



Lorenza Perelli

Arte che non sembra arte

Arte pubblica, pratiche artistiche
nella vita quotidiana
e progetto urbano



Serie di architettura e design
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.

Lorenza Perelli

Arte che non sembra arte

Arte pubblica, pratiche artistiche
nella vita quotidiana
e progetto urbano



Serie di architettura e design
FRANCOANGELI

Copyright © 2017 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

Premessa. Perché un nuovo libro 7

1. Temi 15

Introduzione 15; Una strada per il mondo 18; Il museo senza muri 22; La scelta di vivere meglio 27; Partigiani del reale 29; La banalità del reale 34; La finestra sul mondo 36; L'autore nelle molteplici possibilità 40; Il genio e il gusto 45

2. Opere 49

Introduzione 49; Joseph Beuys 51; Jeremy Deller 58; Theaster Gates 61; Tactical Urbanism 64; Valorizzare il benessere 69; Chi va al museo? Dati sulla partecipazione 71

3. Dall'interdisciplinare alla presenza 73

Introduzione 73; Umberto Boccioni 75; L'artista alla scoperta dell'Altro 76; La cultura dell'incontro 78; La pluralità radicale 81; La contemplazione del bello 84; L'arte senza contenuto 88; Arte che non sembra arte 91

4. Lo so perché lo sono. L'arte al femminile 95

L'intimità del cuore 96; Apparire in pubblico 98; La necessità di avere un corpo 101; Marina Abramovic 104; Lo so perché lo sono 112

Bibliografia 115

Premessa

Perché un nuovo libro

Nel 2006 ho pubblicato il mio primo libro sull'arte pubblica con questo stesso editore¹. Una serie di eventi mi ha spinto a scrivere questo secondo, dieci anni dopo. Il primo libro raccoglieva le ricerche artistiche che erano andate maturando dalla fine degli anni '90, fornendo una prima mappa dei concetti via via elaborati ed espressi dagli artisti e in parte rilanciati dalla critica. Il libro raccoglieva quello che era un campo emergente, poi chiamato, con un termine che ha avuto fortuna, *arte relazionale*, diffusa ancora fra pochi artisti e qualche professionista del campo dell'architettura e dell'urbanistica. Il termine *estetica relazionale* è definito da Bourriaud come «un'arte che prende come suo orizzonte teorico il regno dell'interazione umana e il suo contesto sociale»². A quasi dieci anni di distanza il panorama è cambiato. In questi anni il discorso

¹ Perelli L. (2006), *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*, FrancoAngeli, Milano.

² Bourriaud N. (1989), *Esthétique relationnelle*, Le Press du Reel, Dijon, p. 14 (ed. it.: *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010).

dell'arte *partecipata*³ è diventato pratica diffusa fra gli artisti, uscendo dalla prima fase di ricerca un po' isolata di allora. Arte partecipata è definita dalla Bishop come quell'arte «in cui il pubblico è co-autore dell'opera e suo partecipante» (Bishop, p. 2).

E qui sta la prima ragione per scrivere questo libro: il tempo è maturo per trarre un bilancio di questo discorso dell'arte relazionale e dell'arte pubblica, dopo averne visti gli esiti lungo un periodo sufficiente. Questo libro mi ha dato perciò l'occasione di approfondire alcuni temi e raccogliere i materiali della bibliografia che nel frattempo sono stati pubblicati.

La seconda ragione di questo libro è che mi sono accorta di come non siano tanto i *temi* portati dall'arte partecipata che sono cambiati nel tempo, ma sono i *tempi* che sono diventati maturi per accettare il pieno sviluppo di questo discorso artistico. I temi sono sostanzialmente sempre gli stessi. La *scultura sociale* di Joseph Beuys già li evidenzia. Ma alla fine degli anni '70 la sua idea era quasi isolata rispetto a quello che facevano gli altri artisti. Negli anni '90 era un discorso che si allargava nel mondo dell'arte ma che ancora restava dentro i suoi confini. Oggi invece l'arte relazionale si è allargata alla società, ai luoghi di vita, alle relazioni

³ Il termine si riferisce al recente libro di Bishop C. (2012), *Artificial Hells. Participating Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London/New York (ed. it.: *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna, 2015).

umane in generale. In conclusione, sono partita dall'intenzione di riflettere sui cambiamenti nel campo dell'arte pubblica a dieci anni di distanza, di verificare la tenuta odierna dei termini che prima caratterizzavano questo campo di ricerca, come la partecipazione o l'alternativa fra spazio pubblico e spazio privato, tra museo e spazio pubblico. Seguendo la linea di questa ricerca ho scoperto una dimensione nuova e da capire non solo dell'arte pubblica, ma un nuovo orizzonte dell'arte *nel mondo*. I tempi sono oggi maturi per accettare l'idea che l'arte si è mescolata alle pratiche quotidiane di vita e diffusa nei suoi luoghi. Il tema dell'*irriconscibilità* dell'opera d'arte rispetto all'oggetto comune emerge lungo le riflessioni di questo libro.

Le scelte che ho fatto per questo volume riflettono il desiderio di approfondire invece che catalogare, come sentivo necessario fare all'inizio di questo discorso dell'arte pubblica. Una più ampia prospettiva sull'argomento permette oggi di riflettere sull'estensione e profondità di tutti i temi che questo discorso dell'arte ha aperto. In questo libro seguo da vicino lo svolgersi dei temi legati a questa ricerca dell'arte contemporanea che chiamo, come vedremo in seguito, *arte che non sembra arte*. Quest'ultima propone un fronte di ricerca contemporanea, senza costituire però un modello alternativo all'arte *d'oggetto*. È questo un punto importante. L'ottica di questo libro non è quella di costruire un nuovo paradigma da contrap-

porre a quello precedente dell'arte visiva. Ci dice Danto⁴ che l'epoca dei paradigmi che si cancellano a vicenda, imponendosi su altri presenti prima, è oggi finita. Questa ricerca dell'*arte che non sembra arte* ci parla di alcuni aspetti presenti nella cultura e il mondo di oggi ce ne indica alcune caratteristiche, alcune prospettive.

È cambiata l'epoca storica dove l'arte agisce. Alla fine degli anni '90 si cominciava a parlare di progetti *interdisciplinari* fra l'arte, l'architettura e il design. Una convergenza nuova dove gli artisti utilizzavano l'architettura, costruivano padiglioni o ridisegnavano spazi urbani, per esempio, e gli architetti progettavano zone di aggregazione e di festa in strada. La ricerca interdisciplinare di allora si è oggi complicata con una nuova zona *crossover* tutta da definire, che costringe a comprendere in modo nuovo non solo le diverse discipline in relazione fra di loro, ma, in generale, tutti i confini disciplinari dell'arte, dell'architettura e del design. I termini "artista", "partecipazione", "cittadini" e "spazio pubblico" si ridefiniscono oggi in chiave nuova. Un recente articolo della rivista *The Atlantic* parla di come oggi l'artista stia passando dall'artigiano al professionista, all'imprenditore creativo. È questa una figura professionale nuova rispetto all'epoca di Joseph

⁴ Danto A.C. (1997), *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton/Oxford (ed. it.: *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2008).

Beuys, che complica ulteriormente il profilo professionale dell'artista. Si tratta di una figura flessibile e imprenditoriale nuova che tiene assieme artisticità come servizio diversificato su più competenze, e si riferisce a un mercato allargato del gusto e della produzione creativa⁵. «È spesso detto che oggi gli imprenditori più di successo sono quelli che creano esperienze più che prodotti, o creano esperienze (ambienti, relazioni) legate al loro prodotto. In questo senso possiamo anche dire che [...] nell'epoca della creatività imprenditoriale, ciò che si produce diventa un'esperienza, è l'esperienza. Si produce uno stile di vita, qualcosa che è confezionato come un'esperienza, e ancor più importante, nei modi in voga di oggi: condiviso, curato, pubblicizzato, feticizzato, twittato, spedito, il contrario di *solitario* e per nulla *privato*». L'autore parla qui della nuova dimensione di mercato della creatività diffusa così compatibile con l'economia di oggi, del mondo dell'imprenditore creativo. È una zona economica e culturale nuova, in pieno sviluppo, inaugurata dal "Think Different" dei prodotti Apple. Ma in che modo questo riguarda gli artisti? Anche essi attingono in parte a questo mercato, non solo come nuovo collezionismo, ma anche come cultura del loro lavoro. Molti artisti sono oggi anche imprenditori e si con-

⁵ Deresiewicz W., "The Death of the Artist - and the Birth of the Creative Entrepreneur", *The Atlantic*, January/February 2015, in www.theatlantic.com (consultato 20 Febbraio 2016).

frontano più profondamente col mercato di quanto non fosse all'epoca di Joseph Beuys, dove il commercio dell'arte ancora ristretto non entrava nelle scelte culturali dell'artista. Oggi gli artisti per lavorare devono vendere e il successo è anche un successo di mercato, non solo misurabile sul piano della diffusione e ricezione dei contenuti. Ma ancora più rilevante per il nostro discorso è la considerazione che gli artisti e i creativi condividono il piano dell'*esperienza*. È in questa zona che si confondono arte e creatività diffusa, come fa l'autore dell'*Atlantic*. In questo libro ho scritto che l'arte di Jeremy Deller e Theaster Gates sono *immerse nelle pratiche di vita*. Una pratica artistica che si *immerge* nei modi e nei luoghi della nostra vita e trasforma la nostra esperienza. È qui che si comprende l'importanza del discorso di Danto, che vedremo nei capitoli successivi, sulla impossibilità di distinguere l'arte dalla non arte. All'epoca di Andy Warhol, nel lavoro portato da Danto, le scatole di sapone Brillo Box ponevano il problema di essere identiche a quelle vere e aprivano il problema della loro riconoscibilità *dentro* lo statuto *espositivo*, del museo e della galleria. Ma cosa possiamo dire oggi che l'artista è uscito dai luoghi specializzati e confinati "dell'arte", come abbiamo visto col primo libro sulla public art, per immergersi nelle pratiche di vita? Per quanto gli artisti e i creativi condividano il piano dell'esperienza e alcuni zone di mercato, le similitudini si fermano qui. Mentre i creativi cercano un mercato interessato alla *originalità* dell'idea

e dell'esperienza proposti dall'oggetto, gli artisti che tratto in questo libro si calano nel mondo esplorando il limite della loro originalità e individualità come produttori unici. Calati sul piano dell'esperienza, e immersi nelle pratiche di vita, gli artisti stanno ridefinendo e ricercando gli statuti dell'arte che vive *nel mondo*. È questo un cambiamento significativo che riguarda tutti gli aspetti del lavoro artistico rispetto all'arte moderna.

In questo libro ho ripercorso gli aspetti più salienti di questo cambiamento concettuale e teorico dell'arte contemporanea. Per entrare in questi argomenti mi sono concentrata su pochi artisti e altrettanti pensatori contemporanei – Jeremy Deller, Theaster Gates; Arthur Danto e Giorgio Agamben; Marina Abramovic and Hannah Arendt – e ho via via approfondito e riflettuto sui temi che questi autori mi suggerivano, sulle strade che mi indicavano. Ogni volta che ho affrontato un tema ho cercato di aggiungere elementi di riflessione presi dagli artisti o dai filosofi che ho scelto per entrare in questa materia ancora confusa e in via di definizione, per giungere nelle conclusioni a una scena più chiara, dove cogliere la portata e la storia di questo pensiero artistico.

C'è un aspetto di questa indagine, infine, che voglio ulteriormente sottolineare. Per quanto questo discorso sull'artista nel mondo sia ancora da sviluppare in molti aspetti, anche in questo libro, c'è un elemento che mi preme evidenziare. Con *pratiche di vita e mondo* non ho

voluto parlare in senso generico, in modo neutro, ma mi è interessato capire come lo concepiscono le donne, che da sempre lavorano su questi campi di esperienza. Alcune donne artiste, fra cui Marina Abramovic, intendono le pratiche di vita nella loro relazione col mondo, esplorando il loro modo *da donne* di viverle. Abramovic porta gesti quotidiani nello spazio pubblico. Le parole generiche “relazione”, “quotidiano”, “sociale”, prendono nella sua arte una connotazione femminile. L’arte è sempre vissuta personalmente e direttamente. È nel vissuto, nel suo corpo. Lei guarda al mondo da donna. La sua arte non vive nello spazio pubblico e lavorativo in modo neutro, ma lei vi porta le sapienze e le conoscenze elaborate nello spazio privato. Ella sposta i confini di queste categorie in modo sostanziale, ridiscutendo il tema del lavoro, della vita e il posto dell’arte in questi. Sono temi rilevanti che non tratto compiutamente in questo libro. Con questa ricerca sono arrivata a definire i termini storico critici dell’arte *nel mondo*. Nel prossimo libro ne approfondirò i contenuti e tratterò dei suoi protagonisti al di là degli esempi qui riportati.

1. Temi

Introduzione

Dal 2006 ad oggi, data di pubblicazione del mio primo libro sull'arte pubblica, la situazione riguardante questo campo di ricerca è cambiata. Nel primo libro ne ripercorrevo gli sviluppi nel passaggio agli anni '90, quando con arte pubblica si è designato un campo ampio di intervento artistico che si allargava non solo agli spazi urbani ma anche alla natura, agli spazi in disuso dei negozi e agli spazi commerciali. Al moltiplicarsi degli spazi eleggibili per l'arte si erano anche notati i cambiamenti del tipo di lavoro d'arte proposto, che passavano dal considerare lo spazio pubblico non più su criteri di geometria dello spazio, uno *spazio muto* (Krauss, 1977, ed. it. 1998), ma come public art «che prende l'idea del pubblico come origine e oggetto di analisi» (Phillips, 1992, p. 298). Non era solo l'essere collocato nello spazio pubblico che denotava un lavoro public art, ma il dialogo che l'opera apriva con il pubblico presente. Questa scoperta di poter lavorare direttamente con il pubblico ha portato alla rivoluzione concettuale dell'arte pubblica degli anni '90 da parte

della critica. Fu Mary Jane Jacob a Chicago, con la mostra *Culture in Action* (Berenson, Jacob, Olson, 1995, p. 11), a organizzare la prima iniziativa su questa nuova public art. Come ella stessa dichiarò, la mostra si spostò «dal centro della città per promuovere progetti che si svolgono con le diverse comunità in luoghi diversi». Invece di oggetti statici ed eterni che dialogavano anche in termini simbolici con la geometria dello spazio, come la statua di Calder a Chicago, per esempio, questi progetti si svolgevano lungo un arco temporale discreto, dentro il quale promuovere dialogo sociale ed azione politica. È questo il caso dell'intervento di Robert Peters⁶, che utilizzò il telefono per evidenziare il labirinto linguistico dei termini usati comunemente verso le minoranze, evidenziandone il loro connotato a sfondo razziale. Il progetto *Naming Others: Manufacturing Yourself* metteva a disposizione un numero di telefono dove colui che chiamava doveva scegliere fra le varie categorie – per esempio, “se sei afro-americano premi uno, se sei bianco premi due etc.” – e alla fine lasciare un messaggio vocale dove esprimere la propria esperienza nell'aver attraversato tutti i nomi con cui la propria ‘categoria’ viene comunemente chiamata. L'opera dispositivo invitava poi a scegliere un nuovo nome per se stessi. Si tratta di un

⁶ Robert Peters è Professor alla University of Chicago, nella scuola di Visual Art. Il suo profilo e una breve biografia sono visibili sul sito dell'Università www.dova.uchicago.edu.

processo di emancipazione politica dove l'opera 'funziona' come un'idea che mette in moto meccanismi ulteriori. Torneremo su questi temi evidenziati da *Culture in Action* perché ciò che mi sembra importante notare qui è che oggi questo tipo di arte detta *partecipata* (Bishop, 2012, ed. it. 2015) non è più un tema elaborato da un'avanguardia artistica, ma si è esteso ad altre discipline come l'architettura e l'urbanistica. Vedremo nei capitoli successivi il cosiddetto *Tactical Urbanism*, che parte dall'ascolto delle pratiche dell'abitare dei cittadini stessi, con un approccio dal basso. Quello che era all'inizio un discorso di avanguardia si è adesso costituito come un campo ben individuato di ricerca artistica. Per gli artisti di *Culture in Action* la scelta di lavorare con un dispositivo fuori dagli spazi istituzionali del museo era un'innovazione.

Oggi non è più così. Vedremo nei capitoli successivi più da vicino tutti questi temi e le conseguenze teoriche che l'arte partecipata, che per altro appartiene al paradigma dell'arte relazionale, pone oggi. Da questi esempi, e da quelli che faremo in seguito, emerge oggi che l'arte non si è solo *allargata* in spazi non convenzionali, come era per la *new genre of public art*, ma sta elaborando una nuova forma di intervento artistico.

C'è di più. Due elementi davvero nuovi emergono dall'arte partecipata. Il fatto che si consideri l'arte un'idea e che solo questa, e non il risultato, l'opera, sia riconducibile a un autore. E che l'arte si sia mescolata, fino a quasi rendersi indistinguibile, con la vita *quoti-*

diana. Molte altre volte lungo la sua storia l'arte ha cercato di estendere i suoi confini 'alti', per includere elementi 'bassi' della vita reale, si pensi agli inserti a collage dei giornali dei quadri cubisti o alla rappresentazione di scene comuni della vita quotidiana parigina nei quadri impressionisti. Ma oggi l'arte non porta l'artistico fuori dai suoi confini, non si estende per includere elementi stranieri dentro l'arte; oggi l'arte vuole dissolversi definitivamente dentro la non-arte e rendersi utile alla vita quotidiana e alle persone comuni. È il sogno della scultura sociale di Joseph Beuys che si attua?

Una strada per il mondo

La contrapposizione fra arte pubblica e non, come abbiamo accennato prima, non è più tra fuori o dentro gli spazi espositivi convenzionali, ma tra arte oggettuale, un prodotto il cui valore è estetico, e arte partecipata non oggettuale, che produce invece relazioni, valori immateriali, fra le persone. L'alternativa oggi è quella di un'arte come produzione di un prodotto o di un processo. Qui si cominciano a profilare gli argomenti portati dal nuovo paradigma di condivisione di contro a quello dell'arte moderna basata sul visivo. Dove quest'ultima basava l'originalità del lavoro sull'unicità creativa dell'autore, l'arte partecipata utilizza il linguaggio dell'azione trasformatrice nel mondo e critica

l'autorialità nella forma di soggetto individuale o anche solo riconoscibile nell'opera. Come rileva Okwui Enwezor, «l'arte moderna ha le sue radici nel mito dell'originalità»⁷. Il discorso dell'originalità dell'opera d'arte e dell'autore è uno dei grandi temi della storia dell'arte. Su questa equazione si centra il lavoro di Joseph Beuys, padre della scultura sociale. Con questa egli opera già nell'arte post oggettuale. «Scultura sociale: il modo in cui scolpiamo e diamo forma al mondo nel quale viviamo: la scultura come processo evolutivo, ognuno è artista»⁸. Si tratta di un ripensamento profondo e generale della posizione dell'artista nel mondo e del significato e fine dell'opera d'arte. L'arte, unica forza evolutiva-rivoluzionaria, continua Beuys, «raggiunge la sua meta quando ogni essere vivente diventa creatore, scultore o architetto dell'organismo sociale. Solo allora l'insistenza sulla partecipazione nell'azione dell'arte (...) sarà compiuta»⁹. Siamo qui al centro del paradigma dell'arte partecipata. Prendiamo per esempio l'opera di Beuys *I Like America and Ameri-*

⁷ Enwezor O. (2007), "The Production of Social Space as Artwork", in Sholette G., Stimson B. (eds.), *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination After 1945*, University of Minnesota Press, Minnesota/London, p. 226.

⁸ Beuys J., "Introduction", in Kuoni C. (ed.) (1990), *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings and Interviews with the Artist*, Four Walls Eight Windows, New York, p. 19.

⁹ Id., "I am searching for field character", in Kuoni C. (ed.) (1990), *op. cit.*, p. 21.