

Capitolo 2 – L'arte, il progetto, le relazioni

2.1 L'evento, la festa, il carnevale

1. Assoluta libertà della città da leggi prestabilite e preordinate.
2. Intervento degli abitanti nei mutamenti che occorrono nello spazio in cui vive
3. Accettazione generata attraverso l'oggetto estetico – artistico (non si parla di un quadro o una scultura, oggetti da preservare, anzi: l'arte urbana è realizzata da altri fattori oltre l'arte)
4. Semantizzazione dello spazio, ovvero creare zone in grado di significare, simboli riconoscibili e quindi personalizzabili
5. rispetto e vitalizzazione del centro storico
6. memorizzazione affettiva, cioè un sistema di fattori simbolici che avvicinino la nuova vita urbana alla città a misura d'uomo, attraverso punti di riferimento precisi.

Quasi venticinque anni fa Dorfles individuava queste sei condizioni, diritti, fondamentali di cui ogni città avrebbe diritto di godere (1988). Quali di queste sei condizioni si possono attualmente verificare all'interno dello spazio urbano? Quali di queste sembrano essere state prese in considerazione? Quali ha ancora senso mantenere come linee guida per la progettazione all'interno dello spazio urbano? E soprattutto, riprendendo Clifford (1993), *“allorché si interviene in un mondo interconnesso, (e) si è sempre, in varia misura, inautentici [...] Chi ha l'autorità di parlare in nome di una identità o un'autenticità di gruppo?”* (ivi: 24)

La città non è più soltanto la residenza né la stanza-

lità, la progettazione urbana deve costruire ponti tra diverse realtà, lavorando sugli spazi di confine, utilizzando il significato simbolico dell'architettura per arrivare ad una 'cura socio spaziale' della città, così che lo spazio pubblico diventi un luogo di socialità e si dia modo di creare un'economia del simbolico, la volontà di aggiungere agli artefatti di scambio un valore culturale e relazionale: un'economia che vuole produrre senso (Crespi, 2008).

È stato già descritto il modo in cui gli individui percepiscono e interpretano i luoghi (nuovi o conosciuti che siano), e come si venga quindi a configurare un eventuale processo di identificazione: i nuovi progetti dovrebbero inserirsi in una 'trama', individuata dalle risorse ambientali di base e i flussi energetici, ed organizzarsi come un 'ordito', che deriva da un ascolto del portato antropologico (Valente, 2008). Ma mercati e piazze non hanno più ruolo di spazio civile dell'incontro (una questione della modernità a cui siamo abituati): la città fondata sulla 'vicinia', costituita tra estranei che scelgono di condividere uno spazio-bene comune da regolare, non esiste più, anche se dovrebbe essere così, lo spazio pubblico dovrebbe dare voce all'urbanità intesa come luogo d'incontro tra estranei, come arte del convivere capace di trasformare la persona in persona pubblica (Fiorani, 2003).

Lo spazio pubblico del moderno invece respinge: Bauman (2002: 106), parlando della piazza La Défense a Parigi, descrive un luogo da guardare ma non da

visitare, tanti vetri di finestre senza nessun portone, edifici imperiosi perché impervi: chi sta nella piazza, come gli edifici, sente di non farne parte. Agli architetti manca la capacità di mappare gli aspetti qualitativi e non solo quantitativi degli insediamenti, così da raccontare e rappresentare il modo in cui le persone abitano gli spazi, la loro vitalità e capacità di mettere le mani sul proprio ambiente di vita (La Cecla, 2008). La questione dell'identità nell'abitare infatti sembra polarizzarsi tra singolarità e omologazione, da un lato, e contemporaneamente anche tra reale e virtuale, dall'altro: dal tipo di sguardo che viene usato dal progettista dipenderà un certo tipo di esito progettuale (Bocchi, 2008). Verrà a crearsi un luogo omologato, interscambiabile con altri luoghi nel mondo (un *brand landscape* ad esempio), o attraverso il *genius loci* sarà come la storia a generare il nuovo luogo? Una prospettiva singolare nel progetto tende a generare complessità, contestualità, ridondanza, affettività, di modo che il *genius loci* assuma la funzione di nodo all'interno della rete del mondo, un nodo che ha la capacità di contribuire al sistema (Ibidem). La comunità affettiva del vicinato è fragile, richiede riti di passaggio o appartenenza alla comunità, riti con un simbolismo spaziale (Fiorani, 2003): esistono "tecniche complesse per l'iscrizione della località nel corpo degli attori sociali oppure, detto diversamente, [...] modi di incarnare le località e allo stesso tempo di insediare dei corpi entro comunità definite in termini sociali e spaziali" (Appaurai, 2001: 233). Gli attuali modi di abitare la città costringono ad un nomadismo che slega dai luoghi: nel

lavorare, nell'abitare, nel comunicare si compiono spostamenti fisici e virtuali, anche gli affetti vengono coinvolti in questi spostamenti perché l'economia crea mutamenti sociali radicali, il lavoro è elastico e mutevole, la famiglia cambia, come il gruppo e l'individuo. Nuove configurazioni architettoniche dimentiche della storia (la storia c'è sempre meno nella vita - cultura) attuano una germinazione da ogni dove per addizione, salti, ricongiungimenti e libere relazioni, confondendo il carattere dei luoghi nel far nascere identità altre, nuovi modi di localizzare e di fare comunità (nuovi nel loro senso e appartenenza, come nel senso visivo - formale) (Fiorani, 2003).

Per Gadamer (1986) "*la normale esperienza pratica del tempo è il 'tempo per qualcosa', cioè il tempo di cui si dispone, il tempo che si divide, che si ha o non si ha, o che si crede di non avere. Esso è, per la sua propria struttura, tempo vuoto, qualcosa che si deve avere per poterlo riempire con qualcosa. Accanto a questa v'è però un'altra esperienza del tempo, e questa sembra essere imparentata nella maniera più stretta con quella dell'arte e quella della festa. Io vorrei chiamarla, a differenza del tempo da riempire, cioè del tempo vuoto, il tempo pieno, od anche il tempo proprio. Ognuno sa che quando v'è la festa, quest'attimo, o questa durata, viene riempita dalla festa*" (ivi: 42): i tempi della festa, come quelli dell'arte (della performance su tutti), dell'evento, possono inserirsi nella concezione dell'arte urbana di cui parla Dorfles? Favorire una semantizzazione, significazione e memorizzazione affettiva? Si sta parlando di riconfigurazioni dello spazio urbano su porzioni limitate nel tempo, dell'effimero di un'esperienza che

coniuga la sua natura precaria alla densità e profondità esperienziale del suo essere di tutti, comune, che affida il suo senso estremo alla memoria del luogo una volta che l'evento, la festa, e l'allestimento che li ha configurati, muoiono (Crespi, 2008).

La festa, per Bachtin (1979), più precisamente il carnevale, trasforma la città per un breve periodo di tempo, un momento che ritorna ciclicamente, e mostra l'altra faccia dei luoghi e degli abitanti, mostra la temporalità e realtà nascoste e tuttavia a portata di mano: il tempo limitato e ciclico porta il discorso nel campo del futuro, dell'avvenire (che si spera migliore), il riso diventa centrale, il travestimento, il basso materiale corporeo, si contrappongono all'immobilismo e all'immutabilità. Il carnevale rovescia e fa precipitare nella materia e nel corpo ciò che è elevato, mostrando un utopico luogo felice e carnale (carnasciale) (Fiorani, 2003).

Come già detto il centro commerciale è un luogo che trasporta in un altrove, riprendendo Bataille (1973) simula un tempo della festa, un carnasciale che viene rovesciato e trasformato secondo una logica di consumo e spettacolo, deviando il significato che emozioni e desiderio assumevano all'interno della vita nell'urbano, ma il centro commerciale non fa parte della città (così come lo stesso centro storico vissuto nella passeggiata delle vetrine), non trasforma il solito mondo, non dice nulla della realtà, ma esibisce semplicemente modi preclusi alla quotidianità: come lo spazio sacro, è 'assolutamente altro', il senso di comunità esiste come comunità già data, non nasce

dalle cure di nessuno, è una comunità immaginata (Fiorani, 2003). Il potere comunicativo della festa, e in generale degli eventi, è stato grandemente intuito e strumentalizzato nella promozione degli spazi urbani e delle città in generale: La Cecla (2008) fa l'esempio di Palermo, la sua città, che oramai rimane in vita grazie all'immagine che sta dando di sé e per gli eventi che crea e che contemporaneamente collassa (fisicamente) su se stessa: la città si sta smaterializzando, e l'immagine della città diventa il vero oggetto di mercato. Riprendendo la storia della gioia collettiva, ricostruita da Barbara Ehrenreich (2007), nel XIX secolo i puritani vedevano chi festeggiava il carnevale come qualcuno che doveva vergognarsi "*cosa avrebbe pensato un selvaggio ottentotto convertito*" nell'osservarli? Il selvaggio che oggi osserva la città invece cosa potrebbe pensare, vedendo tante persone vestita a festa, tutti nello stesso luogo, ma tristi, che non festeggiano? (La Cecla, 2008). L'opinione di Vito Acconci, che in parte riflette il pensiero di Petropolli-Charmet della massimizzazione dell'eroticizzazione dei rapporti umani all'interno degli spazi urbani (vedi 1.2.1): "*Uno spazio pubblico è occupato da corpi privati. Questi corpi privati hanno sentimenti nascosti, vite private e sogni segreti. Sotto le abitudini, sotto l'educazione, sotto le apparenze, sotto gli abiti, c'è un magma che ribolle di rabbia e di desiderio. Il terreno dello spazio pubblico è un piano, una piattaforma, che sostiene corpi; il terreno potrebbe avere mura, sia fisiche che metaforiche - che fungono da contenitrici di corpi. Ma la piattaforma vibra, il contenitore trema al punto d'ebollizione. La meraviglia della città è: con tutti*

questi corpi che si accalcano uno vicino all'altro, uno sull'altro - perché non si strappano i vestiti uno con l'altro perché non si scopano tutti l'uno con l'altro, sinistra e destra (e su e giù, dietro e davanti)? La meraviglia della città è: con tutti questi corpi che si bloccano vicendevolmente, che stanno ciascuno sulla strada dell'altro, perché non si strappano l'un l'altro braccia e gambe, e si divorino l'un l'altro? Lo spazio pubblico è l'ultimo respiro del mondo civilizzato; lo spazio pubblico è la "grande speranza dell'uomo bianco"; lo spazio pubblico è credenza e religione; lo spazio pubblico è prendere i desideri per realtà". La preponderanza del tempo vuoto di cui parla Gadamer si sta manifestando nel rifiuto e l'incapacità di mettere l'abbondanza dell'umanità presente in uno stesso luogo al servizio di qualche gioia collettiva, viene invece concesso lo shopping che adesso è ciò che rimane della città nata come luogo in cui la folla si ritrova per celebrare qualcosa, luogo della felicità collettiva: nonostante questo, citando Spivak, *"la città resiste [...] nel riconoscersi in un luogo, nel vederlo usare per le proprie ragioni di allegria o pianto"* (La Cecla, 2008).

2.2 Arte pubblica, arte per il pubblico

Che il tempo della festa sia tempo proprio, un tempo vicino a quello dell'arte, è stato dimostrato dall'importanza che nella seconda metà del secolo scorso hanno assunto le esperienze dell'arte comportamentale e delle performance: gli scambi che avvengono fra le persone in una galleria o di un museo diventano materiale grezzo per il lavoro di artisti come Yves Klein, che ne *L'exposition du vide*, nell'aprile del 1958, padroneggia ogni aspetto del monotono protocollo del *vernissage* donandogli *"una funzione poetica che cir-*

condava il suo oggetto: il vuoto": questo è il prototipo di quelle pratiche artistiche performative che andranno a consolidarsi nel corso degli anni successivi (Bourriaud, 2010: 39). *Environmental* e *happenings* sono eventi e situazioni multisensoriali senza degli schemi e dei vincoli precostituiti, sono improvvisazioni casuali capaci di decontestualizzare e trasformare il senso comune: riprendendo il teatro futurista e il *Café Voltaire* dadaista, si compiono azioni che creano opere destinate a durare ma anche improvvisazioni effimere (Accurso, 2005).

Due anni prima de *L'exposition du vide*, si formava ad Alba l'Internazionale Situazionista, con l'unione di due gruppi molto politicizzati come il Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario (MIBI) di Jorn e Costant, e l'Internazionale Lettrista di Isou e Debord: l'Internazionale Situazionista non voleva essere un'avanguardia, visto che nell'opinione del gruppo tutte le precedenti avanguardie già erano state assorbite e alienate dalla società e dal sistema capitalista. *La caverna dell'antimateria* di Galizio, nel 1959, la massima realizzazione del pensiero situazionista nei suoi primi vent'anni, si configura come uno spazio multisensoriale in cui colori, suoni e odori riconfigurano drasticamente una galleria d'arte in un nuovo ambiente. Il fine del pensiero situazionista non era però quello di creare dei semplici ambienti ma degli scenari completi nella città, fare nascere dei nuovi modi di vita prendendo le pratiche quotidiane e le forme culturali già esistenti e contestandole nei loro valori (Debord, 1957). La critica che questi

intellettuale volgevano al sistema capitalista partiva dall'assunto che ogni epoca ha dei sogni e delle aspirazioni che si realizzano nei modelli e nelle concretizzazioni della città: la sola utilitarista della città e dell'architettura negherebbe l'urbano come un luogo di espressione naturale della creatività collettiva e l'architettura attuerebbe coercizioni insostenibili, per cui l'unica strada da intraprendere sarebbe quella di decostruire gli ambienti dell'architettura moderna dalla lettura univoca (Accurso, 2005).

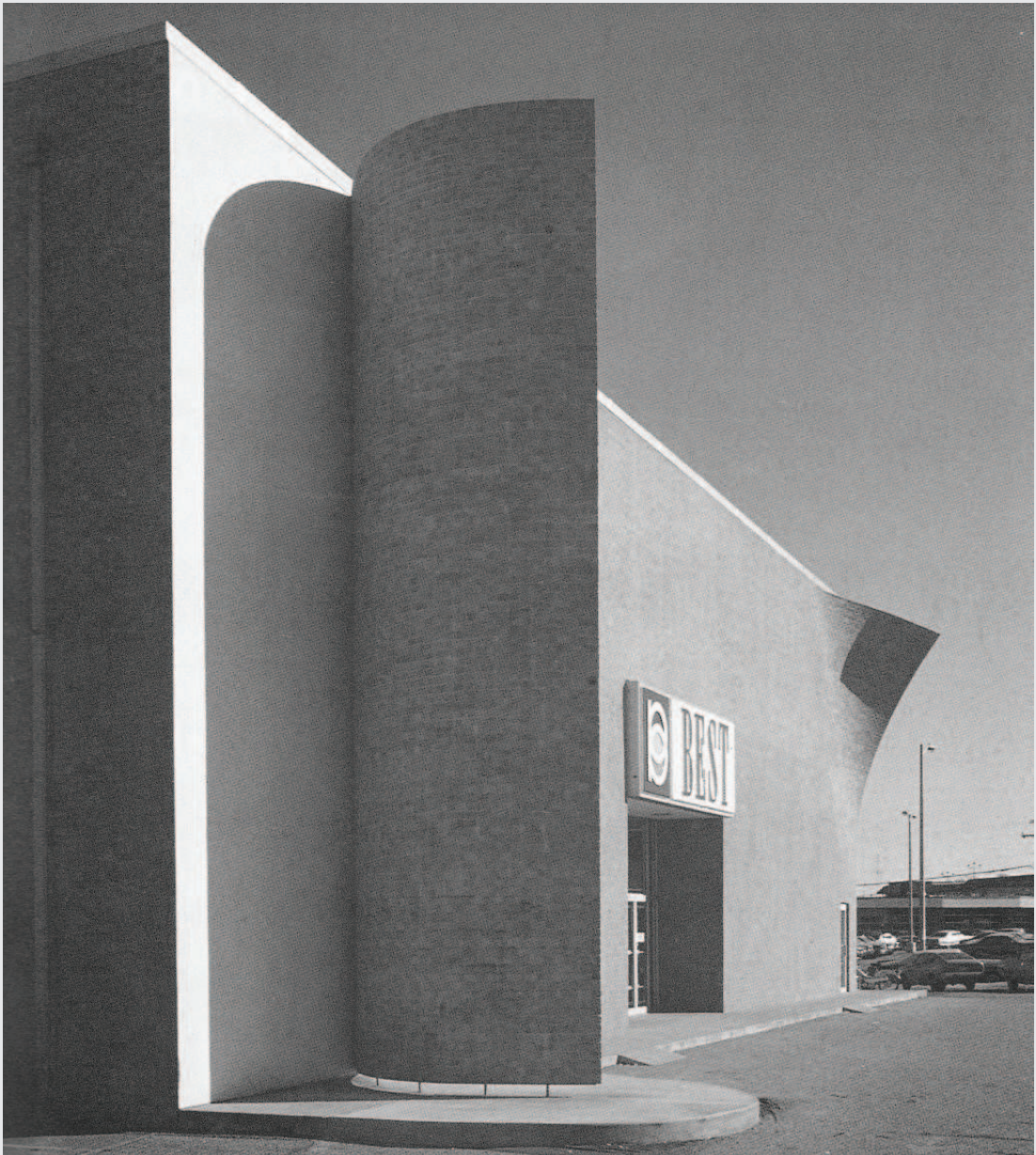
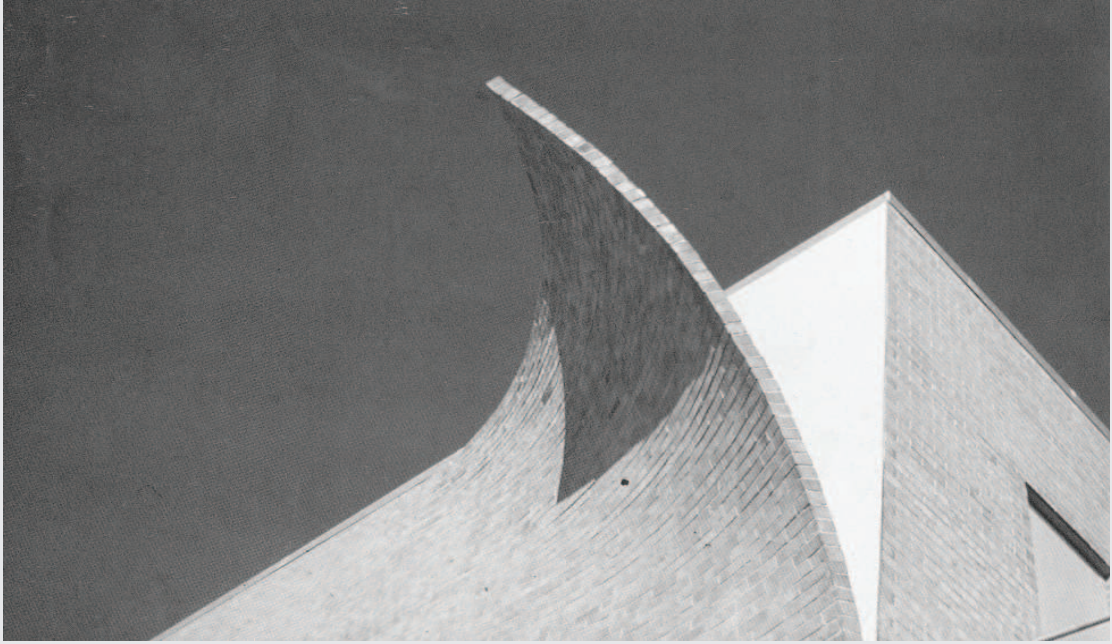
L'Internazionale Situazionista prospettava una città utopica in cui lo spazio urbano potesse sviluppare la soggettività con un libero gioco delle passioni umane: una volta che il lavoro delle macchine si fosse sostituito a quello dell'uomo, ogni individuo si sarebbe potuto dare al ludismo totale, allontanandosi dalla società del consumo, aprendosi alla creatività collettiva (Ibidem). Dato lo scarso riscontro che trovano i progetti utopici situazionisti, venendo a mancare reali possibilità progettuali (*New Babylon* di Costant rimarrà un complesso progetto utopico), gli sforzi del gruppo si dedicheranno alla contestazione di quella che Debord definirà 'società dello spettacolo', frutto di una strategia dei poteri forti che hanno bisogno di una società alienata e isolata, controllabile attraverso lo spettacolo dei media, che riesce a dare un'illusione di vita al posto della vita reale degli individui. Le stesse condizioni di esistenza sembrano essere caratteri fondanti della società del ventesimo secolo: *"Il legame sociale diventa un artefatto standardizzato: esistono delle vie di fuga entro le quali ai governanti interessa che le*

relazioni si canalizzino, quelle e basta, in modo che siano controllabili e ripetibili: è la 'separazione' suprema della 'società dello spettacolo' descritta da Guy Debord: relazione reale e spettacolarizzata si confondono, la relazione non è più vissuta direttamente" (Bourriaud, 2010)

Il pensiero situazionista, pur nella sua posizione estrema, rimane una testimonianza fondamentale per comprendere il sentimento di molti intellettuali a loro contemporanei e successivi. L'evidente necessità di 'situazioni' di vita vera, e non illusoria come quella della televisione, è alla base di quelle sperimentazioni che negli anni Settanta cercarono di rispondere alla profonda crisi in cui versava l'arte pubblica al tempo: si tentò di ampliarne la concezione proponendo nello spazio urbano momenti di partecipazione all'arte, che potessero contemporaneamente fungere da momenti di critica e riflessione sul sociale e sui modi di vivere la città.

2.2.1 Disarchitettura, Anarchitettura: non anti-architettura

James Wines e Gordon Matta-Clark sono due figure di rilievo nel panorama culturale statunitense degli anni settanta: il primo, formatosi come scultore a New York, successivamente decide di operare nel contesto urbano attraverso operazioni su scala architettonica, rivendicando ugualmente il suo ruolo di artista pubblico; il secondo, figlio di due importanti artisti (Anne Clark e Roberto Matta), studia architettura alla Cornell University ma dedicherà la sua breve vita all'azione sociale nelle zone degradate di New



26, 27. SITE Architects - Peeling Project, Richmond, Virginia, 1970



28, 29. SITE Architects - Indeterminate Facade, Houston, Texas, 1974

York attraverso il fare artistico: soltanto nell'ultimo periodo si sta effettuando una riscoperta e rivalutazione profonda della sua opera, obliata piuttosto in fretta una volta scomparso. Nell'opera di Wines e Matta-Clark convivono l'architettura, l'arte pubblica, l'attivismo nel campo politico, in una riflessione e soprattutto ridefnizione del ruolo dell'artista – progettista che decide di agire nel campo dello spazio urbano per cambiare lo stato delle cose: cominciando a rapportarsi con le problematiche della società urbana e considerando ruolo e le prerogative dell'arte pubblica, rinnegarono almeno in parte la loro formazione (e i limiti imposti dall'accademismo) per rispondere in maniera più efficace alle nuove questioni che vedevano sul campo; la condizione conflittuale da cui si muovono è il nodo per comprendere la loro importante sperimentazione, per certi versi rivoluzionaria, nel campo artistico e architettonico.

James Wines, SITE architects e la disarchitettura

SITE è un gruppo di progettisti che muove i suoi primi passi a New York nel 1969, grazie alla volontà di due artisti: James Wines e Alison Sky, uno scultore, il primo, poetessa e scultrice, la seconda. Era un periodo in cui gli Stati Uniti d'America avevano appena assistito allo sbarco sulla luna da parte di un loro connazionale, il villaggio globale stava prendendo forma sotto i loro occhi, stava sviluppandosi l'idea dell'abitante ubiquo: New York era la nuova capitale mondiale dell'arte, gli intellettuali della città

avevano ricevuto l'eredità delle avanguardie storiche europee ed era un periodo di continua sperimentazione artistica e progettuale: era la grande mela (Galbiati, 1998). La realtà urbana era un universo fuori controllo, come la moltitudine di persone che abitava questo universo: i nuovi stili di vita che stavano prendendo forma, diversi tra loro ma in continua interazione reciproca e con la metropoli, portavano alla luce nuove problematiche a cui i progettisti del tempo ancora non avevano saputo dare risposte risolutive. L'antropologia e la sociologia avevano da poco cominciato a studiare la realtà dei luoghi in cui queste stesse discipline erano state concepite, l'intellettuale faceva ancora fatica a fare ricerca su se stesso.

Wines, dalla seconda metà degli anni sessanta, inizia a rifiutare il ruolo dell'arte pubblica ed in particolare della scultura come accessorio per i luoghi pubblici mentre Sky porta avanti operazioni di estensione della nozione di poesia attraverso tecniche comunicative mediatiche pop, come i cartelloni pubblicitari. Per entrambi l'isolamento dell'artista dal pubblico e dallo spazio pubblico era diventato insostenibile, produrre arte destinata soltanto a musei ed esposizioni, sembrava diventare una strada morta, quando invece superare questo limite avrebbe potuto portare nuovo materiale generativo per nuove opere d'arte. Per James Wines ed Alison Sky l'opera di artisti e progettisti, che dal secondo dopoguerra in poi avevano deciso di continuare a portare avanti il linguaggio della modernità, aveva perso ogni tipo di

significato culturale e contestuale a causa della dipendenza da valori accademici e da principi formalisti: l'intento era invece di cominciare ad usare l'architettura come materiale grezzo per l'arte (Wines e Muschamp, 1989).

Le teorie di SITE rispondevano all'urgenza di trasformazione del progetto in un momento di critica sociale e di risoluzione, *"un'arma per prendere in ostaggio la realtà"* (Galbiati, 1998): l'americano medio non era più abituato ad identificarsi negli ambienti che abitava quotidianamente, le sue abitudini culturali erano piuttosto una conseguenza del sistema economico e politico dominante, un sistema che aveva guidato il

progresso di inizio secolo, di cui la sensibilità moderna era un'emanazione, ma che già a metà del secolo era diventato la causa della stragrande maggioranza delle contraddizioni e aberrazioni sociali riscontrabili nel territorio urbano e suburbano non soltanto americano.

Il gruppo SITE fa parte di quel contesto di progettisti fautori di una rivoluzione culturale, e il loro contributo è stato di dimostrare come i momenti di "violenza" di questa rivoluzione possano trasformarsi in momenti dell'assurdo, della pratica rituale, dello *humor*, dell'entropia, dell'indeterminatezza, di come quindi sia possibile riconsiderare il momento

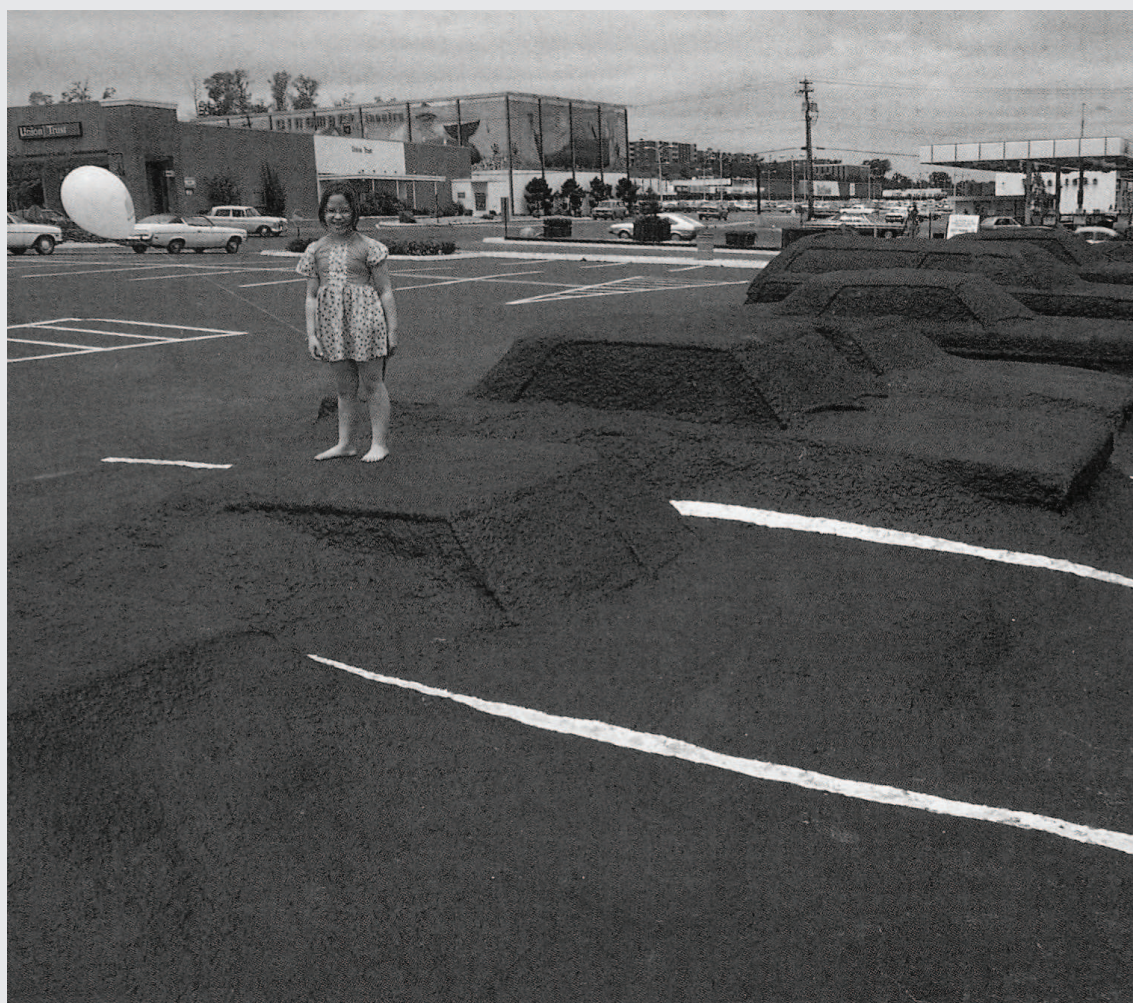


30. SITE Architects, Ghost Parking Lot, Hamden, Connecticut, 1978

di shock dell'osservatore attraverso la progettazione sistematica e consapevole di stimoli intellettuali.

Il momento di affermazione a livello internazionale di SITE coincide con l'inizio di una lunga serie di collaborazioni con la catena di distribuzione Best Products, una delle più grandi organizzazioni di vendita con cataloghi e centri d'esposizioni dell'America di quel periodo. Gli anni sessanta e settanta furono il periodo di maggiore successo della compagnia e fu anche il periodo in cui iniziò un programma di inserimento dell'arte contemporanea in alcuni punti vendita della catena, così da continuare il mecenatismo di tradizione della famiglia Lewis,

proprietaria della catena. Gli incarichi che furono affidati al gruppo consistettero inizialmente in interventi sull'involucro esterno di showroom esistenti, e successivamente nella progettazione di nuovi centri espositivi che conservassero le caratteristiche interne della struttura-prototipo Best, che ottimizzava le esigenze di spazio e installazione di servizi. L'apparente contraddizione tra l'anticonformismo militante di SITE e il tipo di committenza (uno dei capisaldi della cultura merceologica americana) fu invece fondamentale perché diede la possibilità non solo di poter progettare avendo la certezza che un enorme numero di 'americani medi' avrebbe osservato il



31. SITE Architects, Ghost Parking Lot, Hamden, Connecticut, 1978

progetto realizzato, ma anche di poter agire su una tipologia di luoghi il cui utilizzo, per decenni, aveva agito sulle abitudini e sulla mentalità di una moltitudine di persone, generando una nuova cultura; in più il tema di progetto non era tra i più gettonati per i colleghi progettisti, e per questo SITE è potuto entrare sulla scena attraverso una serie di commesse di tutto rispetto e con l'atteggiamento pionieristico e di ricerca di chi si approccia per la prima volta ad una nuova architettura. Il compromesso è parte della sopravvivenza architettonica, e si può anche dire che la Best Company fu una di quelle committenze che raramente si ha la fortuna di avere; inoltre è stata una

compagnia che ha reso possibile la trasformazione di uno scarto quale la striscia commerciale americana in arte (Angrisano, 1999).

De-Architecture (termine tradotto in italiano in disarchitettura) è il titolo di un piccolo libro pubblicato da James Wines nel 1978 e nel quale, a dieci anni dalla formazione di SITE, si riflette sulle opere realizzate, come in un momento di auto-analisi: nel libro si decide di coniare un nuovo vocabolo, da significare secondo termini quanto più oggettivi, in modo da dare delle basi teoriche non solo al modo di lavorare del gruppo SITE ma anche di tutti i progettisti affini al loro modo di interpretare il progetto. *“Poiché la sfi-*



30. SITE Architects, Ghost Parking Lot, Hamden, Connecticut, 1978

ducia nelle istituzioni sembra essere una delle poche forze che vanno consolidandosi, capaci di unire la nostra società, pare logico che ora serva con urgenza un linguaggio architettonico come riflessione di questa delusione e come critica di queste istituzioni in declino” (Wines, 1980: 19).

La teoria di SITE prevedeva l'avvicinamento a nuove forme di espressioni progettuali derivate da processi di ibridazione tra l'arte e l'architettura: l'arte come traduzione e momento di contatto diretto tra l'architettura e le informazioni derivate dall'osservazione della realtà sociale. L'arte veicola delle informazioni, provenienti dalla società, che l'architettura riporta alla luce nei suoi spazi e di conseguenza nelle abitudini delle persone.

Dearchitecture non è un termine dispregiativo ma è stato creato per essere usato a fini critici ed esplorativi: SITE ha deciso di utilizzare disarchitettura come vocabolo ombrello per coprire quella gamma di alternative al design formalista che hanno come obiettivo di cambiare la risposta pubblica al costruito (Angrisano, 1999). La proposta di SITE è stata di generare innovazione non più attraverso la pianta e la sezione, ma fare diventare esse stesse materiale grezzo per l'arte, mantenendo la progettazione architettonica come coordinamento delle componenti funzionali in un'opera unitaria. La pianta e la sezione diventavano elementi dalla semplicità totale che, filtrati dalla sensibilità dell'artista e dalle influenze contestuali, assumono il ruolo di un 'oggetto trovato' all'interno del sistema comunicativo.

Uno dei progetti più famosi di SITE architects è

The Indeterminate Facade, all'Almeda-Genoa Shopping Center di Houston, Texas, del 1974. Questo progetto ha rappresentato la svolta per il gruppo SITE sia dal punto di vista dell'affermazione internazionale sia per il suo risultato polemico: *The Indeterminate Facade* va letto come una chiara dichiarazione di intenti del gruppo sull'impegno ad intervenire nei contenuti socio-ambientali ricorrendo al sistema umoristico: per questo può essere preso a paradigma per la comprensione del metodo di progettazione di SITE Architects.

Mantenendo il prototipo architettonico usato per tutti i centri commerciali della catena, sono state aggiunte porzioni progettate ex novo: a partire dalle condizioni di anonimato tipiche delle tipologie costruttive dei centri commerciali si è ricercato sul tema del rapporto tra costruzione e distruzione. La potenza del progetto è data dalla strategia che utilizza: *“cambiare pochissimo la realtà a livello fisico e moltissimo a livello psicologico”* (Wines, 1980: 42): viene mantenuta invariata la disposizione interna degli ambienti del prototipo mentre si dà una chiara connotazione ai prospetti allungando due muri esterni oltre il parapetto proseguendo il rivestimento in mattoni della facciata del muro laterale oltre il suo logico bordo di rivestimento. Il disegno con cui si aggiungono i mattoni è assolutamente arbitrario, creando l'effetto di un edificio sospeso tra la costruzione e la demolizione. L'ambiguità viene sottolineata sulla facciata principale facendo precipitare una sezione del muro, come una cascata di mattoni che cade sulla pensilina

posta sopra gli ingressi (attraverso sperimentazioni nella galleria del vento della NASA è stato possibile accatastare i mattoni senza l'utilizzo di malta).

La prima reazione da parte dei critici fu di interpretare l'edificio come un simbolo apocalittico e di distruzione, dato lo sconcerto di una simile visione, anche se in realtà il progetto esplora forme di comunicazione basate sul rapporto equivoco dell'oggetto architettonico invece che su un simbolismo specifico.

Indeterminate Facade ha degli effetti anche sul contesto, il tipico paesaggio commerciale suburbano americano, nelle vicinanze delle superstrade che portano a metropoli come Houston: l'ambiguità del nuovo oggetto architettonico interagisce sulla percezione a livello psicologico dell'intero contesto stradale e commerciale, trasformando la situazione di equivoco in una nuova fonte di immagini urbane. L'arte è intrinseca all'architettura, il significato e il contenuto derivano dalla reazione del pubblico a questa istanza, interagisce con il significato che l'osservatore stesso attribuisce agli shopping center americani attraverso lo stimolo umoristico del finito-non finito.

La pratica progettuale di SITE prevede una prima fase di osservazione delle persone e di come esse interagiscono e rispondono agli impulsi psicologici e sociali derivanti dal paesaggio in modo da identificare delle fonti di simbolismo inconscio da utilizzare nella costituzione di nuovi paesaggi urbani: la tipologia architettonica del centro commerciale, che è sempre stata tenuta in poca considerazione dal mondo dell'architettura e dell'arte a causa del suo carat-

tere prettamente funzionale, possiede caratteristiche archetipiche di grande rilievo.

In un contesto socio-culturale complesso come quello americano, che da una parte poggia su un immaginario collettivo piuttosto giovane rispetto a quello europeo e che dall'altra domina a livello mondiale sugli altri, è stato forse più semplice trovare le condizioni ideali per generare momenti di disarchitettura. Un esempio in cui una parte del mito americano diventa tema di un progetto dal forte impatto sul contesto è quello del Ghost Parking Lot, in Hamdem Plaza ad Hamdem, Connecticut, del 1978: si tratta del primo progetto paesaggistico ad opera del gruppo newyorkese ed è stato voluto dalla National Shopping Center Organization in un momento di promozione artistica all'interno dei luoghi del commercio.

Anche in questo caso il gruppo SITE si trova a lavorare in uno *shopping mall*, ma questa volta il progetto non riguarda l'edificio ma il parcheggio che lo circonda, in cui si interviene secondo un sistema di elementi aggiunti al paesaggio: con l'intervento di SITE, si inverte il rapporto tra due ingredienti tipici dell'area suburbana e dei centri commerciali, l'asfalto e le automobili, dati caratteristici dell'esperienza americana della mobilità, cui la visione diventa sfocata durante il movimento: l'auto diventa un oggetto feticcio, il paesaggio diventa un insieme di luoghi e oggetti indeterminati: si dialoga con la comunità fondendo elementi rituali con elementi di ambiguità (Wines, 1980). Il contesto viene modificato a livello

psicologico, interagendo con i rapporti subconsci tra i rituali collegati ai centri commerciali di vendita e la mitologia dell'automobile americana.

Il gruppo SITE propone un modo di confrontarsi con le realtà che si sono create dal fare architettura del ventesimo secolo, il periodo in cui l'utopia del progettista moderno ha guardato troppo lontano, perdendo di vista la scala umana, pratica e quotidiana del progetto: le teorie di Wines e Sky tentano di colmare quel fossato che separava le idee del progettista da quelle di chi avrebbe abitato le sue architetture. Il tema della memoria, del riconoscimento, della simbologia sono il fondamento di questo nuovo fare progettuale, ed è auspicabile che il mondo della progettazione inizi ad esplorare l'universo culturale che si è spontaneamente formato dalla pratica umana e quotidiana del vivere gli spazi della modernità. È così che si sono formate nuove figure archetipiche legate a nuove pratiche dell'abitare, pratiche su cui SITE posava il suo sguardo fin dall'inizio degli anni settanta, indicando una strada che molto raramente altri progettisti hanno deciso di intraprendere. L'architettura di SITE veicola senso perché non assume caratteri di monumentalità bensì di quotidianità, nasce dall'osservazione e la comprensione delle pratiche sociali, del vissuto urbano, delle storie dei luoghi banali, ovvero le dimensioni dell'abitare entro cui si forma l'immaginario comune.

Gordon Matta-Clark, the Mob, l'Anarchitettura

La formazione di Matta-Clark alla Cornell University, una delle più prestigiose facoltà di architettura degli Stati Uniti, è lunga e difficoltosa: inizia la carriera universitaria nel 1963 e rimarrà per sei anni all'interno di questa *enclave* accademica, a parte un anno di pausa a seguito di un grave incidente automobilistico (causato da un suo colpo di sonno) in cui perde la vita un suo amico e rimane ferito egli stesso: questa traumatica esperienza della morte e soprattutto di una dolorosa responsabilità lo segneranno molto, passa infatti alcuni mesi in convalescenza per poi recarsi a Parigi con l'intenzione di studiare letteratura francese: successivamente ritornerà alla sua vecchia università, ad Ithaca, per conseguire la laurea nel 1969. La sua è una carriera universitaria quasi per niente brillante, ad eccezione dei risultati di un corso di introduzione alla scultura: non possedeva un particolare dono per l'architettura, piuttosto studiò la disciplina per poter imparare quanto più possibile dell'arte (da un'intervista a J. Jacobs, artista e amico di Matta-Clark).

Nel 1969 torna a New York, nella sua *Low Manhattan*, con le convinzioni un artista vero e proprio, non come un neo-laureato in architettura: da questo momento in poi si dedicherà unicamente all'arte, anche se le sue operazioni di manipolazione degli spazi e delle strutture evidenzieranno la serietà di un approccio architettonico.

Il periodo di attività di Matta-Clark è molto breve, una decina d'anni (muore trentacinquenne nel 1978),



32. Gordon Matta-Clark e Carol Godden davanti al ristorante FOOD, New York, 1971

nonostante questo coloro che successivamente la sua morte condivideranno i suoi stessi propositi di sovversione dell'urbano e del sociale, si mostreranno debitori della sua opera. Nato e cresciuto a New York, sente la città come una sua casa, in più la formazione da architetto influisce sulle preoccupazioni riguardo la qualità della vita all'interno dello spazio urbano, aveva infatti una profonda consapevolezza della necessità di un cambiamento e per questo spesso si confronterà con le comunità locali attraverso la sua generosa pratica artistica, sfidando le diverse specificità delle culture urbane (Russi Kirshner, 2003). “(I’m) *searching for some kind of almost hermetic place in the city than I can identify. It’s a strange sort of connection and divergence at the same time*” (intervista all’artista, di L. Bear in *Gordon Matta-Clark: dilemmas*, WBAI-FM, New York, marzo 1976). L’artista subisce fortemente il fascino per gli spazi abbandonati e fuori dal controllo delle istituzioni, e soprattutto dalle implicazioni sociali della loro occupazione: il suo intento sarà quello di sperimentare questi ambienti e manipolarli per poterli reinserire in modo nuovo all’interno del tessuto sociale: la preoccupazione principale fu quindi di rendere accessibile il mondo dell’arte a chi non era solito accedervi, di raggiungere il reale contesto in cui le persone abitavano, un contesto alternativo agli spazi chiusi e confinati delle gallerie (che comunque frequentò molto, aspetto che però non sarà trattato in questa sede). Matta-Clark tende ad operare sugli sprechi della società, su ciò che viene scartato perché considerato inutile, il mondo in cui opera l’artista è

un immenso sistema architettonico da svuotare da ogni metafora banalizzante (Crow, 2003).

Viste le aspirazioni profondamente politiche del suo impegnarsi in senso artistico nello spazio sociale, cerca nuovi modi di coinvolgimento dello spettatore attraverso *performances*, ricerche sul tema del cucinare e del nutrire (spesso gli eventi che organizzava culminavano in un momento conviviale - *coking investigations*), lo studio degli spazi alternativi di *downtown Manhattan*, fino all’apertura del ristorante *Food* (Russi Kirshner, 2003). La sua comprensione dell’arte in un contesto sociale era come un “*atto umano essenzialmente generoso, un tentativo positivo e individuale di incontrarsi con il mondo reale attraverso le interpretazioni espressive*” (cit. in Russi Kirshner, 2003): la visione dell’artista non è cinica ma supportata da un programma di azione sociale che cerca di colpire la presenza egemonica della proprietà privata.

L’arte viene concepita come un costante riutilizzo dei suoi ingredienti: “*un’incredibile movimento di arte da mangiare. [...] Una comunione culinaria che il mondo moderno ha dimenticato. È il momento di un’era di un rinnovato cannibalismo che completi un’altra fase dello sviluppo sociale e risolva il malaise du siècle*” (da una lettera a Lee Jaffe, 1971 – in Crow, 2003).

Nel 1971 Matta-Clark fonda insieme all’artista Carol Goodden il ristorante *Food*, a SoHo, New York: l’attività fu gestita e mandata avanti da loro stessi, cercando di trasformare il momento del pasto in un evento, infatti la cucina era aperta al pubblico e si servivano cibi dagli ingredienti esotici, come in una

celebrazione dell'atto culinario: l'attività del ristorante favorì anche la costituzione di quella comunità di intellettuali che negli anni sessanta e settanta si stava formando in *downtown Manhattan* (Hanaley, 2007). *Food* è stato il primo ristorante nel suo genere, diventò presto famoso, il più importante punto di incontro per gruppi come il Philip Glass Ensemble, Mabou Mines e i danzatori del Grand Union: l'esperienza di *Food* fu mandata avanti direttamente da Matta-Clark fino al 1973 (Stern, 2007). Attraverso il lavoro degli artisti, che pulivano, chiacchieravano, cucinavano per nutrirsi a vicenda, nel ristorante si cercò di ricreare una strana atmosfera rituale e conviviale che Matta-Clark considerava fondamentale per il raggiungimento di una nuova significazione della vita sociale, per questo la comunità di artisti di SoHo divenne il popolo di Matta-Clark, *the Mob*, e nella sua figura indubbiamente carismatica poterono identificarsi i molti che oramai sentivano il loro lavoro inadeguato per il mondo dei musei e delle gallerie, coloro che fino a quel momento potevano definirsi semplicemente degli *outsiders* nel non volere vedere crescere l'ennesima generazione di installazioni limitate negli spazi dell'arte: Matta-Clark ebbe un ruolo centrale nel processo che portò ad un nuovo modo di appropriarsi dello spazio urbano da parte dell'arte (Kirshner, 2003), e quindi nella ridefinizione del modo di intendere l'arte pubblica. Kwon parla di una nuova 'politica spaziale' a riguardo di quella sincera volontà di resuscitare il senso dei luoghi, il senso che probabilmente esisteva ma che era andato

perduto (1987): un nuovo spirito di responsabilità artistico e sociale fu alla base del recupero degli spazi abbandonati di SoHo ad opera di un gruppo di intellettuali che nel tempo divenne sempre più importante ed influente, un processo che, dopo la scomparsa di Matta-Clark, continuò fino a definire una moda vera e propria.

Nello stesso anno dell'apertura di *Food*, il gruppo May invita Matta-Clark ad unirsi ad uno *show* da mettere in scena sulle banchine abbandonate sotto il ponte di Brooklyn, un'area colonizzata da varie *gangs* e abitata da senza tetto; l'artista concepisce per l'occasione una narrazione in più momenti: con i detriti che trova sul sito crea un muro di rifiuti, tenuto insieme con fili di ferro: lo chiama *Fire Boy*; sempre con dei detriti costruisce dei festoni per decorare alcune carcasse di automobili, utilizzate come rifugio dai senza tetto: *Jacks*. In questo contesto gli artisti danno vita a delle *performances*, tutto sotto lo sguardo minaccioso delle *gangs*, l'evento fu infine concluso da un concerto di Philip Glass. A questo punto Matta-Clark accende un falò e comincia ad arrostitire un maiale intero con uno spiedo (*Pig Roast*) da cui ricava cinquecento *sandwiches* che distribuisce tra gli artisti, gli abitanti dell'area e gli 'spettatori'.

Per la prima volta, attraverso una *performance* così cruenta, si riporta ad una reale scala urbana quella situazione di rito mitico e condiviso a cui l'artista aspirava fin da quando aveva deciso di cominciare le attività di *Food*: la gioiosa fisicità di questa come di altre sue *performance*, sono espressione di una perso-



33. Gordon Matta-Clark, *Pig Roast*, New York, 1971

nalità affascinante, capace di trascinare gli altri, nelle sue profonde aspirazioni politiche e nel sincero desiderio di intervento all'interno dello spazio sociale (Crow, 2003).

L'aspirazione a generare nuovi sensi di comunità permea ogni aspetto della vita e dell'arte di Matta-Clark ma la sua identificazione con la sinistra politica era spesso temperata da uno sguardo autoironico: nel 1972 somministra 'aria pura' ai passanti di Wall Street attraverso uno strano marchingegno, *Fresh Air Cart*, definito da lui stesso una critica su ruote: Matta-Clark lascia un'eredità socio politica che ha una conclusione aperta (Russi Kirshner, 2003): l'ipotesi di un rimando agli interventi urbani situazionisti,

con la loro concezione di gioco come libera creatività sono interessanti e attivano analogie provocatorie, ma rimangono solo congetture (Ibidem).

“My understanding of art in a social context is as an essentially generous human act, an individually positive attempt to encounter the real world through expressive interpretation. The value of art as it services and sometimes flourishes in our system is so closely related to occidental beliefs accurately speak of the state of art as a measure of the state of freedom in our society” (cit in Russi Kirshner, 2003: 148)

Properties: Fake Estates (1973) consiste nell'acquisizione tramite aste di porzioni minuscole di terreno dal Real Estate Department di New York, porzioni di risulta tra altre proprietà, pagate anche meno di cen-



34. Gordon Matta-Clark, *Fire Boy*, New York, 1971

to dollari, come una striscia di terreno lunga ventinove metri e larga quindici centimetri: partecipando al mercato degli acquisti con dei lotti inutilizzabili, attua una critica al sistema immobiliare trasformando proprietà senza valore in qualcosa con un valore artistico di scambio.

Matta-Clark intrattenne uno stretto rapporto intellettuale e di amicizia con alcuni artisti concettuali, soprattutto *land artists* come Smithson (suo migliore amico), la ricerca di Matta-Clark si affida sia a relazioni serie che informali, con Dan Graham c'era un rapporto di

reciproca ammirazione e per lo stesso Graham la capacità di incidere nella situazioni sociali

rifutandosi di costruire era il vero talento di Matta-

Clark: *“La forma dell’opera di Matta-Clark o di Dan Graham non si riduce a quella delle ‘cose’ che questi due artisti ‘producono’: non è il semplice effetto secondario di una composizione, come vorrebbe l’estetica formalista, ma nel principio agente di una traiettoria che si svolge attraverso segni, oggetti, forme, gesti.”* (Bourriaud, 2010: 21).

Nel 1973 Matta-Clark e alcuni giovani artisti emergenti formano il gruppo *Anarchitecture* (anarchitettura: anarchia + architettura), e cominciano a collaborare per produrre una serie di proposte architettoniche provocatorie al fine di chiarire alcune idee riguardo lo spazio, personali reazioni ad esso piuttosto che delle affermazioni formali e sociopolitiche (da una lettera a Robert Ledenfrost, 16 gennaio 1973, GMCA): il nome del gruppo piaceva a Matta-Clark perché sosteneva potesse essere usato per

qualunque cosa, dai materiali alle persone alle idee...

(Russi Kirshner, 2003). Venivano organizzati incontri informali, il gruppo improvvisava, affrontando le implicazioni nello spazio di strategie innovative quali l’ibridazione e le *performance* (vennero fatte ad esempio collaborazioni con la danzatrice Lauri Anderson): non era una strategia di uscita dal mondo dell’architettura, piuttosto un’esplorazione dei suoi limiti (Crow, 2003). Le proposte irrealizzabili, come il vagone di un treno che diventa ponte, parchi e case su chiatte galleggianti., spingevano verso l’estremo, in cerca di un collasso in favore della memoria: *“to resolve our gas Energy shortage, burn a neighbor’s house”* (lettera a Carol Goodden e *the Mob*, 10 dicembre 1973, GMCA).

“As a sculpture I have based my outlook and my work on those given things in the environment which have passed over into a neglected state. Specifically I am speaking of the city’s abandoned structures... just as much out of a very personal identification with the social and cultural sense of being, like them, on the edge of a system which was not ready for what I had to offer artistically or architecturally” (cit. in Russi Kirshner, 2003)

Le operazioni di anarchitettura più celebri di Matta-Clark sono gli *splitting*, un atto di protesta insieme a coloro che stavano resistendo alla pressione speculativa del real-estate e delle agenzie governative new-yorkesi: cercando proprio quegli edifici abbandonati, segnalati dal cartello “do not occupy”, praticava dei veri e propri tagli all’intera struttura architettonica, in modo da rivelare il significato storico di quelle

strutture che il rinnovamento urbano stava consegnando all'oblio: la volontà di Matta-Clark è quella di recuperare ciò che era condannato, cancellato (Crow, 2003). Tagli (*cut*), forature e bucatore nella stratificazione storica dei luoghi che generano *non-umenti* delle comunità dimenticate ed escluse: una nuova poetica dell'archeologia urbana (Russi Kirshner, 2003). Camminare all'interno di un *cut building* è un'esperienza che mette alla prova il senso della gravità, le strutture sono come animate da qualità meditative, si riconnette la libera espressione individuale alla libertà sociale, un'ambizione positiva che contrasta la spettacolarità e la violenza dei tagli, che non negano una volontà di recuperare se non di redimere (Crow, 2003): non solo si mira a cambiare il valore sociale di un luogo, ma si sovrappongono nuovi *layers* d'uso alla struttura del quotidiano come su quella economica del mercato immobiliare (Russi Kirshner, 2003).

Nel 1975 viene progettato per Sesto San Giovanni (Mi) l'*Arc de triomphe for the workers*, una scultura commemorativa degli sforzi di un gruppo di militanti comunisti di Milano legati a Lotta Continua, che avevano occupato una fabbrica dismessa, e avevano delineato il programma per una graduale riconversione della proprietà a centro sociale: Matta-Clark, in Italia proprio per la ricerca di un edificio industriale in cui praticare un *cut*, propone di tagliare un arco nella parete dell'edificio: non si trattava di un portale né tantomeno di un monumento trionfale, piuttosto una passeggiata all'aperto, un palcoscenico

senza fine che potesse dare modo a tutti di diventare attori (Kirshner, 2003). L'artista scrive (in una lettera alla madre) che da tempo sperava di poter lavorare in una fabbrica vuota, in modo da enfatizzare il bisogno di una nuova concezione riguardo la situazione operaia; tuttavia in un altro scritto (alla matrigna, Malitte Matta) vengono espresse alcune esitazioni nel cominciare il progetto, almeno finché non gli fossero state più chiare le idee riguardo le attività politiche di Lotta Continua.

Nonostante tutto per Matta-Clark rimaneva forte il desiderio di potere lasciare ogni qualvolta lo studio in favore della strada e del mondo esterno: incontrare il gruppo di *squatters* all'interno della fabbrica fece intravedere all'artista la possibilità di dare vita ad un nuovo tipo di progetto, non unicamente espressione artistica e metaforica ma espressione della reale volontà degli occupanti: lavorare quindi non come un artista isolato ma attraverso lo scambio con le persone, coi propri vicini. Il desiderio più grande era poi di poter trasportare l'idea nata a Milano nel South Bronx, dove le amministrazioni di New York stavano attendendo l'inevitabile aggravarsi del degrado fisico e sociale del quartiere in modo da trasformare l'intera area in una zona industriale (Kirshner, 2003). Il progetto di Milano non fu mai portato a termine, l'occupazione dello stabile da parte degli attivisti non destò un grande interesse nelle amministrazioni locali, ma la notizia che un artista americano avrebbe manomesso un edificio industriale milanese per trasformarlo in uno spazio per l'arte scatenò le ire delle



53RD ROAD

2497

53RD DR.

ST.



35. Gordon Matta-Clark, documentazioni relative ad un Fake Estate, 1973

istituzioni che ordinarono l'intervento della polizia e il termine della protesta: Matta-Clark dette quindi un involontario colpo di grazia ad un'iniziativa già destinata a fallire (Scribner, 2003). In un'intervista del 1978 l'artista si dichiarò rattristato dal responso che il suo lavoro ottenne in Europa, soprattutto quando, come in questo caso, venne interpretato più come simbolo di una forza distruttiva che di rinnovamento. L'iniziativa dell'*Arc de triomphe for the workers* era comunque destinata a fallire, non per gli intenti sovversivi dello scultore, ma piuttosto per la contraddizione profonda che rappresentava nei confronti delle ragioni ideologiche del suo progetto generale: i *cuts* erano inferti a degli edifici scelti perché potessero rivelare la loro instabilità nello spazio della comunità, l'insicurezza ontologica della sua *audience*: il progetto per il collettivo milanese sembrava motivato da ben altre ragioni.

Non anti-architettura

Le ricerche e le sperimentazioni operate da James Wines e Gordon Matta-Clark non sono una contestazione dell'architettura o dell'arte, questo lo sottolinearono spesso entrambi, l'importanza del progetto come attore fondamentale nelle dinamiche di vita sociale non fu mai messo in dubbio: *dis-architettura* e *anar-architettura* sono piuttosto delle risposte ai problemi dell'architettura, come anche dell'arte, di quel tempo, dei progettisti come dei creativi. La posizione radicale e fortemente politica non è animata dalla volontà di smantellare o screditare bensì di ri-

formare le condizioni di vita all'interno dello spazio urbano, che agli occhi dei due artisti – architetti versava in condizioni drammatiche, nella povertà, nel disagio, nello strapotere del sistema consumistico, nell'alienazione e omologazione dilagante. Il senso delle esperienze di cui si è parlato sta tutto nella loro testimonianza del desiderio di attivare uno scambio virtuoso tra chi opera all'interno delle città, chi ha delle responsabilità politiche ed intellettuali, e chi abita la città: il momento del vero attacco e la vera innovazione sta negli inediti modi di comunicare introdotti. Sia Wines che Matta-Clark una volta raggiunto un certo grado di maturità artistico – creativa decidono di allontanarsi dai contesti rigidi entro cui hanno conseguito la loro formazione, muovendosi su percorsi che appaiono come l'uno l'inverso dell'altro: il primo dall'arte all'architettura, arrivando a progettare nell'anonimo paesaggio delle periferie metropolitane statunitensi, il secondo dall'architettura all'arte, impegnandosi in maniera attiva nelle aree più degradate del centro di New York. Le due esperienze si incontrano in una dimensione diversa, in quella delle relazioni, in entrambi i casi sono evidenti gli obiettivi di offrire alla collettività un diverso modo di abitare all'interno della quotidianità urbana: due movimenti diversi ma che coinvolgono lo stesso nucleo di temi, che cercano di dare risposte allo stesso tipo di questioni, in un caso l'artista progetta delle architetture provocatorie, nell'altro l'architetto combatte per una nuova arte.

Per questo motivo è anche innegabile il senso pro-



36. *Gordon Matta-Clark, 'Splitting', 1974*

fondamento politico di queste sperimentazioni, d'altronde in un momento di crisi e di contestazione radicale come quello degli anni settanta, era difficile che il pensiero creativo si potesse evolvere se non politicamente, attraverso uno stacco deciso e critico come fu anche quello dell'Internazionale Situazionista.

La storia ha quindi avuto il suo corso, smorzando gli attriti e riassetando su modalità apolitiche buona parte dell'arte degli anni novanta, che riprenderà alcuni aspetti delle esperienze partecipative degli anni settanta (vedi 2.3).

Il cambiamento che artisti e progettisti avvertono nella concezione di spazio pubblico si può sintetizzare nel pensiero di Habermas, espresso in *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962): “*uno spazio democratico accessibile a tutti in cui i cittadini si impegnano nell'esercizio della razionalità critica in nome dell'interesse comune [...] (è l') idea dello spazio pubblico come l'arena della sfera pubblica, luogo fisico del suo manifestarsi [...] luogo in cui tutti gli individui, elevandosi al di sopra del conflitto, si sentono universalmente rappresentati*”. Il lavoro di Matta-Clark è vicino a certi aspetti di quello di altri artisti, come Haacke e Rosler, che ricercheranno nuove declinazioni dell'arte pubblica convenzionale, ponendo l'accento sul processo piuttosto che sull'oggetto, cercando di superare il concetto di monumento d'arte pubblica: New Genre Public Art è un termine che si riferisce alle esperienze di artisti che a partire dagli anni ottanta danno vita ad interventi effimeri e provvisori realizzati col pubblico, il ruolo dell'artista

diventerà quello di innescare degli eventi, senza controllarne gli esiti.

2.2.2 Politiche culturali in Italia negli anni sessanta e settanta

Nello stesso periodo in cui Wines e Matta-Clark negli Stati Uniti, in Italia si svolgevano delle sperimentazioni a livello urbano sull'interazione tra arte e pubblico in un certo numero di eventi organizzati nei centri storici. È da evidenziare nuovamente l'importanza del ruolo della politica come attore determinante l'esperienza di arte pubblica: questa volta però non nel senso di attivismo e militanza ma piuttosto di politiche culturali che le amministrazioni di alcune città italiane cercarono di promuovere dalla fine degli anni sessanta fino a metà degli anni settanta, politiche dagli effetti diversificati e talvolta ambigui nelle intenzioni reali.

Si farà riferimento al saggio *Arte e scena urbana: modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, di A. Pioselli (2007), che offre una dettagliata ricostruzione degli avvenimenti sulla scena dell'arte pubblica in Italia al tempo.

La prima occasione in cui venne promosso l'inserimento di sculture di arte contemporanea all'interno delle città, e più precisamente dei centri storici, fu *Sculture in Città*, a Spoleto, nel 1962, a cura di Giovanni Caradante: l'iniziativa ragionava sulla modernità, guardando alla storia ma usando i linguaggi dell'arte contemporanea: elementi significativi dello spazio urbano vennero segnalati da opere d'arte. Per

L'occasione vennero commissionate opere *ad hoc* da installare in postazioni pre-determinate all'interno del centro storico, ma furono chiamati ad esporre anche un certo numero di artisti con opere preesistenti, il cui posizionamento fu scelto in accordo con la spazialità dei luoghi. *“Spoleto suscitò l'entusiasmo di Eduard Trier, lo storico dell'arte tedesco che in veste di visitatore fu colpito dall'inedita trama di corrispondenze tra il segno plastico e uno spazio urbano così connotato, trama che gli sembrò ricca di potenzialità nel prefigurare nuovi scenari per la scultura”* (ivi: 20).

L'anno successivo a Milano, durante le festività natalizie, fu la volta di *Parata Luci Milano*: una commissione, presieduta da Bruno Munari, chiamò artisti, architetti e designer perché progettassero installazioni luminose in luoghi eccellenti di Milano, al posto delle solite luminarie: *“La metropoli celebrava le festività nei risvolti commerciali attraverso un linguaggio d'avanguardia, occasione di incontro tra modernità e storia su scala urbanistica, anche se forse risolta più nelle forme del decoro che di strutturata azione sulla città”* (B. Zevi, *La parata luci di Milano. Natale miliardario senza intimità*, in *Espresso*, 10 febbraio 1963).

Sia nel caso di Spoleto che di Milano è evidente l'obiettivo di promozione degli spazi cittadini, ma l'esperienza di Spoleto fece più scuola rispetto a Milano tra le pubbliche amministrazioni italiane, con l'istituzione delle Regioni nel 1970, si rafforzarono le politiche locali nel campo della cultura e spesso le manifestazioni artistiche verranno strumentalizzate a puro scopo di promozione, in quegli anni furono

diverse le iniziative intraprese da enti locali che promossero mostre di opere plastiche all'interno delle città, atte a sostenere l'industria del tempo libero che si stava cominciando ad espandere in quegli anni (spesso le manifestazioni furono tenute durante l'estate e in località marittime). Lo stesso Trier a dieci anni di distanza affermò che l'installazione di opere d'arte nei centri storici italiani era diventata una moda.

Sono gli stessi anni in cui vennero organizzati, in maniera confusa, gli incarichi di tutela dei territori e del patrimonio: nel 1976 il primo viene affidato alle regioni, il secondo rimase sotto tutela statale; le politiche di gestione del paesaggio furono così scorporate da quelle dei beni culturali, anche se già nel 1967 la Commissione Francescini faceva notare come l'usuale nozione di bene culturale in Italia al tempo, si limitava unicamente alle opere dell'ingegno e trascurava del tutto qualunque fattore contestuale e paesaggistico: c'era invece la necessità di un riconoscimento politico che prima di tutto riuscisse a gestire l'arte come patrimonio di riqualificazione sociale e ambientale. Senza strumenti legislativi adeguati la questione venne limitata a guardare l'arte come oggetto di decoro urbano, per trasformare la città in una scenografia. Nello stesso periodo, a livello statale, Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia e Germania stavano già adottando politiche programmatiche di intervento nello spazio urbano, mentre l'Italia rimaneva in ritardo causa il rapporto contraddittorio tra operatori culturali e pubbliche amministrazioni: il

paese era già arretrato nella conservazione, valorizzazione e promozione del suo patrimonio storico, l'investimento sistematico nell'arte contemporanea era ancora lontano a venire. Quando si trattava di riflettere sul sociale urbano c'era nei confronti dell'arte contemporanea della diffidenza, poca esperienza e molta incomprensione: l'abitudine era quella di rimanere all'interno dei musei secondo le modalità tradizionali, benché l'uscire nelle piazze e convogliare il pubblico in una 'città partecipata' era un reale bisogno per rompere i recinti dell'arte e chiudere con modelli di gestione tradizionali.

Nel 1968 ci fu *Arte povera+azioni povere* curata da Germano Celant agli arsenali di Amalfi, che vide la partecipazione di Long, Pistoletto, Icaro, Dibbets, Marotta e altri: la manifestazione fu caratterizzata da un 'vitalismo operativo', un'apparente libertà gestuale e spontaneità nell'uso dello spazio: furono concepite delle semplici azioni, appunto 'pove-

re', processuali e teorizzate per congiungere la dimensione artistica a quella del quotidiano. Gli artisti decisero dove e come operare in maniera autonoma senza ricevere indicazioni dal curatore. Celant tuttavia scelse un gruppo di artisti a lui vicini, con la volontà di lanciarli insieme per la prima volta in una sede pubblica, non voleva esserci un senso di interpretazione dello spazio del centro storico, la volontà era la semplice creazione di puri frammenti spazio-temporali dove contava l'esserci, il vivere l'azione, in modo da liberare il soggetto dai ruoli imposti attraverso un momento 'straordinario', come di recitazione: "*metafora e modello di comportamento per un agire sociale*" (ivi: 25): l'opera povera doveva creare uno spazio di per sé 'eccezionale' e per questo poco importa se ci si trovasse dentro o fuori il museo o la galleria.

Dove gli enti territoriali erano sentiti come propri dai cittadini (comunità montane, Province, Regioni



37. P. Consagra, 'Colloquio Spoletino', *Sopieto*, 1962

a statuto speciale) ci furono alcuni casi di operazioni di incontro tra cultura e politica che ebbero successo. La politica ebbe in questo caso un valore sociale, non un'alleanza con i partiti, ma un consenso gestito da maggioranze e minoranze. Nelle politiche sociali italiane del post-sessantotto ebbero grande importanza le tradizioni culturali e amministrative, gli interessi economici quanto quelli sociali (Benevolo, 2006).

Nel 1969 fu la volta di *Campo Urbano* a Como, sotto la curatela di Luciano Caramel che, anche se evidentemente ispirato dall'esperienza amalfitana, tuttavia scelse un gruppo composito di artisti per organizzare delle operazioni rivolte direttamente al cittadino. Il comunicato stampa diceva: *“ai partecipanti non è stato chiesto alcun intervento preordinato (ma) un impegno nella ricerca di un rapporto reale [...] tra gli artisti, gli abitanti [...] e la città stessa (per portare gli artisti) di fronte al problema della funzione dell'arte (e delle) possibilità di risposta alle necessità della collettività: quello delle scelte opportune ad una presenza non marginale o solo decorativa della società attuale”* (Caramel et al., 1969). Il clima era quello post-sessantottino: nell'arco di una sola giornata si assisterà ad un 'colpo di stato' nella sostituzione di un cancello, all'inaugurazione di antimonumenti, il lancio di piastre luminescenti nel lago; Pennetta propose un'installazione da attraversare in cui era necessario fare uno slalom tra lenzuola appese, Chiari e Sacchi operarono un'incursione sonora, Munari 'fece vedere l'aria' di Piazza Duomo lanciando ritagli di carta dall'alto, La Pietra allestì un tunnel... gli

artisti puntarono sull'intensità emotiva dell'azione, secondo un succedersi di accadimenti dal carattere ludico, disturbante, irregolare.

L'atmosfera non era quella abituale, la folla era reattiva e accorse al dibattito serale ma, nonostante questo, ci sono dei dubbi sull'effettiva incidenza dell'evento, date le critiche della stampa locale, il disinteresse di enti promotore e le proteste di alcuni cittadini. Dalle pagine di *Casabella* Celant attaccò la moda delle *“manifestazioni artistico-balneari e turistico - culturali che ne più ne meno hanno la funzione delle corse nei sacchi”* (Celant, 1969 – in Pioselli, 2007: 27): ammettendo di aver contribuito alla creazione della moda, inserì *Campo Urbano* nell'elenco di queste 'corse nei sacchi'; la soluzione proposta da Celant era invece quella di decentrare effettivamente la divulgazione dei fatti d'arte, in modo da promuovere iniziative didattiche potenziando gli spazi espositivi (Celant, 1969).

Per Caramel fu invece un test di promozione turistica senza nessuna compromissione nelle motivazioni (1969): il dialogo solo parziale con la collettività era imputabile unicamente all'indifferenza degli enti promotori, agli artisti che decisero di non allacciare rapporti con le amministrazioni, per promuovere piuttosto degli interventi circoscritti alla contingenza (anche della spazialità urbana), senza la presunzione di modificarla. La città anche in questo caso giocò il ruolo di semplice sfondo, per limiti di budget ma anche per la difficoltà dell'attività estetica (Ibidem). Era a tutti evidente la difficoltà nell'identificare funzioni nell'arte in città e nel sociale, l'azione



38. B. Munari, 'Visualizzazione dell'aria di Piazza Duomo', Como, 1969

politica nel fare artistico alla fine degli anni sessanta era estremamente marginale, infatti Vergine criticò la scarsa incisività nel sociale che contraddiceva la forte carica ludica degli eventi, facendo rimanere l'arte 'artistica' e non di 'tutti': l'uscire dalle gallerie era solo un formalismo (1969). Per gli artisti comunque era impossibile non limitarsi alle azioni ludiche, sostennero infatti di avere rinunciato a fare qualcosa di più per muovere un atto d'accusa alle scarse politiche culturali delle amministrazioni. Da una parte quindi era necessario un rapporto non estemporaneo con le enti locali, dall'altro era urgente una riforma delle politiche culturali.

Volterra '73 è un caso importante di felice incontro tra artisti e amministrazioni locali, "operazione imprescindibile dalla questione politica del decentramento e realizzata grazie all'appoggio del Comune che fornì una

collaborazione continua" (Crispoliti, 1974 - in Piosello, 2007: 25): il modello di riferimento non poteva più essere *Campo Urbano*: il curatore di *Volterra '73*, Enrico Crispolti, aveva già pubblicato nel 1972, con Francesco Somaini, il libro *Urgenza nella città* in cui veniva affrontato il tema della 'città in crisi': Crispolti criticava la dimensione formale delle sperimentazioni ambientali del tempo, l'unica dimensione su cui sembrava si stesse ricercando, e sottolineava la necessità di chiarire il ruolo che la scultura poteva assumere nel contesto sociale. A Volterra si tentò di sperimentare la tenuta della scultura all'interno degli spazi urbani insieme ad un approccio non utopistico o estetico, fondato su un modello autogestito con delle finalità di interazione con il sociale urbano. La manifestazione nacque come collaborazione tra ente pubblico (il Comune era guidato storicamente dal



39. F. Mazzucchelli, 'Agosto', Volterra, 1973

PCI) e gli artisti, volendo coinvolgere il maggior numero di aspetti e situazioni nella città, da considerare non una vetrina per le sculture né una scenografia effimera per degli *happening*. Gli artisti ragionarono sul contesto, si verificarono i luoghi, il senso, i limiti da porre, in pubblici dibattiti che avvennero prima e durante la manifestazione. Furono coinvolti altri enti come l'Ospedale Psichiatrico, l'industria dell'alabastro, il carcere giudiziario, l'istituto d'arte della città e l'accademia di Belle Arti di Roma. Collaborando con gli artigiani dell'alabastro si realizzarono delle 'ambientazioni plastiche' nella città: fu importante la mediazione informativa per mezzo di audiovisivi e televisioni a circuito chiuso in vari punti della città. Furono promossi dibattiti sul destino dell'Ospedale Psichiatrico, lo sviluppo del comparto dell'alabastro, come del centro storico e della scuola d'arte. Il cata-

logo della mostra funzionò da rendiconto di questi incontri una volta terminati, non lesinando in critiche e autocritiche.

Questa esperienza volle, almeno nelle intenzioni, porre il momento artistico come fattore attivo nelle politiche locali, tuttavia gli artisti non si prestarono a questa volontà, infatti molte opere furono 'trasportate e collocate' nei luoghi, o realizzate *site specific* senza un vero dialogo col luogo al di fuori della dimensione formale. L'intento rimase quello di evitare una colonizzazione attraverso *drop sculpture*, come era già avvenuto a Spoleto oramai un decennio prima: solo una consapevolezza delle questioni sociali del contesto poteva evitare questo rischio.

Le esperienze di Como e Volterra, una dichiaratamente e provocatoriamente ludica l'altra più strutturata e articolata grazie all'operato degli enti locali,

risposero all'urgenza di alcuni artisti di relazionarsi direttamente con un pubblico non elitario: la cittadinanza. Ricercare una nuova utenza, quindi diversi canali di comunicazione artistica, sollecitare una risposta di base, poneva la questione del decentramento culturale, non solo spostando l'arte dalla galleria al centro città, ma dal centro città alla dimensione dei quartieri, delle periferie: sollecitare la risposta di base aveva come conseguenza l'avvio di strutture culturali locali autogestite (Crispolti, 1977).

Con la formazione dei Comitati di quartiere durante gli anni Settanta, che si fecero portavoce delle esigenze di rinnovamento in vari ambiti, il tema dell'autogestione culturale divenne centrale, le forze dell'arte si incanalavano nel formare gruppi e comitati che producessero esperienze più vicine e rispondenti alle necessità della base. *“Penso sia illusorio scommettere su una trasformazione progressiva della società, mentre credo che i tentativi microscopici, comunità, comitati di quartiere, organizzazione di asili in facoltà... rivestano un ruolo assolutamente fondamentale”* (Guattari, 1977: 22).

Con la Biennale di Venezia del 1976, dove Crispolti curò la sezione italiana *Ambiente come sociale*, si ebbe il momento di maggior visibilità della progettualità sociale di artisti e operatori culturali. Successivamente, anche nel caso italiano, gli artisti proseguirono ognuno il proprio percorso, l'autogestione sembrò non avere più un senso e fuori dalle nuove emergenze culturali, l'arrivo degli anni ottanta fu salutato come l'avvento del disincanto, della crisi di ideologie e dello spazio politico: si ritornò alla pittura e al pri-

vato. Con l'avvento del postmoderno, ci furono alcune esperienze che lanciarono ponti verso un nuovo interesse per le sperimentazioni degli anni settanta, ma solo dalla metà degli anni novanta si ripropose un diffuso riemergere delle pratiche 'relazionali', allineandosi, in ritardo, con la situazione internazionale.

2.3 “Estetica relazionale”

Gli sviluppi dell'arte durante gli anni novanta hanno portato ad una riscoperta e risignificazione dell'operazioni artistiche degli anni settanta, cui soltanto gli artisti della New Genre Public Art avevano continuato a fare riferimento.

L'estetica relazionale è un testo di Nicolas Bourriaud del 1998, edito in Italia nel 2006, che descrive con accuratezza queste recenti evoluzioni nell'ambito dell'arte contemporanea.

La formazione di un' 'estetica relazionale' comincia a costituirsi grazie ad un gruppo di artisti che in quel periodo, vivendo in una situazione segnata dalla crisi, iniziarono a privilegiare nella loro scrittura visiva caratteri come l'immediatezza, il rapporto diretto, tattile e interattivo con l'osservatore: i loro predecessori, nel decennio precedente, puntavano invece sull'aspetto visivo dei media, la loro sembrava essere un'epoca propizia alle imprese spettacolari e veggenti. C'è da considerare anche il fattore estetico dei 'ritorni a': se negli anni ottanta si era fermi all'efficacia visiva della pop art, l'affinità degli anni Novanta agli anni Settanta (l'atmosfera diffusa di crisi) ha fatto sì che si realizzassero opere 'povere' e sperimentali: un effetto 'quasi moda' è alla base della

rivalutazione di artisti come Matta-Clark, Smithson, Graham, che però si articola in modi di pensiero che non hanno niente a che fare con i loro. Non si sta parlando di una reinterpretazione né di un revival: l'intersoggettività non è un semplice gadget teorico né un additivo alla tradizionale pratica dell'arte, diventa invece il punto di partenza e di conclusione al tempo stesso del fare arte. Lo scopo primario rimane quello di produrre degli spazi-tempo relazionali da opporre all'ideologia della comunicazione di massa, ma in questo caso l'utopia viene vissuta nel quotidiano soggettivo e frammentario, nell' 'interstizio sociale'. Le forme conviviali sono state usate spesso per dare forma a relazioni (Matta-Clark, Spoorri, Brecht-Filliou), e negli anni novanta si riprende la problematica, alleggerita però dal peso della questione di definizione dell'arte: non si vogliono allargare confini ma provare le capacità di resistenza dell'arte nel campo sociale.

Il processo di ricostruzione dei presupposti filosofici nell'arte contemporanea è ancora più evidente nel confronto con le avanguardie storiche di inizio del secolo scorso: esse si formarono attraverso il razionalismo moderno, nella convinzione e speranza di un'evoluzione storica ineluttabile, idea oramai scomparsa; l'opinione pubblica non riconosce più l'arte come legittimata da modelli sperimentali, critici e partecipativi, appare invece frammentata e isolata. Nonostante sia morta la battaglia idealista e teleologica del moderno, si continuano comunque a condiderne alcuni obiettivi, se l'avanguardia pattugliava

e compiva delle esplorazioni (distinguendosi da coloro che rimanevano immobili su alcune certezze), adesso l'artista "*elabora modelli di universi possibili?*" (ivi: 12): le avanguardie del XX secolo vengono riprese rifiutando il dogmatismo e le teleologie, se in passato l'arte si è basata sul conflitto, nell'epoca contemporanea ci si preoccupa delle negoziazioni e coesistenze: "*l'arte non cerca più di figurare utopie, ma di costruire spazi concreti?*" (ivi: 47); se prima l'avanguardia faceva riferimento alle proprie relazioni interne, privilegiando il nuovo da ricercare con nuovi linguaggi, oggi le relazioni esterne sono al centro dell'attenzione, volendo porre l'arte come resistenza alla 'società dello spettacolo': "*Le utopie sociali e la speranza rivoluzionaria hanno lasciato il posto a micro-utopie quotidiane e a strategie mimetiche?*" (ivi: 31).

Lyotard (1987) parlava dell'architettura postmoderna come "*condannata a generare una serie di piccole modificazioni in uno spazio lasciatole in retaggio dalla modernità?*" (ivi: 87), descrivendo uno scenario in cui una la ricostruzione globale costituisce un progetto da abbandonare; quello che in Lyotard può suonare come una condanna è stata invece una possibilità di ripartenza per dispiegare nuovi mondi artistici: 'apprendere ad abitare meglio il mondo' invece che ricostruirlo da idee preconcrete, l'arte contemporanea si pone oggi l'obiettivo di costituire "*modi d'esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente?*" (ivi: 13). Già nel 1977 Deleuze (*Per una letteratura minore*), citando Kafka, sostiene che "*l'erba cresce dal mezzo?*", non dal basso o dall'alto: "*Le cose che mi vengono in mente non*

mi si presentano attraverso la loro radice, ma per un punto qualunque situato verso il loro mezzo: cercate allora di trattenerle, cercate allora di trattenere un filo d'erba che comincia a crescere soltanto nel mezzo dello stelo, e di aggrapparvi ad esso: il presente offre delle circostanze da sfruttare nell'arte così che si possa trasformare il contesto vitale. Le *“pratiche di bricolage e di riciclaggio del dato culturale, nell'invenzione del quotidiano e nella pianificazione del tempo vissuto, [...] non sono oggetti meno degni d'attenzione e studio rispetto alle utopie messianiche o alle 'novità' formali che [...] caratterizzavano ieri (la modernità)”* (ivi: 13). L'arte conserva ancora molte ambizioni politiche e di rinnovamento sociale ma le persegue secondo modalità che possono sembrare insipide a chi si è formato secondo il darwinismo culturale.

L'arte relazionale (il cui orizzonte teorico coincide con le interazioni umane e il contesto sociale) capovolge gli obiettivi estetici culturali e politici che metteva in gioco l'arte moderna, una volta che prende forma una cultura urbana mondiale capace di comprendere oramai la quasi totalità dei fenomeni culturali, la città è diventata un *“regime di incontro intensivo”* (ivi: 14 - vedi 1.2.1): l'evoluzione della funzione sociale dell'opera corrisponde ad una crescente 'urbanizzazione' dell'atto artistico: l'arte si presenta come *“una durata da sperimentare, come un'apertura verso la discussione illimitata”* (ivi: 14).

L'opera d'arte assume quindi le forme un interstizio sociale (termine utilizzato da Marx per definire comunità di scambio al di fuori del quadrato dell'economia capitalista, fuori dal profitto): nell'interstizio,

che si trova all'interno del sistema globale, vengono suggerite possibilità altre di scambio, e questa è la natura dell'esposizione di arte contemporanea. Si assiste alla creazione di *“spazi liberi e durate il cui ritmo si oppone a quelle che ordinano la vita quotidiana (così da favorire) un commercio interpersonale differente dalle 'zone di comunicazione' che ci sono imposte”* (ivi: 16). Più il contesto sociale crea spazi deputati alle relazioni più esse vengono limitate (vedi 1.1.2): *“La meccanizzazione generale delle funzioni sociali riduce progressivamente lo spazio relazionale. [...] L'arte contemporanea sviluppa apertamente un progetto politico quando si sforza d'investire la sfera relazionale, problematizzandola”* (ivi: 17). L'arte contemporanea modella più che rappresenta, e rinvia valori trasponibili nella società.

“La tradizione filosofica sulla quale si basa quest'estetica relazionale fu egregiamente definita da Louis Althusser [...] come 'materialismo dell'incontro' o materialismo aleatorio” (ivi: 17), che ha come punto di partenza la contingenza del mondo, senza una ragione preesistente che lo genera o gli assegna un fine: la partita della storia come quella dell'arte si riavviano quindi in permanenza, funzionalmente al contesto, *“cioè in funzione dei giocatori e del sistema che essi costruiscono o criticano”* (ivi: 17). L'estetica relazionale non ha una teoria dell'arte, con una sua origine e destinazione, ma bensì della forma, una coerenza, una struttura *“che presenta le caratteristiche di un mondo”*: l'arte è un sottoinsieme delle forme esistenti. Le forme nascono dalla deviazione e dall'incontro aleatorio di due elementi che sino a quel momento percorrevano percorsi paralleli



40. R. Tiravanija, 'Untitled', Gavin Brown Gallery, New York, 2002



41. R. Tiravanija, 'Untitled', Gavin Brown Gallery, New York, 2002

(Althusser, 2000), ma per creare un mondo questi incontri devono essere ‘durevoli’, i due elementi devono prendersi l’uno sull’altro così da creare una forma. L’incontro si rivela durevole dal momento in cui le componenti riescono a formare un insieme il cui senso ‘tiene’ al momento della loro nascita suscitando nuove ‘possibilità di vita’: “Ogni opera è così modello di un mondo vitale” (ivi: 18). Il legame di cui si sta parlando oggi è meno apparente dato che l’esperienza visiva è sempre più complessa e arricchita da “un secolo di immagini fotografiche, poi cinematografiche” (ivi: 19): la forma-mondo può essere unificata nel bronzo di una statua, ma anche nell’unità immateriale di un’installazione d’arte o ancora nel ‘programma’ (nozione recuperata dall’informatica) che influenza il lavoro di un’artista: l’unità dell’opera d’arte può riattivarsi da un osservatore-manipolatore. Durkheim, fondatore

della sociologia, considera i ‘fatti sociali’ come delle ‘cose’ e la ‘cosa’ artistica talvolta è un ‘fatto’ prodotto nel tempo e nello spazio che mantiene una sua unità. Nasce una cultura dell’interattività, l’oggetto culturale entra nell’ambito della transitorietà, ma non è solo un caso dell’arte, è piuttosto la comunicazione in generale che sta vedendo un aumento di volume nel campo dell’interattività, attraverso internet e i multimedia, attraverso i quali si possono sviluppare nuovi spazi della convivialità, nuove “transazioni nei confronti dell’oggetto culturale” (ivi: 25): dopo la società dello spettacolo descritta da Debord, adesso è la volta della ‘società delle comparse’, l’illusione di una democrazia interattiva.

La transività dell’arte è una componente fondamentale visto che essa si compie solo attraverso lo sguardo di uno spettatore, viene ricostruita la dimen-



42. J. Haaning, 'Turkish and Arabic Jokes', Copenhagen, 1994

sione disordinata tipica del dialogo, e invece scompare il luogo specifico dell'arte, in favore di una discorsività interminabile; la concezione dello spazio chiuso è un'idea contro cui molti artisti già si sono scontrati, in favore di un'opera d'arte come oggetto relazionale, spazio per la negoziazione con innumerevoli interlocutori e destinatari.

L'opera d'arte ha sempre avuto un suo carattere relazionale intrinseco, costituito dai legami tra artisti, tra i vari attori dell'arte in generale, ma l'arte contemporanea, dagli anni novanta in poi, assume come 'forme artistiche' le sfere dei rapporti esterni al mondo dell'arte, attraverso *meeting*, ritrovi, manifestazioni... L'insieme dei modi di relazione rappresentano oggetti estetici, quindi quadri e sculture sono da considerare come casi particolari di una produzione formale che ha delle mire che vanno oltre il semplice

consumo estetico, ma che si consumano nel tempo reale: si organizzano appuntamenti con l'arte per i quali viene convocata un *audience*.

“Gli artisti che propongono in quanto opere d'arte

a) momenti di partecipazione sociale

b) oggetti produttori di partecipazione sociale

talvolta utilizzano un quadro relazionale definito precedentemente, al fine di trarne dei principi di produzione [...]. Certe manifestazioni artistiche, di cui Project Unité (progetto di arte relazionale ne l' Unité d'Habitation di Firminy) resta il miglior esempio (Firminy, giugno 1993), hanno permesso agli artisti di lavorare su un modello relazionale informale, come quello che offre la popolazione di un grande insieme di abitazioni. Parecchi partecipanti hanno direttamente lavorato per modificare od oggettivare i rapporti sociali, come il gruppo Premiata Ditta, che ha interrogato sistematicamente gli abitanti dell'immobile nel quale si svolgeva l'esposizione, al



43. J. Haaning, 'Turkish Mercedes', installazione per la Nicolai Wallner Gallery, Copenhagen, 1996



44. Clegg & Guttman, 'The Open Music Library - Project Unité, Firminy', *Firminy*, 1993



45. J. Isermann, 'Project Unité Firminy', *Firminy*, 1993

fine di trarne delle statistiche. Fareed Armaly, la cui installazione di documenti sonori comprendeva interviste con i locatari ascoltabili in cuffia. Clegg & Guttman hanno presentato una sorta di mobile-biblioteca (la cui forma si rifaceva all'architettura di Le Corbusier) destinata a raccogliere su cassetta i brani musicali preferiti da ogni abitante. Le abitudini culturali dei residenti si vedevano così oggettivate da una struttura architettonica, raggruppate piano per piano su nastro, per arrivare a compilation consultabili da tutti e per tutta la durata della mostra... Forma nutrita e prodotta dall'interazione collettiva, la Discothèque de prêt di Clegg & Guttman, il cui principio fu ripetuto per l'esposizione Backstage al Kunstverein di Amburgo lo stesso anno, incarna questo regime contrattuale dell'opera d'arte contemporanea" (ivi: 34-6)

Jens Haaning, in *Turkish and Arabic Jokes* (1994), difonde con un altoparlante delle buffe storie in lingua turca su una piazza di Copenhagen e così facendo produce all'istante una micro-comunità, nella risata collettiva degli immigrati, nella loro situazione di esilio. Queste collettività si instaurano facilmente nell'esposizione, l'artista riesce a generare un particolare 'ambito di scambi', da giudicare secondo criteri estetici, nel senso di analizzare la forma e il valore simbolico che si sta proponendo, *"l'immagine delle relazioni umane che riflette"* (ivi: 17).

Spesso quindi la traduzione fisica di queste esperienze d'arte si configura in una documentazione sistematica (come si fece per l'arte concettuale), ma non sotto forma di contratti, rifacendosi piuttosto alla flessibilità della vita comune: questi sono lavori che non celebrano l'immaterialità come nell'arte concet-

tuale, *performance* e concetto non significano più molto, non si dà il primato al sistema di lavoro rispetto la formalizzazione, gli oggetti sono invece parte integrante del linguaggio, sono vettori di relazioni con l'Altro. *"Ciò si può interpretare come un cambiamento nella sensibilità collettiva: ormai si gioca gruppo contro massa, vicinato contro propaganda [...]. E, soprattutto, il quotidiano si rivela oggi un terreno ben più fertile della 'cultura popolare', forma che non esiste se non in opposizione alla cultura alta, attraverso di essa e per essa. [...]. Cosa si acquista quando si possiede un'opera di Tiravanija o di Douglas Gordon, se non un rapporto col mondo concretizzato da un oggetto [...]: la relazione con una relazione?"* (ivi: 49).