

“L'ARTE PUBBLICA CHE NON C'É: L'INCOMPIUTO COME MEZZO DI INDAGINE DEI PARADOSSI DELL'ARTE PUBBLICA IN UK”.

Intervento presentato all'interno del convegno 'PUBLIC ART a Trieste e dintorni', organizzato da Maria Campitelli e Elisa Vladilo, Università degli studi di Trieste, 4-5 Ottobre 2007.



Prologo>

Questa presentazione non intende assolutamente essere un elogio al fallimento, o un'epopea dell'insuccesso, come se semplicemente rigirando il successo a testa in giù si ottenesse una visione più fedele della cultura contemporanea in generale e delle narrative dell'arte pubblica in particolare.

Per di più, nonostante le dinamiche culturali contemporanee siano il risultato di un movimento verso un'omogeneità di paradigmi che si estende oramai ad un ambito globale, ogni situazione nazionale e specifica contiene ancora elementi diversificanti che la determinano, anche quando le modalità particolari del caso possono apparire le stesse.

Tuttavia, se interpreto bene il momento particolarmente intenso di grandi movimenti culturali, sociali e politici, che mi pare stiano sfociando anche attraverso l'espansione più marcata del fenomeno arte pubblica in Italia oggi, non posso fare a meno di trarre alcuni paralleli con le dinamiche di contatto tra sfere culturali, politiche ed economiche all'interno delle politiche sociali attivate dal governo Blair dal 1997 che sono state in larga parte strumentali nella costruzione delle condizioni che hanno istituzionalizzato la presenza dell'arte pubblica in UK, e propulso un'altra fase di espansione della sua pratica, committenza, promozione e valutazione in condizioni già culturalmente fertili.

E, seguendo ulteriormente questo forse concettualmente tenue filo di contatto, -che non vuole offendere nessuno nell'ipotizzare una distanza (non lineare) di 10 anni tra UK e Italia- ho deciso di raccontarvi di un qualcosa che non sono riuscito a fare, proprio perché penso sia più di utilità per tutti all'interno di una conferenza che si propone di investigare, più che promuovere il campo dell'arte pubblica.

Allo stesso tempo, visto che così tanta parte dell'arsenale dei curatori contemporanei, non fa altro che risalire ad altre situazioni analoghe assorbite e tradotte da paradigmi considerati di successo altrove, non posso fare altro che offrire un umile fattore correttivo -perlomeno per gli artisti coinvolti- alle sceneggiature mirabolanti di import/export per le quali aerei pieni di apprendisti strateghi del mondo dell'arte atterrano giornalmente nella 'capitale culturale mondiale'.



L'incompiuto>

Nel tardo 2000, risposi ad un bando di concorso per artisti centrato intorno ad un programma di committenza di arte pubblica in Glasgow, legato ai piani di riqualificazione del territorio dell'area conosciuta come I Gorbals, un quartiere storicamente identificato come tra i piú sintomatici delle vicende dell'urbanismo britannico del 20esimo secolo.

Velocemente, risposi al bando, attratto da un collage di due immagini presente nella documentazione inviata dai curatori del progetto e raffigurante da una parte la regina Elisabetta che ispeziona a fianco dell'architetto il plastico del progetto originale di ristrutturazione nel 1960 e dall'altra lo scatto che congela a mezz'aria la demolizione dello stesso palazzo meno di 20 anni dopo. Già in partenza, l'immagine dei Gorbals veniva offerta come un 'fallimento' da correggere in maniera radicale.



Il mio interesse nel rituale sociale di epurazione architettonica di 'mostruosità moderniste' era già attivo da tempo visto anche il mio coinvolgimento precedente come artista in progetti di

riqualificazione del territorio in varie parti del Regno Unito le cui narrative sono indelebilmente legate all'arte pubblica come suo partner culturale.



Due progetti di riqualificazione totale o parziale del territorio si erano già succeduti negli anni '60 e '80, ognuno tentando di affrontare l'eredità cronicamente irrisolta di quei problemi attraverso processi architettonici di demolizione e ricostruzione del tessuto urbano, che ad ogni puntata spingevano i suoi occupanti precedenti sempre più ai margini della città in continua espansione.

Pochi mesi prima del mio arrivo a Glasgow, tutte le proprietà rimanenti del quartiere vennero complessivamente trasferite dal comune come case popolari, ad un imprenditore edilizio con la promessa di creare una 'New Gorbals' disegnata da architetti di fama, mantenendo però un 25% del nuovo immobile come case popolari; rimasti isolati in un'area centrale della città, i palazzi dei Gorbals costituivano una preda irripetibile per imprenditori edilizi alla ricerca di spazi urbani estesi appartenenti ad un unico proprietario.

La confluenza di spazi considerati urbanisticamente 'degenerati' con l'impeto di un piano regolatore tendente ad una trasformazione radicale dell'immagine di Glasgow, ed il cachet dei nomi dell'architettura e del design, erano ancora una volta riusciti a vendere all'opinione pubblica e agli uomini di potere le ricette magiche del masterplan, la costruzione di un'immagine di vita sociale felice, sana e florida attraverso la qualità del design, un successo ancora più paradossale in un area come i Gorbals, interpretata attraverso il 20esimo secolo come una zona semi-sperimentale di architettura e urbanistica, e ad ogni sua fase di demolizione/costruzione, promossa come il risultato del migliore design del suo tempo.



E come mi resi conto solo a progetto interrotto, l'arte pubblica chiamata a far parte del progetto doveva essere la voce corale polifonica per articolare culturalmente questo nuovo punto di partenza radicale dell'immagine del quartiere.

Un nuovo ente di gestione della trasformazione dei Gorbals venne creato, nella forma di una partnership appositamente costituita dall'ufficio del planning del comune, un forum di gruppi locali, e l'imprenditore edilizio.

Tra le varie delibere di questa partnership ci fu l'applicazione volontaria della legge della 'Percent for Art, strutturata attraverso sette progetti separati risultanti ciascuno da un team architetto-artista, sovrintesi da un public art program consultant/manager ma anche condizionati nell'evoluzione del progetto artistico dal 'public art officer' del comune, il forum locale dei cittadini e l'imprenditore stesso.

Ogni progetto artistico poteva essere sviluppato secondo linee decise dall'artista in relazione con l'architetto, con la condizione di ricevere l'approvazione degli altri membri della partnership.

I budget disponibili erano abbastanza buoni e l'ambiente gioviale del gruppo prometteva bene per un progetto interessante con un lungo coinvolgimento di almeno un paio di anni.

Fui quindi accoppiato con l'architetto Piers Gough, e cominciai a lavorare al progetto, raccogliendo ogni informazione possibile sull'area, la sua storia, il suo territorio, la sua architettura, e andando ad incontrare tutti i gruppi del forum, raccogliendo impressioni per strada, insomma il lavoro di ricerca necessario per agire nel contesto nel quale ero stato chiamato ad operare.

Le domande che mi pongo di fronte ad un nuovo progetto sono sempre le stesse: 'Che cosa sto facendo?' 'Perché lo sto facendo?' 'Per chi lo sto facendo?'. Le risposte sono interdipendenti ed i risultati in termini di programma di azione variabili in relazione alle risposte.



Il clima nel quale queste domande venivano poste a Glasgow era già di per se stesso carico di tensioni, con vari agenti fortemente contrari sia all'etica del progetto di riqualificazione dei Gorbals che alla sua realizzazione in termini logistici ed estetici.

Un problema riconosciuto sin dall'inizio era l'imposizione della relazione con l'architettura in fase di commissione. Dal punto di vista strettamente legale, i contratti degli artisti legati al progetto erano niente di diverso da contratti di subappalto, legati alla consegna di elementi facenti parti del contratto totale per ognuno dei sette 'luoghi' creati dagli architetti.

Nonostante la grande enfasi in fase di presentazione e promozione del progetto sulla presenza degli artisti e l'importanza della loro 'visione e creatività', ciò che risultava dall'impostazione contrattuale artista-committente, era la consegna di un prodotto specifico.

In queste condizioni, apparve progressivamente già compromessa la libertà di movimento dell'artista che a mio avviso è derivante dalla condizione cronica di non avere un 'lavoro' ben chiaro o una funzione specifica all'interno del progetto urbano, ma invece di crearla specificatamente come nicchia, come spazio interstiziale tra gli altri agenti operanti sul territorio.



Il mio posizionamento concettuale perciò, sfruttando proprio questa forzata relazione architettonica con lo spazio circostante ma invertendone i termini, risultó in una proposta costituente nel mantenere una simbolica unitá abitativa singola del grattacielo che andava a scomparire, nella forma di modulo prefabbricato architettonico inteso come scultura e allo stesso tempo come time capsule¹, innalzata al di sopra di un punto esatto della pianta della torre che sarebbe stata demolita, e quindi funzionante anche come lanterna durante le ore notturne.



¹ Traduzione: cassa contenente oggetti e documenti dell'epoca attuale nascosta come testimonianza per epoche future

Concedendo alle richieste della commissione una spettacolarità architettonica dell'oggetto che tanto attrae in questi casi, avrei quindi soddisfatto le condizioni del programma di arte pubblica attraverso una architettura/scultura permanente e allo stesso tempo creato un oggetto non-allineato con l'ideologia centrale del progetto in riguardo alla sua relazione con i 'vecchi Gorbals', non per sentimenti di nostalgica preservazione architettonica, solo parzialmente per ragioni ecologiche di uso di risorse, ma soprattutto per contenere l'immagine monolitica ed univoca di se stesso che il quartiere a venire, -il 'Nuovo Gorbals'- avrebbe creato da lí a pochi anni.

Dopo tutte le discussioni anti-monumentali che hanno propulso l'evoluzione dell'arte pubblica negli ultimi decenni mi ero ritrovato a riconoscere nella possibilità di un gesto scultoreo permanente -l'opposto del trend contemporaneo-, un tentativo soddisfacente di controbilanciare l'enfasi del marketing del 'Nuovo Gorbals' promosso dagli agenti di riqualificazione del territorio, un enfasi che ha influenzato l'impostazione culturale/estetica associata a questi processi, mirati in gran parte ad un palese incremento del valore della nuova architettura attraverso il 'valore culturale aggiunto' inscritto nel programma di arte pubblica.

In pratica non avevo fatto altro che impugnare la concezione di autonomia tipica del modernismo scultoreo con un intervento che formalmente aveva ben poco del sovversivo, ma trasferendone le licenze risultanti in un oggetto che invece rifletteva direttamente sulle condizioni che l'avevano prodotto, ovverossia l'eliminazione sistematica di un quartiere di una città, per fare posto ad una nuova area, popolata da nuovi ceti piú agiati, e per la quale la presenza di arte pubblica agiva come simbolo di distinzione, novità e soprattutto distanza dall'immagine dei 'Vecchi Gorbals'.

Malgrado l'enfasi iniziale dei curatori sul '*dialogo con il territorio*', con la '*gente come committente*', una lettera di risposta di 10 righe mi informó come a seguito di un incontro con l'imprenditore, la proposta veniva rifiutata, con la possibilità di riproporre se volevo, qualcos'altro di diverso, senza nessun commento o motivazione specifica sulle ragioni del rifiuto.

Il forum locale d'altra parte, aveva ripetutamente espresso il suo interesse nel mio progetto, suppongo perché conosceva meglio di me le dinamiche speculative alla base del progetto e dei personaggi coinvolti.

Dopo un colloquio con i curatori, e resomi conto che la mia impostazione all'interno del progetto mi sarebbe stata in ogni caso ideologicamente preclusa, decisi di rifiutare la commissione offerta, e abbandonai il progetto, sicuro che la mia prestazione sarebbe stata prontamente sostituita da un altro artista.

Riflessioni>

Ora, questa parabola dell'artista 'anche troppo ben compreso' potrebbe essere semplicemente interpretata come il risultato di una ingenuità tattica, di un'innocenza storicamente impossibile.

Tuttavia se -come credo- una delle possibili funzioni dell'arte pubblica è di generare pratiche di inchiesta su ciò che è possibile o no nella sfera pubblica ad un certo momento storico, una creduloneria tattica che solo una dose di cinismo può produrre, mi sembra invece uno strumento molto utile per sondare le reali possibilità di un ampio spettro di espressione culturale all'interno dell'arte pubblica al di là dei giochi reciproci di potere personale che artisti, committenti, finanziatori, mediatori -tutti forse meno il pubblico- possono mettere in atto per salvaguardare la loro pratica e la loro carriera all'interno di progetti di arte pubblica.

Quindi, ricapitolando, ciò che ho voluto proporvi è un'operazione di recupero alla visibilità di una proposta incompiuta di Arte Pubblica con il fine di sollevare la densa coltre formata dai vari meccanismi di promozione dell'arte pubblica, le sue litanie di benefici economico-estetici, offerte di digestivi sociali e panacee della comunità, interpretati come strumenti necessari per la sua adozione condizionata da parte di strutture politiche ed economiche che, operando secondo criteri di valutazione molto ristretti, devono giustificare a loro stesse in dettaglio perché questo patto avviene, che cosa porterà e secondo quali canoni i suoi risultati verranno valutati.

In queste traduzioni/transazioni si colloca il primo punto cruciale di contatto tra sfere di valori, prima di tutti la valutazione del valore dell'arte all'interno di sistemi politico-economici.

Ed è chiaro che queste traduzioni tra sistemi non vanno assolutamente interpretate in termini di purismo o eresia; sappiamo bene che il mondo dell'arte incorpora oggi pubblicazioni dedicate all'investitore culturale che mostrano carriere di artisti e programmi di istituzioni tradotte attraverso grafici in ascesa o ribasso come azioni in borsa, trend economico-estetici.

L'adozione del meccanismo-uso dell'arte pubblica diventa quindi in primo luogo una capacità di trasferimento di valori tra sistemi con diversi metodi di valutazione, che necessariamente devono passare attraverso processi di traduzione, per poter attivare un patto di mutua comprensione, l'assunzione dei rispettivi ruoli, i metodi di legittimazione delle attività e il controllo della produzione culturale che ne consegue.

Ed ecco che la domanda si pone:

'Perché l'arte pubblica?' o in altre parole: *'A cosa serve l'arte pubblica?'*

Ma più specificatamente:

'Attraverso quali argomenti l'arte pubblica si vende alle strutture che la rendono possibile?'

Nell'ambito di una conferenza dedicata a tutti coloro che professionalmente sono legati in qualche modo all'arte pubblica, queste domande apparentemente innocenti potrebbero sembrare palesi, evidenti a loro stesse, come se l'esistenza di un fenomeno così marcato ed in continua espansione costituisse già di per sé una risposta sufficiente a confermarne la sua validità

L'arte pubblica commissionata da vari enti pubblici e privati in collaborazione tra di loro, é oggi al tempo stesso un nodo essenziale dell'articolazione delle politiche culturali sul territorio ed un'arena di dialogo, antagonismo, a volte conflitto delle ambizioni proiettate dai vari agenti coinvolti nella determinazione degli usi della sfera pubblica, nella sua colonizzazione o resistenza.

Per questa ragione la componente artistica-estetica dell'arte pubblica é solo una delle varie sfaccettature che compongono questa pratica culturale interdisciplinare; l'inscindibilitá netta delle sue componenti –dove inizia e finisce l'estetica e dove l'urbanismo, dove il sociale e dove l'architettonico- la rendono cosí complessa e stratificata da essere soggetta a diversi processi di riduzione dipendenti da dove si posiziona la sua lettura.

Se si presenta semplicemente come 'arte nel territorio', ció é solo grazie alla sua funzione di paravento estetico ai processi ben piú complessi di articolazione delle autoritá che la hanno resa possibile, indipendentemente che si tratti della realizzazione di uno spazio, di un oggetto, o della messa in atto di un processo o una prestazione di servizi. L'apparenza di un evento di arte pubblica come emergenza spontanea, maschera spesso in realtá tutta la macchina che l'ha prodotto, ed é questa totalitá che va vista come il lavoro di arte pubblica.

Anche per questo, ritengo che sia proprio nel momento nel quale le risposte alle domande piú banali sono naturalizzate all'interno di strutture culturali che sovrintendono e certificano operazioni complesse e controllano un traffico di significati accettati in transito che ne rende valide le proprie attivitá, che queste domande risalgono alla superficie e riguadagnano la loro legittimitá.

Quando gli argomenti vincenti, supportati da casi studio, rapporti di commissioni di esperti, e una pletora di materiale distributivo, vengono incastonati all'interno di documenti ufficiali, di meccanismi legislativi e di politiche sociali, si trasformano in un conio, in una moneta di scambio che viene a congelare il loro valore per un certo periodo di tempo, interrompendo il dibattito sulla loro validitá, occludendo l'accesso alla loro revisione e allo stesso tempo producendo un gran numero di attivitá che ne replicano il loro valore ad libitum, fino a che diventa palese la loro insostenibilitá e una nuova idea come moneta di scambio viene adottata.

Farsi portavoci di questi trasferimenti di valori é uno degli elementi piú importanti e cruciali del fare arte pubblica, particolarmente rilevanti quando, come nei casi di artist-led projects, il portavoce é l'artista stesso, che deve essere capace di concettualizzare le proprie intenzioni in termini comprensibili per esempio al manager di una discoteca, al direttore di una compagnia di spedizioni intercontinentali o al bidello di una scuola.

Ed uno dei problemi che voglio delineare oggi come radicato nel mondo dell'arte pubblica in UK, si presenta invece proprio quando queste operazioni cosí delicate vengono controllate da strutture intermedie alla ricerca di modelli trasferibili, di prodotti affidabili e processi impacchettati come casi studio per vendere i propri servizi a poteri ed autoritá, e capaci quindi di influenzare e fino a un certo punto controllare, attraverso la creazione di momenti di passaggio ben definiti, il carattere della produzione culturale in un certo campo di azione, in questo caso attraverso le committenze di arte pubblica.

L'arte pubblica come motore di impresa, l'arte pubblica come identificazione del luogo e sua distinzione, l'arte pubblica come strumento di risanamento sociale e territoriale, l'arte pubblica come prova di inclusione sociale, l'arte pubblica come mezzo di sviluppo di una cittadinanza 'piú forte', l'arte pubblica come simbolo di una comunitá: molti di questi ruoli fuoriusciti paradossalmente dall'evoluzione di traiettorie artistiche che vanno dall'arte

ambientale, alla land art, al minimalismo e concettualismo e in lungo termine dalle ambizioni di intervento sociale iscritte nelle pratiche artistiche sin dalle avanguardie storiche, sono stati assorbiti, tradotti e ri-impacchettati in meccanismi-leva con specifici ruoli in cambio di fondi per le proprie attività.

Ed é chiaro e plausibile come ciò sia potuto accadere in particolare per l'arte pubblica, una preda anche troppo facile alla strumentalizzazione; mancando una legittimitá univoca alla funzione dell'arte nello spazio pubblico é chiaro che al suo uso vengano iscritte altre funzioni e obbiettivi piú o meno espliciti; come già detto in precedenza il problema non é l'uso dell'arte pubblica di per se stesso, inevitabile in una sfera pubblica aperta ad accessi di significazione plurima, ma bensí la deliberazione a priori degli usi accettabili o meno che restringe lo spettro possibile di interventi nella sfera pubblica, proprio nel momento nel quale le stesse entitá si erigono come suoi membri costituenti privilegiati.

É in questo clima di strutture semi-egemoniche vendute come liberatorie, che il tema centrale del mio intervento prende forma; se le risposte al 'perché l'arte pubblica' diventano cosí profondamente istituzionalizzate da stabilire tipologie, usi e concettualizzazioni dei progetti ma allo stesso tempo escludono altre dalla loro ampiezza e le loro ambizioni, il rifiuto di proposte di arte pubblica all'interno di programmi e inviti di commissione diventa l'unico modo di analizzare i limiti stessi dell'elasticitá delle partnerships di strutture committenti, la veridicitá delle loro proposte e i possibili effetti che un prolungato esercizio di distacco tattico degli artisti al fine di assicurare fondi per la propria pratica, hanno sulla pratica stessa o su quella di altri, al punto da chiuderne ogni altra direzione se non quella dei ruoli prefissati.

Un programma di rivitalizzazione o riqualificazione del territorio in UK é oggi impensabile senza la sua appendice di attività di Arte Pubblica, coordinate da un committente intermediario sotto impiego dal pool di imprenditori edilizi e autoritá locali, e messa in atto attraverso meccanismi di urban planning che istigano l'adozione della legge 'percent for art', formando un trittico, -privato/pubblico/consulenza- che prima dell'arrivo dell'artista in campo, si costituisce già come un'impresa di servizi culturali attiva sul territorio.

Ed é questo il secondo momento nel quale la traduzione di valori tra sistemi differenti viene messa in atto; il consulente di Public Art, curatore-commerciantе di servizi artistici e armato di un 'pool' di artisti di sua conoscenza viene a costituirsi come intermediario tra l'imprenditore edile e l'autoritá pubblica attraverso il 'public art officer' locale, il primo interessato alla distinzione che l'adozione di tali misure possono portare al suo progetto e di conseguenza il valore aggiunto di capitale culturale che tale presenza puó portare, il secondo assicurandosi che almeno una parte delle attività prescritte corrisponde ai canoni stipulati attraverso l'adozione delle politiche culturali trasmesse dal governo centrale o specificate dai criteri di donazione dell'Arts Council locale.

Ma la rigiditá di questa descrizione non ci deve ingannare; le capacitá di curatori ed artisti di circumnavigare concettualmente anche le piú severe restrizioni sono ben conosciute.

Costretti a mentire sui loro propositi, ristretti tra una serie di scelte nessuna delle quali particolarmente appetibile, sia l'artista e il curatore penso debbano ricordarsi che i compromessi di oggi non sono mai atti sterili o ristretti alla sfera personale ma rimangono come precedenti nella sfera culturale e prima o poi tornano come boomerangs sul campo che li ha lanciati.

Compressi tra il desiderio di autonomia ideologica e la volontà di partecipazione dovunque il culturale ed il sociale confluiscono, i praticanti di arte pubblica devono essere capaci di chiedere ciò che sembra impossibile al di là di trends ben pattuiti e saperlo negoziare in fase di sviluppo del progetto, ai fini di alterare i limiti di ciò che é considerato possibile, particolarmente in una cultura come quella contemporanea che mostra una schizofrenica tendenza alla riduzione tanto quanto che all'espansione delle proprie modalità espressive.

Alberto Duman © 2007

Immagini:

Pagina 1: manipolazione basata sull'immagine di Annie Leibowitz © (1969)

Tutte le altre: Alberto Duman ©