EMOTICON - SEGNI PASSAGGI TERRITORI

Cecilia Guida

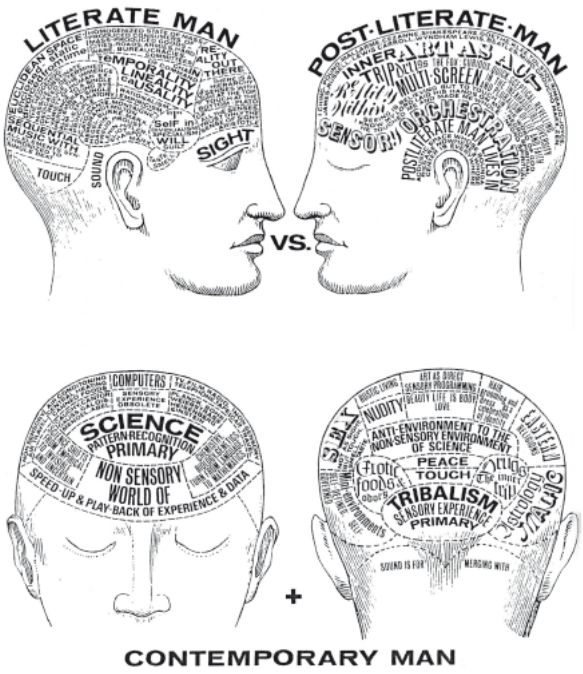
SPATIAL PRACTICES

Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti

Prefazione di Alberto Abruzzese

Con un'intervista a Michelangelo Pistoletto
e una a Tommaso Tozzi

FRANCOANGELI



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio "Informatemi" per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Cecilia Guida

SPATIAL PRACTICES

Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti

Prefazione di Alberto Abruzzese

Con un'intervista a Michelangelo Pistoletto
e una a Tommaso Tozzi

FRANCOANGELI

Grafica della copertina: Elena Pellegrini

In copertina: George Maciunas,
Literate Man vs Post-Literate Man+Contemporary Man, 1968,
Courtesy of George Maciunas Foundation Inc.
All Rights Reserved.

Copyright © 2012 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione, *di Alberto Abruzzese* pag. 9

Introduzione » 19

1. I concetti » 33
1. Sullo spazio » 33
2. Sul pubblico » 43
3. Sull'arte nel pubblico » 46

2. Lo spazio della città » 50
1. L'arte e la vita quotidiana » 50
2. La televisione, la crisi del monumento, le situazioni urbane » 65
3. Rigenerazione urbana e comunità: "Culture in Action" di Chicago » 80
4. Le teorie: la comunicazione, l'estetica connettiva, la relazione » 93
5. "L'ambiente come sociale" e la funzione politica dell'arte in Italia » 109
6. Intervista a Michelangelo Pistoletto su *Cittadellarte* » 126

3. Lo spazio della Rete » 132
1. Rapporti di continuità » 132
2. Tre C: co-autorialità, condivisione, comunità » 136
3. Intervista a Tommaso Tozzi su *WikiArtpedia* » 156
4. Le pratiche tattiche ai tempi del Web 2.0 » 163
5. Nello spazio postpubblico: *Amsterdam Realtime* » 178

Conclusioni pag. 185

Riferimenti bibliografici » 189

Webgrafia » 201

A ciò che ho perso
e a cui penso
ogni singolo momento

Prefazione

di Alberto Abruzzese

Nell'introdurre un testo scritto da altri, si può disporre della preziosa occasione di instaurare un dialogo con il suo autore. È un'occasione che non va sprecata, anche se opera non poche deviazioni e forzature sul testo in questione. Anche se sembra abbandonarlo per parlare d'altro, per arrivare altrove. Eppure questo tradimento non potrebbe nascere e trovare una giustificazione per il proprio arbitrio, se proprio il testo che si è chiamati a inaugurare non fosse tanto disponibile, per la ricchezza delle sue implicazioni da provocarlo. Da pretenderlo, anzi, invitandoci a iniziare da subito una conversazione sui molteplici scenari e i possibili orizzonti che fanno da sfondo al tema proposto nel testo in modo più circoscritto e mirato. Più disposto al metodo invece che alla divagazione, alla stravaganza. Un approccio liminare è appunto quanto pretende e merita il testo elaborato da Cecilia Guida, pur obbligata a non concedersi troppe distrazioni e a restare nei vincoli disciplinari del suo progetto di studio. Infatti, il suo lavoro si mostra composto su due piani, di cui uno sommerso, personale, a volte dato per implicito ma non sempre, e l'altro esposto in piena luce, chiaramente strutturato. L'uno legato alle ragioni più intime e vocazionali che hanno spinto l'autrice verso un oggetto di studio tanto specifico, proprio nella sua attualità di estrema frontiera del fare artistico, e soprattutto l'hanno convinta, io credo, a scriverne in modo, se non schierato, eticamente molto partecipe; l'altro, teso invece a contenere la passione per l'argomento, è legato alla capacità professionale del ricercatore sul campo, alla selezione e analisi dei materiali reperiti, dei contesti sociali e teorici in cui inquadrarli. E infine persino del loro possibile uso didattico e formativo.

In questo libro di Cecilia Guida – che alle definizioni più in uso, quali *public art* o *street art* o *net art*, ha preferito la formula *Spatial Pratices*, in grado di riguardare interventi su territori fisici quanto digitali – non vengo-

no proposte "opere". A venire in primo piano è quell'agire immaginativo, ideativo e progettante, che negli ambiti più tradizionali (musei, mostre, gallerie, spettacoli urbani) è destinato – ben diversamente da quanto accade negli ambiti pubblici e relazionali qui presi in esame – a scomparire proprio nella sua realizzazione finale, nel suo compiersi appunto in opera, in prodotto, in chiusura del processo. Sanzione della sua fine. In altre parole: veniamo qui informati sul lavoro "ricombinante" di quanti operano mediante azioni e eventi che non si configurano e non trovano soddisfazione sul piano estetico in sé e per sé, ma lo trovano sul piano della loro capacità critica di impatto territoriale. Di resa *trasformativa*. Messa in campo di relazioni in conflitto.

Si tratta di "prove" più o meno forti, più o meno riuscite, ma tutte significative di strategie espressive che riguardano le condizioni socio-antropologiche dei mezzi di comunicazione e rappresentazione del nostro urbano abitare: il nostro, quello oggettivamente dedito alle leggi e ai gusti del mondo civile, della società del benessere e dei consumi, in tutta la loro estensione e pregnanza. Anche estetica, ben oltre – o diversamente da – gli apparati tradizionali dell'arte. Il secolare processo di mondanizzazione che la sociologia ha definito nei termini di "estetizzazione della vita quotidiana" non ha dunque annullato e anzi ha reso più problematica la distanza tra sfera delle arti e sfera delle estetiche. E qui abbiamo di fronte appunto un insieme di pratiche che sono emerse o sono destinate a emergere sulla linea di frontiera tra forme sociali e forme estetiche, là dove, in decenni di turbamenti post-moderni, sono crollati e andati in rovina, sono stati minati e abbattuti, tutti i *ponti* che per secoli hanno sostenuto e perpetuato l'idea e ideologia secondo cui un indistruttibile vincolo di reciproca solidarietà avrebbe legato tra loro, da sempre e per sempre, la società e l'arte. Due astrazioni, due modalità identitarie di uguale vocazione universalista e totalitaria, che la volontà di potenza della natura umana ha reso concrete e operanti nella storia della civilizzazione là dove si sono realizzate condizioni materiali e immateriali in grado di con-formare ogni diversità e conflitto territoriale dentro la qualità egemonica di un potente sistema economico-politico.

Così, senza più ponti e sponde su cui potere contare, molte *Spatial Practices* sono andate sorgendo in zone ibride, confuse, indecise, piene di fantasmi e fuochi fatui, divise tra arte e non arte, ma anche tra rinnovate affermazioni oppure negazioni dei valori moderni di solidarietà e progresso; nuove incursioni sulla sovranità dei modi di produzione del Capitale e dei suoi sudditi. Paradossalmente persino delle sue vittime, cioè di quei modi di vita vissuta da sempre messi al lavoro, anche prima che la società post-industriale, proprio ispirandosi ai derelitti del sottosviluppo, ai suoi serbatoi di carne sofferente, trovasse ora modi più evoluti per sfruttare in analoga se

non pari misura anche gli strati più precari della propria stessa "gente". In mezzo alle polveri o ai detriti di ogni più varia esperienza espressiva novecentesca e di ogni politica di critica e contestazione sociale nei confronti della violenza e ingiustizia dell'Occidente, è possibile distinguere – spesso coperti da seducenti scenografie, stimolanti ambientazioni, messaggi di riscatto – oggetti desueti, residui bellici, pietrificate illusioni, derive o esuberanze di poteri pubblici e privati, rese di posizione e interessi di parte, vecchie corporazioni, rinnovate aspirazioni personali e collettive.

C'è di tutto in questa grande con-fusione tra attrezzi e postazioni, momenti e luoghi, di varia efficacia espressiva, di diverso impatto comunicativo e territoriale, di alterna attitudine a innovare ora i contenuti ora i veicoli dell'evento. Tuttavia non è difficile scorgervi un continuo sconfinamento tra pratiche in cui è l'agire sociale a scartare e sommergere lo spirito delle forme artistiche – a volte mortificando i loro immaginari e rinunciando persino a ridurle a nostalgia o espediente puramente tecnico – e pratiche in cui sono queste stesse forme dell'arte che, in un ultimo guizzo di sopravvivenza, tentano di riempire con azioni di altra natura e fattura il sopravvenuto sentimento del proprio vuoto, della propria colpa storica e sociale, quella di avere vissuto sempre meno significativi ruoli di sostegno o fiancheggiamento del Potere. Eppure, tutto ciò costituisce anche la ricchezza di stimoli che ha modo di sperimentarsi in una disparità così acuta di intenti e aspirazioni. Disparità che corrobora anche il lavoro di interpretazione, poiché i criteri di giudizio non possono che entrare in contraddizione tra loro: il valore artistico può andare a detrimento del valore sociale e questo può anche perdere di vista la sua ragion d'essere e farsi prendere dalla voglia di fare di nuovo arte o di credere di farla.

Il problema che le pagine di un testo come questo possono suggerire, invitandoci a farcene carico, nasce dunque dal fatto che la sua lettura induce a domandarci se – nelle infinite contaminazioni, persino le più sofferenti, di cui ha dato prova il lungo percorso di ogni forma di comunicazione e rappresentazione nata sotto il dominio dell'estetica – si siano mai realizzate o stiano per realizzarsi eccedenze di natura e origine diverse dal capitale economico, sociale, culturale, simbolico dell'arte. Per essere più chiaro: leggendo il libro di Guida, a venire avanti come problema è una domanda che a me pare sempre più incombente in un tempo così critico per i valori della modernità e delle sue forme di potere: forme che nell'arte, tanto quanto nelle derive della sua socializzazione, industrializzazione e massificazione, hanno sempre avuto uno dei loro più efficaci strumenti di persuasione proprio nella loro dialettica ridistribuzione ai vertici, al centro e alla base delle strutture e dinamiche sociali.

Il problema che bisognerebbe definire può essere così formulato: c'è già o ci sarà mai qualcosa che arrivi a non potere più "funzionare" nelle teorie sulla socializzazione delle arti? C'è o potrà mai esserci un possibile punto di frattura in queste teorie? Esse hanno cercato e ancora cercano di spiegare ogni crisi e variazione degli statuti delle arti lasciando supporre – anzi facendo credere – che la loro modernizzazione, industrializzazione e mercificazione abbia comportato un processo conflittuale e disomogeneo ma comunque sempre unitario, sempre basato sul proprio asse centrale. Intendo dire che si tratta di un processo costantemente inteso – persino nelle punte massime di degradazione dei modelli e canoni artistici, delle loro funzioni – come pura e semplice continuità della medesima idea di arte. Un unico canone, proprio in quanto dispositivo gerarchico e selettivo, ha funzionato da sola ragion d'essere, esclusivo orizzonte, anche per le forme che ne sono state escluse.

E quindi da domanda nasce domanda: quanto si estendono i territori in cui s'è dispersa l'arte, quella che faceva e continua a fare – diversamente disposta, stratificata e segmentata – da firmamento di una comunità di eletti o di pubblici; di dignitari della società civile? Quali sono gli attori, ovvero gli abitanti di una tale estensione climatica, una volta messi da parte gli autori o interpreti o proprietari o mercanti o conservatori e restauratori dell'arte così come continuano ad esistere? Nel loro progressivo disincagliarsi dai tradizionali pubblici dell'arte o magari nel non esserne stati mai parte, a quali giochi di società e giochi d'azzardo si sono spinti o si spingeranno questi buoni e cattivi soggetti di spazi in cui la potenza dei canoni artistici regredisce a misura della secolare staticità in cui sono stati lasciati vivere? Se c'è da credere all'immagine di un'arte gassosa, leggera, aerea e impalpabile come la polvere d'oro di Campanellino, cosa potrà accadere di originale e trasgressivo a quanti – con il loro dove e il loro linguaggio – dovranno vivere senza interrogarsi sul significato di ciò che consumano più di quanto facciano respirando l'aria che tira? E se invece, dalla felicità di buone rotte aeree, di buoni piani di volo, si precipitasse nella paura di cadere, di finire a terra con dolore, ed anzi di accorgersi che non ci si è mai staccati dal suolo, primo punto di contatto da cui ha avuto origine l'emanciparsi umano dalle leggi della natura e, essendone stati in qualche modo rigettati per nostra stessa inclinazione, il desiderio di riprodurla attraverso gli *artifici* ordinari della tecnica e straordinari dell'arte?

Proviamo a oltrepassare la fantasmagoria delle forme di finzione con cui la modernità ha reso vivibile la sua disperazione (così come ha reso invivibile la sua felicità). Guardiamo dall'alto come vive il mondo in cui fingere è trama di legami, segno di coesione e, all'opposto, come vive il mondo che non dispone di finzioni e a volte non è nelle condizioni neppure di sognarle.

In questo mondo non-finto, terribilmente vero, senza nessuna garanzia di sapere-potere costruire una propria realtà sociale, dunque un mondo in tutto privato delle gratificazioni dell'immaginario occidentale, vediamo immagini di terre desolate in cui la fame, la malattia e la morte fanno sì che la sopravvivenza della carne prevarichi la coscienza del corpo che ne è rivestito e che, a fatica, la sostiene. Nessun lusso artistico, quale esso sia, è qui concepibile. Nell'altro mondo, quello delle finzioni e della continuità delle loro attese, esistono zone – l'attuale crisi finanziaria ne fa sempre più spettacolo quotidiano – in cui ogni strategia territoriale, ogni linguaggio urbano, ogni scambio simbolico lascia il proprio spazio a movimenti di piazza, scontri tra militari e civili, rivolte e repressioni fisiche. L'ordine civile è spazzato via per meglio mostrarsi. Bene: io credo che questi due mondi siano la verità rimossa di qualsiasi altro territorio. Ed è con questa "verità" che possiamo trovare il modo giusto per valutare le *Spatial Pratices*.

I tanti esempi accolti, sono stati riordinati da Cecilia Guida in una struttura analitica molto articolata, volta a tracciare il contesto epocale in cui individuare la natura trasversale delle pratiche piuttosto che la natura verticale delle teorie. Per l'autrice la differenza tra pratiche e teorie, tra processi e presupposti, è una distinzione fondante e programmatica: ha fatto da sostegno alla necessità di instaurare una stretta e insieme elastica reciprocità tra le analisi delle modalità espressive raccolte nella sua ricerca – molto ampia, nonostante il numero e la dispersione temporale e geografica dei casi in oggetto – e lo spazio attuale dei media digitali, piattaforme espressive in cui vanno emergendo processi di destrutturazione dei regimi di senso della società moderna. La situazione mediatica che le forme di comunicazione e rappresentazione digitali stanno vivendo nel loro rapido e intenso transito dai modelli unidirezionali e spettacolari della società di massa (modelli con cui le gerarchie dell'arte hanno potuto convivere seppure in termini antitetici o in forme compromissorie) a modalità interattive e esperienziali, che rimettono in discussione le forme di comunicazione e rappresentazione analogiche.

L'esposizione di un così considerevole, raro e per ciò stesso prezioso repertorio di prove d'arte ricorre qui puntualmente a una letteratura sociologica e mediologica selezionata allo scopo, ma in modo da non perdere di vista l'idea dominante che ha spinto l'autrice a raccogliere in un unico quadro prospettico e problematico la pluralità di quelle esperienze. C'è la ricerca di qualcosa d'altro. Paradossalmente, qui la riflessione non riguarda l'arte ma appunto qualcosa d'altro che ne è la deriva o il desiderio di superamento, oppure l'oblio (attitudine sempre più viva quanto più favorita dall'archiviazione numerica di tutta la memoria esistente). Dalle posizioni emergenti nell'uso delle reti, Guida estrae alcune emergenze. Non il dibatti-

to ideologico, ma piuttosto il contenuto delle culture che dichiarano il loro programmatico distacco dalla violenza dei valori moderni, dai paradigmi delle strutture sociali e dei loro apparati di controllo, e soprattutto lo scarto tra le economie politiche del mercato e dello stato e le politiche del dono. L'area semantica del dono è estremamente ricca, affonda nelle origini della comunità, anche se forse soltanto nelle origini immaginate dalla modernità stessa in una configurazione assai sospetta, in tutto strumentale alle strategie del progresso come graduale avvicinamento dei modi di produzione della società ai modi di vita della comunità. Guida, proprio attingendo alle dinamiche di rete per descrivere il clima neocomunitario e l'intento di critica sociale e comunque di mobilitazione antiprogressista e antimoderna presenti in varie *Spatial Pratices*, ha di certo colto le ragioni per cui queste pratiche trovano nella rete un territorio operativo per così dire naturale, oggettivamente avanzato, strutturalmente fertile, ma al tempo stesso riguardano anche i territori pre-esistenti in ambito urbanistico o spettacolare o mediale. Si tratta di due piani espressivi tra loro divaricati dalle tecnologie di cui si servono e dalle culture di chi di esse fa uso, ma non o non interamente dal punto di vista dei contenuti.

Per quanto la parola "arte" sia presente nel sottotitolo del libro, non a caso tra le sue pagine il lettore incontrerà più spesso la parola "artista": il senso di questo slittamento semantico può essere colto solo a patto di rifiutarsi di condividere l'idea di arte che degli artisti ha sostenuto l'autorità e il mandato. Questa idea – storica, istituzionale, sociale – è l'arte con la A maiuscola, quella delle grandi opere del mondo Antico, dei monumenti sacri e profani delle civiltà pre-industriali, dei grandi miti della genialità ottocentesca e novecentesca; infine dei musei e delle gallerie, dei mercanti e delle collezioni, della grandi aste internazionali. Ma paradossalmente anche della più parte delle creazioni dovute a larghissime fasce di dilettanti e mestieranti. O alla convenzionalità dell'informazione (le culture "provinciali" sono un alimento congeniale per l'idea che l'arte costituisca una sola grande provincia di senso). È questa soprattutto l'idea di arte che è scaturita e continua a scaturire spesso in modo automatico, culturalmente istintivo, dai modelli, canoni e valori appresi dalle istituzioni dell'educazione e dell'istruzione che ne sono state il pilastro (qui a funzionare è l'affinità tra le glorie dell'arte rinascimentale e quelle dell'umanesimo).

Tuttavia la storia dell'arte non coincide in tutto con la storia degli artisti. Se passando dall'Ottocento al Novecento, con il compiersi della modernità industriale e delle sue forme di mondanizzazione della vita quotidiana, era stato l'artista a prendere il sopravvento sull'arte, il genio della sua persona a contrastare e insieme fare propria la tradizione religiosa e universalista

delle forme estetiche, con la fine della Storia – che significa soltanto tracollo del soggetto moderno che la aveva conformata a se stesso – è lo stesso vincolo tra artista e arte a entrare in crisi, a spezzarsi. A separarsi su due diversi fronti: il mondo dell'arte e ai suoi margini una schiera di artisti alla deriva. In qualche modo questa separazione si è tradotta in poetica e si è fatta programmatica con il post-modernismo: la debolezza dell'autore in realtà è la sua percezione della debolezza dell'arte. Presa la decisione che l'arte si sia conclusa dentro il grande ciclo storico, sociale e istituzionale, delle estetiche moderne, e che dunque essa sia ora senza più alcuna novità possibile rispetto al proprio fantasmagorico apparire lungo l'intero arco temporale di alcuni secoli di civilizzazione, ecco che possono accadere due fenomeni convergenti: artisti che cercano cornici diverse da quelle artistiche; operatori sociali che cercano cornici diverse da quelle in cui si sono formati e che sentono usurate così come accade all'artista.

Tornando infine alla varietà dei luoghi fisici e virtuali in cui le *Spatial Practices* sono avvenute – con-venute e inter-corse – vorrei concludere entrando nei miei panni di curatore della collana *Emoticon* in cui questo testo viene pubblicato grazie a FrancoAngeli. Se anche in questo caso mi spingo oltre i consueti confini di una prefazione, è per aggiungervi qualcosa di ugualmente pertinente e soprattutto di pertinente ancora una volta alla particolare prospettiva e intonazione del lavoro di Guida. All'origine l'intento mio e degli altri amici del comitato scientifico (tra i quali è stato Gian Piero Jacobelli a inaugurare la collana) era quello di pubblicare una serie di studi sul turismo, scienza oggi infestata, anche quando resa esperta, dal funzionalismo del marketing come economia senza contenuto politico. Ma già nel titolo da noi dato alla collana è prevalsa una tematizzazione dei territori e degli eventi turistici radicata nei linguaggi emotivi dell'esperienza vissuta. A suggerirci di includere nel nostro programma editoriale una serie di testi di argomento apparentemente stravagante, ma a nostro avviso assolutamente attinente – attinenza scontata con un testo dedicato alle Esposizioni Universali (Luca Massidda) ma già più sofisticata con un testo sullo sguardo umano nell'epoca della sua "vetrinizzazione" (Manolo Farci) – è stato lo sviluppo dei mercati e consumi del turismo in ogni direzione territoriale – locale e globale, ludica e artistica, singolare e plurale – e soprattutto è stata la loro progressiva svolta o comunque rivelazione vocazionale, la loro esplicita tendenza a ridefinire l'abitare attraverso sfere simboliche spesso divergenti rispetto alle mappe abitudinarie o normative o strumentali dei sistemi sociali e mediatici tradizionali. La lettura di un testo così puntigliosamente dedicato alle *Spatial Practices* ci ha convinto che questa nostra scelta è stata giusta: vi abbiamo trovato le ragioni più profonde che in ogni

snodo dei processi di sviluppo delle dinamiche di socializzazione hanno legato l'arte del turismo al turismo dell'arte, ovvero, per essere più chiari, la tecnica della forme di mobilità dell'essere umano alla mobilità delle forme della tecnica. Un'intera rosa di significati emana dalle *Spatial Practices*: trasformazione, traduzione e tradimento di rapporti spazio-temporali preesistenti, ordinari, abitudinari; scomposizione, riqualificazione e valorizzazione territoriale e mentale della vita quotidiana; processi, dunque avanzamenti, viaggi iniziatici, di formazione.

Nella più parte dei casi le *Spatial Practices* sono attivate da artisti che s'adoperano in quella forma inquieta di cui si è detto, orgogliosamente residuale o più spesso senza più patria e destino d'arte ma al tempo stesso con una vocazione politica e sociale che dell'arte conserva memoria (e in alcuni casi la frustrazione o risentimento di esserne privati) e quindi aggiungono un sovrappiù simbolico, un diverso gioco di parole, al loro fare, così da toccare in molti casi le qualità innovative e creative di un vero e proprio design del turismo in quanto insieme di pratiche di vita territoriale. Pratica del Nuovo? Con la portata del "non più come prima" che si concede a prodotti innovativi e creativi? Oppure ancora una volta con la portata – così tipica delle grandi epoche di crisi dei valori – del "non più e non ancora"?

Dei vari modi in cui si tenta di continuare a dare un senso all'arte negli stessi termini in cui l'arte ha dato un senso alla civilizzazione e alle sue opposte pulsioni di vita e di morte, di progresso e di catastrofe, a me pare che questa inclusione degli artisti in un "altrove" dell'abitare il mondo – magari solo nel suo desiderio, finalmente integrale proprio perché irrealizzabile – possa leggersi come il più comprensibile tra i tentativi di fuga e di rifiuto post-moderni. Non sia magari la costruzione di un mondo liberato da se stesso (cosa che ritengo impossibile, al contrario di quanto il soggetto moderno e le sue arti ci hanno fatto credere e insistono a farci credere), ma possa essere la traccia di qualche sua nuova mutazione interna, qualche nuova invenzione della disperata impossibilità di essere altro da sé.

Le *Spatial Practices* sono l'irruzione di agenti turistici diversamente orientati assai più che artisti diversi da quelli tradizionali: tuttavia tra loro ci sono certamente degli illusi o infiltrati del passato, ma ci sono anche non ordinari inventori e improvvisatori di stati d'animo e di mente, professionisti dell'arte come serbatoio di tecniche di persuasione traumatica (o dei buoni tecnici della comunicazione che il regime relazionale delle reti ha riscattato, almeno parzialmente, dalla loro subordinazione alla società dello spettacolo). Dunque a costoro accade quanto accadde – con tutt'altro spirito o con lo stesso? – alle origini del turismo moderno, dai gran tour in poi, quando a comporre nuove mentalità di popoli e gruppi sociali, di viaggi e soggiorni, stanze e feste, furono narratori e pittori, artisti insomma.

Ora la domanda è se nel loro guardare ai processi sociali invece che ai suoi *idola*, queste pattuglie di reduci ed esuli dell'arte siano destinate a ricostituirsi in sembianza di artisti o invece a prendere la decisione di entrare in modo definitivo nel ruolo di pellegrini o guastatori o nomadi senza più arte né parte possibile dentro i sistemi di potere della famiglia, della scuola, del lavoro, delle leggi, del mercato: ovvero della catena di montaggio di tutte le componenti di cui sino ad oggi hanno goduto la società dell'arte e l'arte della società.

Introduzione

Durante un volo mi capitò di avere un'interessante conversazione con un ingegnere aeronautico che mi sedeva accanto, al quale chiesi di spiegarmi come un aereo decolla. L'uomo mi rispose che, detto in parole semplici, la differenza principale tra una macchina e un aereo è l'ala, e che sull'aereo questa ha due lati ineguali. Le particelle d'aria che entrano in collisione con il profilo dell'ala si separano, viaggiano in parallelo sopra e sotto e si riuniscono all'altro lato dell'ala stessa. Perché le particelle d'aria si incontrino, sono necessarie due cose: la prima è che non devono viaggiare alla stessa velocità, ma una deve essere più veloce dell'altra, la seconda è che quest'accelerazione determina una differenza di pressione che separa le due particelle. Lo spostamento e il successivo ricongiungimento delle particelle d'aria, causati sia dalla particolare conformazione dell'ala, sia dal movimento dell'aereo, portano a una differenza nella pressione dell'aria. È proprio questa differenza che permette all'aereo di decollare, così come di accelerare.

Non appena l'uomo venne a sapere del mio lavoro di studiosa e curatrice di arte contemporanea, mi domandò: Che fai quando vedi una mostra che non ti piace? Niente, gli dissi. Come niente? continuò. Gli risposi che il ruolo del critico d'arte non consiste semplicemente nel riportare e nel giustificare le preferenze e i gusti personali, ma nel trovare un modo per comunicare i significati e i quesiti nati dall'incontro con un'opera. Il senso di un lavoro artistico può essere definito dall'analisi di due aspetti. Il primo è di natura linguistica e riguarda la sua collocazione all'interno della storia dell'arte, al fine di stabilire il livello di individualizzazione e personalizzazione che l'artista fa del repertorio passato e presente. Il secondo è di tipo sociale e considera l'intervento artistico nel più ampio contesto culturale, tecnologico e politico in cui nasce e si sviluppa, per esaminare come questo contribuisce alla creazione di nuovo sapere e quale è il suo ruolo nel sistema di potere dominante.

Alla fine della conversazione pensai che tra arte e società esiste un'o-