



Un luogo dopo l'altro - riassunto libro

Storia dell'arte contemporanea
Accademia di belle arti di Bologna
22 pag.

Miwon Kwon

Un luogo dopo l'altro

"Site-specific" è un termine entrato a far parte del linguaggio dell'arte sull'onda delle esperienze della Minimal art e della Land Art, riferendosi a: sculture, installazioni, azioni, performance, proiezioni, spettacoli teatrali ecc. che avvengono nei luoghi dell'arte o meno.

Il discorso sulla *site-specificity* nasce in seguito a quelle esperienze che tra gli anni 60 e 70 indagano il nesso tra arte e luogo, dove quest'ultimo è concepito come insieme di particolari elementi architettonici o naturali, tangibili e misurabili.

In Italia si utilizza in prevalenza *site-specific* rispetto alla traduzione "sito specifico" o alla locuzione latina "in situ" (in loco). Il vocabolario Treccani definisce l'espressione come un neologismo che indica una "creazione, performance artistica pensata e realizzata per essere inserita in un determinato luogo o ambiente". Il luogo è parte imprescindibile dell'ideazione, della creazione e del godimento dell'opera. Questa definizione di *site-specific*, che indica una relazione tra l'opera e il sito, appare però insoddisfacente già pochi anni dopo il suo primo utilizzo.

L'autrice del libro parte da questo problema terminologico e di concettualizzazione, analizzando le diverse declinazioni che il termine ha assunto, passando in rassegna gli approcci teorici e le modalità con cui gli artisti dagli anni 60 agli anni 90 hanno guardato al sito.

Gli artisti adottano il termine e la modalità di lavoro *site-specific* con l'intento di opporsi alla mercificazione dell'arte e per criticare l'istituzione dello spazio della galleria e l'autonomia della scultura dei modernisti separata dallo spazio della vita.

Citando l'autrice, il *site-specific* si compie nell'esperienza corporea e percettiva dell'opera:

1. "il lavoro *site specific* dunque, nelle sue prime manifestazioni, si focalizza sulle indivisibili relazioni fra il lavoro e il suo luogo, richiedendo la presenza fisica dello spettatore per completarlo".

2. Il passaggio da una concezione in termini fisici a una come contesto avviene per mezzo di alcuni artisti (Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson) che si rapportano al sito in termini culturali, lavorando su elementi quali classe, razza, genere e sessualità del pubblico. Con le loro opere mirano a sollecitare una risposta critica piuttosto che una fisica, che interessa l'istituzione artistica e i contesti sociali, politici e culturali a cui l'istituzione si riferisce. Contestualmente, viene portata avanti una critica dello spazio urbano come spazio espositivo e una riflessione su che cosa sia "pubblico".

3. Su questo concetto si focalizza il terzo passaggio fondamentale del *site-specific*, che vede l'arte cercare un impegno più intenso con la vita quotidiana, coinvolgendo specifiche comunità e affrontando questioni di tipo sociale e politico.

Il merito di Miwon Kwon è quello di aver fornito una prima indagine storica organica e un inquadramento teorico puntuale del *site-specific*, dell'evoluzione del termine e delle pratiche *site-oriented* che si sono succedute negli anni.

L'autrice mette in evidenza come le pratiche *site-oriented* siano state identificate con una serie di nuovi termini legati al sito (*site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-related*) e una particolare specificità (*context-specific*, *audience-specific*, *community-specific*), locuzione che se da un lato sono state utilizzate per rifarsi all'anti-idealismo e alla critica del mercato tipiche del primo concetto di *site-specific*, dall'altro hanno voluto distinguersi dal passato e dall'uso acritico che si è fatto del termine da parte delle istituzioni culturali. Kwon sostiene che se l'efficacia estetica e politica dell'arte *site-specific* è venuta meno, la causa risiede nelle forze istituzionali e di mercato. Per questo motivo artisti, critici, storici e curatori hanno coniato nuovi termini indicando così un diverso rapporto tra arte e sito che riflette i cambiamenti sociali.

Al giorno d'oggi, il termine *site-specific* viene applicato indiscriminatamente a opere d'arte, mostre museali, progetti di arte pubblica, festival delle arti cittadine, installazioni architettoniche, anche perché il discorso sull'arte contemporanea manca ancora di un resoconto sostanziale dei "terreni" storici e teorici della *site-specific*.

Il libro vuole analizzare i modi in cui lo stesso termine "*site-specific*" è diventato esso stesso un luogo di **lotta**, dove le posizioni in competizione sulla natura del sito, così come il **rapporto "corretto" dell'arte e degli artisti** con esso, siano contestate.

1 - Genealogia della specificità del sito

In passato il termine *site specificity* implicava qualcosa di radicato, di vincolato alle leggi della fisica. Le opere *site-specific* insistevano ostinatamente sulla "presenza", anche se dal punto di vista del materiale erano effimere, e altrettanto manifestavano immobilità, anche di fronte alla scomparsa o alla distruzione.

Inizialmente l'arte *site-specific* assumeva il sito come location effettiva, una realtà tangibile con un'identità composta da una combinazione fisica di elementi fisici: lunghezza, spessore, altezza, texture.. se la scultura modernista assorbiva il piedistallo/base così da trancare il proprio legame con il sito, rendendosi più autonoma e priva di luogo, le opere *site-specific*, sin dalla loro comparsa (60-70), imponevano una netta inversione di questo paradigma modernista. L'arte *site-specific* si concedeva al proprio contesto ambientale in quanto fortemente determinata o diretta da questo.

Hanno forzato un drammatico capovolgimento del paradigma modernista -> lo spazio dell'arte non era più percepito come una pagina bianca ma un **luogo reale**, dove gli oggetti d'arte sono vissuti nel qui e ora attraverso la presenza corporea di ogni soggetto che guarda.

Nella sua prima formulazione, l'opera *site-specific* si è concentrata sullo stabilire una **relazione inestricabile e indivisibile tra l'opera e il suo sito**, e ha richiesto la presenza fisica dello spettatore per il completamento dell'opera -> l'opera *site-specific* aspirava a **superare i limiti dei media tradizionali** come la pittura e scultura oltre che dal loro contesto tradizionale.

[A partire da questa posizione, **Robert Barry** dichiarò in un'intervista del 1969 che ciascuna delle sue installazioni fatte di filo metallico è stata "realizzata per adattarsi al luogo in cui è stata installata. Non possono essere spostati senza essere distrutti.

Analogamente, **Richard Serra** realizzò *Tilted Arc*, "commissionato e progettato per un sito particolare: Federal Plaza. Si tratta di un'opera site-specific e come tale da non ricollocare. Rimuovere l'opera significava distruggerla]

Ispirate dal **pensiero contestuale del minimalismo**, varie forme di **critica istituzionale** e **arte concettuale** svilupparono un diverso modello di site-specific che implicitamente sfidava l'"innocenza" dello spazio e la presunzione di accompagnamento di un soggetto spettatore universale. Molti artisti, tra cui Mierle Laderman Ukeles, Daniel Buren, Hans Haacke e Smithson, hanno concepito il sito non solo in termini fisici e spaziali, ma come una cornice culturale definita dalle istituzioni dell'arte. Se il minimalismo ha restituito al soggetto che guarda un corpo fisico, la critica istituzionale ha insistito sulla matrice sociale della classe, della razza, del genere e della sessualità del soggetto che guarda.

Mentre il minimalismo sfidava l'ermetismo idealista dell'oggetto artistico autonomo deviandone il significato verso lo spazio di presentazione, la critica istituzionale complicava ulteriormente questo spostamento sottolineando l'ermetismo idealista dello stesso spazio di presentazione. Lo spazio espositivo/museale moderno era recepito come un mascheramento istituzionale, una convenzione espositiva normativa con funzione ideologica.

Essere "specific" per un tale sito significa decodificare e/o ricodificare le convenzioni istituzionali in modo da esporre le loro operazioni nascoste, per rivelare i modi in cui le istituzioni plasmano il significato dell'arte per modulare il suo valore culturale ed economico.

[In opere come: *Condensation Cube* di Haacke (1963-1965), *Measurement series* di Mel Bochner (1969), *Wall cutouts* di Lawrence Weiner (1968) e *Within and Beyond the Frame* di Buren (1973), fu messo in atto il compito di esporre quegli aspetti che l'istituzione avrebbe oscurato letteralmente in relazione all'architettura dello spazio espositivo.]

Il sito non era più la condizione fisica della galleria (come in *Condensation Cube*) ma il sistema delle relazioni socioeconomiche all'interno delle quali l'arte e la sua programmazione istituzionale trovano le loro possibilità di esistenza. Le denunce basate su fatti reali presentate nel corso degli anni 70, che evidenziavano i **legami inestricabili dell'arte con l'élite al potere ideologicamente** sospetta se non moralmente corrotta, riformulano il sito dell'arte come un contesto istituzionale in termini sociali, economici e politici e avvalorano questi termini come il contenuto stesso dell'opera.

Ad esempio, nel suo contributo alla **73a American Exhibition** nel 1979, **Asher** ha rivelato che i luoghi di esposizione o esposizione sono situazioni culturalmente specifiche che generano particolari aspettative e narrazioni riguardanti l'arte e la storia dell'arte. L'inquadramento istituzionale dell'arte, in altre parole, non distingue solo il

valore qualitativo ma (ri)produce anche forme specifiche di conoscenza che sono storicamente localizzate e culturalmente determinate, per nulla standard universali o senza tempo.

Un altro approccio ancora alla critica del contesto istituzionale è rilevabile nella serie del 1973 di spettacoli di "**Arte della manutenzione**" di **Ukeles** al Wedsorth Atheneum di Hertford, nel Connecticut. In due delle esibizioni, Ukeles, letteralmente sulle mani e sulle ginocchia, ha lavato la piazza d'ingresso e i gradini del museo per quattro ore, quindi ha lavato i pavimenti all'interno delle gallerie espositive per altre quattro ore. L'immacolata auto-presentazione del museo, e i suoi spazi perfettamente bianchi, come emblema della sua "neutralità", dipendono strutturalmente dal lavoro nascosto e svalutato della manutenzione e della manutenzione quotidiana.

Con questo tipo di arte, la condizione fisica di un luogo specifico non è più l'elemento primario nella definizione del sito che diventa più impermanente. In altre parole, "l'opera" non vuole più essere un nome/oggetto ma un verbo/processo, volto a provocare l'acutezza critica (non solo fisica) degli spettatori nei confronti delle condizioni ideologiche della loro visione -> in questo modo la garanzia di una relazione specifica tra un'opera d'arte e il suo sito non si basano su una permanenza fisica di quel rapporto (come pretende, ad esempio, Serra) ma piuttosto sul riconoscimento della sua non fissata caducità, della sua variabile **impermanenza**, da vivere come una situazione irripetibile e fugace.

Se un tempo il critico era legato all'isolamento culturale dell'arte all'interno degli spazi istituzionali, nelle pratiche **site-oriented** gli artisti cercano uno scambio più stretto con il mondo esterno e con il quotidiano per collegare arte e campo sociale. Promuovendo precedenti tentativi (a volte letterali) di portare l'arte fuori dal sistema spaziale museo/galleria, le opere site-oriented contemporanee occupano hotel, strade cittadine, progetti abitativi, carceri, scuole, ospedali, chiese, zoo, supermercati e si infiltrano entro spazi mediatici come la radio, i giornali, la televisione e Internet -> **l'arte site-oriented risulta essere informata anche da una gamma più ampia di discipline ed è più in sintonia con discorsi popolari** come sociologia, psicologia, architettura, antropologia, informatica, filosofia. E cerca più la cultura pop (tv, pubblicità, cinema, moda e così via).

La relazione dell'opera d'arte con la realtà di un luogo (come sito) e le condizioni sociali della cornice istituzionale (in quanto sito) sono entrambe subordinate a un sito determinato *in modo discorsivo* che si delinea come campo di conoscenza, scambio intellettuale o dibattito culturale. Oggi il sito si genera dalle condizioni di relazione tra l'opera d'arte, il luogo e le condizioni socio-istituzionali di cornice.

[Nel progetto **On Tropical Nature** di **Dion** del 1991, molte definizioni diverse del sito operavano contemporaneamente. Innanzitutto, il sito iniziale dell'intervento di Dion era un luogo disabitato nella foresta pluviale vicino alla base del fiume Orinoco fuori Caracas, in Venezuela, dove l'artista si è accampato per tre settimane raccogliendo esemplari di varie piante e insetti, nonché piume, funghi, nidi e pietre. Questi esemplari, raccolti alla fine di ogni settimana e sistemati in casse, sono stati consegnati al secondo sito del progetto, Sala Mendoza, una delle due istituzioni d'arte ospitanti a Caracas. Nello spazio della galleria della Sala, gli esemplari, disimballati ed

esposti come opere d'arte a sé stanti, sono stati contestualizzati all'interno di quello che costituiva un terzo luogo, la cornice curatoriale della mostra collettiva tematica. Il quarto sito, tuttavia, sebbene il meno materiale, era il sito con cui Dion intendeva assegnare una relazione duratura. *On Tropical Nature* ha cercato di entrare a far parte del discorso sulle rappresentazioni culturali della natura e della crisi ambientale globale].

A volte a costo di uno slittamento semantico tra contenuto e sito, altri artisti ugualmente impegnati in progetti *site-oriented*, operando con molteplici definizioni del sito, trovano alla fine il loro radicamento "localizzativo" nell'ambito discorsivo. Questo non vuol dire che i parametri di un particolare luogo o istituzione non contino più, perché l'arte *site-oriented* oggi non può ancora essere pensata o eseguita senza le contingenze delle circostanze locali e istituzionali. Ma il sito primario interessato dalle attuali manifestazioni di *site specificity* non è necessariamente vincolato o determinato da queste contingenze nel lungo periodo.

Secondo James Meyer questa tendenza nella pratica *site-oriented* potrebbe essere chiamata "**sito funzionale**" -> è un'operazione che si attua tra i siti, una mappatura di affiliazioni istituzionali e discorsive e dei copri che si muovono tra di essi. È un sito informativo di sovrapposizione di testo, fotografie e registrazioni video, luoghi fisici e cose. È una cosa temporanea. Il sito è ora strutturato in modo (inter)testuale piuttosto che spaziale, e il suo modello non è una mappa ma un itinerario, una sequenza frammentaria di eventi e azioni attraverso gli spazi, cioè una narrazione nomade il cui percorso è scandito dal passaggio dell'artista.

Tuttavia l'allontanamento da un'interpretazione letterale del sito sembra essere più presente al giorno d'oggi. Molti artisti e curatori accettano questo fenomeno come un modo per resistere alla pressione istituzionale dei mercati che mercificano la pratica artistica. Inoltre le pratiche partecipative *site-oriented* sono percepite come un mezzo per potenziare la penetrazione dell'arte nella vita contemporanea (organizzazione socio-politica) con un impatto maggiore. > percepire un sito più che un luogo = significa una ridefinizione concettuale del ruolo pubblico dell'arte e degli artisti. *Site-oriented* > orientato al processo.

2 - Scardinamento della site specificity

Mobilizzazione della site specificity

Lo "scardinamento" delle opere d'arte inizialmente realizzate negli anni 60 e 70 è provocato non tanto da imperativi estetici quanto dalle pressioni della cultura museale e del mercato dell'arte. La documentazione fotografica e altri materiali associati all'arte *site-specific* costituiscono da molto tempo strumenti abituali per le esposizioni museali e un cardine del mercato dell'arte. Tuttavia, nel passato recente, con l'aumento dei valori culturali e di mercato di queste opere, molti dei primi precedenti dell'arte *site-specific* sono ricomparsi in molte esposizioni di alto profilo.

Opere *site-specific* realizzate decenni prima sono state riposizionate o nettamente riprodotte nel luogo o vicino al luogo della loro rappresentazione. La possibilità di

rivedere tali opere "irripetibili" è un'occasione per riconsiderare il loro significato storico. Lo stesso processo di istituzionalizzazione e la conseguente commercializzazione dell'arte site-specific ribaltano anche il principio di radicamento di un luogo attraverso il quale tali opere hanno sviluppato la loro critica nei confronti dell'autonomia storica dell'oggetto artistico -> c'è un'ambiguità tra effimero e site specificity, ma entrambe affermavano l'irripetibilità.

La ricontestualizzazione orientata all'oggetto ha reso irrilevante la specificità del sito in termini di tempo e spazio. -> L'opera d'arte è nuovamente oggettivata (e mercificata) e la site specificity è ridescritta come scelta estetica personale derivante dalla preferenza stilistica di un artista piuttosto che come riorganizzazione strutturale dell'esperienza estetica.

[Nel 1990, sia **Carl Andre** e **Donald Judd** hanno entrambi scritto lettere di indignazione ad **Art in America** per disconoscere pubblicamente sculture a loro attribuite che sono state incluse in una mostra del 1989 alla Ace Gallery di Los Angeles. Panza, collezionista e proprietario della collezione a cui le opere facevano parte, ha dato il permesso agli organizzatori della mostra per rifabbricarli localmente seguendo dettagliate istruzioni.

PROBLEMA: sullo stato di paternità > gli stessi artisti non hanno autorizzato le ricostruzioni e installazioni e denunciarono le ricostruzioni come "una clamorosa manipolazione" e "contraffazione". Le opere quindi non sono autentiche non per la mancanza del luogo della loro installazione originaria ma per l'assenza degli artisti nel processo della loro (ri)produzione].

[Nel 1995, viene presentata una rassegna storica dell'arte femminista dal titolo "**Division of Labor: 'Women's Work' in Contemporary Art**".

Wilding, componente del gruppo originario del Feminist Art Program, è stata invitata a ricreare la sua installazione site-specific delle dimensioni di una stanza, *Womb Room (Crocheted Environment)*, dal progetto Womanhouse del 1972 a Los Angeles.

Dato che l'opera originale non esisteva più, il progetto poneva all'artista DIVERSI PROBLEMI:

1. Declinare l'invito sarebbe stato un atto di auto-emarginazione, un modo di mettersi da parte che l'avrebbe esclusa.
2. Ricreare l'opera però, come un oggetto artistico indipendente per uno spazio cubico bianco avrebbe svuotato altrettanto il significato dell'opera così come era stata costituita in rapporto al sito del suo contesto originario.
3. Mentre la legittimazione culturale rappresentata dall'interesse istituzionale per la produzione dell'artista consentiva di riportare in luce (temporaneamente) una delle traiettorie dimenticate dell'arte femminista.

Womb Room (Crocheted Environment) divenne infine, per la maggior parte, un'opera bella ma innocua, nella quale la natura manuale del lavoro era diventata tematica (il lavoro femminile)].

Artisti itineranti

Tipicamente, un artista è invitato da un'istituzione artistica a produrre un'opera specificamente configurata per il quadro fornito dall'istituzione (in alcuni casi l'artista può sollecitare l'istituzione con una proposta). Successivamente, l'artista stipula un accordo contrattuale con l'istituzione ospitante per la commissione.

Generalmente, la configurazione in situ di un progetto che emerge da tale situazione è temporanea >> Ad esempio, **Il progetto di Seattle**, del 1993 di **Fred Wilson**, ha stabilito uno schema ripetitivo tra l'artista e l'istituzione ospitante. L'artista diventa una merce dotata di una speciale vocazione alla criticità; questo passaggio che rappresenta la mercificazione dell'artista non è del tutto esatto, perché non è la figura dell'artista in sé, come personalità o celebrità (alla Warhol), cioè prodotto/consumato in uno scambio con l'istituzione.

Ciò che gli artisti offrono oggi, piuttosto che produrre, sono servizi estetici, spesso "critico-artistici". Il progetto 1994-1995 di **Andrea Fraser** nel quale offriva i propri servizi di interpretazione e intervento come artista/consulente alla Fondazione EA-Generali di Vienna, risulta ineguagliato in quanto a consapevolezza nella gestione di questo cambiamento di ruolo.

Attraverso questa e precedenti performance, Fraser mette in luce le mutevoli condizioni della produzione artistica e della ricezione in termini sia di uscita di questo cambiamento di contenuto che di struttura del progetto.

Benjamin Buchloh è stato descritto come l'estetica dell'amministrazione. Il punto saliente è la velocità con cui l'estetica dell'amministrazione, sviluppata negli anni '60 e '70, si è convertita all'amministrazione dell'estetica negli anni '80 e '90. Un tempo, l'artista era un creatore di oggetti estetici; ora è un catalizzatore, educatore, coordinatore e burocrate -> **riemerge quindi la centralità dell'artista come ideatore del significato.**

Da un lato, questo **"ritorno dell'autore"** deriva dalla tematizzazione dei siti discorsivi, che genera un erroneo riconoscimento degli stessi come prolungamenti naturali dell'identità dell'artista, e la legittimità della critica dell'opera è data dalla prossimità dell'associazione personale dell'artista (convertita in competenza) con un luogo, una storia, un discorso, un'identità particolari. la narrativa nomade richiede l'artista come narratore-protagonista.

Stando così le cose, una delle traiettorie narrative di tutti i progetti *site-oriented* è coerentemente allineata con i precedenti progetti dell'artista eseguiti in altri luoghi, generando come un "sito" ulteriore. La tensione tra la mobilitazione intensiva dell'artista e la ricentralizzazione del significato intorno allo stesso è un tema affrontato nel 1993 da **Renée Green** in **World Tour**, una reinstallazione di simultanea di quattro progetti site-specific prodotti in luoghi diversi del mondo nell'arco di tre anni. Il progetto proponeva una riflessione sulle condizioni problematiche della site specificity attuale, come la dubbia qualifica etnografica degli artisti che sono frequentemente importati da istituzioni e città straniere come visitatori esperti/esotici. Così come i cambiamenti nell'organizzazione strutturale della produzione culturale alterano la forma del bene artistico (come servizio) e l'autorità dell'artista (come narratore primario e protagonista), valori come l'originalità, l'autenticità e l'unicità sono altrettanto rielaborati nell'arte site-oriented - rafforzando una valorizzazione

culturale generale dei luoghi come focus di esperienza autentica e senso coerente dell'identità storica e personale.

Un esempio è rappresentato da **Places with a Past**, è un'esposizione site-specific del 1991 organizzata da un curatore indipendente **Mary Jane Jacob**, che ha fatto della città di Charleston "il ponte tra le opere d'arte e il pubblico".

La mostra ha voluto favorire un dialogo tra l'arte e la dimensione storico-sociale del luogo. Mentre l'arte site-specific è ancora descritta come confutazione dell'originalità e dell'autenticità come qualità intrinseche dell'oggetto d'arte o dell'artista, queste qualità sono prontamente trasferite dall'opera d'arte al luogo della sua presentazione. Certo, secondo Jacob, "i luoghi. . . conferiscono un'identità specifica agli allestimenti realizzati perché attribuiscono nell'esperienza l'unicità del luogo".

L'arte site-specific può portare alla scoperta di storie rimosse, aiutare a fornire maggiore visibilità a gruppi e temi emarginati e avviare la ri(s)coperta di luoghi "minori" finora ignorati dalla cultura dominante. L'arte site-specific ai fini della valorizzazione delle identità urbane si manifesta in un momento di fondamentale mutamento culturale in cui architettura e urbanistica, in passato mezzi primari per esprimere una visione della città, vengono sostituiti da altri media più intimi con il marketing e pubblicità.

3. Posizionamento dell'arte pubblica: integrazione vs intervento

Partendo dai due siti vuoti di due fallimenti di opere d'arte pubblica, ovvero quello di Federal Plaza e quello nel South Bronx, racchiudono la riflessione in merito alla problematicità della site specificity nel contesto dell'arte pubblica tradizionale. Un primo aspetto da sottolineare è il fatto che, anche se le modalità site-specific della pratica artistica erano emerse tra la metà e la fine degli anni 60, fu solo nel 1974 che emerse esplicitamente l'intenzione di promuovere indirizzi site-specific relativamente all'arte pubblica nell'ambito delle linee guida di organizzazioni. Mentre il termine site specificity può attraversare oggi con fluidità le diverse culture della pratica artistica, la storia e le implicazioni del termine possono variare notevolmente da contesto a contesto.

Sono tre i paradigmi distinti che possono essere identificati nei 35 anni circa di storia del movimento moderno dell'arte pubblica negli Stati Uniti:

1. modello di **"arte nei luoghi pubblici"** esemplificato da *La Grande Vitesse* di Alexander Calder a Grand Rapids, Michigan (1967), il primo incarico ad essere completata attraverso il programma Art-in-Public-Places della NEA.
2. Il secondo paradigma è l'approccio dell'**"arte come spazi pubblico"**, caratterizzato da sculture urbane orientate al design di Scott Burton, Siah Armajani, Mary Miss, Nancy Holt e altri, che funzionano come arredo urbano, costruzioni architettoniche o ambienti.
3. il modello dell'**"arte nell'interesse pubblico"**, chiamato così dalla critica Arlene Raven e teorizzato in modo più convincente dall'artista Suzanne Lacy sotto il titolo

di **"New Genre Public Art"**. Seleziona progetti di artisti come John Malpede, Daniel Martinez, Hope Sandrow, Guillermo Gómez-Peña, Tim Rollins e K.O.S. e Peggy Diggs.

Dalla metà degli anni '60 alla metà degli anni '70, l'arte pubblica è stata dominata dal paradigma dell'**arte nei luoghi pubblici** >> sculture astratte moderniste che erano spesso repliche, ingrandite di opere normalmente presenti in musei e gallerie (Moore, Noguchi, Calder) **Non avevano qualità distintive** per renderli "pubblici", tranne forse la loro dimensione e scala. Ciò che li legittimava come arte "pubblica" era semplicemente la loro **collocazione all'aperto** o in luoghi ritenuti pubblici principalmente a causa della loro "apertura" e dell'accesso fisico illimitato.

All'inizio degli anni '70, Henry Moore ha parlato della sua relativa indifferenza per il sito -> ovvero l'arte si riferisce al cielo piuttosto che agli alberi, a una casa, alle persone o ad altri aspetti dell'ambiente circostante. Solo il cielo, a chilometri di distanza, ci permette di contrastare l'infinito con la realtà.

Le particolari qualità del sito contavano solo nella misura in cui ponevano problematiche compositive formali. Per gli architetti coinvolti, l'opera d'arte era generalmente considerata un accessorio visivo utile ma infine un elemento estraneo all'integrità di un edificio o di uno spazio. Questo approccio si fondava su una separazione inflessibile tra arte e architettura (sinonimo del sito) in quanto campi autonomi di pratica, e dunque generava un contrasto visivo complementare come relazione (formale) fondativa tra i due. L'arte pubblica a questo punto è stata concepita come un antidoto all'architettura modernista e al design urbano.

A metà degli anni '70 l'approccio dell'arte nei luoghi pubblici iniziò a essere criticato per avere molto poco da offrire in termini di edificazione estetica o abbellimento urbano. Numerosi critici sostenevano che le opere d'arte autonome riconoscibili, situate in luoghi pubblici funzionavano più come estensioni del museo piuttosto che impegnarsi in modo coinvolgente con il pubblico. >> il **NEA** ha cambiato le sue linee guida nel **1974** per stabilire, anche se un po' vagamente, che **le opere d'arte pubblica dovevano essere "appropriate al sito immediato"**: le specificità del sito dovrebbero influenzare, se non determinare, il risultato artistico finale.

Janet Kardon, la curatrice della mostra del 1980 **"Urban Encounters: Art Architecture Audience"**, sosteneva che "L'ingresso [in un'opera] è facilitato quando il pubblico percepisce l'opera come un compito utile, che sia semplicemente quello dell'ombra e della seduta, o qualcosa anche lontanamente associato al senso del tempo libero. Essere guidati nello spazio in modo da premiare il passante è di primaria importanza per il pubblico".

Di conseguenza, il tipo di specificità del sito stipulato dal NEA, dalla GSA e da altre agenzie di arte pubblica era orientato verso l'**integrazione spaziale e il design armonioso**. Ormai agli artisti è stato chiesto non solo di concentrarsi sulle condizioni dell'ambiente costruito, ma di contribuire alla progettazione di spazi urbani unificati e coerenti = arte pubblica per essere più simile all'architettura e al design ambientale.

Questo obiettivo integrazionista è stato ulteriormente rafforzato quando **le linee guida del NEA sono state nuovamente modificate nel 1982** >> I programmi di Visual Art e Design del NEA hanno ufficialmente unito i loro sforzi per incoraggiare la

collaborazione di artisti visivi e professionisti del design. L'arte pubblica non sarebbe più solo una scultura autonoma ma avrebbe aperto una sorta di dialogo significativo con l'architettura e/o il paesaggio circostante. Questo approccio fu adottato immediatamente da Athena Tacha, Ned Smyth, Andrea Blum, Siah Armajani, Elyn Zimmerman , e Scott Burton.

È contro questa definizione prevalente di specificità del sito che **Richard Serra** ha proposto una contro-definizione con la sua massiccia scultura in acciaio ***Tilted Arc***, simile a un muro, nel 1984. Già nel 1980 i suoi pensieri sulla site specificity per difendere la sua scultura per il sito di Federal Plaza, hanno esplicitamente respinto l'allora diffusa tendenza della scultura pubblica ad accogliere il design architettonico. Ha dichiarato: "Non sono interessato a lavori strutturalmente ambigui, né a sculture che soddisfino i principi del design urbano. Ho sempre trovato che non fosse solo un aspetto del manierismo".

-> Rosalyn Deutsche e Douglas Crimp hanno separatamente affermato, che Serra proponeva infatti un modello di site specificity interruttivo e interventista, in modo del tutto esplicito contrapposto a uno integrazionista o assimilativo.

L'analisi preliminare di un determinato sito prende in considerazione non solo le caratteristiche formali ma anche sociali e politiche del sito. Le opere site-specific manifestano invariabilmente un giudizio sul più ampio contesto sociale e politico di cui fanno parte >> il sito è immaginato come un costrutto sociale e politico oltre che fisico. Ancora più importante, Serra prevede non una relazione di fluida continuità tra l'opera d'arte e il suo sito, ma una relazione antagonistica in cui l'opera d'arte svolge un'interrogazione proattiva.

Secondo Foster, il principio paradossale del fare scultura attraverso il suo disfare distingue un'indagine "**medium-differential**" della categoria di "scultura" da una di tipo *medium-specific*. Riconosce che la scultura non è più stabilita in anticipo o conosciuta con certezza, ma "deve essere sempre proposta, testata, rielaborata e riproposta". Ciò equivale a riaffermare che la *site-specific* di Serra si rivolge non solo agli attributi fisici, sociali e politici di un luogo, ma è allo stesso tempo impegnata in un'indagine o in una critica *art-specific* (o forse il discorso sull'arte è esso stesso un sito), che propone, testa e rielabora ciò che potrebbe essere la scultura. In effetti, per Serra, la site specificity è stata sia un modo per andare oltre la scultura sia, allo stesso tempo, un "medium" attraverso il quale assolvere la sua "necessità interna".

Tilted Arc è stato strumentalizzato dai suoi oppositori come simbolo della prepotente imposizione del governo federale nella vita dei cittadini "ordinari" e dei "loro" spazi >> secondo Deutsche, la rimozione di "*Tilted Arc*" è stata una decisione contro l'arte pubblica senza evidenti ritorni utilitaristici, che mette in discussione criticamente piuttosto che promuovere le fantasie di spazio pubblico come una totalità unificata senza conflitti o differenze.

L'incidente di "Tilted Arc" ha reso più chiaro che l'arte pubblica non è semplicemente una questione di dare "accesso pubblico all'arte migliore dei nostri tempi e al di fuori dalle mura del museo.

I professionisti e gli amministratori dell'arte pubblica si sono impegnati in un considerevole esame di coscienza in seguito al dibattito "Tilted Arc", riesaminando le questioni fondamentali degli obiettivi e delle procedure dell'arte pubblica. Nel 1989, i

programmi di arte pubblica hanno dovuto riarticolare strategicamente i loro obiettivi e metodi al fine di evitare la prospettiva dell'annientamento o della completa privatizzazione. In secondo luogo, anche i professionisti dell'arte pubblica più simpatizzanti della causa di Serra hanno dovuto riconoscere che alcune delle critiche contenevano un fondo di verità. **Idealmente, l'opera dove rapportarsi con il sito a livello sociale, promuovendo il "coinvolgimento della comunità".**

Alla fine degli anni '80 il "coinvolgimento della comunità" significava di più. A livello burocratico, ciò significava l'ampliamento dell'inclusione dei rappresentanti della comunità non artistica nelle giurie e nei comitati di revisione delle commissioni pubbliche d'arte. Suggeriva un dialogo tra l'artista e il suo pubblico immediato >> partecipazione comunitaria, anche collaborazione alla realizzazione dell'opera d'arte. Se la rimozione della scultura è vista come un trionfo del rifiuto dell'"arte elitaria" da parte del "popolo", ha anche segnalato una convalida implicita dell'approccio orientato alla comunità all'arte pubblica. Gli effetti radicalizzanti della sua opera d'arte sono rimasti strettamente confinati al discorso artistico.

Nella misura in cui Serra non apre mai il processo creativo alla collaborazione o al dialogo con la comunità e nella misura in cui la particolare forma di criticità della scultura si fonde come "firma" di Serra, il suo lavoro è ritenuto non avere alcun impatto sui confini ermetici del mondo dell'arte e le sue gerarchie di valore istituzionalizzate.

A partire dalla decisione presa dal NEA nel 1983 >>di inserire piani per il coinvolgimento della comunità e la preparazione e il dialogo." E fu così che quando si è trattato di scegliere un artista per la commissione di *Percent for Art* presso la stazione di polizia del 44th Precinct nel South Bronx, **John Ahearn** è stata una "scelta ovvia" per la giuria, che ora comprendeva diversi rappresentanti non artistici, godeva di una buona reputazione critica, interagendo con la comunità >> **Ahearn** rappresentava l'**antitesi di Serra**.

Uno dei più importanti scultori del Novecento. Ahearn ha trovato un pubblico tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 durante l'ascesa delle scene artistiche alternative nell'East Village e nel Bronx >> mentre Serra intendeva una funzione aggressivamente interruttiva per la sua scultura in Federal Plaza, Ahearn ne cercava una assimilativa per il suo a Jerome Avenue. Ahearn ha immaginato una continuità piuttosto che una rottura tra le sue sculture e la vita sociale del quartiere.

Quartiere infestato da spacciatori, criminali, prostitute, bande e malattie. >> è *Atteggiamento del South Bronx*: e l'artista ne era un resiliente, orgoglioso, senza pretese e reale.

Ahearn capì che per produrre un murale o qualsiasi altro abbellimento architettonico per la nuova stazione di polizia, come gli era stato suggerito in un primo momento, sarebbe stato un errore >> aveva interiorizzato l'intuizione precedente di Serra che "le opere realizzate all'interno della cornice contestuale delle istituzioni governative, corporative, educative e religiose corrono il rischio di essere lette come un segno di quelle istituzioni.

Ahearn ha tentato di resistere alla funzione dell'arte pubblica site-specific per sostenere le ideologie e il potere politico dei gruppi sociali dominanti, affermando

invece la sua fedeltà a quei gruppi privi di potere ed emarginati da queste ideologie e potere.

L'artista considerava il sito di Jerome Avenue come un'estensione della comunità della quale a sua volta faceva parte.

Eppure gli attacchi contro Ahearn e le sculture che alla fine hanno portato alla loro rimozione erano proprio per il fatto che nessuno dei due apparteneva alla "comunità", che le sculture erano inadeguate per il sito. Nonostante la sua eccezionale reputazione di artista e il suo curriculum di vita e di lavoro nel South Bronx, Ahearn, da uomo bianco, non ha mai potuto capire l'esperienza della "comunità" afroamericana >> Hanno accusato Ahearn di glorificare i membri illegittimi della comunità = **stereotipi negativi**.

Ahearn voleva che la polizia li riconoscesse, e voleva che i vicini, vedendoli fusi in bronzo e su piedistalli, si fermassero e pensassero a chi fossero. . . . John voleva che avessero qualcosa della stessa relazione con i poliziotti del distretto che hanno con lui e con i vicini.

Riconoscendo di aver calcolato male la situazione, rimosse le sculture a proprie spese cinque giorni dopo la loro installazione.

L'idea di comunità >> può non essere affatto legata ad un'area geografica ma definita invece in termini di un comune background storico e razziale, come è avvenuto per gli amministratori del DGS nella loro presunzione di singolare comunità afroamericana. Il principio dominante o la base operativa della site specificity basata sulla comunità è la presunzione di un'unità di identità tra l'artista e la comunità, e tra la comunità e l'opera d'arte.

L'ambiguità del termine "comunità", che è coerente con lo slittamento discorsivo intorno a "pubblico", "sito" e "pubblico", è di per sé un tratto distintivo del discorso sull'arte pubblica basato sulla comunità. In quanto tali, le affermazioni fatte da e per la "comunità" da artisti, curatori, amministratori, critici e vari gruppi di pubblico richiedono un'analisi critica approfondita.

Ahearn, come molti altri artisti di comunità, ha voluto creare un'opera integrata con il sito >> l'enfasi sul sociale nasce dalla convinzione che il significato o il valore dell'opera d'arte non risieda nell'oggetto stesso ma sia maturato nel corso del tempo attraverso l'interazione tra l'artista e la comunità = **l'assimilazione dell'artista in una data comunità coincide ora con l'integrazione dell'opera d'arte con il luogo**.

La **site specificity basata sulla comunità** cerca anche di realizzare un altro tipo di integrazione tra la comunità e l'opera d'arte. Un gruppo di persone precedentemente tenute lontane dal processo artistico >> vengono in questo caso arruolate per partecipare alla creazione di un'opera d'arte. A volte questo assorbimento della comunità nel processo artistico e viceversa è reso iconograficamente leggibile.

Quando l'opera d'arte è concettualmente orientata, con priorità data al processo collettivo e all'interazione sociale, con o senza la garanzia di alcun risultato materiale, questo assorbimento è più difficile da rintracciare.

Piuttosto che opere d'arte separate o distaccate dallo spazio del pubblico, bisognerebbe sponsorizzare opere che rassicurino il soggetto che guarda con qualcosa di familiare e conosciuto >> **Quello di Kardon non dovrebbe "sconcertare**

le percezioni" ma "rassicurare lo spettatore con un'idea o un soggetto facilmente condivisibili.

L'opera "come dialogo e collaborazione tra un artista e un gruppo comunitario", evoca comunque un'immagine della comunità, sia pure in termini diversi, proprio del lavoro.

L'arte pubblica contemporanea, può iniziare con l'osservazione che lo spettatore si afferma nella sua conoscenza di sé e nella visione del mondo attraverso i meccanismi di (auto)identificazione dell'opera d'arte.

Tilted Arch, Richard Serra = sfida la tendenza prevalente dell'arte pubblica a coprire le molte contraddizioni che stanno alla base dello spazio pubblico.

Ahearn = illumina la natura conflittuale della sfera pubblica.

4. Dal sito alla comunità nella *New Genre Public Art*: il caso di *Culture in Action*

Nel maggio del 1993, cento massi di pietra calcarea comparvero misteriosamente sui marciapiedi, nelle piazze e sui viali alberati del Loop della zona centrale di Chicago, ognuno ornato con una targa dedicata a una donna della città. Questo intervento era stato organizzato da **Suzanne Lacy** e coincideva con l'inaugurazione di un'iniziativa espositiva temporanea dal titolo ***Culture in Action: New Public Art in Chicago***.

La mostra prevedeva altri sette progetti visibili per tutta l'estate del 1993. (La curatrice indipendente era Mary Jane Jacob).

Culture in Action ha preso come palcoscenico l'intera città di Chicago e "si è concentrata sulla partecipazione attiva dei residenti in diverse comunità nella creazione delle opere d'arte, **mostre di scultura orientate alla città**.

Programmazione educativa guidata dall'artista come parte essenziale dell'opera d'arte; e progetti che sono esistiti per un lungo periodo di tempo, non solo come oggetti orientati allo spettatore per una breve visione.

Concepito inizialmente da Jacob nel 1991, "Culture in Action" (originariamente intitolato "New Urban Monuments") intendeva essere una critica a due istituzioni: l'organizzazione di Sculpture Chicago in particolare, e più in generale il campo dell'arte pubblica. Come la maggior parte delle organizzazioni di arte pubblica, gli obiettivi dichiarati di Sculpture Chicago includevano la demistificazione del processo creativo e portare l'arte all'"uomo della strada, **MA** mantiene ancora una separazione rigorosa e piuttosto ingenua tra l'artista e il pubblico, tra il produttore e lo spettatore.

In **confronto** con il programma di mostre d'arte pubblica di Chicago: **Public: Seattle 1991**. Organizzato da Diane Shamash, allora Manager del Public Arts Program della Seattle Arts Commission (SAC), "In Public" ha presentato diciotto installazioni situate anche in tutta la città. "In Public" ha dato ai singoli artisti l'opportunità di avviare e dirigere i propri progetti senza dover necessariamente collaborare con professionisti del design. "Culture in Action" ha reso questa caratteristica una regola, eliminando

del tutto il ruolo degli architetti e dei professionisti del design dal processo di arte pubblica.

"In Public" doveva essere un progetto sperimentale che avrebbe spinto i confini dell'arte pubblica così come l'abbiamo conosciuta e coinvolgere il pubblico in un dialogo sul luogo e sul significato dell'arte nella nostra vita quotidiana.

"Culture in Action" ha abbandonato l'implicazione prevalente che architetti e professionisti del design siano esperti negoziatori tra arte e spazi urbani. In effetti, "Culture in Action" ha invece **posto la "comunità" come autorità**, privilegiando il suo ruolo nelle partnership artistiche collaborative forgiate dal programma. La sua **differenza** è stata particolarmente pronunciata quando si è riconosciuto che gran parte del lavoro in "Culture in Action" è stato definito **non in termini di oggetti materiali ma dai processi effimeri di interazione tra i partecipanti locali e gli artisti** >> **Suzanne Lacy l'ha definito come "New Genre Public Art"**.

La cosa più importante, ha sostenuto, è che l'arte nell'interesse pubblico crea intersezioni dirette con le questioni sociali. Gli artisti impegnati in tale arte "aspirano a rivelare la difficile situazione e perorare il caso dei diseredati e svantaggiati, e a incarnare ciò che [gli artisti] considerano valori umanitari.

Anche Lacy proclama una storia alternativa per la New Genre Public Art. Disassociandolo dal movimento dell'arte pubblica che si è sviluppato negli anni '70 e '80, lo collega invece allo sviluppo di **"vari gruppi d'avanguardia che hanno un interesse comune nella politica di sinistra e nella metodologia collaborativa. In tal modo, sposta l'attenzione dall'artista al pubblico, dall'oggetto al processo, dalla produzione alla ricezione, e sottolinea l'importanza di un coinvolgimento diretto e apparentemente non mediato con particolari gruppi di pubblico.**

Il grande cambiamento nell'arte pubblica rappresentato da "Culture in Action" non è tanto una svolta radicale nella pratica quanto una svolta tardiva nella ricezione istituzionale >> questa categoria di arte pubblica rappresenta un cambiamento significativo all'interno del campo dell'arte pubblica. Il New Genre Public Art non solo insiste su una riconsiderazione dei valori e delle priorità dell'arte (pubblica) insieme alle alterazioni nella sua metodologia e procedure; afferma inoltre un importante ripensamento della specificità del sito come mezzo per raggiungere i suoi obiettivi.

Secondo il critico d'arte Jeff Kelley >> "sito" e "luogo", il primo significa un luogo astratto e il secondo una cultura intima e particolareggiata che è legata a una regione geografica = "sito" è sostituito da nozioni di "pubblico", una particolare "questione" sociale e, più comunemente, una "community" >> secondo Sperandio : hanno abbandonato il quadro ristretto del "site-specific" a favore di una nozione più espansiva di **"community-specific"**. " Per Sperandio il termine "sito" registra qualcosa di neutro e sottintende uno spazio che appartiene a "qualcun altro".

Mary Jane Jacob ha alternativamente descritto i progetti come **"specifici per un problema"** e **"specifici per il pubblico"** >> le opere d'arte specifiche per un problema sono una forma di creazione artistica che nasce dal desiderio degli artisti di raggiungere il pubblico in modi più diretti e inaspettati di quanto sia possibile in un museo o in una galleria.

L'argomentazione di Eleanor Heartney posiziona la controversia su Tilted Arc degli anni '80 come contrappunto a "la [recente] discussione [che] si sposta dalla nozione di site specificity come risposta alle dinamiche formali del sito verso una preoccupazione con la **comunità come contesto = Invece di affrontare le condizioni fisiche del sito, l'attenzione ora è concentrata sull'occuparsi delle preoccupazioni di "coloro che occupano un determinato sito.**

La comunità, generalmente intesa come corpo collettivo mediatore tra i soggetti individuali e la società, è diventata un termine politico molto carico ed estremamente elastico > il termine "comunità" è associato a gruppi sociali emarginati che sono stati sistematicamente esclusi dai processi politici e culturali che influenzano o descrivono identità particolarizzate del sociale dominante.

L'attivismo comunitario di Mac Donald non è solo contro l'interferenza del governo nelle questioni comunitarie; si tratta di "contrastare una lunga tradizione politica, che difende l'individualismo radicale, disprezza i valori della classe media e riserva particolare disprezzo per la 'gentrificazione' > **dare voce a gruppi sottorappresentati e privi di potere.**

Gli otto progetti di "Culture in Action" possono essere raggruppati in quattro categorie distinte in base al tipo di interazioni tra l'artista(i) e i rispettivi partner della comunità. Ogni categoria definisce anche un ruolo diverso per l'artista, offrendo interpretazioni alternative del rapporto di collaborazione:

1. **Comunità di Unità Mitica**

Fa parte di questa categoria il progetto di Suzanne Lacy, Full Circle, con i suoi cento massi commemorativi.

Lacy ha orchestrato un'unità concettualmente coerente per tutte le donne qui non era quella di un crogiolo culturale, con particolarità di collegi elettorali di minoranza cancellate o assimilate a somiglianza delle forze sociali dominanti. In effetti, Lacy ha sottolineato la distinzione delle identità individuali rispetto all'importanza di un'unica immagine collettiva.

Lacy ha reso un'immagine della comunità che è una proiezione troppo generalizzata e astratta della comunanza, un'unità mitica che raccoglie nelle sue pieghe una gamma di persone particolari e le loro esperienze. Mentre la sua versione della comunità diverge in qualche modo dall'ideale tradizionale di un corpo sociale completamente omogeneo e coerente, la diversità e la differenza si articolano qui solo per essere superate o superate da un comune universalizzante.

2. **Comunità locali**

Il secondo modello di comunità, forse il più diffuso oggi nell'arte pubblica basata sulla comunità, è evidente nel progetto di Simon Grennan e Christopher Sperandio e in quello di Kate Ericson e Mel Ziegler.

3. **Comunità (temporanee) inventate**

Il terzo modello di interazione comunitaria, esemplificato nei progetti di Mark Dion e Daniel J. Martinez, è quello in cui un gruppo o un'organizzazione comunitaria viene nuovamente costituito e reso operativo attraverso il coordinamento

dell'opera d'arte stessa.

Sforzo coinvolto nel formare un tale gruppo comunitario attorno a una serie di attività collettive e/o eventi comuni come definiti dall'artista. Dion ha funzionato come insegnante/team leader di questo speciale gruppo di studio ambientale di dodici studenti. La concezione complessiva di Martinez della sfilata come un evento pubblico sul tema della storia dell'immigrazione e della politica dell'identità, all'interno del quale i residenti locali afroamericani e latini si sarebbero rappresentati.

4. Comunità (permanenti) inventate

Il progetto è stato concepito come un programma semi-educativo per i giovani del centro città, con un'enfasi sullo sviluppo delle capacità di produzione video dei partecipanti. Sia nel caso di Haha che di Manglano-Ovalle, gli auspici di "Culture in Action" sono serviti solo come mezzo per organizzare nuovamente un'organizzazione comunitaria sostenibile. Hanno fatto affidamento su legami personali preesistenti con molti di coloro che sono diventati partecipanti ai loro rispettivi progetti artistici.

Haha e Manglano-Ovalle hanno iniziato, in altre parole, come addetti ai lavori con quello che un critico ha definito un "vantaggio della squadra di casa.

5. Le (de)localizzazioni della comunità

Nel saggio "**L'artista come etnografo**", **Hal Foster** critica i modi in cui l'arte contemporanea ha assorbito alcune strategie metodologiche dall'antropologia e decostruisce l'interazione "collaborativa" tra un artista e un gruppo comunitario locale in termini etnografici >> **Le preoccupazioni principali per Foster sono i modi in cui l'autorità dell'artista non viene messa in discussione** = gli artisti che si occupano di comunità possono inavvertitamente promuovere la colonizzazione della differenza, nella quale l'individuazione di gruppi comunitari emarginati porta al loro diventare sia soggetti che coproduttori della propria auto-appropriazione nel nome dell'auto affermazione.

Secondo **Kester**, la posizione dell'artista comunitario è analoga allo status del delegato > dove il delegato funge da significante della comunità, della circoscrizione o del partito di riferimento. L'analisi di Bourdieu mette in discussione l'apparente naturalezza della relazione significativa tra il delegato, che sceglie o è scelto di parlare a nome della comunità, e la comunità stessa. = **Quindi, Bourdieu si oppone al presupposto comune che il delegato sia un riflesso passivo di una formazione politica preesistente.**

Kester mette in discussione "la retorica degli artisti comunitari che si posizionano come veicolo di un'espressività non mediata da parte di una data comunità.

Ciò che a Foster sembra l'auto-modellazione etnografica di un artista, e a Kester come un'identificazione moralmente problematica perpetrata dall'artista comunitario, è spesso il risultato di interventi e pressioni istituzionali.

L'associazione tra un artista e un gruppo comunitario non è sempre opera di un artista autocelebrativo e pseudo-altruistico, ma piuttosto una modellazione dell'artista da parte di **forze istituzionali**.

Un caso esemplare è rintracciabile nello scambio avvenuto tra artista Renée Green nel 1992 con Mary Jane Jacob e *Sculpture Chicago*. Nel marzo di quell'anno, su invito, Green fece una visita preliminare a Chicago per discutere la sua possibile partecipazione alla mostra "Culture in Action". Prima della visita, Jacob e *Sculpture Chicago*, senza consultare l'artista, hanno preparato una breve biografia e una descrizione sommaria di possibili suoi progetti e li hanno usati come materiale promozionale per coinvolgere le organizzazioni della comunità che ritenevano potessero essere adatte come partner collaborativi per Green > secondo lei erano situazioni estremamente prescrittive e sovradeterminate: tour di quartieri selezionati del ghetto afroamericano, incontri con rappresentanti di organizzazioni culturali afroamericane locali.

Il contesto artistico basato sulla comunità, l'interazione tra un artista e un dato gruppo comunitario non si basa su una relazione diretta e non mediata. È invece circoscritto all'interno di una rete più complessa di motivazioni, aspettative e proiezioni tra tutti i soggetti coinvolti.

Caratterizzando la recente arte comunitaria come una sorta di "**evangelizzazione estetica**" e paragonando la funzione degli artisti comunitari a quella dei riformatori e degli assistenti sociali del XIX secolo, Kester sostiene che la logica prevalente dell'arte basata sulla comunità riproduce un'ideologia riformista che, come l'evangelizzazione dell'era vittoriana, immagina la trasformazione e la crescita interiore personale come la chiave per il miglioramento di problemi sociali come povertà, criminalità, senzatetto, disoccupazione e violenza.

L'artista comunitario può legittimare la presunzione che la causa dei problemi sociali risieda negli individui spiritualmente e culturalmente deprivati piuttosto che nelle condizioni sistemiche o strutturali dei mercati del lavoro capitalistici, nella gerarchia sociale stratificata e nella distribuzione ineguale della ricchezza e delle risorse.

L'artista **Martha Fleming** ha osservato che l'obiettivo di progetti critici come quello di Kester, non è tanto la pratica dell'arte basata sulle comunità in sé ma una certa caratterizzazione discorsiva della stessa, la sua mercificazione e promozione come "nuova arte pubblica" da parte di una "classe professionale-manageriale" > i critici e i curatori che attualmente creano carriere e feudi per se stessi sfruttando e mettendo in campo un'attività di artisti che ha minacciato le istituzioni che li impiegano.

Secondo Kester > l'agenda istituzionale e il ruolo del curatore tendono a venir meno, come già notato, e l'artista emerge come protagonista primario, complice o in balia delle agende economiche e politiche dominanti.

La nozione di comunità è molto trascurata > designa la comunità come un gruppo di persone identificate l'una con l'altra da un insieme di preoccupazioni o background comuni, che sono collettivamente oppresse dalla cultura dominante e con le quali, nel contesto di una comunità basata arte, artisti e agenzie d'arte cercano di stabilire un rapporto di collaborazione.

Ad essere onesti, Kester fa un'importante distinzione tra comunità preesistenti, "politicamente coerenti" e quelle che sono "create" attraverso l'artista delegato per la realizzazione di un progetto artistico. A suo avviso, una collaborazione in quest'ultimo caso tende ad essere irta di paternalismo, perché i partecipanti che compongono la comunità sono definiti come "individui socialmente isolati il cui terreno di interconnessione e identificazione come gruppo è fornito da un miglioramento estetico.

Le identità autodeterminate delle comunità "politicamente coerenti" derivano da un processo collettivo in corso di dibattito interno e formazione del consenso su questioni di interesse comune per i loro membri.

Ci sono diversi problemi con questa formulazione. In primo luogo -> la sua identificazione delle comunità in termini di previa "coerenza > coerenza" le comunità sono più suscettibili di appropriazione da parte di artisti e istituzioni artistiche proprio a causa della singolare definizione delle loro identità collettive. I vantaggi pratici di un tale approccio per alcuni artisti e per la maggior parte delle istituzioni promotrici hanno già portato alla divulgazione di nuove versioni burocratizzate e stereotipate della comunità. In secondo luogo -> solo gli artisti locali sono in grado di condurre un lavoro basato sulla comunità genuinamente significativo.

Lo sforzo critico di Kester riflette le difficoltà di definire una definizione operativa della comunità nel contesto artistico odierno. La comunità è principalmente definita in opposizione alle forze di una cultura dominante oppressiva che regolerebbe e disinnescerebbe gli sforzi di coloro che cercano. Questa attenzione al carattere oppositivo di una comunità sostiene la tendenza abituale tra artisti e professionisti dell'arte a pensare alla "comunità" come sinonimo di gruppi sociali delle classi marginali o svantaggiate.

Ma come l'autrice ha sostenuto nel capitolo precedente, la nozione di comunità è ugualmente disponibile per l'"attivismo" neoconservatore che difende le azioni, persino le violazioni.

La teorica politica **Chantal Mouffe** ha chiamato questa concezione "un sistema chiuso di differenze", in cui la differenza è intesa non come un processo di continua identificazione/(mis)riconoscimento e alienazione/(mis)riconoscimento intrinseco alla (auto)costruzione dell'identità e soggettività, ma come una serie di categorie sociali distinte che a volte possono essere tenute insieme da un più ampio ideale unificante.

La differenza intesa di conseguenza come varietà di categorie sociali e culturali è una presunzione di fondo dell'arte comunitaria oggi, che cerca di diventare sempre più inclusiva di questa varietà a scapito di un esame rigoroso e autocritico della forza motrice primaria che sembra definire il campo > lo **spettro idealizzato della comunità**.

L'**ideale di comunità**, secondo **Iris Marion Young**, è un sogno che "esprime desiderio di sé trasparenti l'uno all'altro, relazioni di reciproca identificazione, vicinanza sociale e conforto. Poggia sulla sua promessa di una "buona società" in grado di contrastare le esperienze di alienazione e dissociazione che caratterizzano la vita nelle società di massa urbane contemporanee. Ma per Young l'ideale di comunità è una proposta altamente problematica, perché tipicamente immagina "piccole unità faccia a faccia,

decentralizzate" come la scala di interazione preferita per tutte le relazioni sociali, cosa impossibile in senso pratico nel nostro postindustriale. (società urbane di massa.) L'ideale di comunità, a suo avviso, si basa su un ideale di soggettività condivise o fuse in cui si presume che la coerenza unificata di ciascun soggetto sia non solo trasparente per se stesso, ma identicamente trasparente per gli altri. > Tali fantasie di conoscenza trasparente, non mediata e trascendente, osserva Young, partecipano alla "metafisica della presenza" o alla "logica dell'identità = **In breve, l'ideale di comunità trova conforto nella netta chiusura della propria omogeneità.**

Young osserva che potrebbe essere politicamente opportuno abbandonare del tutto il termine "comunità" a favore di "**una politica della differenza** >> la sua proposta rimane semplicemente un invito a una maggiore tolleranza dei gruppi sociali diversamente identificati

Tuttavia, gli aspetti della critica di Young all'ideale della comunità rimangono molto utili per svelare alcune delle premesse nascoste dell'arte basata sulla comunità. In effetti, tutti i progetti del nostro caso studio "Culture in Action" sono infettati in varia misura dal tipo di presunzioni che Young critica.

"Culture In Action" ha promosso una sorta di identificazione riduttiva tra i "collaboratori" nel corso della sua programmazione.

Questo è un tipico processo di essenzializzazione nell'arte basata sulla comunità: l'isolamento di un unico punto di comunanza per definire una comunità seguito dall'ingegnerizzazione di una "partnership" con un artista che si presume condivida questo punto di comunanza.

I quadri istituzionali e burocratici che razionalizzano e strumentalizzano l'esperienza collettiva nell'arte basata sulla comunità ne fanno una modalità di pratica inaccettabile per chiunque sia interessato a sfidare l'ordine sociale dominante > Critical Art Ensemble (CAE) risiede nell'impossibilità di forgiare un'affiliazione collaborativa basata su aspetti veramente non razionali dell'interazione umana.

La valutazione negativa del CAE sull'arte comunitaria non consente qualifiche: "Le opere d'arte che dipendono dalla burocrazia per giungere alla fruizione sono gestite troppo bene per avere un potere contestativo. Alla fine sono atti di acquiescenza che non fanno che riaffermare la gerarchia e l'ordine razionale.

Senza dubbio, artisti, critici, curatori, istituzioni d'arte e organizzazioni di finanziamento sono oggi spinti a pensare e agire come se le comunità esistessero come entità sociali coerenti in attesa di essere raggiunte. Mentre tale prospettiva contribuisce a una certa espansione del pubblico artistico, rafforzando il legame tra le istituzioni culturali d'élite e i collegi elettorali locali normalmente svincolati dalle loro attività, i suoi effetti includono anche la reificazione e la colonizzazione di gruppi sociali marginali e privati dei diritti umani, nonché il concomitante reificazione e mercificazione delle culture locali.

Il filosofo francese **Jean-Luc Nancy** ha definito alcune linee guida per tale impresa: "non vi è comunione, non vi è essere comune, ma vi è l'essere in comune > **La questione, allora, dovrebbe essere la comunità dell'essere e non l'essere della comunità** = Al contrario, intende suggerire l'impossibilità di un totale consolidamento, integrità e unità e, cosa forse più importante, suggerire che tale impossibilità è una

premessa gradita su cui una prassi artistica collettiva, in contrapposizione a "un'arte basata sulla comunità, potrebbe essere teorizzato.

La prassi artistica collettiva, è un'impresa proiettiva. Si tratta di un gruppo provvisorio, prodotto in funzione di circostanze specifiche istigate da un artista e/o da un'istituzione culturale, consapevole degli effetti di tali circostanze sulle condizioni stesse dell'interazione, che compie il proprio incontro e disfacimento come una modellazione o work-in-out di un processo collettivo necessariamente incompleto.

Fare i conti con l'impossibilità della comunità e, di conseguenza, ridefinire l'arte basata sulla comunità come prassi artistica collettiva come abbozzato sopra, può essere l'unico modo per immaginare il peso dell'ubicazione affermativa della comunità fino alla sua dismissione critica.

6. In conclusione: un luogo dopo l'altro

Come molti critici culturali e teorici urbani hanno avvertito, le condizioni sempre più intense di tale indifferenziazione spaziale e diparticularizzazione, alimentate da una continua globalizzazione della tecnologia e delle telecomunicazioni per accogliere un ordine capitalista in continua espansione, aggravano gli effetti dell'alienazione e della frammentazione della vita contemporanea.

La spinta verso una civiltà universale razionalizzata, generatrice dell'omogeneizzazione dei luoghi e della cancellazione delle differenze culturali, è infatti la forza contro cui **Frampton** propone una pratica di "regionalismo critico" come descritto nella prima epigrafe di questo capitolo – un programma per un "architettura della resistenza". Se le tendenze universalizzanti del modernismo hanno minato le vecchie divisioni di potere basate su rapporti di classe fissati a gerarchie geografiche di centri e margini solo per favorire la colonizzazione capitalista degli spazi "periferici", allora l'articolazione e la coltivazione delle diverse particolarità locali è una reazione contro questi effetti. **Henri Lefebvre** ha osservato: "Poiché lo spazio astratto [del modernismo e del capitale] tende all'omogeneità, all'eliminazione delle differenze o peculiarità esistenti, un nuovo spazio non può nascere (produrre) se non accentua le differenze.

Forse non sorprende, quindi, che gli sforzi per recuperare le differenze perdute, o per ridurre il loro venir meno, siano pesantemente investiti nel riconnettersi all'unicità del luogo o, più precisamente, nello stabilire l'autenticità del significato, della memoria, delle storie e delle identità come funzione differenziale dei luoghi. Questa funzione differenziale associata ai luoghi, che le forme precedenti di arte site-specific hanno cercato di sfruttare e che le attuali incarnazioni di opere site-oriented cercano di reimmaginare, è l'attrattore nascosto nel termine "site specificity".

Nel discorso dell'arte contemporanea, una delle posizioni dominanti su questo fenomeno è ben rappresentata da *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* di **Lucy Lippard**. Presenta una visione olistica del luogo come una sorta di testo dell'umanità, "le intersezioni di natura, cultura, storia e ideologia", che si comprende come tale da una posizione di insider. Luogo, secondo Lippard, è "una porzione di terra/città/paesaggio urbano vista dall'interno, la risonanza di un

luogo specifico che è noto e familiare. . . "il mondo esterno è mediato dall'esperienza soggettiva umana. Di conseguenza, il senso del luogo rimane remoto per la maggior parte di noi. E questa carenza può essere vista come la causa primaria della nostra perdita di contatto con la natura, della disconnessione dalla storia, del vuoto spirituale e dell'estraniamento dal nostro senso di sé. Sostiene che dobbiamo prestare maggiore attenzione al ruolo dei luoghi nella formazione delle nostre identità e dei nostri valori culturali.

Secondo **Yi-Tu Fuan** e **Christian Norberg-Schulz** >> Lippard incorpora anche aspetti dell'analisi marxista della "produzione dello spazio". Parte, ad esempio, dalla premessa di base che lo spazio non è un contenitore neutro o un vuoto all'interno del quale avvengono le interazioni sociali, ma piuttosto un prodotto e uno strumento ideologico in sé. Il suo progetto richiede implicitamente una modalità di esistenza più lenta e più sedentaria. Nonostante i suoi disclaimer, la sua è una visione che favorisce il "ritorno" a una socialità vernacolare, non urbana, di spazi su piccola scala e scambi faccia a faccia.

La produzione della differenza, per dirla in termini più generali, è essa stessa un'attività fondamentale del capitalismo, necessaria per la sua continua espansione. Si potrebbe arrivare a dire che questo desiderio di differenza, di autenticità, e la nostra disponibilità a pagare un prezzo alto per questo, mettono in evidenza solo il grado in cui sono già perduti per noi >> al contrario >> Il lavoro di artisti come Si ritiene che Andrea Fraser, Mark Dion, Renée Green e Christian Philipp Müller, tra molti altri, promuovano una nozione completamente diversa di sito come campo operativo prevalentemente intertestuale coordinato, multilocalizzato e discorsivo.

James Meyer >> distingue le recenti pratiche site-oriented da quelle del passato. Questo cambiamento concettuale ha abbracciato l'idea del significato come una costellazione aperta, non fissata, porosa alle contingenze, un'idea che la maggior parte di noi accetta e accoglie. Ma nel processo, l'idea della fluidità del significato ha teso a confondersi o confondersi con l'idea di fluidità delle identità e delle soggettività, anche dei corpi fisici, a tal punto che un certo romanticismo si è formato intorno all'immagine di operatore culturale in movimento. Non solo l'opera d'arte non è più vincolata alle condizioni fisiche di un luogo, ma l'artista-soggetto è "liberato" da ogni legame duraturo con le circostanze locali.

L'esperienza spaziale, come la temporalità spezzata del linguaggio, è discontinua e inquietantemente disincarnata. Le parole non arrivano in profondità, raccolgono impressioni fugaci e frammentarie, e la visione non (non può) distinguere tra ciò che si vede e la mediazione di quella scena. Ad esempio, **Majeski** descrive l'inizio del suo viaggio a un intervistatore: "Sto guardando il decollo in un video in diretta. Sono sull'aereo, sono al mio posto. C'è un monitor sulla paratia. Guardo il monitor e l'aereo sta decollando. Guardo fuori dal finestrino e l'aereo sta decollando. Allora l'aereo sta decollando fuori dalla cabina e l'aereo sta decollando all'interno della cabina. Guardo il monitor, guardo la terra.

È importante ricordare che la trama dell'opera teatrale si basa su un'istanza di misconoscimento della posizione.

Spesso ci conforta il pensiero che un luogo è nostro, che gli apparteniamo, addirittura proveniamo da esso, e quindi vi siamo legati in qualche modo fondamentale. Si pensa che tali luoghi (luoghi "giusti"?) riaffermino il nostro senso di sé, riflettendoci un'immagine non minacciosa di un'identità radicata. Questo tipo di relazione continua tra un luogo e una persona, è ciò che molti critici dichiarano essere perso, e necessario, nella società contemporanea. Al contrario, il luogo "sbagliato" è generalmente pensato come un luogo in cui si sente di non appartenere.

Grazie alla perfezione e alla bellezza formale dell'errore di Majeski, possiamo pensare al luogo "sbagliato" in modi del tutto nuovi. Più che il suo "perdersi" perché finisce nel posto sbagliato, a Valparaiso sembra accadere il contrario. Trovandosi su un aereo diretto nella città sbagliata, Majeski comincia a riconoscere se stesso, o più precisamente le condizioni del proprio allontanamento, e si mette in viaggio per rendere conto della propria identità.

La deterritorializzazione del sito, infatti, ha prodotto effetti liberatori, spiazzando i vincoli delle identità place-bound con la fluidità di un modello migratorio, introducendo possibilità di produzione di identità multiple. Nonostante la proliferazione di siti discorsivi e di sé fittizi, tuttavia, il fantasma di un sito come luogo reale rimane e il nostro attaccamento psichico e abituale ai luoghi ritorna regolarmente, mentre continua a informare il nostro senso di identità. Questa persistente, forse segreta adesione all'attualità dei luoghi (nella memoria, nel desiderio) può non essere una mancanza di sofisticatezza teorica, ma un mezzo di sopravvivenza. La recrudescenza della violenza in difesa delle nozioni essenziali di identità nazionale, razziale, religiosa e culturale in relazione ai territori geografici è prontamente caratterizzata come estremista, retrograda e incivile. >> fantasia compensatoria in risposta all'intensificarsi della frammentazione e dell'alienazione provocata da un'economia di mercato mobilitata, ma il paradigma dei sé e dei luoghi nomadi può essere una glamizzazione dell'ethos dell'imbrogliatore che è di fatto una ripresa dell'ideologia della "libertà di scelta".