoluogo veneto, che vive invece il fenomeno in maniera continua e uniforme durante tutti i periodi dell'anno.

La residenza si concretò nel periodo di bassa stagione, per cui lo scenario lavorativo che si presentava era profondamente diverso da quello che appare invece durante la stagione estiva. Irene concretò quindi le interviste con i lavoratori in un periodo dedicato principalmente a interventi di ristrutturazione e di messa a punto delle strutture turistiche. Uno degli incontri più significativi è stato quello con l'associazione "Las Kellys" – da "las que limpian" – un gruppo di donne che durante la bassa stagione si dedicano a pulire le stanze d'albergo. Tutto il reticolo di contatti stabilito durante la residenza le consentì di concretare l'intervista con il responsabile dello storico treno di Soller, un'importante attrazione turistica della città e di accedere alla fabbrica di perle la cui problematica della competizione della produzione di bassa qualità è uno specchio interessante degli artigiani del vetro soffiato che intervistò a Venezia. Molte altre interviste sono state realizzate entrando direttamente in contatto con i negozianti o con gli stessi cittadini: guide turistiche, proprietari di stabilimenti balneari e abitanti che risiedono da tutta la vita in quartieri che hanno sofferto in maniera intensa il fenomeno della gentrificazione.

Il video delle interviste che sarà il lavoro finale della ricerca è ancora in fase di realizzazione. Irene ha attualmente in programma un altro viaggio sull'isola nel periodo estivo per riuscire a intervistare alcuni lavoratori che nella bassa stagione non erano presenti, come i cantanti e i musicisti principalmente tedeschi che vengono contrattati nella località di Magaluf per concerti e festival principalmente pensati per i turisti tedeschi. Ulteriori possibili sviluppi del progetto potranno essere possibili grazie al contatto stabilito con la compagnia della scuola d'arti drammatiche di Palma, che sta realizzando uno spettacolo pensato in tre atti performativi legati all'intensificazione del turismo sull'isola. Con i ragazzi della compagnia Irene ha mantenuto i contatti in vista di una possibile collaborazione in una fase più avanzata dello sviluppo del progetto. L'obiettivo successivo sarà realizzare il terzo capitolo di *Lavoratori del Turismo* a Barcellona, la terza città oggetto di studio del progetto *Ciutat de Vacances*, per completare così quella che sarà la *Trilogia della villeggiatura d'assalto*.

Per tutto il reticolato di rapporti e relazioni attivate tanto dall'artista come dall'istituzione ospitante che le ha facilitate e per le ulteriori possibilità di sviluppo, la residenza di Irene Pittatore può considerarsi una delle esperienze che meglio rappresenta gli scopi di crescita e di interazione con le pratiche artistiche contemporanee che dovrebbe prevedere un programma di residenza ben riuscito.

CONCLUSIONI

Lo studio da me condotto durante questi mesi di ricerca ha tentato di dare una risposta a quel senso di smarrimento e a quell'incomprensione che sovrasta il visitatore nel momento in cui si interfaccia con il linguaggio artistico contemporaneo. Premessa importante di questo studio è stata la concezione della struttura culturale, che sia museo, centro d'arte o fondazione, come un luogo aperto di condivisione, riflessione e dibattito le cui modalità di mediazione devono consentire a chiunque vi abbia accesso di comprendere e utilizzare per crescita personale, il contenuto esposto. Ho deciso quindi di prendere in esame due progetti che ritengo abbiano avuto ben chiaro questo obiettivo e che hanno tentato di avvicinare il pubblico all'arte contemporanea.

Nonostante il titolo della tesi faccia esplicito riferimento alla residenza d'artista, la maggior parte del lavoro si è focalizzato sul giustificare la mediazione, a partire dall'evoluzione del concetto di patrimonio. Abbiamo visto, attraverso i principali documenti, come da oggetto da conservare per il valore materiale, il patrimonio sia passato ad essere considerato per il suo valore di coesione sociale, di arricchimento culturale, di legame con il passato e con il presente e dunque, in ultima istanza, come qualcosa che deve essere valorizzato.

Da qui ho iniziato a riflettere sull'importanza della valorizzazione nell'ambito di arte contemporanea, nella sua ambigua condizione di produzione culturale del presente e di potenziale patrimonio del nostro futuro. La consapevolezza, esclusiva del nostro presente, di ciò che produciamo culturalmente e dell'importanza di conservarlo per le generazioni future, includerebbe quindi anche l'arte contemporanea in quelle attività correlate di valorizzazione e mediazione, se non ancora di conservazione, esattamente come accade per l'arte del passato. Tuttavia, il dibattito sul difficile accesso cognitivo dei musei d'arte contemporanea e della percezione, in generale, del museo o il centro d'arte come luogo pubblico e aperto è lontano dal trovare una conclusione, come dimostrano alcuni degli articoli citati all'inizio.

Si è tentato quindi di dimostrare quanto sia importante per l'opera contemporanea, essere esposta in una condizione che ne possa favorire la comprensione e la discussione che tenta di scaturire. Prerogativa della maggior parte di questo tipo di arte, come abbiamo visto, è il superamento della componente materiale dell'opera, per spostarsi verso una dimensione concettuale che deve essere continuamente evocata, al fine di completare il senso della sua realizzazione. Senza questa evocazione, senza questa problematizzazione in quella prospettiva dialogica, di cui tanto si è parlato nel secondo capitolo, l'opera contemporanea non incontra il visitatore. Se l'incontro non avviene, se esso viene intralciato dall'ostacolo dell'incomprensione, da un punto di vista patrimoniale non avverrà quel processo di identificazione che consente ad una comunità di considerare una produzione artistica come facente parte del suo bagaglio culturale, quindi come suo patrimonio.

Le strutture che hanno realizzato i due progetti analizzati, consapevoli di ciò, hanno concepito le loro attività di mediazione secondo un format che avesse come prerogativa principale il dialogo, il contatto diretto e la più possibile immediata soluzione dei dubbi e incertezze di ogni tipo di pubblico di fronte a linguaggi artistici complessi.

Il laboratorio della Fondazione Antoni Tàpies ha rappresentato, nell'ottica dello studio da me condotto, il tentativo di un'applicazione pratica di tutte le implicazioni teoriche sulla mediazione dell'arte contemporanea. A testimonianza dell'ancora vivo dibattito sulla mediazione e sulla necessità di riconoscere l'importanza dovuta al personale responsabile della comunicazione con i visitatori, *Hipervincke* aveva tra gli obbiettivi principali una maggiore integrazione del dipartimento educativo nel processo espositivo. Se i mediatori dovevano avere il compito di attivare le potenzialità dell'opera e di dare un senso allo spaesamento dello spettatore, il loro coinvolgimento non poteva ridursi alla fine di tutto il processo decisionale per essere poi dotati solo di sommarie informazioni istituzionali sui lavori esposti. Di fronte ad un repertorio tanto complesso di opere com'era quello di Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, il ruolo del mediatore si fa sempre più sfaccettato e malleabile, per adattarsi ad ogni tipo di visitatore e facilitare l'accesso cognitivo ad un linguaggio artistico complicato.

Questo tipo di approccio sembra quindi dare una risposta alla questione intavolata da Florian Pollack, a cui ho fatto riferimento nell'introduzione: non esiste lo spettatore "non abbastanza intelligente" per comprendere un'opera, esiste solo un museo che non adempie alla sua funzione di luogo aperto, a cui chiunque accede ha il diritto di trarre qualcosa per un arricchimento personale, umano e culturale.

Un repertorio artistico come quello contemporaneo richiederebbe, dunque, una presenza umana costante, un dialogo continuo, in quanto l'opera non si esaurisce nella sua forma oggettuale, ma tutta la sua ragion d'essere risiede nella componente concettuale, nel processo creativo ed in tutti quei vincoli che si creano prima, dopo e durante la sua realizzazione. Se il laboratorio della Fondazione Antoni Tàpies ha effettivamente tentato di dare una risposta concreta a questo bisogno di confronto umano continuo ripensando ad una figura di mediatore permanente, è pur vero che un formato del genere, che prevede una così stretta vicinanza e attenzione con ogni visitatore, non è realizzabile in situazioni di grande affluenza di pubblico. Tuttavia, nella sua natura sperimentale, il progetto *Hipervincke* ha comunque tentato di ridefinire le altre attività educative correlate alle esposizioni, che dovrebbero essere condotte quindi nell'ottica di un continuo confronto con lo spettatore, in quella prospettiva dialogica di cui parlò Ben Street o secondo quella che Oriol Fontdevila definì mediazione performativa.

In questa panoramica, la residenza d'artista si inserisce quindi come una delle migliori attività correlate che meglio si conforma con le esigenze di mediazione dell'arte contemporanea. Abbiamo visto come la residenza artistica, per tutte le caratteristiche che la definiscono, si focalizza sul processo creativo, sul dialogo, sull'incontro e sulla componente concettuale che è prerogativa del paradigma artistico contemporaneo.

L'artista in residenza non è tenuto a realizzare un'opera finita, ma la condizione principale dell'organizzazione che lo ospita è la realizzazione di attività a stretto contatto con la comunità, che lo costringe ad uscire da lavoro creativo solitario. Tutto ciò che fa parte del contesto in cui l'artista si trova deve essere parte integrante del processo creativo, ed il pubblico, durante tutto l'iter di ricerca artistica, deve essere coinvolto.

Lungi dal voler fornire una panoramica esauriente sulle tipologie e le modalità di realizzazione delle residenze artistiche, il mio lavoro di ricerca ha tentato di dimostrare, prendendo come esempio due dei casi migliori del progetto *The Spur*, che la residenza, per la diretta relazione tra artista e pubblico e per l'attenzione al processo creativo piuttosto che all'opera finita, sia

una delle forme di mediazione di arte contemporanea più efficaci. Nell'infinita possibilità di formati con i quali si può realizzare una residenza, la prerogativa comune rimane sempre la crescita dell'artista e del contesto che lo ospita insieme a lui.

Infine, ciò che ho tentato di dimostrare è che nella costruzione del senso di un'opera che va aldilà della sua componente materiale, esposta in un luogo in cui tradizionalmente si conservano oggetti, il dipartimento educativo ha un ruolo determinante nel ripensare le attività di mediazione con il pubblico. Queste attività – di cui *Hipervincke* e *The Spur* costituiscono due esempi da me scelti – trovano la loro più efficace realizzazione in un formato che prediliga il dialogo, il dibattito, la partecipazione, l'evocazione costante del processo creativo e di tutti i vincoli che si creano intorno all'opera, che è precisamente dove risiede la sua ragione d'esistenza.

RINGRAZIAMENTI

Tutto il mio lavoro di ricerca si è focalizzato sul tentativo di dimostrare l'importanza dell'incontro, del dialogo e del dibattito per dare un senso alla produzione artistica del nostro tempo. Si tratta infatti di una storia di incontri, di tentativi di riavvicinamento tra una struttura culturale e le persone che ad essa hanno accesso, delle relazioni tra gli artisti e il loro pubblico, tutti accomunati dall'amore per l'arte e dalla convinzione dell'apertura mentale, dell'empatia e della coesione sociale che è in grado di favorire.

Lo stesso mio percorso di ricerca è iniziato con un viaggio, che ha fatto nascere incontri e relazioni con le realtà e le persone che sono state oggetto del mio lavoro. Tutte queste relazioni non sarebbero state possibili se non avessi avuto l'occasione di partire grazie ad un progetto Erasmus, verso una destinazione che, per le strane coincidenze della vita, si è rivelata essere quella giusta al momento giusto. L'idea del mio progetto di tesi magistrale non sarebbe quindi mai nata se non avessi avuto la possibilità di condurre un periodo di studio presso l'Università di Girona nell'autunno 2017, al quale seguì una seconda partenza per la stesura della presente tesi a settembre 2018, e alla quale seguirà un Erasmus Placement presso la Fondazione Antoni Tàpies a Barcellona nel marzo 2019. Il primo ringraziamento va quindi alla mia Relatrice, la Professoressa Paola Valenti, per aver aperto l'accordo di mobilità Erasmus ed aver reso possibile tutto ciò che di buono è scaturito da questa esperienza.

A conclusione del mio percorso di studi ci tengo a ricordare i professori della mia università che nel corso di tutti questi anni mi hanno trasmesso l'interesse, la passione e il valore di quello che ho deciso di studiare.

Un enorme ringraziamento va ai professori dell'Università di Girona, Margarida Casadevall, Maria Lluïsa Faxedas, Joan Bosch, Gemma Domènech, Josep Maria Aguirre, per la disponibilità e la gentilezza con la quale mi hanno accolto durante tutti questi mesi, per l'aiuto che mi hanno dato nella ricerca, per aver dato una risposta a tutti i dubbi e le paure quando per la prima volta mi sono trovata in un'università straniera, ma soprattutto per il vivo interesse che dimostrarono a dicembre in sede di discussione della mia tesi, che fu per me motivo di grande soddisfazione e di riscontro positivo per tutto il lavoro svolto.

Ringrazio di cuore gli artisti del progetto *The Spur*, in particolare Varvara Guljajeva, Mar Canet, Silvia Bigi e Irene Pittatore per aver risposto a tutte le mie domande sulla loro esperienza in residenza. Carme Sais, direttrice del Centro d'Arte Contemporanea Bòlit, e il suo staff, Farners Cabra, Diana Sans e Megan Descayre per tutto quello che mi hanno insegnato durante i mesi di tirocinio e per avermi fornito tutto il materiale di cui ho avuto bisogno. Lo stesso ringraziamento va a Maria Sellarès, responsabile del dipartimento educativo della Fondazione Antoni Tàpies, per avermi dedicato il suo tempo, per avermi ispirato e raccontato nel dettaglio il progetto di mediazione *Hipervincke*, i cui principi condivido in maniera profonda e che spero diventino la linea guida per la mia futura carriera professionale.

Di seguito vorrei ricordare tutti coloro che mi sono stati vicino e che nella mia vita hanno lasciato un segno indelebile. Non è facile esprimere con il linguaggio formale che richiede una tesi magistrale sentimenti così intimi e personali. Cito dunque tutte le persone per me più

importanti, con la premessa che le parole che userò non sono neanche lontanamente sufficienti per esprimere la reale gratitudine che provo per ognuna di loro.

Un ringraziamento particolare va al mio insegnante di canto, Dino, per avermi trasmesso un amore smisurato per la musica e per il nostro mestiere, per aver sempre creduto in me e per tutte le volte che in un'ora è stato capace di migliorare sempre la mia giornata.

Non ringrazierò mai abbastanza la mia famiglia, mio padre e mia madre, i miei nonni e le mie nonne, per tutto il supporto che mi hanno sempre dato nel perseguire tutti i miei progetti, i miei sogni e le ambizioni. Luca e Michele, i miei fratelli, gli amori della mia vita, che tra mille liti e incomprensioni sono e saranno sempre i miei fan numero uno. Tanto mi sono mancati durante la permanenza all'estero, e continueranno a mancarmi quando ripartirò.

Voglio ringraziare tutti gli amici che mi sono stati vicini, supportandomi e sopportandomi fino a qui, a cominciare dalle persone meravigliose che ho conosciuto in Catalogna e con le quali continuo a coltivare un'amicizia stupenda.

I ringraziamenti non vanno solo a loro, ma ciò a cui sono davvero grata è tutta la combinazione di strane coincidenze della vita che mi hanno portato a conoscere in così poco tempo un numero incredibile di persone meravigliose.

Joan, gracias por haberme enseñado a ver el mundo con ojos siempre llenos de infinita emoción, porque no existe cosa demasiado pequeña que merezca ser reprimida, que no merezca mi sonrisa, mis lagrimas, mi entusiasmo si me hace temblar el alma;

Levina, sei stato il mio punto fermo e continuerai ad esserlo ora che torneremo in Catalogna insieme. Con te ho condiviso mille momenti importanti, ma soprattutto sei stata un'ancora quando, lontana da casa mi sono sentita persa. Grazie per essere stata con me durante le interminabili ore rinchiusi in biblioteca a scrivere e a supportarci nei momenti di sconforto;

Steven, gracias a ti, para ser una de las paginas del libro de mi vida que me pararía a leer más de una vez, porque contigo no hay día en que no aprendo algo, en que no me muero de risa o en que solo diciendo pocas palabras no fuiste capaz de entender perfectamente lo que siento;

Aiala, mi Pisukide, eres unas de las personas que he conocido gracias a la combinación absurda de mil coincidencias. Quien habría dicho nunca que en mi primera experiencia en vivir en un piso compartido habría encontrado alguien que ahora considero una de mis más queridas amigas. Coincidencias que nunca terminaré de agradecer;

Iris, gracias para haber compartido conmigo música, arte, teatro, viajes y risas. Te siento muy cercana, siempre, también con un océano que nos separa;

Sàra, tu eres capaz de cambiar mi día, cualquier sea el problema. Contigo no hay preocupación que no se pueda solucionar con un abrazo o una sonrisa. Agradezco haberte conocido y agradezco que la vida nos haya llevado a vivir en la misma ciudad otra vez, así que pueda tener una de mis más queridas amigas en esta nueva aventura que me espera;

Marta C., tu eres una de las personas que más tengo gana de descubrir. Hemos pasado juntas poco tiempo, pero me acuerdo todas las conversaciones que tuve contigo. No sabes como agradezco haberte con Sàra a vivir a Barcelona. Pensar de tener dos amigas como vosotras cerca de mi me hace olvidar todo el miedo de esta nueva aventura;

Laura, you've been one of the best surprises I've ever had in my life. You were able to make my day with just few words. I'll never forget my 23th birthday, when you cooked the cake with all the love of this world. You are a rare person in this world, and I'll never stop to thank the universe to have met you. At the moment, you're the one I miss most.

Marta P., para ti no tengo palabras. Para ti tengo imágenes, miradas, lagrimas, películas, silencios, libros que todas las paginas del mundo no podrían contener. La verdad es que no agradeceré nunca bastante, no sólo a ti, si no también la vida, para habernos hecho encontrar;

Carmen e Pep, per haverme acollit com una filla, per haverme fet sentir com a casa;

I miei compagni di Università Chiara, Francesca e Gabriele, ed in particolare Giulia, con la quale condivido dal primo anno di triennale le migliori risate e i peggiori deliri da sessione d'esame.

Gli amici di una vita, a cominciare dalla atemporale amicizia con Fiamma, per la quale mai troverò le parole giuste per descriverla, tanto meno nelle poche righe che mi consentono i ringraziamenti della tesi.

Tutte le mie amiche e gli amici più care/i, quelli vicini e quelli lontani,

Alessia E., è rarissimo avere un'amica come te, una di quelle di cui si tiene il conto su poche dita. Ci conosciamo fin da piccole, siamo cresciute insieme, abbiamo preso percorsi diversi, ma nulla di tutto questo è stato di ostacolo alla nostra amicizia. Tutto quello che hai fatto per me, compreso l'avermi raggiunta da sola a Girona, ha avuto per me un significato profondo. Vorrei continuare a scriverti mille altre cose, ma come ho detto all'inizio, non sarebbe sufficiente.

Erica, Alessia B., Elisabetta, Davide, Marco, Daniele, Veronica, Rachele, Francesca, Kathrine.

Infine, ma non per importanza, ringrazio Gabriele, per le risate, i pianti, i viaggi, le discussioni e per tutte le cose belle che abbiamo vissuto e che continueremo a vivere insieme, ma soprattutto grazie per non avermi mai fatto sentire sola, anche quando sono lontana.

BIBLIOGRAFIA

BURNETT TYLOR EDWARD, *Cultura primitiva*, Ayuso, Madrid, 1977 [*Primitive Culture*, 1871].

RIEGL ALOÏS, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Visor, Madrid, 1987, [*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, 1903].

PROUST MARCEL, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in *Alla ricerca del tempo perduto* vol. II, trad. Giovanni Raboni, Mondadori, Milano, 1983 [*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918].

APOLLINAIRE GUILLAUME, *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, Fuenlabrada, Madrid, 1994 [*Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques*, 1913].

VALÉRY PAUL, *Le problème des musées*, in *Œuvres, Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960 [in *Le Gaulois*, 4 aprile 1923].

ORTEGA Y GASSET JOSÉ, *La desumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1958 [1925].

BENET RAFAEL, *El Museu Funcional*, “Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona”, Vol. III, n. 24, maggio 1933, pp. 135-136.

BENET RAFAEL, *Pla d'un museu d'artistes vivants i l'exemple del Museu de Grenoble*, “Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona”, Vol. III, n. 29, ottobre 1933, pp. 295-298.

GREENBERG CLEMENT, *Avanguardia e kitsch*, [*Avant-garde and kitsch*, 1939], in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Giuseppe Di Giacomo, Claudio Zambianchi (a cura di), Laterza, Bari, 2008.

REINHARDT AD, *How to look*, “Art and Architecture”, gennaio 1947 pp. 21-27.

GOMBRICH ERNST HANS, *La storia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1978 [*The History of Art*, 1950].

DUCHAMP MARCEL, *The creative act*, Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, aprile 1957, “ART-news”, vol. 56, n. 4, estate 1957, pp. 28-30.

D'AMICO VICTOR, *Creative Art for Children, Young People, Adults, Schools*, “The Bulletin of the Museum of Modern Art”, The Department of Education of MoMA, New York, vol.19 n. 1, autunno 1951.

FLYNT HENRY, *Essay: concept art*, in George Maciunas (a cura di), "An Anthology", 1962.

FLAVIN DAN, *Some Remarks... Exerpts from a Spleenish Journal*, "Artforum", vol. 5 n 4, dicembre 1966.

LIPPARD LUCY R. (a cura di), *Questions to Stella and Judd*, "Art News", settembre 1966.

BURNHAM JACK, *Systems Aesthetics*, "Artforum", vol. 7, n. 2, settembre 1968, pp. 31-35.

BARTHES ROLAND, *La muerte del autor*, in Roland Barthes, *El sussurro del language. Más allá de la palabra y la escritura*, Phaidos, Barcelona, 1987 [*La mort del auteur*, 1968] pp. 65-72.

FOUCAULT MICHEL, *Che cos'è un autore?*, in Cesare Milanese (a cura di) *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004 [*Qu'est-ce qu'un auteur?*, "Bulletin de la Société française de Philosophie", luglio-settembre 1969].

AGAMBEN GIORGIO, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 2003 [1970].

GEERTZ CLIFFORD, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994 [*The Interpretation of Culture*, 1973]

ATTALI JACQUES, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester University Press, Manchester, 1985 [1977].

BEUYS JOSEPH, HARLAN VOLKER, *Cos'è l'arte*, Castelvechi, Roma, 2015 [*Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys*, 1986].

O'DOHERTY BRIAN, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan&Levi, Monza, 2012 [*Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, 1986].

ELU ARANTZA, *La cultura es 'el mejor antídoto contra la violencia, según el ministro Javier Solana*, "El País", 2 maggio 1983.

TARKOVSKI ANDREI, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 2002 [*Sapetschatljonnoje vremja*, 1991].

AUGÉ MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009 [*Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992].

LACY SUZANNE, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

BOSCH EULÀLIA, *El plaer de mirar: El Museu del visitant*, Actar, Barccelona, 1998.

BOURRIAUD NICOLAS, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006 [*Esthétique relationnelle*, 1998].

GELL ALFRED, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Claredon Press, Oxford, 1998.

DIDI-HUBERMAN GEORGE, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 [*Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000].

BALLART HERNÁNDEZ JOSEP, JUAN I TRESSERRAS JORDI, *Gestión del Patrimonio Cultural*, Ariel, Barcellona, 2001.

SERAFINI GIULIANO, *Una vendetta di nome pop*, "Art Dossier", n. 152, 2001.

SIMPSON BENNETT, *Public Relations, An Interview with Nicolas Bourriaud*, "ArtForum", aprile 2001.

TIRAVANIJA RIRKRIT, intervento alla conferenza *Racconti d'identità, la generazione delle immagini*, Triennale di Milano, 5 febbraio 2001.

ARIÑO VILLARROYA ANTONIO, *La patrimonialización de la cultura y sus paradojas postmodernas*, in José María García Blanco, Pablo Navarro Sustaeta (a cura di) *Más allá de la modernidad?: las dimensiones de la información, la comunicación y sus nuevas tecnologías*, Centro de Investigaciones Sociológicas, s.l., 2002, pp. 329-344.

BOLAÑOS ATIENZA MARÍA, *La Memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*, Trea, Gijón, 2002.

GORDON KANTOR SYBIL, *Alfred H. Barr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

REPORTAJE: EL NUEVO MAPA DEL ARTE EN ESPAÑA, *Lluvia de Museos de Arte Contemporáneo*, "El País", 24 novembre 2002,
https://elpais.com/diario/2002/11/24/cultura/1038092401_850215.html.

POL I RIGAU MARTA, *Banyoles iniciatives creatives*, in **60's versus 80's: literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)**, Museu d'Art de Girona, Girona, 2003.

BOURRIAUD NICOLAS, *Postproduction. Come l'arte programma il mondo*, Edizioni Postmedia Books, Milano, 2004 [*Postproduction*, 2002].

LORENTE JOSEP PEDRO, ALMAZAN DAVID (a cura di) *Museologia critica y Arte contemporaneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003.

FLORIDA RICHARD, *Cities and the Creative Class*, Routledge, Londra, 2004.

H. KESTER GRANT, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 2004.

KRAUSS ROSALIND, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames&Hudson, Londra, 2004.

CRISPOLTI ENRICO, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli Editore, Roma 2005.

MEIJERS DEBORAH, *The museum and the "Ahistorical" Exhibitions*, in B. W. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne (a cura di), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londra 2005, pp. 7-20.

PERIN ANDREA, *Elogio della disarmonia*, "Nuova Museologia", n. 12, giugno 2005, pp. 12-14.

VATTESE ANGELA, *Arte contemporanea: la costruzione del valore*, "Pennabilli", 2005, <http://www.pennabilli.org/testi/vettese.html>.

BOLAÑOS ATIENZA MARÍA, *Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas*, "Museos.es", n. 2, 2006, pp. 12-21.

FONTAL MERILLAS OLAIA, *Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza*, "Pulso", n. 29, 2006, pp. 9-31.

LORENTE, JESUS PEDRO *Nuevas tendencias en teoria museológica: a vueltas con la museología crítica*, "Museos.es", n. 2, 2006, pp. 24-33.

VATTIMO GIANNI, *Il museo e l'esperienza dell'arte nella postmodernità*, in Federico Luisetti, Giorgio Maragliano (a cura di), *Dopo il Museo*, Trauben, Torino, 2006, pp. 13-22.

ASENJO FERNÁNDEZ IGNACIO, *Ángel Ferrant. La renovación de la enseñanza artística*, "Arte, Individuo y Sociedad", gennaio 2007, vol. 19, pp. 7-36.

VECCO MARILENA, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano, 2007.

AGAMBEN GIORGIO, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, s.l., 2008.

AGUIRRE IMANOL (a cura di), *El acceso al Patrimonio Cultural : retos y debates*, Universidad Pública de Navarra, Navarra, 2008.

ARRIAGA AZCÁRATE AMAIA, *Modelos de educación estética y autoridad interpretativa en centros de arte contemporaneos*, "Estudios sobre Educación", vol. 14, 2008, pp. 129-139.

RANCIÈRE JACQUES, *Le spectateur émancipé*, Le Fabrique, Parigi, 2008.

WOON WENDY, *At Play, Seriously, in the Museum*, “Inside/Out, A Moma/MomaPS1 Blog”, 21 dicembre 2009, https://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/.

KRISTIE FISHER, SCOTT COUNTS, *Your Brain on Facebook: Neuropsychical Association with Social Versus other Media*, Università di Washington, Seattle, 2010, pp. 50-57.

CASACUBERTA DAVID, RUBIO NOEMÍ, SERRA LAIA, *Acción cultural y desarrollo comunitario*, Graó, Barcellona, 2011.

CURIGER BICE, *ILLUMInazioni*, in *ILLUMInazioni*, Marsilio Editori, Padova, 2011.

BARILE SERGIO, MONTELLA MASSIMO, SAVIANO MARIALUISA, *A Service-Based System View of Cultural Heritage*, “Journal of business market management”, giugno 2012, pp. 106-136.

BISHOP CLAIRE, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York, 2012.

DONATI ALESSANDRA, *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, Milano, 2012.

GIARDINO LUCIA, *Artist in Residence: The Explorer of the New Millennium*, in *Florence in Italy an Abroad, from Vespucci to Contemporary Innovators*, Atti del Convegno, novembre 2012.

MARTÍNEZ ENERITZ LÓPEZ, *Profesionalidad y formación frente a invisibilidad y recortes: cómo (querer) seguir siendo educadora de museos en tiempos de precarización*, “her&mus 11” vol. IV, n. 3, settembre-ottobre 2012, pp. 33-44.

CARBÒ RIBUGENT GEMMA, *Polítiques culturals i educatives a Catalunya: dificultats de la interrelació*, Universitat de Girona, Girona, 2013.

GÓMEZ REDONDO CARMEN, *Procesos de patrimonialización en el arte contemporáneo: diseño de un artefacto educativo para la edentización*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013.

GARCÍA ISABEL MARÍA, *La museografía creativa*, in Francisco Javier Arnaldo Alcubilla *Modelo Museo. El coleccionismo en la creación contemporánea*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2013, p.83-98.

MOXEY KEITH, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil, Barcelona, 2015 [Visual Time: The Image in History, 2013].

ORDINE NUCCIO, *L'utilità dell'inutile*, Bompiani, Milano, 2013.

SHELTON ANTHONY, *Critical Museology. A manifesto*, "Museum Worlds: Advanced in Research", Vol. 1, 2013, Berghahn Books, pp. 7-23.

VILLANI ANDREA, *Allora & Calzadilla. La musica del potere*, "FlashArt", n. 312, ottobre-novembre 2013.

WRIGHT STEPHEN, *Toward a Lexicon of Usership*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2013.

YENCKEN DAVID, *Creative Cities*, in "Space Place & Culture", 2013, http://www.futureleaders.com.au/book_chapters/pdf/Space-Place-Culture/David-Yencken.pdf.

DA MILANO CRISTINA, MARIA FRANCESCA GUIDA, *Mediazione museale. Un compendio dei materiali del corso*, Mapa das Ideias, São Marcos, Portogallo, 2014.

HEINICH NATHALIE, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro Libros, Madrid, 2017 [Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique 2014].

BIONDI FABIO, DONATINI EDOARDO, GUCCINI GERARDO, *Nobiltà e miseria, presente e futuro delle residenze creative in Italia*, L'arbotero edizioni, Mondaino, 2015.

MARZO JORGE LUIS, MAYAYO PATRICIA, *Arte en España ideas, prácticas, políticas 1939-2015*, Ediciones Càtedra, Madrid, 2015.

SERINO ANGELA (a cura di), *International Meeting of Residences, 29th and 30th June 2015, Frigiriferi Milanesi, Milan*, Fare, Milano, 2015.

STREET BEN, *Inquiry: Learning Lessons*, "Apollo", 25 marzo 2015, <https://www.apollo-magazine.com/learning-lessons-museum-education/>.

BAUCHARD FRANCK, *Art centres as frameworks: the experience of La Panacée*, ETAC espai transfronterer d'art contemporani, 2016, <http://etac-eu.org/catalogue>.

FONTDEVILA ORIOL, *El arte de la mediación*, in Olivier Collet, Jérôme Lefaure (a cura di), *Polaritats 2015-2016. Un año de mediación artística*, Agpograf S.A., Barcellona, 2016, pp. 42-57.

MEYER JACKIE-RUTH, *Residency programme: requirements and good practice*, ETAC espai transfronterer d'art contemporani, 2016, <http://etac-eu.org/catalogue>.

O'NEILL PAUL, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2016.

RANCIÈRE JACQUES, in Ilaria Bussoni, Fabrizio Ferraro (a cura di), *Dissenso, emancipazione, estetica Intervista a Jacques Rancière*, "OperaViva", 31 ottobre 2016.

WAELDER PAU, *Camaleón, Varvara&Mar*, Rambleta, Valencia, 2016.

ARAMBURU NEKANE, *Apogeo, estasi e contraddizioni delle città del turismo*, "Ciutat de Vacances", s.d., <https://www.ciutatdevacances.eu/investigacion-it.html>.

CROSAS ANNA, *El marc del Laboratori: el projecte Protorips en codi obert de la Fundació Antoni Tàpies*, in Fontdevila Oriol, *Art contemporani i acció local*, Diputació de Barcelona, Barcellona, 2017, pp. 19-22.

BARBATI C., CAMMELLI M., CASINI L., PIPERATA G., SCIULLO G., *Diritto del patrimonio culturale*, il Mulino, Bologna, 2017.

FONTDEVILA ORIOL, *Cap a una política basada en les atrs, una proposta de canvi de paradigma*, in Fontdevila Oriol, *Art contemporani i acció local*, Diputació de Barcelona, Barcellona, 2017, pp. 153-225.

FONTDEVILA ORIOL, *Le Tableau de Szeeman*, "Sobre. Prácticas artísticas y políticas de la edición", vol. 3, 2017, pp. 87-103.

GOTTHARDT ALEXA, *Why a Dan Flavin Work Hidden in a Puerto Rican Cave Makes a Timely Political Statement*, "Artsy", 5 giugno 2017.

JOSÉ GARCÍA BASCON ANTONIO, *La Conferencia de Madrid de 1934, sobre Arquitectura y Acondicionamiento de Museos de Arte*, Universidad de Granada, Granada, 2017.

BARICCO ALESSANDRO, *The Game*, Einaudi, Torino, 2018.

NADAL-MELSIÓ SARA, *Una proposición modesta: Puerto Rico a prueba*, Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 2018.

RIUS CLÀUDIA, *Treballadors del MACBA: doneu-me un marc mental*, "Núvol", 3 ottobre 2018, <https://www.nuvol.com/noticies/treballadors-del-macba-doneu-me-un-marc-mental/>.

SZEEMAN HARALD, *Identity-kit*, febbraio 1980, in Doris Chon, Glenn Philips, Pietro Rigolo (a cura di) *Harald Szeemann Selected Writings*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2018.

SITOGRAFIA

FLORIAN POLLACK, *The museum of the future - the museum of the world*, in TEDxLinz *Is it the future we want?*, Linz, Austria, 17 ottobre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=fLPmRVTmk5s>.

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART, *The Crossing: David Lang's "Lifespan"*, 2017 <https://www.clevelandart.org/events/music-and-performances/the-crossing-david-lang-lifespan>.

DATA TRANSPARENCY LAB, *DTL Talks 2017: Ramon Sangüesa, DTL Coordinator Data Transparency Lab*, 27 gennaio 2017, <https://datatransparencylab.org/dtl-talks-ramon-sanguesa/>.

BÒLIT, CENTRE D'ART CONTEMPORANI, GIRONA, <http://www.bolit.cat/eng/index.html>.

CREATIVE EUROPE, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/about_en.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, <https://fundaciotapies.org/>.

ICOM, INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, <https://icom.museum/en/>.

ICOMOS, INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES, <https://www.icomos.org/fr/>.

IRENE PITTATORE, <http://irenepittatore.it/>.

KURIMANZUTTO, <http://www.kurimanzutto.com/en/artists/allora-and-calzadilla>, 2018.

MINOM-ICOM, INTERNATIONAL MOVEMENT FOR A NEW MUSEOLOGY, <http://www.minom-icom.net/>.

MOMA, <https://www.moma.org/>.

THE SPUR 16/18 PROJECT, <http://www.thespur.eu/>.

UNESCO, <https://en.unesco.org/>.

VARVARA & MAR, CREATIVE STUDIO / VISUAL ARTISTS, <http://www.varvarag.info/>.

CARTE E DOCUMENTI

CARTA DI ATENE PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI STORICI, First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Atene, ottobre 1931.

CONVENZIONE PER LA PROTEZIONE DEI BENI CULTURALI IN PERICOLO IN CASO DI CONFLITTI ARMATI, General Conference of Unesco, L'Aja, maggio 1954.

CONVENZIONE CULTURALE EUROPEA, Consiglio d'Europa, Parigi, dicembre 1954.

RACCOMANDAZIONE SULLA SALVAGUARDIA DELLA BELLEZZA E DEL CARATTERE DEI PAESAGGI DELL'AMBIENTE, General Conference of Unesco, Parigi, dicembre 1962.

ATTI E DOCUMENTI DELLA COMMISSIONE D'INDAGINE PER LA TUTELA E LA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO STORICO, ARCHEOLOGICO, ARTISTICO E DEL PAESAGGIO, Commissione Franceschini, Roma, 1967.

CARTA INTERNAZIONALE DI VENEZIA SULLA CONSERVAZIONE ED IL RESTAURO DEI MONUMENTI E DEI SITI, *Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici*, Venezia, 1964.

REPORT OF THE WORKING PARTY ON TRAINING (THE COMMITTEE FOR EDUCATION AND CULTURE ACTION), in ICOM Museums' Annual, n. 1, 1969.

CONFÉRENCE DE PRESSE RELATIVE AU CONCOURS INTERNATIONAL D'IDÉES POUR LA RÉALISATION DU CENTRE DU PLATEAU BEAUBOURG, Parigi, novembre 1970.

CONVENZIONE DI BERNA PER LA PROTEZIONE DELLE OPERE LETTERARIE E ARTISTICHE, Parigi, luglio 1971.

RACCOMANDAZIONE CONCERNENTE LA SALVAGUARDIA DEI COMPLESSI STORICI E TRADIZIONALI E IL LORO RUOLO NELLA VITA CONTEMPORANEA, Raccomandazione dell'Unesco, Nairobi, novembre 1976.

RAPPORT D'ACTIVITÉ 1979, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi, 1979.

THE BURRA CHARTER, The Australian ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance, Burra, 1979 e 1999.

RECOMMENDATION CONCERNING THE STATUS OF THE ARTIST, General Conference of Unesco, Belgrado, ottobre 1980.

DECLARATION OF QUEBEC – BASIC PRINCIPLES OF A NEW MUSEOLOGY, Movimento Internazionale per una Nuova Museologia MINOM, Quebec, 1984.

LEGGE DEL PATRIMONIO STORICO SPAGNOLO, Legge 16/1985, Ministero della Cultura Spagnolo, Madrid, 25 giugno 1985.

REAL DECRETO 620/1987, 10 aprile, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, Ministero della Cultura Spagnolo, Madrid, 1987.

LEGGE DEI MUSEI, Legge 17/1990, Ministero della Cultura Spagnolo, Madrid, 2 novembre 1990.

LEGGE DEL PATRIMONIO CULTURALE CATALANO, Legge 9/1993, Ministero della Cultura Spagnolo, Madrid, 30 settembre 1993.

DOCUMENTO DI NARA SULL'AUTENTICITÀ, Conferenza di Nara sull'autenticità in relazione alla convenzione sul patrimonio mondiale, Nara, 1994.

CONGRESSO MONDIALE SULLA APPLICAZIONE DELLA RACCOMANDAZIONE RELATIVA ALLA CONDIZIONE DELL'ARTISTA, *Dichiarazione Finale*, Parigi, giugno 1997.

INTERGOVERNMENTAL CONFERENCE ON CULTURAL POLICIES FOR DEVELOPMENT, rapporto finale, Stoccolma, agosto 1998.

CARTA DI CRACOVIA SUI PRINCIPI PER LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO DEL PATRIMONIO COSTRUITO, Conferenza Internazionale di Cracovia, Cracovia, ottobre 2000.

RACCOMANDAZIONE IN MERITO ALLA DISTINZIONE TRA LE GUIDE TURISTICHE E GLI OPERATORI DEI SERVIZI DIDATTICI ED EDUCATIVI DEI MUSEI, Raccomandazione di ICOM Italia Milano, 10 dicembre 2004.

ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005.

CONVENZIONE DI FARO SUL VALORE DEL PATRIMONIO CULTURALE PER LA SOCIETÀ, Concilio d'Europa, Faro, 2005.

MOBILITY MATTERS. PROGRAMMES AND SCHEMES TO SUPPORT THE MOBILITY OF ARTISTS AND CULTURAL PROFESSIONALS, European Institute for Comparative Cultural Research, Studio per la Commissione Europea, Bonn, ottobre 2008.

PROJECTE EDUCATIU DE LA CIUTAT DE GIRONA. DOCUMENT LÍNIES ESTRATÈGIQUES, Comune di Girona, Ottobre 2010.

LIBRO VERDE. LE INDUSTRIE CULTURALI E CREATIVE, UN POTENZIALE DA SFRUTTARE Commissione Europea, Bruxelles, 27 aprile 2010.

RAPPORTO DEL MINISTERO DELLA CULTURA 1983-1986, citato in Giulia Quaggio *Asentar la democracia: la política cultural a través del Gabinete del Ministro Javier Solana. Actas del V Congreso Historia de la época socialista: España 1982-1996*, Madrid, 2011.

POLICY HANDBOOK ON PROMOTION OF CREATIVE, Open Method of Coordination (OMC), Gruppo di professionisti dei paesi europei esperti della promozione delle Creative Partnership, Partnership, marzo 2014.

POLICY HANDBOOK ON ARTISTIS' RESIDENCIES, Open Method of Coordination (OMC), Gruppo di professionisti dei paesi europei esperti in residenze d'artista, dicembre 2014.

MESA SECTORIAL DEL ARTE CONTEMPORÀNEO, Y. Romero, A. Montesinos, A. de Juan, A. Velasco, I. Durán, R. De la Villa, M. Lopez Cao, I. Lopez-Paricio, Madrid, aprile 2015.

PLA INDEGRAL DE LES ARTS VISUALS, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcellona, dicembre 2015.

PROJECT DOSSIER – THE SPUR ETACEC 1618, Town Hall of Girona, Bòlit Centre d'Art Contemporani Girona, Luglio 2016.

ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES, Ministerio de Cultura, Madrid, 2017.

BÒLIT: SERVEI EDUCATIU. DOCUMENT DE COMUNICACIÓ I DOCUMENT FUNCIONAL, Carme Sais, Jordi Armengoll, Pere Parramon, Diana Sans, Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona, 8 maggio 2017.

MUSEUS 2030, PLA DE MUSEUS DE CATALUNYA, Generalitat de Catalunya, Barcellona, 2017.

DECÁLOGO DE BUENAS PRÁCTICAS EN LA ATENCIÓN Y TRATO CON EL PÚBLICO, materiale per la preparazione al bando di vigilante di sala, Museo Nazionale del Prado, Madrid, 7 dicembre 2017, <https://www.museodelprado.es/museo/oferta-de-empleo/auxiliares-de-servicios-generales-vigilancia-en/d68ee030-a1ac-0a0a-edef-4e2d9721db2f>.

A NEW EUROPEAN AGENDA FOR CULTURE Commission Staff Working Document, Commissione Europea, Bruxelles, 22 maggio 2018.

ESTADÍSTICAS DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS 2016. SÍNTESIS DE RESULTADOS, Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Madrid, Febbraio 2018.

THE SPUR FINAL REPORT FORM, Creative Europe, Culture sub-programme, Carme Sais Gruart, Bòlit Centre d'Art Contemporani, Girona, 2018.

LA TURISTITZACIÓ DE PALMA NO CREA OCUPACIÓ, GENERA PRECARIETAT
Rapporto dell'Assemblea cittadina di Palma de Mallorca "Ciutat per a qui l'habita", febbraio 2018.

RESEARCH FOR CULT COMMITTEE – EDUCATION IN CULTURAL HERITAGE,
Nicole Gesche-Koning, Katarzyna Iskra, Lyna Pärt, European Union, 2018.