

Forum

Giovani per l'Arte Pubblica

Il 16 e 17 maggio 2008 presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, si è svolto il Forum internazionale dedicato all'arte pubblica, nell'ambito delle iniziative promosse dal Comune di Bologna in collaborazione con Giovani Artisti e GA/ER Coordinamento Giovani Artisti Emilia Romagna.

Cercando di mettere a confronto esperienze diverse nella pratica dell'arte pubblica, gli interventi hanno focalizzato l'attenzione su:

- concetti di arte pubblica e complessità dello scenario urbano;
- arte pubblica e sistema dell'arte;
- arte pubblica non come dispositivo di carattere estetico ma come arte relazionale, arte sociale;
- arte pubblica in relazione al dono: è necessaria la figura del committente pubblico?;
- arte pubblica e autorialità: come separare l'arte pubblica dalla produzione artistica.

Il Forum è il punto di partenza di un percorso costituito da seminari e workshop operativi che condurrà alla ideazione e alla realizzazione di interventi di arte pubblica che saranno attuati nel paesaggio urbano della città di Bologna a partire dal 2009, nell'ambito del concorso Iceberg.

Al termine dei due giorni di discussioni sono emerse varie considerazioni finalizzate a definire l'arte pubblica. Innanzitutto è emersa la necessità della distinzione fra arte pubblica e intervento artistico nello spazio pubblico: una struttura (scultura, installazione, etc.) collocata all'esterno va considerata come un intervento artistico nello spazio pubblico ma non per questo si tratta di arte pubblica in quanto il pubblico non è coinvolto nel processo generativo dell'opera, ma ne rimane spettatore passivo. Inoltre l'arte pubblica non è un dispositivo di carattere estetico, la sua vocazione non è quella di elaborare strategie per l'abbellimento dell'ambiente urbano: i dispositivi di carattere estetico sono quelli che riportano l'arte pubblica all'ambito moderno e progressista dell'arredo urbano o all'ambito tradizionale e conservatore del monumento.

L'arte pubblica non va trattata come una specifica branca dell'arte contemporanea e non è necessario che le riviste di settore, la critica d'arte e i teorici operino per riportarla entro i sicuri confini del sistema dell'arte perché di fatto non lo è. L'arte pubblica si autogenera molto spesso, senza che ci sia a monte un progetto definito. La sua natura non definita fa sì che molto spesso si trovi a diventare dono. Interviene per catalizzare energie latenti e non per dare dimostrazioni di forza: è un dispositivo eterogeneo, spesso ha un carattere inconsistente, non lascia tracce materiali, non ha forma, non risponde a una normativa definita amministrativamente, ignora le scadenze amministrative, politiche, di gestione del territorio.

Dalle presentazioni dei relatori è emersa la necessità per l'artista di spogliarsi della sua autoreferenzialità attraverso l'abdicazione dell'autorialità. Questa azione andrebbe a generare l'opera come processualità permanente.

Sostanzialmente è emerso che l'arte pubblica non può darsi indifferentemente in un museo, in una galleria, in una biennale: l'arte pubblica vive solo là dove agisce. Più che ogni altra forma d'arte, l'arte pubblica ha una relazione forte con il dono e si esplicita attivando dinamiche di condivisione, è un dispositivo eterogeneo, talvolta non lascia tracce materiali, non ha forma preordinata e non si presta ad essere definita con una formula. Immagina e pratica il progetto come uno spazio che comprende riserve: non offre risposte definitive, sa ascoltare, sa fare proprie le questioni che raccoglie e insieme sa porre nuove domande, è in grado di avvicinarsi alla diversità e all'emergenza con stupore e senza arroganza. Di norma l'arte pubblica non agisce nel centro, ma pratica i territori della residualità, le intersezioni, i luoghi periferici, gli spazi ancora privi di una destinazione istituzionale, frequenta le aree

dismesse e si muove lungo i limiti. Le aree di intervento di gap saranno dunque molteplici e diversificate richiedendo progetti di natura diversa: dal progetto integrato connesso alla progettazione architettonica o urbanistica, al progetto paesaggistico, a quello di carattere relazionale, fino alla realizzazione di strutture (installazioni, ecc.) o alla messa in atto di eventi performativi o di altre forme di interazione con gli abitanti.

Al forum sono intervenuti:

Herve Bechy (Parigi, Francia), fondatore di ART-PUBLIC.COM

Lorenzo Bruni, curatore indipendente

Vincenzo Chiarandà, UnDo.Net

Roberto Daolio, docente Antropologia Culturale Accademia BB.AA. Bologna

Daria Filardo, curatrice

Lorenzo Giusti, curatore indipendente

Cecilia Guida, curatrice

Alessandra Pioselli, curatrice

Marinella Paderni, curatrice e docente presso l'Accademia Carrara di Bergamo

Mili Romano, docente Antropologia Culturale Accademia BB.AA. Bologna

Anna Stuart Tovini, UnDo.Net

Elvira Vannini, curatrice e ricercatrice Dipartimento Arti Visive UNIBO

Claudia Zanfi, fondatrice di aMAZElab

Nathalie Zonnenberg (Utrecht, Paesi Bassi), curatrice dell'artistic team di Bureau Beyond

16 maggio 2008

L'intervento che ha aperto le due giornate di discussione è stato quello di Nathalie Zonnenberg (Utrecht, Paesi Bassi), curatrice dell'artistic team di Bureau Beyond. Bureau Beyond è un'organizzazione che opera per la riqualificazione del quartiere Leidsche Rijn in cooperazione con il comune di Utrecht e SKOR (Fondazione per l'Arte e lo Spazio pubblico).

Lo scopo è quello di introdurre in questa area pilota, progetti di Arte pubblica. L'introduzione dell'arte non è da considerarsi come una serie di segnali autonomi rispetto al territorio, ma come un catalizzatore per i legami tra l'architettura, il paesaggio e lo sviluppo urbanistico. Gli artisti devono perciò interagire con i cittadini.

SCULPTURE PROJECT ROULETTE

MANFRED PERNICE

Rotonda Koehoornplein, progetto in corso dal Maggio 2006

Alla fine di Vleutenseweg sorge una rotonda temporanea che smista il traffico verso Leidsche Rijn. La rotonda, che si colloca al confine tra la nuova e la vecchia Utrecht, è utilizzata per il progetto Roulette. L'artista tedesco Manfred Pernice (1963, Hildheim) ha selezionato alcune opere dalla collezione della città di Utrecht, che preserva una forte tradizione per quanto riguarda la scultura. Verranno così rimosse temporaneamente dalle loro collocazioni originarie ad Utrecht, per essere poste sulla rotonda.

Pernice ha realizzato un piedistallo mobile costituito da binari, che permettono di esporre diverse sculture simultaneamente. Alcuni piedistalli vengono lasciati vuoti temporaneamente, mentre altri sono occupati dalle sculture, che possono anche essere spostate, se lo richiede l'allestimento. Questo crea una sorta di "coreografia scultorea" in cui le relazioni tra le opere sono costantemente in mutazione. Lo spazio originario dal quale sono state rimosse, rimane vuoto e le sculture vengono fatte ruotare ogni sei mesi.

Quando la rotonda è stata rimossa e le ultime sculture sono state ricollocate negli spazi originali, quest'ultima operazione a conclusione della Roulette.

HOUSE FOR SALE

L'organizzazione Bureau Beyond è stata coinvolta anche nel processo di urbanizzazione di Leidsche Rijn. Oltre alla progettazione di abitazioni, gli architetti/artisti sono stati chiamati a progettare teatri, spazi comunitari, palestre, per facilitare la comunicazione sociale tra gli abitanti.

In relazione a questo, il dipartimento Beyond ha commissionato un progetto speciale focalizzandosi sulle proprietà private. L'operazione ha visto la progettazione di una casa "atipica" per Leidsche Rijn che fosse in grado di influenzare l'atmosfera nella comunità e in particolare la sua "identità".

Beyond ha invitato otto artisti/architetti a progettare una casa, per una particolare zona a Leidsche Rijn. L'area è di circa 700 mq ed è situata a Het Zand, tra l'acqua e il Parkzichtlaan. Il progetto è stato commissionato agli artisti che, oltre ad avere una chiara visione del quartiere, sono riusciti a proporre la migliore soluzione realizzabile sia per gli edifici che per le abitazioni, con possibilità di edificazione sia da privati che da costruttori.

Gli artisti/architetti invitati sono: Hans Aarsman in collaborazione con Erik Kessels, Droog Design in collaborazione con Next Architects, Joep van Lieshout, Marko Lulic, NL Architects, Sean Snyder, Monika Sosnowska e Barbara Visser.

Per la decisione del progetto vincitore sono state particolarmente importanti le relazioni tra i costi e la qualità.

Sia le bozze, che i progetti completi sono stati presentati nella mostra "House for Sale" allo spazio Het Gebouw (2005, progettato da Stanley Brown) a Leidsche Rijn. La presentazione ha fornito una panoramica sull'intero processo di progettazione con l'intenzione di generare una discussione su quanto queste tipologie abitative possano adattarsi al progetto Beyond. La presentazione è stata fondamentale per testare la vendibilità del progetto e il pubblico ha potuto valutare le varie proposte e decidere quale casa costruire.

Il secondo intervento è stato quello di Claudia Zanfi, fondatrice di aMAZElab, laboratorio culturale non-profit, che si occupa della diffusione e dell'approfondimento della cultura contemporanea. aMAZElab opera come un network di produzione creativa, di riflessione e di scambio culturale, che si istituisce nell'ambito di aree interdisciplinari e sviluppa un'attitudine di intervento nel sociale e nelle maglie più nascoste delle politiche pubbliche, del nomadismo, degli attuali insediamenti precari e temporanei. aMAZElab è impegnato in ricerche sui territori, le comunità locali, le micro-geografie, le culture emergenti.

Nel suo intervento ha voluto specificare il fatto che in Italia la definizione di Arte pubblica non è chiara. Se per Arte pubblica si intendono le sculture o le fontane nelle piazze, nei parchi, l'artista più rappresentativo è Gian Lorenzo Bernini, che con la contemporaneità, almeno dal punto di vista cronologico, ha ben poco a che fare. Gli esempi dei Jaume Plensa e Anish Kapoor con le loro rispettive opere al Millennium Park di Chicago, sono estremamente fuorvianti, non possono essere considerati interventi di Arte pubblica.

Zanfi ha notato il problema e la confusione delle definizioni in occasione del seminario che ha condotto all'Università del Middle Essex in Inghilterra dal titolo "What does it mean to participate: an introduction on cultural practices". L'uso della definizione public art è un aspetto consolidato nella cultura anglosassone ed in un certo senso superato. Il termine chiave è diventato partecipazione, che presuppone il coinvolgimento delle comunità locali in prima istanza, poi giovani, studenti, immigrati che devono diventare colonna portante nel processo creativo.

Il salto dall'arte pubblica all'arte sociale e partecipata, se sono presenti tutte le condizioni, è breve. Adottando questa pratica che prevede una lunga e faticosa progettualità utile per la comunità di un determinato territorio ci si contrappone soprattutto al sistema dell'arte come è ora, ovvero costellato da Festival, Biennali, grandi mostre, che si esauriscono nel giro di brevissimo tempo e spesso piombano letteralmente sui luoghi che le ospitano, in maniera non identitaria.

Zanfi ha portato ad esempio il progetto Going Public, ideato da aMAZElab per il Festival

Filosofia di Modena, in cui si vogliono indagare i punti chiave del concetto di sfera pubblica, attraverso il coinvolgimento di giovani studenti, comunità locali, artisti, scrittori, architetti, geografi e sociologi internazionali.

L'intervento di Mili Romano, artista e docente di Antropologia Culturale all'Accademia BB.AA. Bologna, si è focalizzato su due progetti in corso sul territorio bolognese.

L'esperienza CONTAINER osservatorio-laboratorio mobile di arte pubblica, è operativo nel corso dell'anno 2007-2008 all'interno del progetto "Sposta il tuo centro. Quartiere San Donato. Città di Città". Sua caratteristica è la trasversalità nell'offrirsi come tramite tra la strada e le varie zone del quartiere. E' un riferimento all'esterno non solo per gli artisti coinvolti nel progetto, ma per tutti gli abitanti delle sue varie aree e per tutti i laboratori che al progetto più generale contribuiscono come generatori di energie di ricerca propulsiva (Piazza delle Culture-Conoscenza del quartiere-La qualità dell'abitare nell'edilizia pubblica-Le narrazioni-Un quartiere in trasformazione-II verde urbano in San Donato-Nuovi sguardi sull'architettura-Il sito web). Tutti gli interventi artistici sono stati progettati come strumento di avvicinamento/conoscenza e avvio di un processo di riflessione e trasformazione antropologico-sociale dello spazio metropolitano, a partire dai suoi caratteri essenziali e dalle sue peculiarità. Loro premessa fondamentale è che l'esperienza artistica, concepita non più soltanto come intervento meramente decorativo o di "intrattenimento", possa affermarsi come un utile sussidio alla "trasformazione" partecipata del territorio: per ingenerare la consapevolezza di una qualità urbana più alta, primo passo verso la valorizzazione dell'identità del luogo e del senso di appartenenza.

L'elemento di novità di questo progetto sta proprio nella volontà di affrontare un tema complesso assumendone la complessità e non riducendola attraverso l'adozione di formule semplificatrici la cui unica funzione finirebbe per essere quella di dare pubblicamente conto di un risultato apparente e appariscente, secondo un costume che privilegia il momento finale e celebrativo al percorso e al lavoro permanente sul campo. Dopo il primo posizionamento nell'area antistante la vecchia sede del quartiere, il CONTAINER si è spostato per tre volte: a fine gennaio è stato in Piazza Costituzione in occasione di ARTEFIERA, fra marzo e aprile è stato presente nell'area antistante la biblioteca Luigi Spina non lontano dal "Virgolone" del Pilastro e infine davanti al Centro interculturale Zonarelli in via del Lavoro.

Il secondo progetto è Cuore di Pietra a Pianoro, un'indagine molto articolata nel tempo (dal 2005 al 2011) e nei metodi di approccio e di progettazione ed azione e che vede artisti lavorare con gli abitanti del paese e con i bambini delle scuole elementari e medie. La prima idea di Cuore di pietra è nata assistendo alla demolizione di una delle palazzine dell'ex-IACP che sono state, dopo la seconda guerra mondiale, fra i primi edifici del centro del paese: con quella demolizione aveva inizio il PRU, un vasto progetto di ristrutturazione e riqualificazione urbana destinato a mutare profondamente la forma e la vita del paese. L'esigenza di documentare, allora, le mutazioni delle città e ciò che si cancella e che scompare nella struttura urbanistica e di conseguenza anche nelle abitudini e nei comportamenti della vita quotidiana, ha portato l'artista ai primi contatti con gli abitanti, per lo più anziani, e per molta parte donne, di quelle case, che vivevano con angoscia l'irrompere di quel cambiamento traumatico nelle loro esistenze, e all'elaborazione ironico-poetica in forma fotografica di un manifesto che rappresentasse una sorta di "resistenza" del cuore di pietra degli edifici, fatto dell'avvicinarsi delle generazioni e delle tante storie di umano abitare che le loro pareti ci tramandano. Non più dunque "arte pubblica" come strumento di "abbellimento", arredo e "decor", "invisibile" come lo sono tanti "monumenti", quanto piuttosto un intervento artistico che, accompagnando, nel tempo e con progetti che nascono dalle relazioni, quei lavori nel centro di Pianoro Nuovo, si insinua fra la gente come pratica familiare, ludica e critica, sorprendente, propositiva, aperta.

Per "Cuore di Pietra" la relazione con gli abitanti è stata fondamentale, non solo per la realizzazione in sé del progetto, ma per sviluppare dinamiche collaborative e partecipative, nell'interazione con gli artisti, con la città, col contesto sociale, ed ha trasformato il pubblico

da spettatore passivo a "soggetto attivo di creazione".

Marinella Paderni, curatrice e docente presso l'Accademia Carrara di Bergamo, sottolinea l'importanza della mobilità e del cambiamento della nostra società. L'artista ha il dovere di cogliere questi mutamenti e farli suoi per riuscire a comunicare con il pubblico. Un altro aspetto fondamentale e degno di indagine è la temporalità, che, se diluita nell'arco di diversi anni, allarga il campo di azione di artisti e curatori e consente al pubblico di rapportarsi all'opera in base ai propri tempi di partecipazione. Da non sottovalutare è la necessità di allargare lo spazio pubblico anche al web e ai territori virtuali, quelli che la curatrice definisce spazio della comunicazione, il luogo, cioè, in cui nell'età contemporanea la cultura trova la propria dimensione.

Nel corso dell'intervento la curatrice ha preso in esame "Open Air", mostra curata dalla stessa Paderni con Isotta Sacconi presso l'Orto Botanico di Parma. Nato dall'idea di creare una sinergia tra la ricerca artistica contemporanea e la realtà storico-scientifica dell'Orto, il progetto ha preso forma in un percorso di scoperta sia dell'Orto Botanico che delle opere di artisti di diverse generazioni, intervenuti nell'ambiente con installazioni site specific.

Riprendendo le riflessioni di Claudia Zanfi, Roberto Daolio ha introdotto il suo intervento sottolineando la fragilità della definizione di Arte Pubblica e la sua incapacità di delinarsi nei termini del sapere e delle competenze artistiche. Perché la competenza artistica deve essere legittimata dalla partecipazione? Nel focalizzare l'importanza della partecipazione, Daolio auspica una visione trasversale e multidisciplinare del sapere e della competenza, che crei un intreccio di conoscenze e che unisca nella diversità: superando i limiti della specificità dei saperi, il critico ritiene che il sapere specialistico sia finito, ripiegandosi su se stesso in maniera autoreferenziale e apatica. Da qui la considerazione per cui la partecipazione non andrebbe intesa in senso sociale ma culturale (*l'arte non ha mai risolto problematiche sociali*): Daolio non riconosce all'Arte Pubblica un mero valore estetico, ma contenutistico, nella misura in cui l'arte è in grado di dare un'identità alla città dal punto di vista culturale. Il critico prosegue concentrandosi sul concetto di autorialità: nel rapportarsi al paesaggio, l'artista è infatti tenuto a mantenere la propria identità, senza nascondersi, ma mettendosi in gioco e rifiutando di rinchiudersi in etichette.

L'intervento successivo è quello di Hervé Bechy. Il suo percorso nell'arte pubblica inizia nel 1976 attraverso l'analisi dei graffiti di New York. Nel 1977 comincia a lavorare sul campo con l'idea di dar vita a una progettualità artistica sul suolo urbano, attraverso la creazione di un atelier interdisciplinare collocato in un quartiere popolare di Parigi; questo progetto viene portato avanti fino al 1980. Al 1982 risale la fondazione della prima rivista europea dedicata all'arte negli spazi pubblici, *Art Public*.

Bechy si sofferma poi sull'origine dell'espressione arte pubblica: è una traduzione dal messicano "arte publica", formula che negli anni '20 veniva utilizzata per designare il muralismo messicano, con il suo impegno sociale. In quegli anni si riteneva che la migliore forma di arte pubblica risalisse al Rinascimento italiano. Il termine è stato poi ripreso dai muralisti americani.

Il critico prosegue con una digressione sull'arte pubblica a partire dagli anni '70, quando l'artista era il motore primo del movimento e dell'azione artistica, che tendeva a svolgersi nello spazio pubblico, al di fuori delle istituzioni. Negli anni '80 queste ultime si sono rese sempre più attive in quest'ambito, e a partire da questo momento, nella molteplicità di esperienze artistiche nate, lo spazio pubblico è divenuto una sorta di estensione di quello museale.

Bechy solleva così una serie di questioni, come quella della temporaneità delle opere, che in qualche modo limiterebbe l'impegno dell'artista e il coinvolgimento del pubblico (le amministrazioni pubbliche infatti tendono a guardare con maggiore interesse le opere temporanee rispetto a quelle permanenti); cosa permette oggi di riconoscere un'artista e un'opera e come scegliere dove collocarla; il dualismo tra internazionalità e locale, ovvero la

capacità da parte dell'artista di affrontare tematiche di carattere globale come le tecnologie o l'ambiente attraverso interventi che agiscono nel tessuto locale.

17 maggio 2008

Il secondo appuntamento si apre con l'intervento di Lorenzo Giusti, studioso presso il Dipartimento di Storia dell'Arte di Siena e da qualche anno critico e curatore. Concentrandosi sul binomio arte pubblica/arte abusiva, il critico ha delineato le convergenze e le divergenze tra i due campi, riconducendo le sue considerazioni al cosiddetto "ambientalismo della mente", concetto che è stato introdotto da Kalle Lasne, fondatore della rivista no profit *Ad Buster*, e che è stato ricavato in primo luogo dalle teorie di Gregory Bateson sull'ecologia della mente, e successivamente dall'*ecosofia* di Felix Guattari, che consiste nell'ecologia ambientale (in rapporto alla natura e all'ambiente); nell'ecologia sociale (in rapporto alle realtà economiche e sociali); nell'ecologia mentale (in rapporto alla psiche). Le riflessioni di Lorenzo Giusti provengono in qualche modo dalla frequentazione assidua con gli artisti Blu (che sta realizzando una serie di lavori sulla facciata della Tate a Londra) ed Ericailcane, coinvolti in molti progetti illegali e non; in particolare Lorenzo Giusti si chiede che fine faranno i numerosi pezzi che Blu ha realizzato abusivamente a Bologna, in particolar modo ora che è divenuto un artista affermato a livello internazionale. A questo punto Giusti si sofferma su un interessante incontro svoltosi due anni fa presso il Giardino Bardini di Firenze tra Marco Scotini e Stefano Questiola, durante il quale Scotini identificava la disobbedienza come una condizione creativa e costitutiva degli ambiti socio politico ed estetico, arrivando a far combaciare attivismo ed estetica e quindi, in senso traslato, arte pubblica e arte abusiva; Questiola invece ha cercato di individuare i punti nodali dell'una e dell'altra, riconoscendo nell'intenzionalità un momento di divergenza tra le due: l'arte pubblica è connotata da un'intenzionalità limitata, o quando meno mediata, mentre l'arte abusiva è dotata di un'intenzionalità completamente autonoma e indipendente: in che modo questa intenzionalità non mediata riesce effettivamente ad autodeterminarsi e a condizionare la fruizione e la partecipazione consapevole o inconsapevole del pubblico? Un altro punto su cui si sofferma Giusti è l'aspetto intrinsecamente relazionale dell'arte pubblica come di quella abusiva; di qui sorgono una serie di questioni, prima tra tutte: come reagisce l'arte abusiva di fronte al progressivo scollamento dell'individuo dai problemi collettivi, ovvero di fronte alla "morte del sociale" e allo stesso tempo di fronte alla inevitabile deriva dell'arte nel campo dell'entertainment? Reagisce o è essa stessa espressione di un tempo libero privato occupato attraverso l'occupazione dello spazio pubblico non libero, rifacendosi all'espressione di Baudrillard "sollazzatori sollazzati"? Sull'onda delle riflessioni di Rosalind Deutsche circa il concetto di *public*, Giusti pone un'altra questione, ovvero a chi appartiene il termine public? Possiamo definire arte pubblica tutto ciò che crea consenso o disordine nello spazio pubblico, oppure ciò che fa dello spazio pubblico un'arena dell'attività politica? L'arte pubblica costruisce o rompe lo spazio?

Alessandra Pioselli si riallaccia alle considerazioni relative all'opera di Rosalind Deutsche, in particolare all'opera *Eviction: Art and Spatial Politics*, che considera la dimensione pubblica come sfera pubblica, secondo un concetto analizzato dalla filosofia politica di Habermas, sfera pubblica intesa come ambito di negoziazione in cui non è l'arte a doversi collocare nello spazio, ma, al contrario, deve creare il pubblico su temi di rilevanza collettiva, catalizzando l'attenzione, provocando il dibattito politico e costringendo lo spettatore a prendere posizione e ad assumere un ruolo sociale attraverso l'estetica: a tal merito la Pioselli cita l'opera di Hans Haacke, *Information*, 1970 al MoMA, durante la quale l'artista è intervenuto nell'istituzione ponendo una domanda al visitatore circa la possibile rielezione di Rockefeller, che in quegli anni appoggiava la politica di Nixon in Indocina, portando così il pubblico a interrogarsi, scuotendone la coscienza. Ma chi è il pubblico: un soggetto determinato, la comunità, la massa, la moltitudine, l'opinione pubblica? Parlare di arte pubblica secondo la critica è una sorta di contraddizione, sarebbe più appropriato parlare di

dimensione pubblica.

Daria Filardo si sofferma così sull'idea di identità del pubblico a partire dall'intervento di Manfred Pernice che spostava le opere da un luogo all'altro di Utrecht. In questo processo di democratizzazione diffusa, l'arte è in grado di dare risposte? Non è possibile oggi dare una definizione univoca di arte pubblica, sempre necessario che ci sia un riconoscimento identitario: spesso nell'arte pubblica vengono chiamati artisti che in qualche modo sono uniformi alle comunità in cui operano. Ma che cos'è la comunità oggi? C'è un tentativo da parte dell'arte di ricostruire una utopica idea di comunità che nella frammentazione odierna è assolutamente irriconoscibile? L'antropologo James Clifford, parlando di comunità, afferma l'esistenza di una cittadinanza flessibile, basata non più sul senso di origine, ma su un gioco di relazioni sbilanciate, che si integrano e in cui le singole storie di nuova appartenenza e di spezzettamento sono tanto importanti quanto quella di origine: la Filardo riporta questa riflessione antropologica al mondo dell'arte, alla flessibilità e mobilità mondiale di cui sono oggetto e soggetto gli artisti.

Ma chi è il pubblico? A questo punto della discussione diviene fondamentale la questione che Alessandra Pioselli definisce della "rappresentanza", ovvero del chi parla per chi e a chi ci si rivolge. Secondo Daolio non vi è più ragione di utilizzare la parola pubblico come sostantivo per identificare il destinatario/interlocutore dell'opera, ma solo in quanto aggettivo: i pubblici sono svariati, e pertanto definibili solo in una espressione plurale che dia il senso e l'idea della diversità e molteplicità delle "comunità" alle quali ogni lavoro si dedica in maniera specifica. Scomparsa la dimensione utopica dell'arte, e la possibilità per essa di risolvere problematiche di carattere sociale o politico, non resta che riconoscere una parzialità delle forme identitarie a cui l'arte stessa si rivolge, non più riconducibili a un pubblico, ma frammentate in differenti comunità, ad esempio di studenti. Se non si accetta e si comprende questo dato di fatto, si rischia di monumentalizzare interventi nati nella realtà per altri fini e con altre funzioni. Alessandra Pioselli, tuttavia, pur condividendo la riflessione di Daolio, avverte una certa tendenza all'utopia in molte pratiche artistiche, soprattutto quando basate su un'idea di condivisione e di partecipazione che in qualche modo cerca di colmare il vuoto lasciato da valori di carattere prettamente sociale. Ma l'arte non è mai stata sociale e non è mai riuscita a colmare tale perdita, tant'è vero che Daolio considera pericoloso, parlando di condivisione, il cadere in una forma di utopia linguistica alla quale poi non corrisponde un valore pratico: bisogna quindi spostarsi verso una dimensione translinguistica che superi la frammentazione del sapere, che venga condivisa anche dagli altri saperi, e che faccia dell'artista il detentore di una particolare competenza che contribuisce ad arricchire il patrimonio culturale della città. Alessandra Pioselli aggiunge che bisognerebbe abbandonare l'idea di un pubblico creato su una base precostituita, in quanto esso nasce e si plasma a partire da riflessioni di rilevanza politica, dunque non è l'artista a rivolgersi a un pubblico predeterminato, ma è egli stesso a dargli vita.

Metodi, pubblici e pratiche devono, secondo Mili Romano, mettersi in gioco continuamente, accompagnare l'opera in tutto il processo creativo e non abbandonarlo come spesso avviene per i progetti temporanei: osservare lo svolgimento del progetto fa sì che si affondino le radici per progetti futuri, e scatena riflessioni di tipo politico che consente uno scambio paritario tra comunità e artista. Quest'ultimo deve dimostrarsi sempre aperto al cambiamento del progetto, progetto che non è mai definitivo all'interno della città che si fa sempre più sfuggente.

Un rischio prospettato da Lorenzo Giusti è quello del ritorno alle utopie degli anni Settanta, quando si cercava il rapporto tra pubblico e privato attraverso il situazionismo, la performance e l'interazione (Bruce Nauman, Felix Gonzales Torres). Il pubblico è libero di appropriarsi dell'opera d'arte attraverso la creazione di qualcosa di distribuibile, ma altre forme di arte urbana che dialogano con la sfera urbana mettono in ballo la relazione tra identità e anonimata dell'artista: nel contesto globalizzato l'essere anonimi per non essere anonimi si pone come vera e propria strategia per rendere il flusso di comunicazione

flessibile. E invece è proprio l'identità che Giusti nega all'artista ad essere affermata da Daria Filardo, nella convinzione che non si possa pensare all'anonimia nell'arte, neppure nella street art, poiché la flessibilità sopra citata trova ragione di esistere proprio nell'identità. Ma le Colonne di Buren sono allora un'opera di arte pubblica o un lavoro di Buren? La risposta sembra essere più interessante della domanda, ovvero: di fronte a un'opera d'arte illegale che ruolo ha l'artista? Proprio in questo, secondo Giusti, risiede la presa di coscienza dell'autore nei confronti della propria creazione.

A tal proposito Alessandra Pioselli ricorda gli interventi di Krzysztof Wodickzo, che negli anni Ottanta proiettava immagini sui muri degli edifici, con particolare attenzione alla svastica riprodotta sul muro dell'Istituto di Cultura Sudafricana di Londra: per una notte intera i Londinesi hanno potuto vedere il simbolo proiettato sul timpano dell'edificio, che arrivava alle coscienze come un pugno nello stomaco, grazie a quello che si potrebbe definire un intervento "mordi e fuggi" dal quale sono scaturite riflessioni e domande di una certa rilevanza politica e sociale. E alla critica mossa da Daolio per cui un lavoro di questo tipo potrebbe facilmente risultare utopico, in quanto diretto a un pubblico casuale, non a una comunità ma a una serie di individualità che, per quanto parte di una collettività con il semplice atto di esserci, non la rappresentano, la Pioselli risponde sottolineando l'assenza di un ideale preconstituito alla base del lavoro, lavoro che si pone così come provocazione, come domanda e motore di meccanismi lasciati scaturire solo nella coscienza dello spettatore.

Questo genere di intervento si riallaccia a una duplice tendenza tipica degli anni Novanta: da una parte gli artisti puntano al risveglio del pubblico nel mezzo della vita quotidiana, dall'altra focalizzano l'attenzione su un riconoscimento del pubblico stesso che avviene mediante la creazione di nuove comunità; così Lorenzo Bruni introduce un nuovo spunto di conversazione nell'ambito della discussione, che ora si concentra sul concetto di comunità: cosa significa avere un monumento nella città contemporanea? Molti artisti hanno posto in luce la questione dell'identità del segno che nell'area pubblica crei uno spazio mentale in cui tutti possano riconoscersi e collocarsi, ed è sempre più necessario comprendere questa teoria per lasciarsi alle spalle la concezione novecentesca dello spazio pubblico. Ipotizzando la distruzione del monumento come atto di liberazione dalla repressione e come dimostrazione di libertà critica attiva, Bruni pone l'accento sul passaggio obbligato della comunicazione come gradino successivo a tale distruzione, per contestualizzare l'opera in modo che questa investa l'immaginario delle persone che vivono all'interno della città in un'ottica di aggregazione ben lontana però da qualsiasi atto di chiusura, come hanno fatto Blu ed Ericailcane. Un altro tipo di intervento è quello effimero. In questo senso Bruni ricorda tre opere in particolare: **Sisley Xhafa** che alla Biennale di Istanbul ha modificato un bus ricoprendolo con una lamina argentata e riflettente che a un primo colpo d'occhio appariva preciosissimo, ma che in realtà era completamente dismesso e vedeva una massa di persone che lo spingeva lungo una collina per condurlo alla sede della Biennale, svolgendo così un'azione reazionaria; **Pavel Althamer**, invitato al nuovo centro della Sony a Berlino nel 2005 doveva fare una scultura per contestualizzare la piazza e la fontana antistanti: si è trattato di una performance intitolata *Monumento all'uomo d'affari*, durante la quale l'artista, arrivato con abiti eleganti e con una valigetta dagli uffici, si spogliò e si immerse nella fontana, lasciando i vestiti come residuo. Del lavoro è rimasta una targa, mentre i vestiti sono stati acquistati dalla Tate Modern, nonostante egli stesso fosse contrario alla vendita; **Nedko Solakov** scelse nel 2001 di operare su una statua costruttivista del 1930: dopo averla fatta riprodurre, il giorno dell'inaugurazione Solakov prese a martellare l'opera di fronte a un pubblico incredulo in quanto ignaro che si trattasse di una copia. In realtà nessuno si era reso conto fino a quel momento dell'esistenza del monumento, eppure a quel punto chiunque disse che l'arte contemporanea distrugge la memoria: in verità l'arte in quel caso ha creato una memoria e una coscienza storica nel pubblico.

L'errore più grossolano secondo Bruni sta nell'aver inteso lo spazio pubblico come categoria estetica, errore che ha decretato la sua morte: oggi, infatti, l'arte è quasi del tutto relazionale, evidenzia il bisogno di attenzione

nel naturale svolgimento della normalità e spinge la volontà artistica ad uscire dai musei.

Vincenzo Chiarandà, a questo punto, introduce l'esperienza del Gruppo Oreste, che ha sempre rifiutato il riferimento a una categoria estetica, e che ha fatto di questa negazione uno dei punti cruciali del proprio lavoro, con un particolare riferimento alla Biennale di Venezia del 1999, quando anche la situazione politica (Berlusconi, Craxi, ecc.) richiedeva una svolta dell'arte in senso sociale, dovendo essa stessa attivare un processo reazionario in quel preciso momento storico.

A Elvira Vannini, poi, si deve la messa in luce di un'altra problematica fondamentale dell'arte pubblica: il concetto di temporalità. Lo spazio pubblico diviene un luogo dove compaiono, scompaiono e riappaiono delle forme di partecipazione, rivolte a comunità non necessariamente esistenti, ma che, come affermava precedentemente Alessandra Pioselli, si creano di volta in volta e danno vita a discussioni che si aprono al di fuori delle logiche capitaliste. Citando la teoria dell'interstizio di Bourriaud, che guarda alle comunità come referenti di uno scambio continuo, la Vannini trova che tutte le ricerche nello spazio pubblico debbano essere una piattaforma di presentazione di progetti o di pratiche in corso sia in senso sociale che in altri ambiti, ricordando i lavori di Marjetica Potrc nella Città Informale. Alcuni interventi diventano ipotesi urbane, altri si mimetizzano completamente con lo spazio urbano. Parlando della propria esperienza di collaborazione con alcuni architetti in un progetto di riqualificazione urbana a Reggio Emilia, la critica si interroga su come intervenga l'arte contemporanea in progetti di questo tipo, e quale sia la risposta della pubblica amministrazione. Il rischio che si corre è quello che i giovani artisti come del resto anche l'arte pubblica diventino uno specchietto per le pubbliche amministrazioni al fine di dimostrare interesse nei confronti dell'arte contemporanea, e proprio per questa ragione Vincenzo Chiarandà afferma l'importanza di due fattori quali le intenzioni dell'artista e le conseguenze del suo lavoro.

Mauro, spettatore appassionato d'arte contemporanea, interroga gli addetti ai lavori circa la questione della partecipazione, chiedendo loro come possa essere pensato il dialogo con le comunità, prescindendo dal protagonismo dell'artista: esiste la tendenza ad ascoltare il pubblico? A che pubblico si comunica? La Pioselli afferma che la partecipazione è solo un mezzo attraverso il quale raccontare determinate cose, non si pone come finalità, ma come strumento grazie al quale poter sviluppare un tema ed esplicitare dei contenuti; non è l'invito "vieni a giocare con me?", ma si esplica a diversi livelli, non solo in una dimensione fisica, ma anche mentale e ambientale.

Daria Filardo, al contrario, mette in dubbio che la processualità sia esclusivamente un mezzo, infatti il processo è parte integrante dell'intervento non solo in funzione dell'azione, non solo in quanto risposta a una domanda che inneschi in questo modo un meccanismo sul territorio: l'arte pubblica non è propaganda, né è sociale, ma riesce a compiere un'operazione che supera la partecipazione e che crea un'opera collettiva, che dovrebbe esplicitarsi in una sfera estetica globale. Gli artisti sono coloro che hanno formulato un pensiero diverso sullo spazio della mente, e, per quanto il metodo arrivi da diverse discipline, essi utilizzano un linguaggio infiltrato in una dimensione allargata di sentire lo spazio e la visione. Le categorie estetiche sono purtroppo tuttora confinate nell'oggetto, in un'ottica ancora novecentesca.

Nathalie Zonnenberg afferma che il ruolo dell'artista non è quello del mediatore, semmai è il curatore lo è rispetto alle visioni che l'artista propone. La Zonnenberg torna a parlare del lavoro di Utrecht, ma in un'ottica diversa: la curatrice guarda l'altra faccia della medaglia, con l'esempio dell'intervento di Ezra Erson, artista turca che ha lavorato nella città ponendo una particolare attenzione alle problematiche di carattere sociale. Lavorare con artisti stranieri rispetto al contesto in cui operano mette il curatore nella condizione di far conoscere sia il luogo che il territorio, ponendoli in stretto contatto con tutti coloro che partecipano alla sua pianificazione. Proveniente da Istanbul, l'artista ha dimostrato subito un certo interesse per le problematiche di carattere sociale, per i conflitti tra comunità, per l'integrazione; per questa area propose una sorta di scultura sociale, dedicata in particolare ai giovani non integrati. L'ufficio stesso è stato collocato nella stessa zona dell'intervento, zona che in realtà era abitata da nuove famiglie che non avevano dimostrato di avere gravi difficoltà o problemi sociali. L'artista ha così coinvolto adolescenti che non si sentivano

rappresentati dal contesto in cui vivevano, chiedendo loro di formare una sorta di comunità nella comunità a cui veniva chiesto di lavorare sulle parole, e di comporre delle frasi da stampare su giacche in stile gang. Quando l'intervento è stato portato in una dimensione più tradizionale, in una mostra rivolta a un pubblico più ampio rispetto al gruppo specifico di lavoro, si sono create una serie di dissonanze, e già il primo giorno di esposizione le giacche, risultato finale del lavoro, sono state rubate. La Zonnenberg riporta nuovamente l'attenzione sul problema della rappresentanza. Ma è giusto portare un lavoro di arte pubblica dentro gli spazi tradizionalmente deputati? Mili Romano ricorda a tal proposito il rifiuto di Ernst Pignon di entrare in un museo con i suoi interventi pubblici, limitandosi così a esporre il solo materiale documentario, paventando la possibilità che il ritorno nello spazio istituzionale potesse modificare il linguaggio dell'opera. La documentazione invece ha il dovere di circolare in quanto creatrice di nuove riflessioni. Ma perché deve rientrare nel sistema dell'arte se non si pone come opera, si chiede Vincenzo Chiarandà.

Riprendendo il discorso sulla Street art, Lorenzo Giusti va alla ricerca delle sue origini; secondo il critico essa nasce con internet, nel momento in cui, cioè, la si è fatta circolare in rete secondo un concetto di *open source*, di comunicazione attraverso canali diversi da quelli tradizionali, in uno spazio che non è solo fisico e urbano, ma per lo più mentale. Il fatto che poi queste opere siano entrate nei musei e nelle collezioni trova le sue ragioni nella necessità dell'autosostentamento. Ciò che cambia con la Street art è lo spazio che i lavori creano: i pezzi di Banksy si conoscono essenzialmente grazie alla rete; in questo senso l'arte pubblica deve essere interpretata in chiave ecologica, non secondo un ecologismo utopico o legato a un ambiente fisico, ma sostanzialmente nei termini di spazio mentale, di una pausa, di un retrocedere che si contrappone al bombardamento mediatico. Le origini della Street art vanno ricercate anche nei situazionisti e nei debordiani.

Ma se Blu ed Ericailcane non fossero entrati nei circuiti dell'arte noi ne avremmo parlato?

Daria Filardo muove una critica aperta alla street art (negando la visione di Alessandra Pioselli per cui l'arte abusiva è necessariamente e implicitamente relazionale): i murales che si incontrano quotidianamente non sono che un'imposizione, nella stessa misura in cui lo sono i manifesti pubblicitari, nessuno li richiede e nessuno sceglie di imbattersi in essi. L'operazione *Fuori Contesto* (serie di manifesti sparsi nella città con frasi di artisti ai quali si è chiesto di esprimersi senza vincoli di contenuto), invece, si inserisce in un meccanismo non abusivo, che si estranea da ogni volontà polemica o provocatoria al solo scopo di concedere al cittadino una pausa, in un atto di riappropriazione della città al quale tutti sono chiamati a partecipare indistintamente.

Proveniente da una formazione di stampo sociologico, Cecilia Guida apre una lunga parentesi sull'arte pubblica in relazione alla dicotomia spazio fisico/spazio virtuale, durante la quale valuta le possibilità che le tecnologie aprono al mondo dell'arte: nella storia della comunicazione la nascita, la formazione, l'utilizzo di nuove tecnologie hanno portato a ricostituire e rileggere lo spazio pubblico, come d'altronde hanno fatto anche la televisione, la radio e la stampa. Internet mette però in discussione gli spazi e le relazioni, crea rapporti e situazioni alternativi rispetto a quelli fisici: riflettere sul territorio internet permette comprendere cosa significa stare dentro e stare fuori, e per questo l'artista deve cercare di guardare alla rete non solo come modalità di comunicazione, considerando solo una minima parte delle potenzialità del web, dovrebbe piuttosto cominciare a guardarvi come a uno spazio, a un ambiente, mutando la dimensione locale in globale, trasformando le comunità territoriali in virtuali. La critica parla di social networking, dei forum, di skype, dei blog...

Tuttavia l'argomento apre milioni di possibili riflessioni, ed è talmente diramato che Lorenzo Bruni esplicita la volontà di chiarire quali sono i progetti di arte pubblica che hanno fatto completo uso della rete: la Guida ricorda così i lavori di Stalker, che, in occasione della Giornata della Lentezza, hanno dato vita a una serie di performance che si sono svolte in alcune città simultaneamente. I partecipanti sono stati contattati via internet, dove già si erano andate creando delle comunità virtuali che poi si sono "manifestate" fisicamente in occasione dell'intervento e che, infine, sono tornate nel web con la creazione di un blog.

Un interessante esempio è stato poi citato da Alessandra Pioselli; si tratta dei Complaints Choir, Tellervo Kalleinen e Oliver Kochta-Kalleinen, che hanno ideato un sistema di

aggregazione di comunità chiamate a esprimere le proprie lamentele trasformandole in canzoni. Le modalità di riunione sono scaricabili dal sito web, dunque gli artisti sono completamente esclusi dall'operazione, che può essere svolta in qualsiasi luogo e da chiunque voglia prendervi parte attivamente. Il lavoro, che non vuole proporsi come operazione artistica, si autoproduce e si autocrea; una critica, però, è stata mossa: partendo da un principio di partecipazione casuale, l'intervento non dà se non una rappresentazione parziale di quelle che sono le problematiche della società. I Kalleinen hanno replicato a tale appunto ribadendo l'assoluta estraneità del progetto da ogni tipo di intervento sociale, o di polemica o provocazione; il solo intento del lavoro è quello di far sì che la gente si diverta, che abbia un piccolo spazio per riflettere e affermare i propri pensieri relativi alla quotidianità, alle tematiche anche tra le più banali, e in questo modo la forma catartica del coro mette in atto un processo di condivisione, moltiplicazione ed estensione.

L'intervento di Milena Naldi, consigliere comunale, inverte i punti di vista e con essi le prospettive del campo d'azione: la sua figura, che associa al ruolo di rappresentante della pubblica amministrazione quello dell'addetta ai lavori come storica dell'arte, si pone come interlocutore diretto di critici e artisti che operano nell'ambito dell'arte pubblica. Pur riconoscendo la difficoltà di declinare il concetto di public art, il consigliere afferma di aver voluto concentrare il lavoro dell'amministrazione in tre filoni principali: energia, qualità urbana e arte pubblica. Fornendo una chiave di interpretazione ribaltata rispetto a quella prettamente artistica ed estetica, Milena Naldi parte nella sua riflessione dall'urbanistica, dall'architettura, dalla coscienza di un tessuto urbano che si sta estendendo e che da anni manca di interventi mirati alla riqualificazione della città e alla felicità urbana. Gli esempi europei ci mostrano come la mancanza di interdisciplinarietà sia un vezzo tutto italiano: nessuno in Europa pensa di fare un progetto urbanistico senza considerare la ricaduta e la partecipazione urbana. Per questo pensare all'arte pubblica come a un mezzo di riqualificazione permette di prospettare nuove forme di condivisione e di vita nell'area urbana, in un clima di nuova energia che investe tanto la città quanto il mondo dell'arte, e che rivolge lo sguardo in particolare alle giovani leve di artisti, chiamati a reinventare la sfera urbana attraverso il concorso pubblico. Che senso ha oggi spendere decine di migliaia di euro per opere d'arte costosissime che migrano nello spazio pubblico senza avere nessuna connessione e nessun rapporto con esso?

Il forum si chiude così con Hervé Bechy, che conduce l'attenzione a nuove forme di gestione dell'arte pubblica: agenzie indipendenti dell'arte pubblica operano già da anni in Olanda come in Francia o in Inghilterra. Esse si occupano di selezionare i dossier degli artisti sulla base delle richieste che le pubbliche amministrazioni o i privati fanno: inizialmente si determina un budget complessivo, poi si decide il luogo dell'intervento e in seguito a concorsi internazionali l'agenzia fa una selezione dei progetti. Gli artisti scelti vengono invitati a visitare i luoghi in cui opereranno nei due o tre mesi successivi; durante questo periodo è l'agenzia che si occupa di reperire informazioni fungendo da intermediario, fino alla scelta finale del progetto, effettuata dal richiedente (amministrazioni o privati) sulla base del dossier dei singoli artisti e in relazione al linguaggio artistico. In questo modo i dossier che non sono stati scelti per la realizzazione dell'opera entrano a far parte dell'archivio dell'agenzia, e possono essere ulteriormente consultati. Generalmente gli artisti chiamati a lavorare dopo una prima selezione vengono ugualmente remunerati indipendentemente che il lavoro sia o meno realizzato; lo Stato così è chiamato a finanziare il concorso, mentre la città a occuparsi dei costi di realizzazione. Negli anni Ottanta così sono state costruite le reti tramviarie a Strasburgo e a Nizza con l'intervento di numerosi artisti: si può dire, in linea di massima, che il lavoro delle agenzie funzioni meglio quando coinvolge comunità piccole o comunque particolarmente omogenee.