Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e attività culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

Estetica Relazionale.
Le teorie di Nicolas Bourriaud e il dibattito critico contemporaneo.

Relatore
Ch. Prof. Roberta Dreon

Correlatore
Ch. Prof. Stefania Portinari

Laureando
Donatella Da Rios
Matricola 838644

AAnno Accademico
22014 / 2015

INDICE

Introduzione

CAPITOLO 1- L'arte Relazionale
Definizione di Estetica Relazionale, teorizzazione e legittimazione

1.1 Estetica Relazionale

1.2 Origini e Influenze
1.2.1 L'influenza dadaista
1.2.2 Anni sessanta
1.2.3 Il contributo di Joseph Beuys
1.2.4 L'influenza dell'arte italiana anni sessanta e settanta
1.2.5 Relazionalità nelle opere di Alighiero Boetti

1.3 Teorizzazione dell'estetica relazionale

1.2.3 Tipologie di arte relazionale

1.4 Legittimazione della corrente dell'arte relazionale

1.4.1 Traffic, Bordeaux, 1996
1.4.2 XXVII Biennale di San Paolo, Brasile, 2006
1.4.3 Theanyspacewhatever, New York, 2009

1.5 Sviluppi dell'arte relazionale in Italia e in ambito internazionale

1.5.1 L'artista relazionale tra funzione e contemplazione
1.5.2 Analisi degli artisti

1.6 Arte come forma sociale

1.7 "L'altermodernità" e la metafora del *radicante*

CAPITOLO 2 - Studio di ambiti d'interazione organizzata
Concetti chiave e problematiche relazionali

2.1 Dalla creatività collettiva all'atto relazionale

2.1.1. Il pubblico non spettatore ma co-interprete

2.2 Campo, spazio sociale e spazio fisico, margini e centro

2.3 Concetto di artista nella contemporaneità

2.4 Progetto come opera, estetica relazionale per gli spazi e le fruizioni delle sedi dell'arte contemporanea

2.4.1. L'opera relazionale come progetto museale
2.4.2. Le nuove sedi dell'Arte Contemporanea

CAPITOLO 3 - Critica e criteri di valutazione delle argomentazioni proposte
Elementi di critica sui temi affrontati

3.1 Critica in atto e dibattito culturale

3.2 Limiti della corrente e delle valutazioni fatte, problematica dei luoghi, del concetto di artista e condizioni socio-politiche sottostanti

3.2.1 Estetica non relazionale
3.2.2. La dialettica della mercificazione e l'arte relazionale
3.2.3. Il vero pubblico dell'arte relazionale e il rapporto ambiguo con l'istituzione

Conclusioni - Assunto sulla teoria relazionale

Bibliografia

Introduzione

L'arte è uno stato d'incontro.[1]

L'interesse per il tema delle teorie relazionali e in particolare per l'analisi del lavoro teorico e pratico del curatore francese Nicolas Bourriaud deriva dalla presa di coscienza delle mutate condizioni interpretative e funzionali nei confronti di un sottogruppo di artisti importanti degli anni '90 del Novecento.
Il progetto del curatore è interessante perché teorizza la pratica di artisti che visualmente sono eterogenei tra di loro, raggruppandoli idealmente e trovando ideali originali comuni.
Esaminando i suoi saggi di cui, in primis, *Estetica Relazionale* si cominciano a capire le profonde dinamiche che lo portano a ragionare riguardo il suo lavoro pratico e teorico.
La relazionalità insita nell'arte anni '90 è il filo conduttore che lo accompagna nel fare determinate affermazioni e relative contestualizzazioni.
L'obiettivo della ricerca è quello di indagare il tema relazionale nelle sue opere saggistiche e nel lavoro degli artisti con cui lavora ricercando più precisamente limiti e pregi della pratica descritta e delle considerazioni da lui sostenute.
Gli sviluppi nevralgici che sono affiorati nell'analisi dei testi e delle opere sono innanzitutto la relazione tra artista e spettatore, la collaborazione e creazione collettiva e la centralità del momento espositivo coincidente con quello creativo che è diventato fondamentale a discapito dell'unicità dell'opera.
L'analisi tocca concetti chiave come la progettualità dell'opera, la centralità del pubblico e la natura frammentaria delle opere che porta a modificare le modalità di fruizione delle stesse.
La ricerca sui punti focali non è condotta dal curatore per definire una diretta evoluzione rispetto l'arte precedente.
L'indagine è stata iniziata invece per approfondire elementi continuativi e discontinui che legano gli artisti con cui lavora.
Fondamentale è contestualizzare il periodo che viene osservato: la parola "*postmoderno*" viene utilizzata per la prima volta negli anni '70 in Occidente, proprio nel mezzo di un crollo economico importante.
Nel 1973 con la crisi petrolifera si comincia a essere consapevoli della debolezza del mondo e della limitatezza delle risorse necessarie all'umanità per sopravvivere.

---

[1] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*L'art est une réunion de l'état*".

Questo momento è molto rilevante per le nostre considerazioni infatti comincia ad andare in crisi la nozione di modernismo nata nel Ventesimo secolo.
C'è un'atmosfera intrisa di ricordi frammentari in cui si guarda al passato con uno sguardo malinconico, vedendo il presente come il disfacimento di un sogno progressista.
Gli ultimi frammenti ideologici della modernità cadono come cadono i mattoni del muro di Berlino nel 1989.
I teoremi culturali e politici che avevano ispirato il modernismo soccombono e l'ingresso negli anni Novanta decreta il definitivo insuccesso del pensiero progressista che aveva dato luogo alle maggiori dittature del Novecento, smentite e fallite.
Con la caduta del muro di Berlino si entra ufficialmente in una nuova epoca.
A questo punto è maturo rivedere tutto il sistema di valori che precedentemente era percepito come fondamentale.
Siamo di fronte a un clima di generale sfiducia.
La storia e il passato non hanno più una valenza universale e necessaria.

Il sapere postmoderno si concretizza in una razionalità plurale, con legittimazioni fluide, parziali e reversibili.[2]

Il postmoderno si dichiara con l'abbandono di visioni univoche e riconoscimenti assoluti in favore di punti di vista molteplici e relativi.
È un periodo storico in cui fondamentale è la sperimentazione e la critica verso ideologie conservative.

Il pensiero postmoderno si presenta come un metodo di decolonizzazione, di decostruzione che contribuisce a indebolire e delegittimare il linguaggio universale in favore di un'imponente cacofonia.[3]

Caduti i fondamenti principali del passato e finiti definitivamente i movimenti che governavano il sistema culturale dell'epoca non rimane che consapevolmente rimescolare le idee, i pensieri, i valori.

---

[2] Jean Francois Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli Editore, Milano 1981. Traduzione dal francese di Carlo Formenti.
"*Connaissances postmoderne se traduit par une rationalité plurielle avec du liquide de la légitimité, partielle et réversible*".
[3] Nicolas Bourriaud. *Il radicante, per un'estetica della globalizzazione*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2014. Traduzione dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*La pensée postmoderne est présenté comme une méthode de la décolonisation, de la déconstruction, ce qui contribue à affaiblir et à délégitimer le langage universel en faveur d'une cacophonie massif.*"

Anche a livello socio economico ci sono molti cambiamenti con un'intensificazione costante dal 1989 delle relazioni e dei rapporti a livello mondiale.
Dal punto di vista economico si verifica un abbattimento delle frontiere nazionali e l'affermazione di un nuovo modello di mercato fondato sulla libera circolazione di denaro e di merci.
Le politiche di conseguenza vanno fondandosi sulla progressiva liberalizzazione.
Le aziende si trasformano in multinazionali con nuovi processi di produzione e con maggiori obiettivi di espansione commerciale e produttiva.
Esse concepiscono sempre più prodotti in serie e legati sempre più ai bisogni dei consumatori che seguono standard univoci.
Questi cambiamenti influiscono anche nel contesto sociale in cui sono inseriti.
Gli scambi e la liberalizzazione non si limitano solamente alle merci, ai prodotti e al denaro ma anche agli individui che anche grazie alle nuove tecnologie, che annullano lo spazio tempo e allargano le possibilità, cominciano a viaggiare e a muoversi più liberamente.
Il miscuglio di linguaggi differenti e di canoni diversi su cui si fonda il dialogo tra culture differenti possono provocare impreviste conseguenze come lo scioglimento della singola individualità in favore di una standardizzazione formale e culturale.
Sul tema sopra affrontato tra i contributi più importanti c'è l'analisi che fa il filosofo Zygmunt Bauman nella quale studia le trasformazioni legate alla società contemporanea.
Egli parla di "*modernità liquida*": questa nozione viene introdotta con un'accezione positiva secondo la quale la contemporaneità è materiale senza forma specifica che si adatta in ogni caso, spazio e tempo alla situazione.
Bauman utilizza il termine per spiegare il periodo postmoderno.
Anche Bourriaud inserisce nella sua trattazione un'analisi sulla società in questo periodo parlando di "*altermodernity*" come un processo che ha inizio negli anni '90 e che cerca una soluzione al problema sociale e a questa debolezza diffusa.
Una soluzione che possa portare allo studio e al superamento di una standardizzazione e globalizzazione che permea nella società.
Bourriaud individua questa soluzione in un gruppo di artisti e pensatori che guardano alla stessa ricerca e si collegano tra di loro attraverso la stessa unidirezionalità d'intento.
Essi cercano una soluzione al problema di una società descritta come non relazionale nella quale tutto è prescritto e dettato da regole onnipresenti.

Ciò che chiamo *altermodernity* designa un modello costruttivo che favorisca nuove connessioni culturali, la costruzione di uno spazio di negoziazione che va oltre il

multiculturalismo postmoderno, che ruota attorno all'origine del discorso e alle sue forme piuttosto che alle sue dinamiche.[4]

Con la breve contestualizzazione del periodo in cui questo lavoro di tesi si muove è facilitata la comprensione e l'analisi delle affermazioni.
L'indagine si prefigge come obiettivo quello di rendere in modo lucido e chiaro una delineazione del lavoro di Nicolas Bourriaud, di studiarne le teorie e di ridiscutere le sue affermazioni alla luce delle critiche mosse nel panorama artistico contemporaneo.
Il primo capitolo comincia con la definizione di estetica relazionale partendo dalle origini e dalla legittimazione della stessa in ambito artistico.
Prosegue con l'analisi di quelle che possono essere considerate le influenze precedenti nel campo della relazionalità e della partecipazione collettiva all'opera d'arte per arrivare alla proposta teorica fatta da Bourriaud e al concetto di esperienza sociale.
Vengono prese in analisi esposizioni e mostre che hanno legittimato in campo pratico la corrente relazionale per poi proseguire con l'analisi precisa e dettagliata degli artisti che lavorano in questa prospettiva.
Il nuovo concetto di relazione, d'incontro e partecipazione per la creazione di nuove realtà comunitarie è il fulcro del secondo capitolo nel quale si approfondiscono i temi ricorrenti e fondamentali per gli artisti citati che fanno si che possano esser ricondotti a un'estetica comune.
In questa prospettiva la nozione di pubblico, di spettatore e la ritrovata collettività così come l'evoluzione del ruolo dell'artista così come il "nuovo" spazio come spazio legato alla socialità e alla partecipazione sono state trattate ampiamente.
Temi affrontati nel sistema teorico ma anche pratico di Nicolas Bourriaud e accompagnati con esempi concreti nel panorama artistico e istituzionale come, ad esempio, il progetto per *Palais de Tokyo* di cui Bourriaud è uno dei principali protagonisti.
Per finire vengono proposte le voci del dibattito contemporaneo e i punti di vista differenti sulle teorie proposte da Bourriaud e sulla funzione sociale dell'attività artistica.
I limiti della corrente vengono analizzati inerentemente l'efficacia dell'arte relazionale rispetto alle teorie sulle quali si basa e rispetto al contesto in cui è inserita.

---

[4] Nicolas Bourriaud. *Il radicante, per un'estetica della globalizzazione*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2014. Traduzione dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*Ce que je appelle altermodernity désigner un modèle de construction qui encourage de nouveaux liens culturels, la construction d'un espace de négociation qui va au-delà du multiculturalisme postmoderne, qui tourne autour de l'origine de la parole et de ses formes plutôt que sa dynamique*."

L'arte relazionale dovrebbe uscire dai musei e dalle istituzioni: è davvero così?
Il pubblico che tanto ricerca e la relazionalità perseguita sono gli obiettivi che veramente portano a termine democraticamente, oppure una logica strategica e politica è sottostante questo genere di esperienza?
Si possono associare le pratiche dei diversi artisti in un'unica corrente oppure devono esser considerati percorsi differenti?
Interrogativi posti nel lavoro di tesi che non si prefigge di trovare una soluzione al problema ma di esporre razionalmente diverse visioni, testimonianze e studi che cercano un equilibrio tra la teoria e la pratica degli artisti anni '90.
Artisti che considerano la loro arte come un mezzo efficace che apre alla possibilità grandissima di interagire con la collettività e con il loro pubblico in modo da ritrovare la relazionalità libera e la comunicazione spontanea persa nella società.

Capitolo 1
L'arte Relazionale

1.1 Estetica Relazionale

Nei primi anni '90 si comincia a parlare in campo filosofico, culturale e artistico di "Estetica Relazionale", facendo riferimento a una tendenza sempre più crescente nel mondo dell'arte che ha come punto di partenza e di arrivo l'analisi delle relazioni tra individui.
Uno tra i primi a fornire una codificazione più precisa e specifica di questo tipo di estetica è stato il critico e curatore francese Nicolas Bourriaud[5], che nel 1995 comincia a parlarne con il termine francese "*Esthétique Relationnelle*" pubblicando tre anni dopo un saggio con lo stesso titolo *Estetica Relazionale*[6] e successivamente altri due testi che amplificano e continuano il suo lavoro come critico e come pensatore contemporaneo e più precisamente *Postproduction, come l'arte riprogramma il mondo*[7] nel 2002 ed infine *Il radicante, per un'estetica della globalizzazione*[8] nel 2009.
Nel suo primo scritto Bourriaud analizza quali siano i caratteri fondamentali che emergono dall'osservazione delle pratiche artistiche negli anni Novanta.
Nel testo, attraverso esempi concreti, getta le basi dal punto di vista teorico, pratico ed estetico che hanno portato l'arte relazionale a diventare una delle correnti artistiche più significative dell'ultimo ventennio.
Si può dire che ciò che Bourriaud definisce nei suoi libri sono allo stesso tempo una visione personale dell'arte, una teoria della "nuova forma" e una revisione teorica ed estetica nata dall'esperienza personale concreta nel ruolo di curatore e critico.
Le origini di questo pensiero, nel senso di spinta ragionata che ha portato il critico a fare determinate affermazioni, sono cercare di definire un nuovo tipo di arte che si può riconoscere come ci ricorda nel suo testo *Palais de Tokyo,* l'autore Paola Nicolin nella

precedente e tutt'oggi attiva militanza di Bourriaud in un gruppo di eclettici giovani

---

[5] Attualmente Nicolas Bourriaud (1965) ricopre la carica di direttore dell'Ecole Superieur des Beaux-Arts, una scuola d'arte di Parigi.
[6] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010.
[7] Nicolas Bourriaud. *Postproduction, come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2004.
[8] Nicolas Bourriaud. *Il radicante, per un'estetica della globalizzazione*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2014.

intellettuali francesi, che dall'inizio degli anni Ottanta si erano riuniti sotto il nome di *Societè Perpendiculaire*, di dichiarata ispirazione dada.
La società è nata come acerba sperimentazione di un gruppo di liceali interessati alla *New Wav*e e a Tristan Tzara ed è cresciuta come collettivo di ricerca e produzione di eterogenee ricerche artistiche.
La *Societè Perpendiculaire* attraverso riviste, manifesti, saggi e poesie, articoli e libri, è cresciuta come "vita estetica" e come alchemica possibilità di una contemporanea disseminazione culturale in senso ampio.
Lo spirito perpendicolare non era dunque "un corpus dogmatico, una griglia critica, tesa alla raccolta della totalità di un patrimonio da rileggere in un'altra prospettiva."
L'idea era quella di disarticolare la realtà e decostruire il linguaggio.
E' divenuto poi una modalità della critica perpendicolare afferrare un'opera o un artista e dissolverlo sotto un nuovo sguardo.[9]

In un'intervista fatta a Nicolas Bourriaud nel 2001, Bennett Simpson chiese esplicitamente a Bourriuad da dove parta l'analisi fatta in *Estetica Relazionale*, se sia una strategia critica nei confronti degli artisti che sempre ha curato oppure se sia una sua riflessione personale teorica. Egli rispose:

Le mie idee riguardo l'estetica relazionale partono dall'osservazione di un gruppo di artisti: Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Vanessa Beecroft e molti altri.
L'estetica Relazionale è un metodo critico, un modo di approcciarsi all'arte degli anni '90, cosi come una sensibilità che questi artisti hanno condiviso.
Una delle più importanti idee per me è quella che io chiamo "criterio di coesistenza".
Prendiamo ad esempio l'antica arte giapponese e cinese, che lascia sempre spazio allo spettatore di completare la scena. Questi dipinti sono delle ellissi.
Mi piace l'arte che permette al suo pubblico di esistere nello spazio in cui essa stessa esiste.
Per me, l'arte è lo spazio delle immagini, degli oggetti, e degli esseri umani.
L'estetica relazionale è un modo di considerare l'esistenza produttiva dello spettatore dell'arte, lo spazio di partecipazione che l'arte propone. [10]

---

[9] *Paola Nicolin, Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea, Postmedia, Milano 2006*
[10] Bennett Simpson, *Pubblic relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in *Artforum*, aprile 2001.
Traduzione personale dall'inglese:
"*My ideas about relational aesthetics started from observing a group of artists – Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Vanessa Beecroft and other. Relational aesthetics was a critical method, a way of approaching the art of the '90s, as well as a general sensibility that these artists shared. One of the most important ideas for me is what I called the "criterion of coexistence". Take the example of ancient Chinese and Japanese painting, which always leaves space open for the viewer to complete the experience. This paintings is an ellipses. I like art allows its audience to exist in the space opened up by it. For me, art is a space of images, objects, and human beings. Relational aesthetics is a way of considering the productive existence of the viewer of art, the space of participation that art can offer.*"

In *Estetica Relazionale*, Bourriaud fa riferimento soprattutto a occasioni in cui ha avuto modo di aver contatti personali con artisti, occasioni espositive, opere concrete che l'hanno fatto ragionare su questo nuovo modo di pensare e di praticare l'arte.
Partendo da appunti e articoli che ha scritto tra il 1993 e il 1998[11] riguardanti pensieri e annotazioni sul suo lavoro e su quello che lo circonda, è arrivato poi a scrivere questo saggio che analizza nello specifico le pratiche artistiche che hanno come inizio e fine ultimo l'intersoggettività, la relazionalità e il coinvolgimento del pubblico che non è più spettatore ma esso stesso artefice in qualche modo dell'opera.
Bourriaud parla della stessa estetica relazionale che

> Tenta di decodificare e capire le tipologie di relazioni prodotte nello spettatore dalla visione dell'opera.
> Il minimalismo ha affrontato la questione della partecipazione dello spettatore in termini fenomenologici.
> L'arte degli anni '90 invece indirizza la questione in termini di utilizzo. [12]

L'intuizione avuta dal critico è stata messa in scena nella mostra intitolata *Il faut construire l'hacienda*[13], evento collaterale ad *Aperto '93* durante la Biennale di Venezia e nella mostra *Traffic* a Bourdeux nel 1996.
Estetica Relazionale è nata da una necessità del critico di formalizzare e conferire dignità teorica alle pratiche artistiche in cui è immerso.
Nell'introduzione Bourriaud ha descritto il motivo delle sue riflessioni e ha dato una motivazione specifica alla scrittura che chiarisce le sue idee in merito all'arte degli anni '90.
Secondo l'autore è il momento giusto per cercare di oltrepassare il discorso teorico presente nei dibattiti sull'arte di quel periodo.
Bisogna superare i malintesi nella comprensione di quelle opere e bisogna assolutamente abbandonare i metodi tradizionali d'interpretazione in quanto inadatti alla comprensione dell'arte contemporanea.
L'interpretazione precedente aveva definito criteri precisi come i tempi di osservazione, la distanza dall'opera, l'oggettività critica, lo studio dell'opera sotto

---

[11] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010.
[12] Bennett Simpson, *Pubblic relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in *Artforum*, aprile 2001. Trad. personale dall'inglese:
"Tries to decode or understand the type of relations to the viewer produced by the work of art. Minimalism addressed the question of the viewer's participation in phenomenological terms. the art of the '90s addressed it in terms of use. one is not of an object anymore but included in the process of its construction."
[13] Catalogo della mostra*, It faut construire l'hacienda*, a cura di N. Bourriaud, E. Troncy, Centre de Creation Contemporaine, 8 gennaio-8 marzo 1992, Tours 1992.

canoni classici come tecnica, storia, struttura.
Le opere erano diverse da quelle presenti oggi: l'arte era considerata immutabile e oggetto di osservazione e contemplazione ma non d'interazione.
Oggi non si può considerare l'arte come uno spazio da percorrere ma quasi come un periodo da sperimentare e vivere.
Non si possono utilizzare i giudizi estetici che sono stati ereditati dalla critica tradizionale e ci si pone il problema di come affrontare le opere in questione che sono considerate da Bourriaud sfuggenti in relazione alla loro conformità legata al comportamento e alla processualità.
Soluzione individuata è quella di partire dall'analisi delle opere e della loro forma.
In una visione critica si devono individuare le domande che gli artisti si pongono nella creazione di un'opera e tramite queste capire le risposte che ogni artista fornisce.
Il bisogno di rintracciare le nuove strutture di pensiero artistico è nato soprattutto dal cambiamento di alcune condizioni sociali e dal cambiamento del modo di vivere nel mondo moderno.
La globalizzazione e i rapporti sociali sono variati e così anche la società che è caratterizzata da una riduzione degli spazi sociali in cui ci si può incontrare e si può comunicare.
Ciò che è ridotto è lo spazio di relazione tra individui.
Proprio per questo motivo, secondo il critico bisogna rilevare quali siano le nuove domande che si pone la società e che si pone l'arte.

Un'arte centrata sulla produzione di tali modalità di convivialità come può rilanciare, completandolo, il progetto moderno di emancipazione?
In cosa permette lo sviluppo di mire culturali e nuove politiche?[14]

In molte occasioni nel saggio ci si interroga sul valore che hanno le relazioni interpersonali in un contesto che ha tolto la spontaneità negli incontri e nelle azioni sia individuali e collettive, in un contesto in cui le relazioni non sono totalmente vissute personalmente ma sono ridotte per la limitazione degli spazi liberi in cui avviene il confronto diretto. Il legame sociale è quasi diventato un prodotto industriale.
L'autore si chiede se l'arte e gli artisti possano influire e aiutare a modificare il pensiero e le modalità del confronto.

---

[14] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Un art centrée sur la production de ces formes de convivialité que peut soulever, complétant le projet moderne d'émancipation? Ce qui permet le développement de nouvelles ambitions culturelles et politiques?"

La problematica più attuale dell'arte di oggi: è possibile generare ancora rapporti con il mondo in un campo pratico tradizionalmente destinato alla loro rappresentazione? Contrariamente a quel che pensava Debord, il quale non vedeva nel mondo dell'arte che un serbatoio di esempi di ciò che si doveva realizzare concretamente nella vita quotidiana, la pratica artistica sembra oggi un ricco terreno di sperimentazioni sociali, una riserva in parte preservata dall'uniformità dei modelli di comportamento.
Le opere discusse in questo libro danno un resoconto di altrettante utopie disponibili. [15]

Si tratta di un'analisi che presenta l'arte come spazio di sperimentazione, di creazione di relazioni sociali e di modelli e di rapporti, non più un'arte legata alla rappresentazione oggettiva della realtà.
Bourriaud ha analizzato il concetto di avanguardia e la possibilità che si possa modificare la cultura e la mentalità attuali restando ancorati a modelli passati.
L'autore lo contestualizza in un momento artistico immerso totalmente nell'ideologia del razionalismo moderno.
Nel periodo delle avanguardie in qualche modo l'arte preannunciava e preparava le persone al futuro mentre ora con l'arte relazionale si elaborano concretamente modelli di relazione possibili e attuabili nel presente.
Il critico ha sottolineato che l'arte del periodo ripropone modelli percettivi e sperimentali legati a filosofi e artisti del passato ma che gli stessi vengono utilizzati non più come fenomeni che prevedono un'evoluzione storica ineluttabile.
Al contrario questi modelli si ritrovano come frammentari e isolati e soprattutto non più appesantiti da un'ideologia regolata da rigide norme.
L'arte ora può agire senza funzioni prefissate e statiche e può cercare di creare varianti e mondi differenti.
L'arte tenta di contrapporre azioni sperimentali di partecipazione collettiva a meccanismi sociali standardizzati, alla costante ricerca di emanciparsi totalmente dalla prevedibilità e dai controlli dati dalle configurazioni tradizionali.
Questo è il concetto cardine del pensiero che sta alla base di *Estetica relazionale*: l'opera che vuole modificare il modello di partecipazione collettiva e che diventa interstizio sociale, modificando il modo di fruizione stesso.

---

[15] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Le plus problématique de l'art d'aujourd'hui : vous pouvez toujours générer des rapports avec le monde , dans un champ pratique traditionnellement destinés à leur représentation » contrairement à ce qu'il pensait Debord , qui avait pas vu dans le monde de l'art que d'un réservoir d'exemples de ce qui devrait être mis en pratique dans la vie quotidienne , la pratique artistique semble aujourd'hui un riche terrain d'expérimentation sociale , une réserve partiellement conservé par l'uniformité des comportements . Les travaux décrits dans ce livre donnent un guide à de nombreuses utopies disponibles."

È importante riconsiderare il ruolo delle opere nel sistema globale dell'economia, simbolica o materiale, che regge la società contemporanea: per noi, al di là del suo carattere commerciale o del suo valore semantico, l'opera d'arte rappresenta un interstizio sociale.
Il termine interstizio fu utilizzato da Karl Marx per qualificare quelle comunità di scambio che sfuggono al quadro dell'economia capitalista, poichè sottrae alla legge del profitto: baratti, vendite in perdita, produzioni.
L'interstizio è uno spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso.[16]

Bourriaud non ha parlato di una modificazione a lungo termine, di non pensare al futuro come spazio temporalmente ampio ma di considerare il periodo temporale di un giorno o al massimo di una mostra.
Si tratta di *micro-utopie* che vanno a sostituirsi all'utopia in senso ampio.

Le utopie sociali e la speranza rivoluzionaria hanno lasciato il posto a micro-utopie quotidiane e a strategie mimetiche: ogni posizione critica diretta della società è vana, se si basa sull'illusione di una marginalità oggi possibile, quando non regressiva. [17]

L'obiettivo centrale di questa nuova sensibilità artistica è quindi la presentazione di modelli di partecipazione sociale più o meno concreti all'interno dello scenario socio culturale contemporaneo.
L'arte relazionale produce attraverso questi modelli una serie di strette connessioni con il presente.
Non si limita a fare un'analisi critica della società ma fa delle proposte attraverso strumenti con cui intervenire nella quotidianità.

L'attività artistica si sforza di stabilire modeste connessioni, di aprire qualche passaggio ostruito, di mettere in contatto livelli di realtà tenuti separati gli uni dagli altri.[18]

---

[16] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Il est important de repenser le rôle du travail dans l'économie mondiale , symboliques ou matérielles , tenant la société contemporaine : pour nous , au-delà de sa publicité ou sa valeur sémantique , l'œuvre d'art est un fossé social . L'écart de terme a été utilisé par Karl Marx pour décrire la communauté de négociation au-delà du cadre de l'économie capitaliste , car il échappe à la loi du profit : le troc , la vente à perte , des productions . L'écart est un domaine des relations humaines , même tout en étant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système mondial , suggère d'autres possibilités d'échange par rapport à ceux en vigueur dans le système lui-même ."
[17] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Les utopies sociales et de l'espoir révolutionnaire ont cédé la place à des micro- utopies et les stratégies quotidiennes mimétique : chaque position critique directe de la société est en vain, si elle est fondée sur l'illusion d'un aujourd'hui marginal peut , lorsqu'ils ne sont pas régressive."

L'artista crea opere e momenti di relazione, di socialità e cerca di riempire con il suo lavoro i vuoti presenti nel tessuto relazionale.
La pratica artistica di questi professionisti indaga i processi intersoggettivi di scambio sociale e di comunicazione e le loro opere diventano punti di riferimento nei rapporti interpersonali.
La forma artistica contemporanea si estende oltre la propria materialità e diventa elemento legante.
L'arte non presenta e rappresenta la realtà, ma la produce creando qualcosa di nuovo rispetto al passato.
Questa nuova corrente è diventata interprete di un desiderio condiviso, una sorta di riappropriazione della dimensione collettiva in risposta alla crescente disgregazione della socialità contemporanea prima descritta.
La sfera artistica risponde a questo disagio attivando una maggiore attenzione verso le relazioni interpersonali, analizzandone i meccanismi per riproporre forme nuove di socialità anche concretamente realizzabili.
L'elemento sociale e l'interesse per modelli di condivisione hanno fatto coincidere l'intervento artistico con altri interventi facendo sì che ci sia anche una progressiva evoluzione del ruolo dell'artista che si avvicina alla progettualità in modo differente.
Quest'orientamento evolutivo mira al raggiungimento di una comunicazione diretta e biunivoca tra artista e spettatore escludendo la mediazione altrui.
In *Estetica Relazionale* di Bourriaud ci si chiede quale sia la forma dell'opera relazionale.
Il critico risponde all'interrogativo richiamando il "materialismo dell'incontro"[19], secondo il quale tutto è dato dal principio di casualità e di istantaneità del presente e dell'attimo contrapposto a teorie escatologiche che risultano vane.
Questa visione filosofica è derivata dalle teorie di Lois Althusser che parla appunto di questo concetto.
Il materialismo dell'incontro ha come punto di origine la contingenza del mondo, che è considerata priva di un senso che la preceda e senza una ragione che determini la sua fine.
Secondo questa logica anche l'umanità e l'incontro sono privi di un'origine e una fine, ma si esprimono tramite la forma sociale che è incontro casuale tra individui.

---

[18] N. Bourriaud, *The Radicant*, *Per un'estetica della globalizzazione.* Postmedia Books, Milano 2014. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"L'activité artistique tend la main aux petites connexions , d'ouvrir quelques passages obstrués , les niveaux de contact effectivement séparés les uns des autres ."
[19] Il concetto di materialismo aleatorio o materialismo dell'incontro è stato proposto dal filosofo francese Louis Althusser.

Bourriaud precisa che l'estetica relazionale non è una teoria artistica ma piuttosto una teoria della forma, dedica molto alla riflessione sulle forme strutturali e tecniche con cui gli artisti si esprimono.
C'è una nuova concezione del termine "forma", l'opera artistica in questo momento particolare si dà al pubblico più come "fatto" che come "cosa", fatto che si realizza nel tempo e nello spazio senza una forma precisa ed elaborata: da un oggetto esposto si passa ad una situazione che ingloba lo spazio e si concede in esso.

L'arte fa tenere insieme momenti di soggettività legati a esperienze singolari.[20]

Nel testo *Estetica Relazionale* la forma è data dall'incontro tra elementi che sono sempre stati paralleli tra di loro.
Il richiamo è quello dell'artista e del suo pubblico. Essi sono elementi diametralmente opposti e dotati ognuno di una propria individualità e personalità che si mescolano e sono in grado di rapportarsi se si trovano a condividere uno stesso spazio.
Il critico porta ad esempio delle sue tesi testimonianze di opere che sono predisposte a questa forma relazionale, che si propongono principalmente di formare quest'incontro in ambiti museali e istituzionali.
Musei, gallerie e fondazioni diventano, come le definisce Bourriaud, micro-comunità e i momenti di relazione avvengono quindi in un ambiente museale e artistico.
L'opera nasce da questo incontro in cui lo spazio è mediatore.
L'intersoggettività non rappresenta solo il quadro sociale della ricezione dell'arte che costituisce il suo ambiente e il suo campo, ma diventa l'essenza della pratica artistica. È centrale quindi nella creazione di queste opere che lavorano su di essa e tramite essa.

È nostra convinzione che la forma non prenda consistenza, non acquisisca una vera esistenza, se non quando mette in gioco delle interazioni umane.
La forma di un'opera d'arte nasce dalla negoziazione con l'intelligibile che abbiamo ereditato. Attraverso essa, l'artista avvia il dialogo.
L'essenza della pratica risiede così nell'invenzione di relazioni fra soggetti; ogni opera d'arte sarebbe la proposta di abitare un mondo in comune, e il lavoro di ciascun artista una trama di rapporti col mondo che genererebbe altri rapporti, e così via, all'infinito.[21]

---

[20] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Art tient ensemble les moments de la subjectivité associées aux expériences singulières ."
[21] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Il est de notre conviction que la forme ne prend pas racine , ne pas acquérir une existence réelle , sauf quand il met en jeu les interactions humaines . La forme d'une œuvre d' art vient de la négociation

La forma così intesa dal critico francese non è un dato permanente e duraturo, tuttavia questa sua caratteristica non ha accezione negativa, ma al contrario ha valore positivo per il rapporto dinamico che può instaurarsi tra gli elementi.

La mostra diventa la nuova unità di base dell'arte.[22]

In precedenza la mostra era considerata in un'ottica promozionale in cui l'artista esponeva le proprie opere che potevano esser viste da un pubblico.
L'unità di base era l'opera, era l'oggetto artistico in quanto cosa oggettiva preziosa e speciale che aveva bisogno di un luogo preposto e di una progettazione circostanziata.
L'esposizione era pensata per l'opera e solo per lei ma avviene un cambiamento sostanziale.
L'opera e la mostra a livello espositivo ci danno la sensazione che si fondano l'una con l'altra e nessuna delle due ha preponderanza perché entrambe sono "in tempo reale".
Bourriuad ha descritto un esempio di questa fusione durante una mostra curata da lui stesso
Ogni artista che esponeva poteva, nel periodo dell'esposizione, modificare il suo operato artistico e addirittura poteva decidere di sostituire l'opera con qualcos'altro.
L'interazione dello spettatore in questa situazione è stata fondamentale e determinante per la costruzione della struttura espositiva che è diventata duttile e modificabile nel tempo.
Il centro d'interesse degli artisti relazionali è quindi traslato rispetto alle correnti precedenti: dall'artista stesso, al pubblico, alla voglia di partecipare, di comunicare e condividere.
L'arte assume allo stesso tempo una sorta di funzione sociale agendo tramite il pubblico.
Un'arte di questo genere è considerata per molti aspetti "pubblica" perché comunica senza interferenze con gli stessi fruitori e da essi può ricevere allo stesso tempo una risposta attiva e reattiva.
Tuttavia Bourriaud rifiuta l'apparentamento con la cosiddetta Public Art.

---

avec l'intelligible nous avons hérité. Grâce à elle, l'artiste commence un dialogue . L'essence de la pratique de l'invention réside, comme les relations entre les sujets ; toute œuvre d'art serait la proposition d'habiter un monde en commun , et le travail de chaque artiste un réseau de relations avec le monde qui génèrent d'autres rapports , et ainsi de suite , ad infinitum."

[22] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"L'exposition devient l'unité de base de la Nouvelle- art ."

Lo spazio in questo tipo di commento cambia funzione e diventa luogo all'interno del quale si contestualizza l'interazione e l'intervento artistico.
Tutto questo non è del tutto nuovo nella realtà artistica del Novecento e non basta per spiegare la novità della relazionalità in queste pratiche.
Il critico nel saggio *Estetica Relazionale* ne è consapevole spiegando che ogni opera d'arte è l'incontro e la negoziazione tra spettatore ed opera e, per sottolineare che si tratta di un processo dinamico, specifica che quella che avviene è un'evoluzione.

Dopo l'ambito delle relazioni fra l'umanità e la divinità, poi fra l'umanità e l'oggetto, la pratica artistica si concentra ormai sulla sfera delle relazioni interpersonali dall'inizio degli anni Novanta.
L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale.[23]

In *Estetica Relazionale* vengono citati molti artisti che Bourriaud inserisce come appartenenti a questa nuova estetica.
Un capitolo viene dedicato soprattutto a quello che ritiene che formalizzi in senso compiuto le teorie ufficiali dell'estetica relazionale: Felix Gonzales Torres.[24]
Nelle sue opere si ritrovano degli aspetti teorizzati da Bourriaud, come la convivialità e la disponibilità dell'opera nel confronto con lo spettatore.
Anche se le opere sono caratterizzate per la maggior parte della sua carriera da un significato simbolico preciso, la precarietà e la ridotta durata temporale di esse fanno si che rientrino nell'analisi.
L'opera è considerata dall'artista stesso come un "dono", egli stesso voleva offrirsi in piccoli frammenti al suo pubblico, per esempio grazie alle caramelle negli angoli delle gallerie con le quali vuole esprimere il grave momento personale che sta vivendo.
Ha anticipato il lavoro di artisti che vengono dopo di lui, in particolare sviluppando la consapevolezza dello spazio come ambiente legato all'intersoggettività a all'abbandono di se stessi nel rapporto con gli altri.
Ha anticipato in particolare una specie di negazione verso la forma completamente statica.

---

[23] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Après la portée de la relation entre l'humanité et la divinité , puis entre l'humanité et l'objet , la pratique artistique se concentre maintenant sur la sphère des relations interpersonnelles depuis le début des années nonante . L'artiste se concentre sur la relation que son travail permettra de créer dans le public, ou de l'invention de modèles de participation sociale ."
[24] Felix Gonzales Torres è un artista di origini cubane, che ha vissuto e lavorato a New York negli anni '70. Muore molto giovane nel 1996, prima della teorizzazione ufficiale da parte di Bourriaud.

L'istanza anti-formale è sfociata in un processo e in un'opera che viene "creata" e modificata dall'interazione con lo spettatore.
Nella parte conclusiva del testo il critico si è soffermato più volte sulla riflessione di Felix Guattari[25].
La nozione di soggettività descritta dalla sua filosofia voleva essere una risposta alle patologie derivate dal capitalismo che secondo Guattari, con tutto quello che deriva dall'accumulazione e dal consumo di prodotti, ha generato una specie di vuoto nella soggettività delle persone.
Proprio per questo vanno considerate delle tecniche per recuperare questa soggettività.
In questi pensieri si inserisce la teoria di Bourriaud, che vede nell'arte un aiuto prezioso per il recupero e per l'esercizio della soggettività.
L'arte nella contemporaneità diventa uno spazio d'ibridazione in cui vari metodi, concetti e idee si mescolano e si integrano per definire spazi relazionali nuovi.
L'ibridazione diventa una delle caratteristiche predominanti nelle opere legate all'estetica relazionale.

[25] Felix Guattari (1930-1992) è un medico, psicanalista, filosofo e politico francese.

1.2 Origini e influenze

Il cambiamento accade perché non può che accadere.
Semplicemente descrive il nostro presente e ci aiuta a intravedere il nostro futuro: secondo Marshall McLuhan, l'artista è colui che ci vaccina di fronte ai grandi mutamenti, soprattutto ai cambiamenti dei modi di vivere che a volte viviamo anche come disastri, nei termini di un cambiamento repentino che ci coglie impreparati.
L'artista ci mette in condizioni di capire cosa stiamo diventando.[26]

Ciò che afferma Nicolas Bourriaud nei suoi scritti è che l'originalità in questa nuova corrente è fondamentale.
La tendenza relazionale è rilevante in fatto di originalità nella storia dell'arte, ma egli stesso non nega una sorta di continuità con i movimenti precedenti.
Gli artisti studiati da Bourriaud dimostrano una certa similitudine di stili e risultati formali che possono essere derivati da correnti precedenti.
Il critico vede nelle esperienze artistiche moderne le basi di quest'attenzione relativa alla dimensione sociale dell'uomo.
Egli riconosce una continuità dell'arte relazionale con la modernità, prendendo però le distanze da un atteggiamento di tipo critico nei confronti del ventesimo secolo.
Bourriaud non nega perciò i principi ispiratori dell'arte relazionale e li assume per combattere la minaccia contemporanea dell'abbandonismo sociale che standardizza il tutto.
Un carattere molto spiccato dell'estetica relazionale è l'eliminazione di questa standardizzazione.
All'idea di conflitto su cui si basa l'immaginario nel modernismo si oppongono invece la negoziazione, i legami e le relazioni che si vanno a creare.
Bourriaud afferma nei suoi scritti che l'arte in realtà è sempre stata dal principio di tipo relazionale in quanto fonte di dialogo continuo e di partecipazione.
Viene a crearsi un rapporto infinito tra l'artista che si esprime attraverso l'opera e lo spettatore dà un senso all'arte attraverso la fruizione.
Egli afferma però che è evidente nell'evoluzione della storia dell'arte che i linguaggi usati non hanno fatto sì che ci fosse un immediato riconoscimento della dimensione relazionale e partecipativa delle arti.

L'arte relazionale non è il revival di questo o quel movimento, non è il ritorno ad alcuno stile; nasce dell'osservazione del presente e da una riflessione sul destino dell'attività artistica.[27]

---

[26] Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Edizioni Laterza, Roma 2012

Prima di analizzare quindi le manifestazioni artistiche contemporanee ascrivibili alla corrente dell'arte relazionale, è molto importante affrontare e individuare quali siano i movimenti che possono essere considerati come anticipatori soprattutto dal punto di vista concettuale di questa corrente e vedere come essi hanno influenzato il contemporaneo.
Innanzitutto è bene sottolineare come l'arte relazionale sia il risultato di uno sviluppo progressivo della forma d'arte che nel tempo ha variato il concetto stesso di opera e di artista, ha cambiato il suo ruolo e ha variato la forma e la ricezione.
E' possibile riscontrare la realizzazione di un rapporto con il pubblico in altre correnti prima dell'arte relazionale analizzata da Bourriaud; alcuni esempi possono essere rappresentati dal Gruppo Fluxus o dal Gruppo T, che cercavano un confronto diretto con lo spettatore.
In generale anche altre forme d'arte come quella concettuale, o la public art si basano su una relazione diretta con il fruitore dell'opera, inserendo nella loro ricerca artistica la partecipazione attiva del pubblico per la creazione e comprensione del risultato.
Nella tipologia d'arte qui affrontata c'è però qualcosa di nuovo che si concretizza nella cooperazione e nello scambio esperienziale tra artista e spettatore che va a formare il prodotto finale.
Il risultato sarà quindi manifestato attraverso la creazione di un percorso comune e di una crescita collettiva attraverso una nuova consapevolezza.

L'operazione artistica consiste inoltre nel fare stesso, e non nel risultato del fare: a volte l'opera finale esisterà, a volte sarà pura azione, a volte invece continuerà a mutare conquistando nel tempo il suo significato, a volte addirittura sparirà.[28]

La public art infatti era nata con l'intento specifico di trasformare l'opera d'arte non nel risultato formale, ma in occasione di incontro.
Umberto Eco, nel suo scritto *Opera Aperta*[29] comincia una riflessione sul contributo che lo spettatore dà alla realizzazione dell'opera d'arte e alla sua comprensione totale.

---

[27] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*L' art relationnel est pas le rétablissement de tel ou tel mouvement , pas un retour à un style ; né de l'observation de la présente et une réflexion sur le sort de l'activité artistique .*"
[28] Vilma Torselli, *Arte dopo gli anni '60 - Arte relazionale*, in *www.artonweb.it* , pubblicazione del 4/04/2007.
[29] Umberto Eco, *Opera Aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Edizioni Bombiani, Milano 2000.

In questa sua analisi parte da una critica dell'autore/artista che non è più al centro del fare artistico.
Nell'operare per esempio, del Gruppo T si concreta questa teoria, soprattutto in lavori che avevano come base di partenza lo studio della percezione.
Il risultato non è più facilmente riconoscibile perché si riassume nel processo, in un work in progress che prende sfaccettature differenti che sia coinvolgente e partecipativo.

I periodi di grande cambiamento cominciano sempre con una sfida nei confronti delle frontiere artistiche preesistenti, che poi si estende alle frontiere artistiche esistenti, che poi si estende alle frontiere sociali più significative finché poi l'intera società si ritrova trasformata.[30]

L'opera artistica ha subito nel tempo un cambiamento: è passata dall'essere monumento, dipinto, opera finita e fisica, a essere evento partecipativo e mutevole.
Durante gli anni '60 l'approccio comunicativo era la conclusione del processo artistico; ora tale aspetto è il principio, l'origine della riflessione su cui si basa il processo e su cui si basa l'opera finale.
Molto importante è lo spazio che nel tempo ha cambiato forma e funzione.
Ora lo spazio è lo stesso sia per l'evolversi, sia per la creazione dell'opera e sia per la sua esposizione, questo perché produzione ed esposizione diventano operazioni coincidenti.
Ulteriore aspetto molto importante è il tempo per il semplice motivo che l'attenzione è spostata dall'oggetto allo spettatore e alle relazioni che si instaurano tra tutti i partecipanti.
In questo modo l'artista deve occuparsi del tempo e del momento, del qui e dell'ora.
Il giudizio assegnato all'opera dipende per la maggior parte dalle connessioni che si instaurano tra pubblico, opera e artista, e dalle sensazioni che si riusciranno a suscitare lungo il processo di formazione.
L'artista di questo tempo pensa all'opera come una struttura collettiva che nasce dal voler far partecipare lo spettatore all'opera, che pertanto la completa e contribuisce a determinarne il senso.
L'opera nasce quindi dalla negoziazione.
Bourriaud definisce l'opera relazionale "interstizio sociale" all'interno del quale, attraverso la creazione di esperienze, si creano altre realtà e modi di vivere.
Attraverso l'arte quindi si costruiscono nuovi spazi reali.

---

[30] Arthur Danto, *Andy Wharol*, Einaudi Editore, Torino 2010. Trad. dall'inglese di Paola Carmagnani. *"Periods of great change always start with a challenge to border artistic legacy , which then extends to the borders existing art , which then extends to the borders most significant social until then the whole society finds himself transformed."*

L'arte degli anni Novanta è arrivata a questi risultati soprattutto grazie all'eredità di movimenti e artisti precedenti che hanno aperto le porte al nuovo tipo di espressività e di esperienza artistica.

1.2.1 L'influenza dadaista

L'arte relazionale mostra alcuni punti di continuità con le principali avanguardie artistiche del Novecento.
Fattore centrale è la de-sostanzializzazione dell'opera che non ha più un oggetto specifico su cui basarsi, né un luogo dell'arte specifico in cui trovare fondamento.
Questa ricerca è nata ai tempi della corrente dadaista negli anni '10 – '20 del Novecento ed è punto di riferimento stabile dell'arte relazionale.
Ad attribuire significato e valore all'opera d'arte è il meccanismo attraverso cui lo spettatore veicola le relazioni tra artista e mondo in cui l'opera è inserita.

Sono gli spettatori a fare i quadri.[31]

Marcel Duchamp sosteneva quanto detto e con quest'affermazione presupponeva la transitività come proprietà già appartenente all'opera d'arte.
Senza questa transitività l'opera d'arte sarebbe stata solamente un oggetto inespressivo e sottostante alla pura osservazione, invece possedendo questa proprietà si ravviva e come dice Duchamp, presuppone dalla sua origine la negoziazione con il pubblico.
Questo diventa veramente importante e centrale nell'arte relazionale e diventa presupposto fondamentale per la creazione del rapporto tra opera e pubblico.
Con il dadaismo e l'evoluzione delle idee innovative di quel periodo, si assiste a un'evoluzione del ruolo del fruitore da elemento passivo, con ruolo esplicitamente contemplativo, ad un pubblico che diventa elemento principale per l'attivazione di un dialogo e per l'attribuzione di significato in una visione processuale continua.
Significativo è il pensiero di Marcel Duchamp, artista dada con ideali innovativi, che teorizza il concetto di "coefficiente dell'arte": per l'artista dadaista l'opera d'arte era costituita da due componenti differenti, uno di questi è ciò che l'artista vuole esprimere e quindi quello che è programmato, l'altro è l'opposto, cioè ciò che l'artista non vuole esprimere attraverso il suo operato e quindi quello che non è intenzionale.

---

[31] Cit. di Marcel Duchamp in Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Edizioni Laterza, Roma 2012. Trad. personale dall'inglese: "*Are viewers to make paintings*".

In questa seconda componente dell'opera avviene la relazione tra osservatore e artista in cui risiede la parte interattiva dell'opera d'arte.

M. Duchamp, *Fontana*, 1917.

M. Duchamp, *Il Grande Vetro*, 1923, Philadelphia, Museum of Art.

1.2.2 Gli anni Sessanta

L'arte relazionale cerca di essere considerata completamente nuova rispetto al passato, essa perciò non può esser solo considerata come riproduzione delle tematiche affrontate dal gruppo Fluxus o dall'arte cosiddetta interattiva.
È però innegabile che l'arte degli anni Sessanta abbia influenzato e non poco gli artisti che operano nella corrente relazionale.
L'arte alla fine degli anni '50 comincia a perdere la componente oggettuale classica e comincia a legarsi molto più spesso a dinamiche vicine al comportamento e alla relazionalità in una dimensione sempre più interattiva e tridimensionale.
Sono gli anni in cui emergono artisti come Yves Klein, che comincia a sperimentare una forma artistica non più legata alla forma oggettuale ma a un altro tipo di sostanza.

Non esistono limiti obiettivi all'espressione artistica, né nel contenuto, né nella forma.[32]

Secondo Klein l'idea dell'opera era molto più importante dell'opera stessa, della sua concretezza.
Questa sua analisi sfocia in un'esibizione che non era mai stata realizzata prima di quegli anni, un evento dove protagonista non era nulla di concreto e visibile.
Nel 1958 inaugura alla *Galleria Iris Clert* di Parigi la mostra dal titolo *Le Vide* (Il Vuoto), esibizione unica nel suo genere perché l'artista svuota di ogni contenuto la sala espositiva per rappresentare ciò che per lui era il completo superamento dell'oggetto nell'arte.
Egli oltre a svuotare la stanza la dipinge di bianco monocromo.
Intervengono a questa innovativa mostra molti spettatori, che entravano in questa stanza vuota in cui veniva gentilmente offerto loro un cocktail blu.
Klein sperava che attraverso questa stanza sarebbe riuscito a trasmettere un'esperienza personale fatta di "arte", e le reazioni furono nel complesso positive.
Fu apprezzata l'idea, la profonda visione dell'artista che in questo caso, ha liberato l'idea da restrizioni temporali e spaziali.

Con il vuoto, pieni poteri.[33]

Altro artista da citare è Allan Kaprow che inaugura la pratica degli happening come nuovo modo dell'operare artistico con *18 Happening in 6 Parts,* New York 1959.
In questa nuova forma non si esplorano più nuovi rapporti con lo spazio, ma è il pubblico stesso ad entrare a far parte dell'opera.
L'happening deriva dalla formazione di Kaprow legata all'action painting e dallo studio delle performance di John Cage.
Si compone di una partitura concepita e scritta in modo preciso grazie alla quale il pubblico viene coinvolto interattivamente.
Lo spettatore che segue le indicazioni date dall'artista in maniera dettagliata si trasforma in vero e proprio materiale plasmabile attraverso il quale l'artista può rappresentare la propria visione.
Oltre a Bourriaud, che vede una continuità tra questo genere di pratiche e l'arte relazionale, anche una famosa critica come Claire Bishop nel suo saggio *Antagonism and relational aesthetics* [34] sottolinea la presenza di una coerente continuità con le

---

[32] Bruno Corà e Gilbert Perlein, *Yves Klein. La vita, la vita stessa che è arte assoluta*. Editore Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2000.
[33] Albert Camus, commentando l'opera *Le Vide* di Yves Klein, in Bruno Corà e Gilbert Perlein, *Yves Klein. La vita, la vita stessa che è arte assoluta*. Editore Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2000.
[34] Claire Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, in October Magazine, Ottobre 2004.

pratiche del gruppo Fluxus.
Il tema della quotidianità è condiviso tra le pratiche relazionali e il movimento neo-dadaista, nella continua aspirazione che porta all'aggregazione partendo dai gesti e dalle relazioni quotidiane e condivise.
Nei suoi esiti formali l'arte relazionale è dunque debitrice delle esperienze che si sono sviluppate dagli anni Sessanta agli anni Settanta.
C'è la stessa aspirazione a una dimensione relazionale e sociale.
Claire Bishop analizza questo punto in comune e lo definisce parlando di opera d'arte come possibile innesco per la partecipazione sociale.

Y. Klein, *Il vuoto*, 1958, Galleria Iris Clert, Parigi.

A. Kaprow, *18 Happening in 6 Parts,* 1959, New York.

1.2.3 Il contributo di Joseph Beuys

L'evoluzione delle pratiche artistiche verso la dimensione sociale e partecipativa che stiamo discutendo non può non includere l'apporto dato da Joseph Beuys, che di fronte all'evidente crisi esistenziale dell'uomo contemporaneo contrappone il potere antropologico dell'arte.
Joseph Beuys è un'artista di origine tedesca che condivide certi ideali Fluxus come la convinzione di un'arte che diventa strumento di conoscenza e coscienza, che è inserita nel contemporaneo e che può perfettamente occuparsi dei problemi della quotidianità condivisi da tutti.

La sua non è solamente un'arte che deve occuparsi delle tematiche classiche.
Beuys opera però seguendo un'altra motivazione, che viene definita da lui stesso come senso di solidarietà collettiva, che lo porta a teorizzare la definizione di "scultura sociale".
La sua teoria ha come caposaldo la convinzione che esista una creatività condivisa tra tutti gli individui e che questa debba esser utilizzata e indirizzata da persone che operano per produrre un miglioramento della vita collettiva, così si definisce il nuovo ruolo dell'artista, di contro a quello che prima era un ruolo al di fuori della collettività e delle problematiche sociali.
Beuys è molto interessato alla dimensione sociale e ciò è dimostrato dai temi trattati principalmente nel suo operato come la politica, l'economia, l'ambiente, temi costanti che possono interessare qualunque cittadino inserito in una comunità.
Molto significativa sotto questo profilo può essere la sua opera *700 Oaks (700 Querce)* presentata nel 1982 alla settima edizione di *Documenta* a Kassel.
Diventa con quest'opera precursore di una sensibilità ecologica oggi condivisa da molti.
700 Oaks non è una scultura come spesso viene definita ma è un grande triangolo posizionato davanti al Museo Federiciano e composto da 700 pietre di basalto, ognuna delle quali poteva esser "adottata" da possibili acquirenti.
Il ricavato dalla vendita di queste pietre è servito per piantare delle querce.
Per definire quest'opera che esce dalle regole standard dell'arte tradizionale è stata usata la parola scultura, nel senso che ha una forma tridimensionale.
In realtà non è il termine esatto perché è un'opera in itinere che non prevede la modificazione di un materiale perché diventi qualcos'altro.
Si può parlare molto più saggiamente di installazione o opera ambientale.
L'opera in itinere è terminata ufficialmente nel 1987, un anno dopo la morte di Beuys, ma essa continuerà ancora, visto che ci vorranno molti anni perché le querce crescano e si crei quel bosco immaginato dall'artista.

L'intervento dell'arte è stato avviato sul sistema stesso, perché la natura come l'organismo sociale della comunità umana grida unificata a tutti gli esseri viventi, chiede liberazione, liberazione tramite lo spirito umano: che egli inizi a creare nuove relazioni, con il suo pensare, che generi concetti vitali lì dove i concetti di morte hanno preso possesso diffondendosi su tutto, che traduca ciò che di ampliato ha compreso in azione, e questo tramite un'impresa dell'arte.[35]

[35] Lucrezia De Domizio Durini, *Il cappello di Feltro. Joseph Beuys. Una vita raccontata.* Edizioni Charta, Milano 1998.

J. Beuys, *700 Querce*, 1982, *Documenta*, Kassel.

J. Beuys, *700 Querce*, 1982, *Documenta*, Kassel.

1.2.4 L'influenza dell'Arte italiana anni Sessanta e Settanta

Tra gli anni Sessanta e Settanta ci sono molti cambiamenti anche nel territorio italiano dal punto di vista sociale e culturale che portano a profonde variazioni anche nel campo dell'arte.
In questi anni si assiste alla formazione di un nuovo movimento legato alla sfera politica che però tocca anche quella artistica: questo movimento prende il nome di Internazionale Situazionista.
Esso ha radici profonde derivanti da correnti politiche come il marxismo e l'anarchismo e da avanguardie artistiche innovative del primo Novecento.
Durante gli anni Sessanta questa tendenza si divide in due filoni: il Bauhaus Situazionista e la Seconda Internazionale Situazionista, fino allo scioglimento dei gruppi nel 1972.
Fondatore e ispiratore del Situazionismo è Guy Debord, ma al movimento partecipano anche personaggi come Giuseppe Pinot Gallizio, Piero Sismondo, Michele Bernstein.

Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra le persone, mediato dalle immagini.[36]

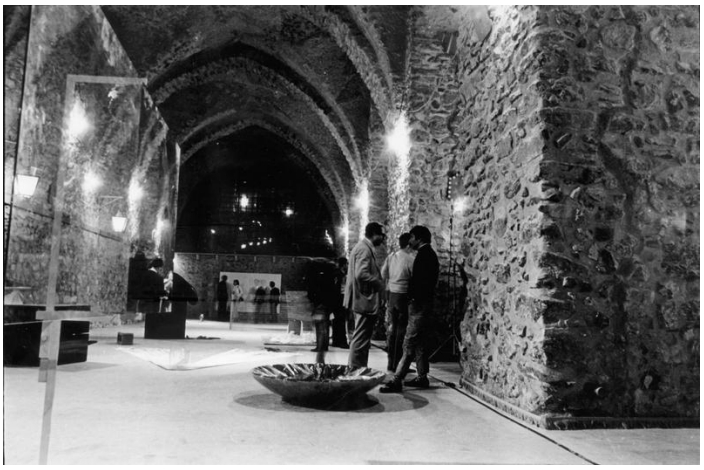
L'autonomia dell'individuo in questi anni è ricercata soprattutto nelle cosiddette "situazioni", cioè nei momenti in cui c'è compartecipazione delle persone.
Nell'ambito situazionale sono inserite pure le esperienze artistiche e culturali, attraverso le quali si presenta il ruolo attivo dell'individuo che è considerato intraprendente nella società e nell'arte.
Uno dei capisaldi di questi anni italiani e obiettivo dei fondatori è far sì che l'arte sia percepita nel modo più democratico possibile dalle persone.
Deve diventare uno spazio democratico e partecipativo in cui non è più protagonista solo l'immagine e la forma.
In questo periodo gli artisti cominciano a uscire dalla galleria e dal museo, luoghi tradizionalmente dediti all'arte e all'immagine, per spostarsi all'esterno in confronto diretto con la quotidianità con lo scopo di coinvolgere un pubblico molto più esteso.
Le opere non sono più quadri, immagini, sculture, ma vere e proprie performance e azioni che hanno come carattere principale l'essere effimere e partecipative.
Un esempio particolare del periodo che esprime queste convinzioni è l'opera *Campo Urbano,* un happening fatto nel centro storico di Como da un gruppo di artisti capitanati da Luciano Caramel nel 1969.
Nell'happening sono coinvolti creativi di vario tipo come Bruno Munari, Ugo La Pietra, Gianni Colombo e molti altri.
Quest'opera ha coivolto in maniera diretta le istituzioni pubbliche e i cittadini della città lombarda nel promuovere l'attività artistica al di fuori delle istituzioni museali.
Obiettivo è quindi portare il pubblico a una riflessione sull'arte, sul design, sull'architettura in mezzo alla gente attraverso interventi dal carattere partecipativo che coinvolgono lo spettatore nel luogo in cui vive tutti i giorni.
Bruno Munari per esempio invita la popolazione a piegare vari pezzi di carta e a gettarli dalla torre sulla piazza del Duomo per "visualizzare" l'aria attorno a loro.
Un'altra rassegna italiana che affronta la problematica della dimensione pubblica dell'arte è quella del 1968 intitolata *Arte Povera più Azioni Povere,* curata da Germano Celant nei cantieri navali di Amalfi sotto la direzione dei galleristi Marcello e Lia Rumma.
La rassegna negli arsenali della città rinnova totalmente la prassi e l'immaginario dell'arte italiana anni sessanta.
L'arte prende ormai una prospettiva internazionale dove l'estetica del quotidiano si rigenera grazie all'interazione tra opere progettate appositamente per quegli spazi

[36] Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Edizioni Baldini e Castoldi, Roma 2013.

specifici e opere dal carattere effimero, temporaneamente definite e ridotte alla durata della performance.
Come ulteriore esempio di questo periodo ricordiamo anche il decimo anniversario della fondazione del gruppo dei Nouveaux Réalistes che fu festeggiato nel 1970 a Milano tramite un'esposizione organizzata da Pierre Restany e Guido Le Noci, direttore in quel periodo della Galleria Appollinaire.
Questa vede la partecipazione attiva di molti artisti tra cui Arman, César, Christo, Rotella, Spoerri partendo dall'esposizione con sede alla Rotonda della Besana.
Gli artisti hanno dato vita a una serie di esperienze sparse per Milano che con un linguaggio ludico e spiazzante hanno suscitato critiche e reazioni differenti nella popolazione lombarda del capoluogo.
Portiamo come esempio l'opera di Christo che procede all'impacchettamento del Monumento in onore di Vittorio Emanuele II in Piazza del Duomo, seguito però da una manifestazione di protesta da parte degli anziani combattenti che fanno ripiegare l'impacchettamento dalla statua di Vittorio Emanuele II a quella di Leonardo Da Vinci in Piazza della Scala.

Happening in *Campo Urbano*, 1969, Como.

B. Munari, *Campo Urbano*, 1969, Como.



Arte Povera più Azioni Povere, 1968, Amalfi.

Christo, *Wrapped to Vittorio Emanuele II*, 1970, Piazza del Duomo, Milano.

1.2.5 La Relazionalità nelle opere di Alighiero Boetti

Anche la produzione di Alighiero Boetti artista che rientra nel panorama dell'Arte Povera, anticipa sotto vari punti di vista molti temi ricorrenti poi negli anni Novanta.
L'artista originario di Torino nelle sue opere dimostra uno spiccato carattere relazionale, una sensibilità che è propria soprattutto della serie intitolata *Grandi Arazzi* realizzata in Afghanistan tra gli anni Settanta e Ottanta.

Il lavoro della Mappa ricamata è per me il massimo della bellezza.
Per quel lavoro io non ho fatto niente, non ho scelto niente, nel senso che: il mondo è fatto com'è e non l'ho disegnato io, le bandiere sono quelle che sono e non le ho disegnate io, insomma non ho fatto niente assolutamente; quando emerge l'idea base, il concetto, tutto il resto non è da scegliere.[37]

Questi tessuti nascono da una mescolanza di linguaggi e tradizioni che nella contemporaneità è denominata contaminazione multiculturale.
L'aspetto più importante e significativo che caratterizza questa serie è appunto la dimensione collettiva.

[37] Cit. di Alighiero Boetti, 1974 in Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Edizioni Laterza, Roma 2012.

L'artista non realizza l'opera, infatti gli arazzi sono tessuti da tessitrici afghane che hanno il compito di produrre l'opera e di scegliere i colori da avvicinare e quindi gli abbinamenti cromatici ricorrenti.
Questo simbolicamente fa sì che l'opera diventi risultato di molte teste e questo quindi fa acquisire all'arazzo valore relazionale e partecipativo.
L'artista collabora con molte persone del luogo e intreccia con essi confronti e collaborazioni che portano al risultato formale e che danno il via anche alla istituzione di una vera e propria "factory" afghana con certe ricamatrici che decidono di seguirlo nella sua attività artistica.
Gli arazzi sono in conclusione una fusione intrecciata tra la tradizione plurisecolare della tessitura afghana e il pacifismo dell'avanguardia occidentale.
Il planisfero risultante dalla tessitura è costruito con le bandiere nazionali dei vari stati che lo compongono.
Le tessitrici e l'artista tessono un mosaico che simbolicamente è incontro e possibilità di relazione tra popoli, ciò che gli artisti degli anni Novanta si propongono di ricostituire.

A. Boetti, *Mappa*, 1972, Giorgio Colombo, Milano.

1.3 La teorizzazione dell'Arte Relazionale

Nicolas Bourriaud è uno dei critici e curatori contemporanei di maggiore rilevanza nella seconda parte del XX secolo.
È nato a Niort, un piccolo comune francese, nel 1965 e fin dall'inizio la sua attività si è caratterizzata per la sua coerenza teorica e curatoriale.
Dal 1992 ha fondato e diretto la rivista d'arte contemporanea *Documents sur l'art,* e da allora è considerato uno dei maggiori e più popolari critici d'arte europei anche grazie ai libri che ha scritto: *Estetica Relazionale* (1998), *Postproduction* (2002) e infine *The Radicant* (2009).
È stato curatore d'importanti mostre tra cui *Traffic* (1996), al *CAPC* di Bordeaux, *Contacts* (2000) a Fribourg, *Nègociations* (2000) *CRAC Sète*, *Biennale de Lyon* (2005) a Lione.
Fondamentale per la sua attività e per la sua crescita personale è la direzione dal 1999 al 2006 del *Palais de Tokyo,* insieme a Jerome Sans dove sperimenta modelli di gestione museale particolarmente innovativi per i musei contemporanei.
Dal 2007 è *Gulbenkian curator* per l'arte contemporanea alla Tate Britain di Londra e direttore artistico del parco d'Arte Vivente della città di Torino.

Nel saggio *Estetica Relazionale* che è stato precedentemente richiamato più volte, viene descritta quella che lui chiama Arte Relazionale, vengono esaminati gli artisti che lui stesso molto spesso ha sostenuto e gestito e le loro produzioni.
Ha articolato le sue riflessioni partendo da aspetti puramente espositivi e mettendo in relazione tra loro le varie produzioni caratterizzate da una linea di pensiero comune.
Attraverso la scrittura Bourriaud vuole trovare un punto di equilibrio tra la prospettiva teorica e quella curatoriale di cui lui stesso è esempio.
Dalle sue considerazioni consegue un cambiamento dei valori legati all'ideazione delle opere d'arte e anche ad un cambiamento del ruolo dello spettatore.

Bisogna accettare il fatto, assai doloroso, che alcune domande non vengono più poste e, per estensione, rintracciare quelle che si pongono oggi gli artisti.
Quali sono le vere sfide dell'arte contemporanea? Quali i suoi rapporti con la società, la storia, la cultura?
Il compito principale del critico consiste nel ricostituire il complesso sistema di problemi che emergono in un dato periodo, e nell'esaminare le varie risposte che vengono fornite.[38]

---

[38]Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Nous devons accepter le fait , très douloureux , que certaines applications ne sont plus posées et , par

Con questa considerazione Bourriaud inizia la sua riflessione sull'arte contemporanea che caratterizza il periodo postmoderno.
Come critico si pone queste domande e cerca di costruire una narrazione per spiegare le nuove pratiche degli artisti che segue, cercando di trovare una linea comune che le unisca.
La prima domanda che si pone riguarda la forma materiale delle opere che si dimostrano sfuggevoli, processuali o basate sui comportamenti e non più legate da una concretezza di fondo.
Basti pensare alle opere di artisti come Rirkrit Tiravanija che organizza cene e momenti conviviali con la preparazione di una zuppa, oppure Philippe Parreno che invita persone a praticare i loro hobby preferiti.
Tutte queste pratiche hanno come carattere comune una funzione interattiva, conviviale, relazionale.

Oggi la comunicazione inabissa i contatti umani in spazi di controllo che tagliano il legame sociale in prodotti distinti.
L'attività artistica si sforza di stabilire modeste connessioni, di aprire qualche passaggio ostruito, di mettere in contatto livelli di realtà tenuti separati gli uni dagli altri.[39]

La pratica artistica quindi in questo contesto fatto di legami sociali prevalentemente standardizzati sembra diventare un ricco terreno di sperimentazione sociale.
Nel libro Bourriaud prende in esame queste disponibilità e differenti temi affrontati in ambito artistico/sociale.
Viene esaminato il presente e per comprenderlo profondamente bisogna analizzare le varie trasformazioni che operano in campo sociale e cogliere ciò che lo caratterizza e differenzia dal passato.

L'artista abita le circostanze che il presente gli offre, al fine di trasformare il contesto della sua vita in un universo durevole.[40]

---

extension , traquer ceux qui posent des artistes d'aujourd'hui .
Quels sont les véritables enjeux de l'art contemporain ? Quelles sont ses relations avec la société , l'histoire , la culture ? La principale tâche du critique est de reconstituer le système complexe des problèmes qui se posent dans une période donnée , et d'examiner les différentes réponses qui sont apportées."

[39] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Aujourd'hui, la communication coule contacts humains dans les zones de contrôle qui coupent le lien social dans les produits séparés .
L'activité artistique tend la main aux petites connexions , d'ouvrir quelques passages obstrués , les niveaux de contact effectivement séparés les uns des autres ."

[40] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.

L'invenzione e la rappresentazione del quotidiano e la pianificazione del tempo reale diventano temi di rilievo degni di attenzione e di studio non minori rispetto alle ricerche che venivano fatte in tempi precedenti.
Parlare di arte relazionale, un tipo di pratica artistica che ha come orizzonte teorico tutto ciò che è inerente alla sfera sociale, umana e conviviale, testimonia come ci sia stato nel tempo un processo volto al cambiamento e uno stravolgimento nel contemporaneo di quelli che erano considerati gli obiettivi teorici, estetici, culturali e politici passati.
Infatti se un tempo l'opera d'arte poteva essere vissuta come un lusso di pochi privilegiati, Bourriaud indica con l'avanzare delle pratiche relazionali un ulteriore urbanizzazione dell'arte che si riversa nelle strade, che occupa spazi urbani, che si appropria di gesti quotidiani dando un significato a tutti i momenti che compongono la realtà quotidiana.
Inoltre ciò che si dissolve piano piano è l'idea e la progettazione dell'opera d'arte come spazio da percorrere, visitare, guardare e ammirare; le opere di questi artisti si presentano come "durata da sperimentare", come "tempo da occupare" e come "azione a cui dare un significato", o meglio come puzzle da comporre insieme all'artista.
L'essere insieme, lo stare insieme, l'incontro tra spettatore e artista e perciò la creazione collettiva diventano le basi primarie delle opere che diventano aperte e interattive.
L'opera genera legami e interstizi sociali perché viene sottratta, secondo le dichiarazioni di Bourriaud, al sistema economico, simbolico e materiale su cui si regge la società contemporanea.
Diventa spazio libero di relazioni umane che si inserisce nel sistema globale e propone ulteriori possibilità di scambio e dialogo rispetto a quelle riconosciute dalla società.
Il luogo privilegiato per questi incontri è la mostra in cui si formano le collettività istantanee, regolate da norme differenti che variano dal grado di partecipazione dello spettatore, dalla natura stessa delle creazioni, dai modelli sociali rappresentati o riproposti.
In base a questi differenti principi si formano ambiti diversi di scambio.
All'interno dell'opera l'artista ripropone e attinge a valori che possono esser trasposti nella società.

"L'artiste vit dans des circonstances qui présentent les offres afin de transformer le contexte de sa vie dans un univers durable."

Questa è la natura delle esposizioni contemporanee nel campo del commercio delle rappresentazioni: crea spazi liberi e durate il cui ritmo si oppone a quelle che ordinano la vita quotidiana; favorisce un commercio interpersonale differente dalle zone di comunicazione che ci sono imposte.[41]

1.3.1 Tipologie di arte relazionale

Come potremmo descrivere le opere degli artisti relazionali?
Happening? Performance? Installazioni?
Negli anni Novanta le opere sono diventate altamente refrattarie a definizioni univoche.
Esse danno allo spettatore notevoli spunti per una riflessione, presentandosi come modelli di partecipazione attiva più o meno concreta che fanno pensare.
Innanzitutto bisogna accettare che le pratiche performative in cui la partecipazione dello spettatore è più o meno presente sono diventate una costante della pratica artistica moderna.
Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti esse derivano da soluzioni anteriori agli anni '90 e vengono qui riprese dagli artisti contemporanei.
Il fattore interattivo è sempre presente ed è una costante più che marcata nella contemporaneità.
D'altro canto anche una veloce riflessione sulla società odierna ci fa capire che si vanno a formare ogni giorno nuovi spazi in cui comunicare e in cui formare collettività e in cui relazionarsi.
Grazie a nuove tecniche e al sempre più presente internet nelle case, si capisce quanto stia diventando sempre più importante la ricerca di nuovi spazi di convivialità e di relazione.
Le persone cercano il dialogo, cercano la relazione dietro i loro schermi, attraverso sempre più numerosi canali di comunicazione.
Spazi però che non sono i luoghi pubblici e relazioni che non sono dirette e personali, ma sono tramite medium comunicativi che standardizzano qualsiasi contributo.

---

[41] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Telle est la nature des expositions contemporaines dans le domaine des représentations commerciales : créer des espaces et des temps libres , dont le rythme est opposé à ceux qui ordonnent la vie quotidienne ; favorise une interpersonnelle commercial différent les domaines de la communication qui nous sont imposées ."

Artisti come quelli analizzati non fanno altro che dar la possibilità attraverso le loro creazioni di allargare questo desiderio relazionale creando spazi aperti e opere non chiuse che presuppongono la negoziazione tra interlocutori e destinatari in un dialogo continuo e allargato.
Si fa un passo in avanti, perché se l'interazione tra spettatore e opera c'è sempre stata e l'interazione è intrinseca nel processo artistico, in questo momento le relazioni tra individui e i modi di relazionarsi diventano in tutta la loro complessità vera e autentica forma artistica che merita di essere analizzata e studiata in quanto tale.
Per completare questa rapida premessa alle forme artistiche dell'estetica relazionale, ricordiamo che esse si presentano allo spettatore in modi completamente differenti le une dalle altre, e che esse presentano pochi punti in comune tra di loro dal punto di vista rappresentativo, ma si possono riunire sotto la stessa volontà d'interazione e comunicazione.
Nicolas Bourriaud cerca di classificare le forme che studia in categorie specifiche nelle quali si possono ritrovare le diverse pratiche artistiche.
Quelle che in *Estetica Relazionale* sono le *tipologie* vengono denominate in cinque sottogruppi: connessioni e ritrovi, convivialità e incontri, collaborazioni e contratti, relazioni professionali e clientele ed infine occupazione delle gallerie.

Così vengono descritte:

Connessioni e ritrovi – Performance – Momenti di partecipazione sociale

Siamo abituati a pensare all'opera d'arte che si dà al pubblico nella sua materialità e in tutta la sua disponibilità di spazio temporale, siamo abituati a pensare a queste opere come oggetti "fissi" che non mutano nel loro aspetto nel tempo e nel luogo in cui sono posizionate ed esposte.
L'opera per questa caratteristica si può dare allo spettatore in qualunque momento.
Questo cambia nella contemporaneità, l'opera diventa non disponibile in ogni istante ma si può vedere solo in un determinato periodo e tempo.
Bourriaud parla di "non-disponibilità" e l'esempio perfetto è il caso della performance di cui rimane solamente una mera documentazione al termine della stessa.
Le opere che sono inserite in questo sottoinsieme sono chiaramente caratterizzate da un contatto che si instaura tra artista e spettatore, in un tempo preciso e reale e solo tra chi convoca l'artista nella partecipazione.

L'opera suscita incontri e fissa appuntamenti, gestendo la propria temporalità.[42]

Performance che molte volte non sono gestite nella loro forma classica ma in modo diverso.
Per esempio come nel momento in cui i fruitori sono stati obbligati a spostarsi per assistere ad una data esperienza descritta dall'artista che li invitava alla partecipazione, come nel caso delle opere di Robert Barry, che ha come fonte e oggetto principale delle sue opere le parole oppure nel caso di un'opera che sopravviveva nel tempo nella forma di biglietti o lettere inviati nel futuro a determinati destinatari con scritta data e orario di un dato ritrovo.

Nel mio lavoro il linguaggio di per se stesso non è l'arte.
Uso il linguaggio come un segno per indicare che c'è arte, la direzione nella quale questa esiste, per preparare a essa.[43]

Tutto questo va a dimostrare la funzione relazionale dell'opera nella quale sono presenti più persone contemporaneamente.

Convivialità e incontri – Casualità – Oggetti produttori di partecipazione sociale

In questo caso le opere hanno come carattere generale la casualità che porta alla forma relazionale e alla gestione d'incontri individuali o collettivi.
Molti artisti contemporanei lavorano sullo sconosciuto, sulle relazioni con persone sconosciute e su incontri puramente casuali.
L'esempio lampante può essere la serie *I met* di On Kawara, oppure *Food* di Gordon Matta-Clark con l'apertura del ristorante nel 1971 o le cene di Daniel Spoerri.
Come abbiamo già ricordato, i problemi sociali erano presenti costantemente negli anni Settanta, ma negli anni Novanta sono differenti: non si cerca di allargare provocatoriamente i limiti dell'arte, ma in questo caso si cerca di mettere alla prova la capacità di adattamento dell'arte all'interno di una società.

---

[42] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Le travail soulève réunions et donne rendez-vous, la gestion de sa propre temporalité ."
[43] Cit. di Robert Barry che commenta il suo lavoro durante una sua mostra personale del 1969, presso la Galleria Project, di Amsterdam. Trad. personale dall'inglese. "*In my work, the language itself is not art .Use language as a sign to show that there is art , the direction in which it exists , to prepare it*"

Prima si cercava quindi di insistere nel campo relazionale dell'arte in una cornice modernista in cui questo modo di fare diventa una provocazione, una sorta di sovversione delle regole attraverso il linguaggio artistico utilizzato.
Ora invece l'accento è sulla relazione disinteressata, un genere di approccio che si contrappone alla società standardizzata senza fini fomentatori.
La contemporaneità può riempirsi di quelle che Bourriaud chiama micro utopie quotidiane e strategie mimetiche, che hanno la funzione di cambiare la società partendo dal quotidiano.

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. [44]

Da questa considerazione emerge la motivazione dell'allargamento dell'arte agli spazi quotidiani di convivialità, dove si relazionano visitatori casuali in quella che può essere un'opera relazionale.
Gli artisti vanno a rivisitare spazi comuni che diventano modelli di partecipazione sociale molto diversi tra di loro.
Esempi riportati anche nel testo di Bourriaud sono l'installazione dell'artista Angela Bulloch che installa in uno spazio un caffè e delle sedie, quando un certo numero di visitatori prende parte a questo momento comune parte immediatamente un pezzo musicale dei Kraftwerk (1993), oppure l'opera di Georgina Starr che per superare la sua ansia di mangiare da sola al ristorante scrive un testo su questo e lo distribuisce a tutti i clienti solitari di un ristorante (1993) e infine Tiravanija che propone uno spazio relax destinato agli artisti di una mostra, con tanto di frigorifero pieno e calcetto.
Tutti questi artisti e molti altri vanno a esplorare il tessuto relazionale e la convivialità in modo che le loro opere diventino occasione d'incontro tra persone casuali che si ritrovano per condividere dei momenti insieme.

Creazioni o esplorazioni relazionale, queste opere costituiscono micro-territori relazionali conficcati nello spessore del "socius" contemporaneo.[45]

---

[44] Cit. di Felix Guattari in Rosalind Krauss. *La scultura nel campo allargato*, in Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Edizioni Mondadori, Milano 2012.
[45] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*Créations ou explorations relationnelles , ces œuvres constituent micro territoires relationnels intégrés dans l'épaisseur de la « socius » contemporaine*"

G. Matta-Clark, *Food*, 1971, New York.

Collaborazioni e contratti – statistiche – analisi di relazioni di partecipazione

Molte volte non si usano performance né creazioni di luoghi di ritrovo appositi, ma si utilizzano per la realizzazione dell'opera relazioni già esistenti.
La produzione ha la sua partenza dallo studio effettivo di un quadro relazionale precedentemente esistente.
Questo permette all'artista di formare qualcosa riguardante la società e la partecipazione, ma da un'altra prospettiva.
Analisi di questo genere possono essere per esempio quelle caratterizzate sulla relazione tra artista e gallerista, che molti hanno valutato per la produzione di oggetti e forme artistiche sempre per creare lavori che permettano l'avvicinamento dello spettatore.
Si entra direttamente in un rapporto personale, quello intimo che si forma tra due professionisti, che viene messo a nudo, analizzato, spiegato e molte volte preso a pretesto per installazioni particolari e ridicolizzanti come quelle di Maurizio Cattelan che ne approfitta per vestire il proprio gallerista Emmanuel Perrotin con un ridicolo vestito da coniglio fallico che egli doveva tenere per tutta la durata della mostra.
Il rapporto artista/curatore non è il solo preso in considerazione, anche se il più frequente.

È stato anche instaurato un certo grado di familiarità nei rapporti interpersonali con i personaggi dello spettacolo con i quali certi artisti hanno lavorato per la realizzazione di opere, come il lavoro di Dominique Gonzales-Foerster con l'attrice Maria De Medeiros (1990), o il lavoro di Philippe Parreno con l'imitatore Yves Lecoq (1994-1995).
Oltre a queste tipologie di rapporti interpersonali possono esser citati anche i lavori di Noritoshi Hirakawa che assume un giovane disponibile ad accompagnarlo in Grecia, soggiorno che doveva aver come risultato materiale per la mostra in programma alla galleria Huber di Ginevra nel 1994.
Si parla in questo caso quasi di un contratto, con determinate regole che il ragazzo doveva rispettare.
Questi artisti lavorano quindi su una forma relazionale già esistente o formata per volontà loro con un individuo.
Quasi relazioni uno a uno che permettono loro di capire, di produrre, di arrivare a un fine ultimo che è la documentazione proficua del rapporto.
Ma si può parlare di analisi di relazione anche nel momento in cui viene preso ad esame non un rapporto individuale ma i rapporti di un grande insieme di persone, come per esempio quello che si va a formare tra coinquilini di uno stesso stabile oppure tra abitanti di uno stesso condominio.
Quest'osservazione continua porta alla formazione di vere e proprie statistiche che oggettivano i rapporti e le abitudini di questi gruppi di individui per arrivare a dati puramente tecnici e consultabili durante la mostra.

M. Cattelan, *Errotin le Vrai Lapin,* 1994.

Relazioni professionali e clientele – professioni – attività come produzione di relazione

Com'è stato detto gli artisti prendono in considerazione forme di relazione preesistenti da cui traggono spunto per la creazione di prodotti.
Nell'ambito relazionale ciò che viene preso in considerazione dagli artisti per la creazione di opere sono modelli socio-professionali che vengono studiati e analizzati per copiarne i meccanismi produttivi che vengono utilizzati.
In questa sottofascia creativa vengono inseriti tutti quegli artisti che operano nel campo reale della produzione di servizi e merci.
Queste pratiche vanno a creare una certa ambiguità interpretativa sia nello spazio in cui vengono poste sia nella pratica operativa, perché vanno a instaurare un dubbio tra la loro funzione utilitaristica e la funzione estetica delle opere che vengono proposte.
Bourriaud definisce realismo operativo questa fascia di pratiche artistiche in cui inserisce artisti come Peter Fend, Mark Dion, Dan Peterman.

Questi artisti hanno come punto in comune la creazione di modelli di un'attività professionale, con l'universo relazionale che ne deriva, in quanto dispositivo di produzione artistica.[46]

Possono esser considerate vere e proprie finzioni che vanno a copiare l'economia generale o si accontentano di replicare attività professionali senza trarre finalità economiche, ma limitandosi a una specie di dimensione parodistica dell'ambiente artistico.
Il progetto deve esser ovviamente credibile all'esterno tramite un meccanismo mimico perfetto che ripropone precisamente l'attività scelta.
Attraverso servizi anche piccoli, l'artista colma la sua ricerca di legame sociale creando quel rapporto commerciante/cliente che esiste nell'attività commerciale classica.
L'arte riesce a ricucire con piccoli gesti quel tessuto relazionale che va a mancare nella realtà.
Mimetismo, trasformazione e replica, tutti modi che fanno emergere la funzione sociale e relazionale dell'arte, ma che fanno anche pensare all'obiettivo che

[46] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Ces artistes ont en commun que la modélisation d'une relation d'affaires avec l'univers résultant dans ce dispositif de la production artistique."

potrebbe esser recuperato attraverso questi, il recupero dei desideri iniziali che presiedono alla fabbricazione degli oggetti.
Nell'arte questi artisti si rapportano con un mondo eterogeneo al loro, il mondo dell'architettura per esempio, della stampa, che si regge sulle nozioni di clientela, commissione, progetto.

M. Dion, *Concerning the Dig*, 2013.

Occupazione delle gallerie – work in progress – relazioni e contatti in galleria

Ultima sottofascia individuata da Bourriaud è quella che analizza le relazioni che si creano tra le persone negli spazi di una galleria, di un museo e che vanno a realizzare il lavoro artistico all'interno di esse, come se i contatti fossero materiale grezzo nelle mani dell'artista.
Esempi possono essere i vernissage, che permettono una circolazione naturale di pubblico all'interno di un'esposizione.
Anticipatore può essere il già citato Yves Klein che usa questo prototipo nell'opera *Exposition du vide* (1958) nella quale cerca di padroneggiare tutti gli aspetti tipici di questo tipo di ritrovo in occasione di un'esposizione presso la galleria Iris Clert dove crea un contorno attorno a ciò che per lui era esposto in questo spazio: il vuoto.
All'ingresso della galleria erano presenti delle guardie repubblicane che accoglievano il pubblico e all'interno dello stabile era offerto dall'artista un cocktail di colore blu monotono che aveva cercato di produrre in tutti gli aspetti del vernissage.

Altro esempio è *Security by Julia* (1988), un'installazione di Julia Scher che consiste in un sistema di sorveglianza dei visitatori dei luoghi espositivi che diventa materia prima per i lavori della Scher.
Molti altri artisti lavorano a contatto diretto con i visitatori delle mostre e delle esposizioni, con le gallerie, con l'occupazione diretta delle stesse come materiali per la creazione di opere prettamente relazionali.
La galleria, lo spettatore, l'atelier sono parte integrante dell'opera che vuole affermare la relazionalità che si crea all'interno.
Galleria e musei diventano spazi di creazione, spazi mutabili che sono luoghi in cui si manifestano e nascono rapporti e insiemi di persone che creano relazione.

Le relazioni intessute tra i visitatori si trasformano in una sceneggiatura istantanea, scritta in diretta.[47]

E' considerato questo un lavoro in tempo reale, dove esposizione e creazione coincidono e tendono a fondersi nella stessa cosa.
Prima della mostra curata da Nicolas Bourriaud, *Traffic* altre mostre utilizzano la complementarietà tra queste due forme: è il caso di *Work? Work in progress?* (New York, 1992) tenutasi presso la galleria Andrea Rosen e della mostra intitolata *This is the show and the show is many things* (Ghent, 1994).
In questi due eventi si può parlare di mostra "aperta", in cui ogni artista che esponeva nelle gallerie era completamente libero di intervenire sull'opera anche durante l'esposizione, poteva quindi modificare il proprio lavoro, sostituirlo o proporre altro.
In questo senso il contesto diventava malleabile nelle mani degli artisti, e il visitatore assumeva un ruolo molto importante, perché nel momento in cui interagiva con le opere aiutava l'artista a definire la struttura dell'esposizione.
Un caso esemplare di questa interazione con il visitatore sta nelle opere di Felix Gonzales Torres, in cui ognuno è autorizzato dall'artista stesso a prelevare dal mucchio di caramelle o dalla pila di fogli di carta.
Il fruitore è anch'esso responsabile dell'opera, che scompare ogni volta che qualcuno porta via un pezzo.
L'artista è consapevole di ciò e cerca di far capire il significato di questo gesto allo spettatore.

---

[47] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Les relations tissées entre les visiteurs se transforment en un instant de scénario, écrit en directe."

È un'opera ambigua, perché porta il fruitore a porsi delle domande: salvaguardare la struttura o seguire le indicazioni poste dall'artista e contribuire alla sua dissoluzione?
Come le opere di Felix Gonzales Torres, anche altri hanno lavorato in questo senso, Vanessa Beecroft, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, e pure Joseph Beuys che forse ha anticipato questa pratica.
Molte volte gli artisti hanno perfettamente pianificato quello che può accadere e ciò che vogliono che si crei, mentre al contrario la maggior parte dei lavori sono il risultato non di un'idea prestabilita ma del caso.

L'arte si fa in galleria.[48]

J. Scher, *Security by Julia*, 1988.

F. Gonzales Torres, *Untitled (USA Today),* 1990.

Tratti comuni degli artisti relazionali

Innanzitutto è da sottolineare che l'arte ha una funzione ben particolare nella produzione collettiva della società, dato che il suo scopo ultimo è fatto dello stesso materiale del quale è intriso lo scambio sociale.
Quando un'opera d'arte riesce ad arrivare alla sua realizzazione completa, essa mira al superamento della sua semplice presenza nello spazio.
L'opera deve creare dialogo e discussione, in una sorta di negoziazione tra individui, che va a comporre il significato.

---

[48] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"L'art est fait dans la galerie."

Ogni creazione mostra allo spettatore nello stesso tempo la produzione e la fabbricazione fisica della stessa e contemporaneamente la sua funzione all'interno di determinati scambi tra opera e spettatore con relativi ruoli.
Quest'ultimo passaggio è molto rilevante, perché in realtà ciò che è sempre stato considerato opera è il risultato di un percorso che deriva dal comportamento dell'artista: è la somma quindi di una serie di passaggi che derivano da atti e pensieri della persona che fanno sì che l'opera acquisisca una certa presenza e rilevanza nella contemporaneità.
Bourriaud definisce "trasparenza" questa disposizione dell'opera che esprime pienamente questo comportamento, che permette di capire semplicemente i gesti e gli effetti che la formano e la riempiono di significato, e che quindi sono parte integrante del soggetto.
La trasparenza della produzione, è un ordinamento che crea scambio, anche in ambito sociale.
Ed è proprio in questo preciso momento che avviene lo scambio, la relazione, e quindi è in questo caso che si esprime a tutto tondo la vera funzione dell'opera, la sua flessibilità e la sua disponibilità di apertura al prossimo.
In effetti è proprio quando si apre allo scambio e alla comunicazione che assume reale significato nella società.
Si crea quasi un commercio, una negoziazione che ha come argomento comune un valore che può esser condiviso o meno, come fosse una merce qualsiasi e che invece non è.
Una merce che però, nello scambio tra artista e spettatore, non presenta una regolazione tramite moneta, e quindi tramite una cosa comune tra gli interlocutori, ma tramite valore.
Quello che determina questo rapporto è un comportamento che accomuna la pratica artistica personale, quindi in conclusione vengono prodotte relazioni tra persone tramite oggetti estetici diversi.
Infatti ogni artista, in particolare ogni artista che lavora in campo relazionale, lavora seguendo un determinato modo di fare e comportarsi, oltre che ad una determinata estetica che è quella relazionale e assemblando un sistema di forme predefinito, e un percorso e una problematica stilistica che non è mai uguale a quella di un altro artista.
I diversi autori non condividono nessuna tematica o iconografia ma operano in seno a uno stesso orizzonte teorico che è la sfera dei rapporti tra le persone.
Le opere mettono in moto scambi sociali, diventano in qualche modo interattive e si relazionano con lo spettatore all'interno di esperienze estetiche che vengono proposte e create.

Il soggetto delle opere gira attorno a questa ricerca di relazione, e tutti i protagonisti sono accomunati dalla sfera relazionale lasciando in secondo piano nella maggior parte dei casi la visività.
Negli anni Novanta l'osservatore diventa interlocutore diretto, e questo la differenzia da tutte le pratiche artistiche che l'hanno preceduta.
Per la prima volta dopo l'arte concettuale degli anni Sessanta questi artisti non reinterpretano un movimento del passato, ma tentano qualcosa di differente.
Non viene ripreso nessuno stile, ma l'opera ha principio dall'osservazione del presente e da un'analisi del destino dell'arte nel futuro.
La novità sta nel fatto che questa corrente artistica considera la relazione sociale come punto d'inizio e di termine dell'esperienza artistica.
Lo spazio è quello dell'interazione tra individui, che è uno spazio aperto in cui si formano esperienze interpersonali che cercano di oltrepassare le restrizioni della quotidianità.
L'arte relazionale cerca di elaborare modelli di partecipazione alternativi e costruiti.

L'arte non cerca più di figurare utopie, ma di costruire spazi concreti.[49]

Le opere sono quindi il risultato della personalità dell'artista che si mette da parte e che utilizza spazio e tempo a suo piacere e innanzitutto parte dal rapporto umano e dagli incontri tra individui.
In concreto le opere non sono oggetti comuni commercializzabili, ma in realtà ciò che è considerato l'oggetto del lavoro è un rapporto personale con il mondo, che si concretizza in un'opera che determina le relazioni che si hanno verso questo rapporto.

[49] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"L'art ne cherche plus à contenir des utopies , mais de construire des espaces concrets."

1.4 La legittimazione dell'arte relazionale

A partire dai saggi di Nicolas Bourriaud si è gradualmente affermata questa corrente estetica che dagli anni Novanta ha fortemente contrassegnato la pratica artistica contemporanea.
Una breve analisi di quelle che sono state le maggiori esposizioni che testimoniano l'evoluzione di questa corrente è importante per capirne il significato e il senso della pratica.
Il passaggio fondamentale per la reale legittimazione di queste pratiche è stata la mostra curata dallo stesso Bourriaud, *Traffic* del 1996, tenutasi presso il CAPAC di Bourdeaux.
Questa tendenza artistica poi ha sconfinato in mostre dal carattere internazionale come per esempio la XXVII edizione della Biennale di San Paolo.
È considerata però vera e propria approvazione di questa corrente relazionale la retrospettiva *Theanyspacewhatever*, curata da Nancy Spector la quale riunisce la maggior parte degli artisti che Bourriaud segue presso il *Guggenheim* di New York nel 2009.

1.4.1. Traffic, Bordeaux, 1996

Traffic è considerata da molti la prima esposizione di opere di arte relazionale.
Il curatore è lo stesso Nicolas Bourriaud, che da febbraio a marzo 1996 presso il CAPC di Bourdeaux, riunisce tutti gli artisti che successivamente inserisce nella sua analisi nel testo *Estetica Relazionale*.
Tra quelli che espongono in questa occasione ci sono artisti che poi diventeranno molto importanti nel panorama internazionale dell'arte.
Tra questi ci sono Jorge Pardo, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Christine Hill, Carsten Holler, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Peter Land, Douglas Gordon, Noritoshi Hirakawa e Maurizio Cattelan.
Prima dell'esposizione Bourriaud decide che bisogna creare uno spazio dove

scambiarsi espressioni e idee e per questo motivo per una settimana riesce a riunire i 30 artisti partecipanti nello spazio preposto.
In questo gli artisti bevevano insieme, ballavano, cenavano, e parlavano mentre cominciavano l'installazione delle loro opere.

Per il curatore, questo piccolo raduno è stato fondamentale per portare a compimento il tema della mostra che era stato definito come "creation of an area of interpersonal relatedness.[50]

Gli artisti che chiama per quest'esperimento sono quelli con cui già collabora quotidianamente e che lo portano a formulare questo progetto.
In parte si può vedere questa scelta come una scelta d'élite, in realtà invece la scelta è volta a creare qualcosa di nuovo perché i veri protagonisti del progetto sono le relazioni, che questi artisti riescono a metter in primo piano, la collaborazione tra persone alla pari e la sperimentazione.
In quest'occasione il tema e quindi il modello ispirativo dell'esposizione risultata vago e non definito in tutta la sua complessità, ma era chiara la crescente diffusione di una sorta d'interattività nell'arte contemporanea.
L'opera d'arte è vista come veicolo per generare e mediare i rapporti tra l'artista e gli altri, e lo spettatore è sempre più portato alla partecipazione attiva e collaborativa.
La preoccupazione comune di tutti questi individui e del curatore è la realtà sociale, e precisamente il vissuto all'interno della quotidianità.
Questo porta conseguentemente allo svuotamento progressivo delle opere di quelle che erano le convenzioni artistiche tradizionali.
Lo stile che prevale in quasi tutti i prodotti dell'esposizione è caratterizzato dall'uso di materiali di basso valore, da un disinteresse comune per i processi di fabbricazione dell'opera finale e da un accento comune più sul processo che sul prodotto.
Le opere sono presentate come eventi e azioni, performance o sotto forma di documenti, registrazioni o visualizzazioni di oggetti di scena correlati da spiegazioni.
Possiamo portare ad esempio l'opera di Rikrit Tiravanija che allestisce una serie di interventi semplici al secondo piano della galleria: postazioni con tavoli e sedie utilizzabili dagli spettatori realizzati con cartone da imballaggio con a disposizione nelle vicinanze un minibar con vino rosso e acqua minerale.
Un altro esempio molto particolare è la forma d'iterazione sotto forma di seduta spiritica creata da Dominique Gonzales Torres, una forma decisamente intima e quasi terapeutica nella quale in una stanza, in collaborazione con altri artisti della mostra, gli spettatori erano chiamati a richiamare alla memoria i propri ricordi con lo scopo di ridisegnare una sorta di piantina della propria infanzia.

---

[50] Commento del curatore Nicolas Bourriaud nel momento di programmazione della mostra *Traffic.* contenuto nel catalogo della mostra. Il tema della mostra è stato definito come "*creazione di uno spazio dedicato alle relazioni interpersonali, o meglio fatto e composto di relazioni interpersonali*."

I vari sentimenti e pensieri emergono dal passato e sono tradotti graficamente dal pubblico e vanno a creare un enorme quadro di disegni e piccole note che è appeso nella stanza.
Essi saranno visti dall'artista come una rappresentazione collettiva di ricordi personali.
Lothar Hempel invece ha cercato in quest'occasione di ampliare l'esperienza coinvolgendo anche gruppi locali.
Elemento innovativo è quello di introdurre il coinvolgimento delle persone che vivono nei luoghi vicini.
Egli usa quattro pareti del museo per disegnarci dei profili di un caseggiato della città, illuminando le pareti con proiezioni di alberi spogli che si stagliano sulle sagome dei caseggiati. Inoltre l'artista lavora anche all'esterno della galleria, distribuendo materiale informativo e didattico presso diversi gruppi disagiati della città, come presso una casa famiglia per persone con tendenze suicide o presso un'organizzazione di assistenza alle prostitute.
Molte opere erano state considerate fuori luogo e non pertinenti come una ragazza posizionata in piedi su un tavolo che intonava una canzone anche in malo modo mentre un'altra persona le spruzzava sulla testa dell'acqua.
Altre invece erano più concrete e particolari come quella di Jason Rhoades, artista californiano che convinse il museo a dargli una percentuale di denaro per comprare una nuova automobile e girare diverse città della California.
La sua esposizione consisteva in una piccola mostra di fotografie della berlina parcheggiata in queste diverse città. L'automobile poi è rimasta ad uso dell'artista.

Le critiche a questa mostra sono state tante e contrastanti, soprattutto perché il concetto di relazionalità espresso dagli artisti e da Bourriaud non era specificato al meglio per definire una vera e propria nuova arte, molto probabilmente anche perché molte opere non erano adatte per sostenere le premesse che il curatore aveva fatto.

A livello teorico la mostra sostiene un messaggio interessante.
L'idea che l'interattività sia un pensiero chiave, specialmente se si considera che può essere estesa a ogni altra opera d'arte che sottenda l'interazione dello spettatore… nel complesso però la mostra è simile a un ingorgo stradale e ha condotto ad un punto morto e confuso.[51]

---

[51] Emily Tsingou, *Interview with Bourriaud*, in www.zingmagazine.com, Zing Magazine, Marzo n.7, 2010. Traduzione personale dall'inglese.
"*Theoretically , the exhibition argues an interesting message . The idea that interactivity is not a key thought , especially considering that it can be spread to every other work of art that underlies the interaction of the viewer ... overall though the exhibition is like a traffic jam and led deadlocked and confused*."

Un'altra critica che può esser presa in considerazione è quella che fa Carl Freedman, che parla in questi termini della mostra:

In Traffic il concetto di Bourriaud di relazionalità appare troppo indefinito per essere percepito come un nuovo tipo di arte, soprattutto quando la maggior parte delle opere non supportano le premesse della mostra.
Questa mostra è stata solo capace di circondare lo spettatore di una grande e familiare schiera di oggetti e immagini.
Dal momento che i principali beneficiari della mostra sembrano essere gli artisti e i loro soci, Bourriaud avrebbe bisogno di guardare cosa costituisca attualmente la dimensione socio politica del proprio spazio relazionale.[52]

Questo genere di critiche sostengono che la mostra non sia riuscita ad avere alcuna vera connotazione sociale, ma che quest'ultima sia presentata solamente nel tratto comune di questa sfera artistica nella narrazione che ne dava il curatore.

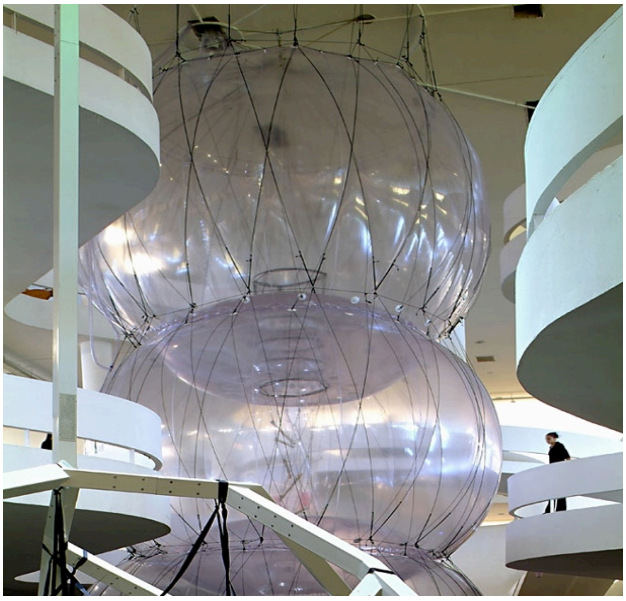
Fotografie dell'esposizione, *Traffic,* CAPC Bordeaux, 1996.

Xavier Veilhan, *The Fire*, 1996.
Rikrit Tiravanija, *Untitled*, 1996.
Vanessa Beecroft, *Untitled,* 1996.

[52] Carl Freedman, *Traffic*, Frieze, in www.frieze.com . Traduzione personale dall'inglese.
"Traffic in the concept of Bourriaud 's relational appears too indefinite to be perceived as a new type of art , especially when most of the works do not support the premise of the show . This exhibition was only able to surround the viewer of a large family and group of objects and images . Since the main beneficiaries of the exhibition seem to be artists and their associates , Bourriaud would need to look at what actually constitutes the socio-political dimension of their relational space ."

1.4.2. XXVII Biennale di San Paolo, Brasile, 2006

Come anticipato, la tendenza relazionale si è estesa anche a livello internazionale, toccando Biennali come quella del 2006 di San Paolo.
In questo caso il tema si è allontanato dalle tematiche tipiche della corrente per avvicinarsi a tendenze maggiormente originali: la curatrice Lisette Lagnado sceglie di ispirarsi ad alcune lezioni di Roland Barthes dal titolo "*Come vivere insieme*"[53] tenute al Collège de France nel 1967.
Il tema scelto dalla Lagnado è "*Como viver junto*" ("*come vivere insieme"*), e consiste nel ricercare attraverso opere che puntino sulla costruzione di spazi condivisi tutto ciò che può rappresentare la cooperazione tra individui.
Queste idee si trasformano in progetti costruttivi e programmi vitali, facendo sì che questa esposizione internazionale sia diventata un progetto che comprende moltissimi artisti con altrettante opere di forma differente.
Perciò la 27esima Biennale di San Paolo in questa nuova forma vuole proporre una riflessione su come sono costruiti gli spazi condivisi.
Infatti carattere base dell'arte contemporanea di quel periodo è quella di operare e analizzare tutto ciò che è sociale dando una risposta di carattere culturale nella quotidianità.
L'esposizione andava a comprendere un programma artistico molto variegato che era costituito da esposizioni, proiezioni, conferenze, seminari, pubblicazioni.



Fotografie dell'esposizione, XXVII Biennale di San Paolo, Brasile, 2006.

Hector Zamora, Sao Vicente, 2006.
Tomàs Saraceno, On Air, 2005.

[53] Roland Barthes tiene una serie di corsi presso il Collège de France dal 1967. I primi due corsi tiene sono collegati e accomunati dal progetto "*èthique de la vie sociale*" ("*etica della vita sociale*"). Il primo corso è intitolato "*comment vivre ensemble*" ("*come vivere insieme*") e si occupa principalmente sul concetto di idiorrhtmia, la "vita comune" che rispetta sia il singolo che l'insieme. L'idiorrhtmia è un concetto di origine monastica del Padri del Deserto e dell'Oriente Cristiano.

1.4.3 Theanyspacewhatever, New York, 2009

Theanyspacewhaever è una mostra tenuta presso il Guggenheim Museum di New York, dall'ottobre 2008 al gennaio 2009, curata da Nancy Spector.
Questo titolo fu suggerito dall'artista Liam Gillick che ritenne che il termine fosse esemplificativo per trasmettere il tema dell'esposizione.

Rimanda a una narrativa in cui lo spazio diventa un attivo medium artistico che si apre ad infinite possibilità percettive.[54]

Gillick per proporre questo titolo si rifece a Gllies Deleuze e usò questo concetto per rappresentare un elemento cinematografico eterogeneo, cioè osservato da vari punti di vista differenti e i cui legami tra le varie parti possono esser creati in moltissimi modi.
Questa esposizione è stata il risultato di una pianificazione e di una progettazione iniziata nel 2004 che aveva come scopo un approfondimento del mondo artistico dagli anni '90 in poi.
La mostra del 2009 è dedicata all'arte di questo periodo e celebra in maniera significativa l'arte relazionale, infatti tutti e dieci gli artisti che espongono sono citati e seguiti da Bourriaud e considerati come facenti parte del suo programma relazionale.
È molto importante la diffusione dell'arte relazionale oltreoceano, con la celebrazione da parte di una delle più influenti istituzione nel mondo dell'arte americana.
Il tema principale della mostra si è ampliato a partire da un'idea iniziale legata alla collaborazione e conversazione tra gli artisti i quali crearono un'opera singola, ognuno seguendo il proprio stile e la propria logica, che infine andò a sovrapporsi fino a dialogare con tutte le altre in un continuo meccanismo di influenza e correlazione.
Le opere esposte erano opere individuali che potevano esser lette dallo spettatore come delle retrospettive e risultato di collaborazioni esperienziali passate dell'artista, ma allo stesso tempo erano opere con carattere mutevole nel tempo; infatti era possibile che si modificassero durante il corso della mostra.

---

[54] Liam Gillik in Jean Nouvel, *Theanyspacewhaever*, catalogo della mostra, Editore Art Pub Inc, New York, 2008. Trad. personale dall'inglese.
"*Refers to a narrative in which the space becomes an active artistic medium that opens up to endless possibilities of perception*."

Era considerata sia la componente spaziale che quella temporale: a contorno dell'esposizione c'erano notevoli eventi, performance e proiezioni.
Esposero in questo spazio rinomato dieci artisti: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzales-Torres, Douglas Gordon, Carsten Holler, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno e Rikrit Tiravanija.

Le premesse della mostra al Guggenheim erano molto interessanti.
Di solito in questi casi la partecipazione dell'artista si limita a fornire un contributo a un progetto concepito da altri.
Quella mostra invece proponeva qualcosa di diverso, a ogni artista era stato chiesto di partecipare con un lavoro nuovo che senza seguire preventivamente una linea di sarebbe integrato naturalmente con il resto.
Era una scommessa azzardata ma con grandi potenzialità.
Purtroppo il risultato non ha pienamente corrisposto alle aspettative.
Di questo siamo stati responsabili un po' tutti, non lo nego.

Il Guggeheim non è un museo facile, ma la scelta degli artisti era azzeccata e avrebbe potuto essere una di quelle mostre che fanno la storia.
Direi che è stata una grande esperienza per chi partecipava, ma dal punto di vista esterno ha suscitato forti perplessità.[55]

Le opere proposte dai dieci artisti furono molto differenti tra loro ma tutte tendevano a stabilire una sorta di contatto, di relazione con lo spazio che le conteneva e di conseguenza con le opere dei colleghi.
Vogliamo qui citare brevemente alcune opere degli artisti in questione come l'opera di Angela Bulloch che trasformò il soffitto del Guggeheim in cielo notturno con la sua opera *Night Sky*, utilizzando delle luci a LED.
L'opera è molto suggestiva perché riempie lo spazio superiore del museo e trasforma l'ambiente in notte permanente.
Dominique Gonzales-Torres invece presentò nel suo spazio *Promenade*, un'installazione sonora che riempie una delle rampe del museo, e dà la suggestione di stare all'interno di un'ambiente tropicale.
Liam Gillik utilizzò la segnaletica e il sistema di servizi ausiliari della struttura, cambiando in questo modo la percezione degli spettatori rispetto all'esposizione nella struttura.
Carsten Holler, nella rotonda centrale tra le rampe del Guggenheim costruì una vera e propria camera d'albergo con tutti i servizi necessari.

[55] Maurizio Cattelan, *Un salto nel vuoto: la mia vita fuori dalle cornici*. Editore Rizzoli, Milano 2010.

Lo scopo della sua installazione è dar la possibilità allo spettatore di passare una notte intera all'interno del museo.
La camera che aveva creato era completa di letto matrimoniale, di materiali per lavorare e progettare, un armadio e un minibar.
Chi avrebbe soggiornato all'interno della creazione avrebbe potuto star nel museo anche durante la notte, mentre durante l'orario di apertura la camera sarebbe stata aperta alla visione pubblica.
Douglas Gordon espose una breve retrospettiva della sua produzione, realizzando disegni stilizzati, video, fotografie e testi scritti al contrario.
Una di queste produzioni proposte è stata *24 hours*, dove mostra fotogramma per fotogramma rallentato e al contrario un lavoro di Alfred Hitchcock della durata complessiva di 24 ore consecutive, nelle quali il museo è rimasto aperto al pubblico.
Philippe Parreno portò un attore dentro la struttura e recitò un monologo sui lavori mai realizzati dell'artista stesso.
Rirkrit Tiravanija proiettò un video che documentava il decennio precedente tramite interviste e indagini raccolte da amici e artisti che aveva conosciuto.
Il video era proiettato su vari schermi disposti sui vari lati della rotonda centrale del museo e lo spettatore sceglieva a quale assistere. Il lungometraggio era proiettato anche durante la notte.
Maurizio Cattelan invece si posizionò nel pianterreno, proprio in centro alla rotonda dove collocò una fontana con all'interno una scultura rappresentante Pinocchio che galleggia a testa ingiù, e qui si apre lo stupore e lo sgomento del pubblico che può immaginare perché Pinocchio sia in quella posizione.
La mostra è stata quindi un modo per fare il punto della situazione su queste nuove pratiche artistiche ma allo stesso tempo ha dimostrato anche una specie di limite delle stesse, cioè la loro autoreferenzialità.

Fotografie dell'esposizione, Theanyspacewhatever, New York, 2009.

Angela Bullock, *Night Sky,* 2009.
Rikrit Tiravanija, *Rirkrit Tiravanija's Chew the Fat,* 2008.

1.5 Sviluppi dell'arte relazionale in Italia e in ambito internazionale

1.5.1. L'artista relazionale tra funzione e contemplazione

La problematica del rapporto tra arte e vita è stata nel tempo una problematica altamente importante per l'umanità.
Nel mondo dell'arte quasi tutti gli artisti si sono trovati ad analizzare questo rapporto, nelle loro sperimentazioni hanno cercato di studiarlo e hanno cercato il modo di rappresentarlo nelle loro opere.
Molti hanno ragionato sulle modalità attraverso le quali l'arte entra in relazione con la vita degli individui, come essa incida nel loro modo di comportarsi e nel loro pensiero e come essa gravi nel miglioramento della vita quotidiana.
La critica maggiore è soprattutto sulla possibilità che queste analisi rimangano solo delle enunciazioni e non abbiano realmente importanza sul piano sociale.
Gli artisti che qui cerchiamo di studiare sono individui che cercano nella maggioranza di rendere comprensibile il rapporto dell'arte con la vita, proponendo opere che influenzano la relazionalità.
Queste personalità hanno cercato di allineare la loro concezione di arte al piano di una partecipazione attiva e concreta, che predisponga i lavori a una collaborazione attiva tra artista e pubblico, il quale cambia decisamente la sua funzione ed il suo ruolo.
L'arte quindi acquisisce un ruolo sociale e il rapporto specifico tra arte e vita concreta diventa per questi professionisti fondamento per la loro operatività.
Quelli che Nicolas Bourriaud rileva come artisti appartenenti alla teoria relazionale dell'opera d'arte sono principalmente gli artisti che ha seguito personalmente nella sua carriera di curatore, e che vengono citati nei saggi che egli stesso scrive.
Essi sono principalmente Vanessa Beecroft, Henry Bond, Angela Bullock, Maurizio Cattelan, Liam Gillik, Dominique Gonzales-Torres, Douglas Gordon, Jens Harning, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Holler, Pierre Huyghe, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhodes, Rirkrit Tiravanija.
Lavorano tutti sulla concezione dell'arte come forma relazionale per superare ciò che rende i rapporti tra le persone standardizzati.
Nel saggio *Estetica Relazionale* viene spiegata la motivazione secondo cui questi artisti siano accomunati:

Ogni artista il cui lavoro rientra nell'ambito dell'estetica relazionale possiede un universo di forme, una problematica e un percorso che gli appartengono: nessuno stile, tematica o iconografia li accomuna.
Lo spazio della condivisione è rappresentato dal medesimo orizzonte pratico e teorico: la sfera dei rapporti interumani.
Le loro opere mettono in gioco i modi di scambio sociale, l'interattività con l'osservatore all'interno dell'esperienza estetica che si vede proporre, e i processi di comunicazione, nella loro dimensione concreta di utensili che servono a collegare gli individui e i gruppi umani fra loro.[56]

La soluzione che il critico trova per cercare di superare l'arte del passato e cercare di definire l'arte inovativa che accomuna questi artisti è partire direttamente del loro lavoro e dalla forma specifica delle loro opere personali.
Nella contemporaneità ci si trova di fronte a una cosiddetta cultura delle iterazioni, si è passati nel tempo, come si può notare dalla storia dell'arte che noi tutti studiamo, da una visione del mondo e delle opere artistiche in cui il punto di vista è statico e unico per poi scivolare fino ad una visione "all over".
Un'estensione successiva dell'intera identità umana porta poi a una struttura estetica ed artistica che si può descrivere come un "all around" piuttosto che un "all over".
Si può percepire quindi una sorta di spostamento verso una lettura dell'immagine che è più democratica, più partecipativa e un superamento complessivo dell'autorità visiva della rappresentazione.
C'è nelle opere una nuova interattività tra artista e osservatore che comincia a mettere in crisi il pensiero estetico preponderante di cui abbiamo già determinato le soluzioni.
Ogni forma è una contrattazione e una relazione tra individui.
Interattività è diventata parola chiave fondamentale che, secondo il pensiero di Bourriaud, va oltre il mondo di internet con il quale questa parola è stata chiaramente collegata.

---

[56] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*Chaque artiste dont le travail fait partie de l'esthétique relationnelle a un univers de formes , un problème et un chemin qui appartiennent à personne de style ou un thème de l'iconographie qui les unit .*
Le partage de l'espace est représenté par le même horizon théorique et pratique : la sphère des relations interpersonnelles .
Leurs travaux mettent en jeu les modes d'interaction sociale , l'interactivité avec le spectateur à l'intérieur de l'esthétique est vu proposer , et les processus de communication dans leur dimension concrète d'outils qui sont utilisés pour connecter les individus et les groupes humaine parmi eux ."

L'interattività parte da una semplice stretta di mano e molto probabilmente questo gesto diventa molto più interessante da qualsiasi punto di vista che qualcosa in cui ci sia di mezzo la mediazione tecnologica.

L'artista inventa relazioni tra la gente con l'aiuto di segni, forme, azioni o gesti.[57]

Bourriaud in un'intervista fatta da parte di Karen Moss per la rivista Stretcher ammette che per lui uno dei capisaldi è il pensiero che oggi come oggi è molto difficile rappresentare la realtà.
Invece di rappresentarla l'artista dovrebbe produrla.
Di sicuro in un processo artistico la realtà può essere rappresentata, ma questo non deve essere un gesto fine a se stesso ma una piccola parte di un meccanismo molto più elaborato.
Bourriaud parla di "realismo operazionale": realismo perché in fin dei conti si tratta sempre di operare con la realtà e tramite essa, operazionale perché una grande parte delle opere contemporanee è indirizzata verso una via di fuga dal mondo dell'arte tradizionale e verso un'infiltrazione sempre più profonda nei automatismi reali.
Lo studio del critico è interessato soprattutto verso quegli artisti relazionali che lavorano in equilibrio tra funzione e contemplazione.
Porta in esempio il lavoro di artisti come Peter Fend che lavorano proponendosi sia come politico sia come architetto, in questo caso i suoi lavori possono esser visti dall'esterno come facenti parti di un progetto allargato ma possono anche contenere altre implicazioni che fanno si che si possano applicare anche in un sistema reale.
Parlando delle opere di Peter Fend possono esser interpretate come un mix di arte, attivismo e imprenditorialità perché cerca di affrontare problemi ambientali tramite l'arte.
Altri artisti invece operano all'interno dell'ottica del ready-made cercando di ricreare la realtà utilizzando strumenti prelevati dalla stessa.
Funzione e contemplazione, due concetti opposti che si possono evidenziare nei due esempi presi in considerazione.
Da una parte un sistema funzionante e funzionale che può esser messo all'opera e prodotto concretamente nella realtà, contrapposto ad opere invece che sono create tramite la realtà ma che non rientrano in essa come funzionali, ma solo come opere da osservare e contemplare.

---

[57] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"L'artiste invente relations entre les personnes à l'aide de signes, de formes , actes ou gestes."

Cos'è oggi un artista? Non è colui che fa dei quadri o delle sculture oppure anche delle installazioni.
Per me queste parole sono completamente obsolete: parlerei piuttosto in termini di superfici, volumi, meccanismi.
Oggi un artista è colui che produce mostre, esibizioni, che sono la nuova unità di base dell'arte.
L'opera d'arte non è più significativa, ciò che è significativo è l'itinerario che l'artista designa tra un'opera e l'altra.
Un'opera è come una secna rispetto al corso intero di un film: guardi alla scena e vedi un frammento dal film.
Per quanto interessante o invitante possa essere l'immagine, ciò che conta è il film da cui è stata tratta.
La cosa più rilevante è la mostra in quanto evento, perché la mostra, in un certo senso, è l'accelerazione o la considerazione dello scambio interpersonale.
In questo senso è naturalmente un modello sociale.[58]

Questo pensiero potrebbe far tornare indietro l'analisi fino agli anni Sessanta, alla Process Art, che tendeva comunque a demonizzare l'opera in sé.
Il ragionamento fa posare l'attenzione sul termine produzione, esso viene approfondito dal punto di vista etimologico arrivando alla considerazione che letteralmente significa "portare avanti", davanti.
In questo senso l'artista relazionale, dando tanta importanza al processo e alla mostra conduce in tutti i sensi il gioco e per farlo non può nascondersi dietro le proprie opere, ma deve esser messo in primo piano.
Da opera fisica si passa all'importanza di ciò che viene chiamato evento, qualcosa che per comprendere deve esser partecipato e condiviso.
Per esser capito infatti, esso deve produrre uno scambio tra gli spettatori che partecipano o osservano.
Potremmo portare nella fattispecie nomi come quello di Rirkrit Tiravanija che durante le sue esibizioni mette in moto un meccanismo secondo il quale tramite la

---

[58] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Ce qui est aujourd'hui un artiste ? Pas celui qui fait peintures ou des sculptures ou même des installations. Pour moi, ces mots sont complètement obsolètes : Je parlerai plutôt en termes de surfaces , les volumes, les mécanismes .
Aujourd'hui, un artiste est quelqu'un qui produit des expositions , des spectacles , qui sont la nouvelle unité de base de l'art .
L'œuvre d'art est plus importante , ce qui est important est l'itinéraire que signifie l'artiste entre une œuvre et une autre . Un travail est comme un SECNA que tout le cours d'un film : regarder la scène et de voir un fragment du film . Cependant intéressant ou attrayant pour être l'image , ce qui importe est le film à partir de laquelle elle a été prise .
La chose la plus importante est l'exposition comme un événement , parce que l'exposition , dans un sens , est l'accélération ou l'examen de l'échange interpersonnel .
En ce sens , il est naturellement un modèle social."

condivisione si riesce a mettere assieme un gruppo di persone, o Felix Gonzalez-Torres che utilizza il tema del caffè per far comunicare e incontrare individui.
Come già detto per gli artisti degli anni Sessanta e Settanta questa convivialità era l'obiettivo finale dell'opera, la conclusione verso la quale tendevano la mano, ora è il punto di inizio del processo artistico.
Karl Marx fa delle considerazioni importanti che possono interessare questa tesi, in prima persona dicendo che l'umanità è priva di qualunque essenza, e che questa è presente solamente nelle relazioni tra le persone che fanno parte dell'umanità.
In questo senso per creare società è importante se non fondamentale la comunicazione e la relazione tra individui piuttosto che la presenza essenziale della persona.
Un'altra considerazione che ha fatto arrivare Bourriaud alla teoria descritta è quella di Georges Bataille, scrittore, filosofo e antropologo francese che l'influenzò con il suo pensiero riguardante il mondo: secondo lui non si può pensare al mondo e a ciò che ci circonda quando siamo soli.
Il pensiero e l'arte del pensare è possibile solamente quando sono presenti almeno due persone al mondo.
Nel rapporto tra osservatore e opera d'arte c'è una netta separazione tra ruoli sociali: lo spettatore decide come comportarsi davanti all'immagine e quanto tempo spendere di fronte ad essa, l'opera d'altra parte agisce come un "attrattore" di comportamenti.
Particolare è la realtà contemporanea dove questo scambio avviene all'interno di uno spazio museale nel quale l'artista crea una sorta di gruppo, di collettività.

L'immagine è qualcosa che attrae e che successivamente coagula piccole comunità di persone che condividono i medesimi valori.[59]

Questo darebbe una spiegazione logica al perché gli artisti relazionali lavorano direttamente con la realtà cercando di produrre con il proprio lavoro significati sociali.
E questo darebbe significato anche all'esistenza dello studio di quell'ambiguità presente tra funzione e contemplazione nei loro lavori.
Se la realtà è fonte d'immagini, l'artista di oggi non crea qualcosa di nuovo dal punto di vista iconografico, ma ricicla immagini già esistenti in altri campi come il cinema e la pubblicità.

---

[59] Cit. di Michel Maffesoli in Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Edizioni Laterza, Roma 2012. Trad. personale dal francese:
"*L'image est quelque chose qui attire et coagule petite communauté de personnes qui partagent les mêmes valeurs suite*"

Jean-Francois Lyotard, parlando di architettura, afferma che l'architetto "*produce delle piccole modificazioni in uno spazio ereditato*".
Anche in campo artistico bisogna modificare progetti critici esistenti oppure analizzare la realtà e creare qualcosa di nuovo oppure ancora inserirsi in strategie lavorative innovative.
Il ragionamento riportato può dare una spiegazione razionale al lavoro di certi artisti come Felix Gonzalez-Torres che ricicla forme già esistenti e utilizzate riempiendole di contenuti innovativi psicologici e sociologici inserendosi in un tunnel creato dal capitalismo.

La modernità in se stessa è una reazione al sistema.
L'obiettivo della cultura moderna era ricostruire le possibilità di riconciliare i differenti aspetti della vita che erano stati completamente divisi e controllati dai metodi produttivi.[60]

Le mostre d'arte contemporanea oggi funzionano in questo modo: lo spazio di produzione diventa lo stesso di quello di esposizione.
E il ruolo dell'artista? Deve aver in mente bene su cosa vuole lavorare e senza dubbio ha grande rilevanza nel sistema sociale.
I luoghi che essi creano sono luoghi in cui l'arte è libera di operare, di creare modelli sociali che sono capaci di contaminare la società intera attraverso il sistema di relazioni che vengono a crearsi spontaneamente.
Le opere che sono studiate da Nicolas Bourriaud cercano in qualche modo di allargare le possibilità di stabilire nuove relazioni tra la gente e nuovi sistemi di contatto e nuovi avvicinamenti.

1.5.2 Analisi degli artisti

Teniamoci disponibili per ciò che accade nel presente, che supera sempre, a priori, le nostre facoltà d'intelletto.[61]

---

[60] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*Modernité lui-même est une réaction au système. Le but de la culture moderne a été reconstruit la possibilité de concilier les différents aspects de la vie qui avait été complètement divisé et contrôlées par les méthodes de production.*"
[61] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Gardons disponibles pour ce qui se passe dans le présent, qui dépasse toujours, a priori, nos facultés de l'intelligence".

Vanessa Beecroft

Vanessa Beecroft è un'artista nata a Genova nel 1969, che vive e opera a Los Angeles.
Il linguaggio delle sue opere è unico e molto personale, mescola molto spesso questioni intellettuali con concetti estetici.
Il lavoro si presenta per la maggior parte espresso tramite performance che coinvolgono molto spesso modelli femminili e nella maggior parte dei casi nudi.
Secondo Bourriaud essa rientra pienamente nella lista di artisti relazionali che seguono il modello preposto perché nella sua performance c'è la ricerca di un contatto che faccia ragionare lo spettatore sull'esecuzione di un lavoro, sull'osservazione dell'artista che come uno scienziato guarda la realtà che la circonda tutta uguale e immobile e cerca di capirla.
Durante le sue performance, come quella intitolata *VB09 – Ein Blonder Traum*, avvenuta presso la Galerie Schipper & Krome a Colonia l'11 novembre 1994 l'artista si aggira tra modelle vestite in maniera identica (dolcevita, slip e parrucca bionda) fotografandole.
Gli spettatori sono a debita distanza dall'azione e separati da un muretto che impedisce l'ingresso se non a due, tre visitatori alla volta che possono assistere ma sempre da lontano.
Lo spettatore qui come in altre sue performance è diventato osservatore – voyeur e si concede di guardare l'opera mentre viene fatta, nel momento stesso in cui l'artista, posizionate le modelle, scatta delle fotografie.
I suoi quadri sono dei veri e propri tableaux vivants, in cui modelli vivi sono fermi in una stanza, posizionati in maniera singolare e ci si aspetta che lo spettatore contribuisca a capire l'opera a distanza, osservando i gesti o i non gesti.
Bourriaud definisce i suoi lavori nel testo *Postproduction* come derivanti dagli incontri tra la performance e i canoni della fotografia di moda.
L'artista usa un linguaggio molto simile a quello del casting professionale con tanto di tecnici addetta alle luci, al trucco, alla fotografia.
Vanessa Beecroft espone ragazze e scene di nudo nelle gallerie e nelle stanze dei musei.
Ad esempio durante la performance alla Kunsthalle di Vienna, dal titolo *VB25* nel gennaio 2001 durante la quale modelle sono chiamate a indossare abiti specifici e a muoversi nello spazio molto lentamente.
Nelle sue performance a differenza di altri casi in cui la relazione tra opera a pubblico è diretto, coinvolgente e partecipatico, le ragazze non guardano lo spettatore e non stabiliscono nessun tipo di complicità.

Il motivo psicologico è la ripetizione di sé, la ricerca di una bellezza e di un'ossessione per un canone estetico accettato da tutti.
L'idea è di adottare strutture e processi artistici di tipo narrativo supportati dall'impiego di mezzi professionali.
Le opere raccontano una storia che, in questo caso può esser considerata come autobiografica.
L'artista sente il bisogno diretto di collegarsi con la realtà attraverso il forte impatto emotivo che vuole provocare tramite la distanza empatica.
Beecrof in realtà con le proprie performance esterna qualcosa di sé, moltiplica l'immagine che le appartiene direttamente e che indirettamente richiama il concetto di autoritratto.
L'atto di lasciarsi osservare d'altro canto, da parte delle modelle rientra nel rapporto voyeuristico che la cultura visiva anni '90 instaura con il corpo feminile.
La proposta esperienzale, in questo caso quella autobiografica riporta a porre l'accento sull'aspetto narrativo dell'opera e sulla ricerca verso la proposta di un'esperienza che sia per lo spettatore occasione di riflessione.
Il ricorso alla performance è accompagnato da una consapevolezza autoanalitica. L'opera d'arte arriva a esser importante per l'artista proprio per il linguaggio che essa utilizza e per il tema che richiama nella contemporaneità.
La relazionalità è intrinseca nel lavoro dell'artista perché nella realtà museale richiama canoni estetici, richiama una sorta di standardizzazzione direttamente senza limitazioni o protezioni per riportare il corpo alla naturalità che invece dovrebbe avere.

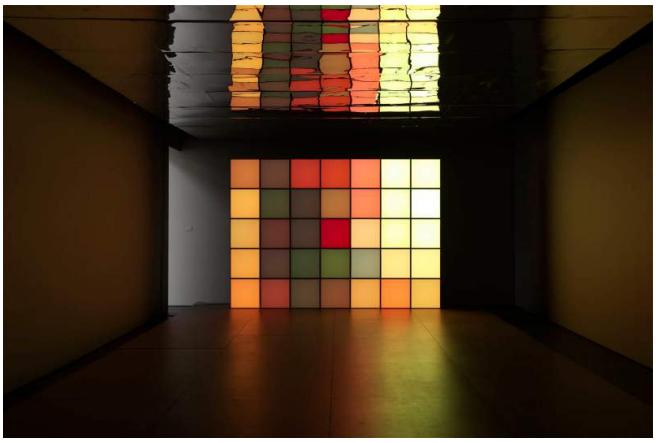
V. Beecroft, *VB 25*, Vercelli, 2006.

V. Beecroft, *VB 35*, New York, 1998.

Angela Bulloch

Angela Bulloch è un'artista canadese nata nel 1966, vive e lavora a Berlino soprattutto occupandosi d'installazioni legate al suono e alla musica.
Ha studiato a Londra provando varie tecniche artistiche che comprendono l'uso dei media tra cui i video ma anche installazioni, scultura e pittura prima di dedicarsi maggiormente al suono e alla luce messi in relazione con il video.
I suoi lavori sono caratterizzati anche da sistemi di relazione, proprio per questo Bourriaud la inserisce a pieni voti nella lista di artisti relazionali contemporanei.
Per esempio nella sua opera intitolata *Betaville*, del 1994 un macchinario proietta su una parete delle strisce verticali ed orizzontali ogni volta che uno spettatore si sedeva sulla panchina posizionata di fronte.
L'opera anche in questo caso è effettivamente messa in moto dalla figura del visitatore, in una contemporaneità con la visione dell'opera che dimostra ancora una volta la totale connessione tra l'idea dell'artista, la sua messa in opera e il ruolo del visitatore nella creazione del lavoro.
I suoi lavori possono sembrare derivanti da ideali concettuali o popolari utilizzando forme e strutture minimali rielaborate attraverso gusto e stile personale e proponendo lavori strutturali e sequenze video o luminose che possono anche ricordare opere già esistenti nel panorama artistico.
Bourriaud porta in esempio, parlando dell'uso delle immagini nei video artistici come postproduzioni di opere già presenti, l'opera di Angela Bulloch esposta presso la Biennale di Venezia del 1993 dal titolo *Solaris* in cui l'artista va a sostituire i dialoghi già esistenti scambiando la colonna sonora del film di Andrei Tarkovskij.
L'importanza della sua attività artistica è l'interazione con lo spettatore senza il quale l'opera non avrebbe luogo, non esisterebbe.
In tutte le forme da lei utilizzate questo rimane il filo conduttore della sua personale estetica.
Poliedrica e interessata a molte cose differenti prende spunto per il suo operato dalla letteratura come dal cinema tanto si che si possono ricordare come influenzatori i registi Akira Kurosawa e Stanley Kubrick.
Opere di quest'artista in cui si può riconoscere il filo conduttore rilevato sono i *Pixel Box,* dei minimali cubi fatti di luce e colore che riempie lo spazio di cromatismi differenti.
I cubi fluorescenti sono mossi da programmi informatici che creano nello spazio della galleria effetti ottici a suon di musica.
I lightbox sono stati costruiti dall'artista per simboleggiare la produzione di massa, infatti le scatole molto semplici fatte di materiale traslucido sono stampate e portano su un lato le caratteristiche tecniche del prodotto e il numero seriale che le

fa diventare oggetti industriali veri e propri; inoltre è stampato anche il dettaglio del copyright (© Angela Bulloch e Holger Friese Kommunikation) e il luogo in cui essi sono stati fabbricati (Made in Germany).
La semplicità dei cubi è inversamente proporzionale alla complessità degli effetti cromatici che sprigionano.
Gli intervalli di cambiamento dei colori avvengono a poco meno di un secondo, ricordando il ritmo di un ballo o meglio ancora il ritmo medio del cuore umano.
L'artista vuole collegare istintivamente e fisicamente l'opera al visitatore immergendolo in un ambiente morbido ed organico che varia al variare di un ritmo creato a livello naturale, con sfumature di colore tenui e con cambiamenti più bruschi come se fossero fulmini o come se fossero rilevate accelerazioni del battito cardiaco.
I cubi di pixel possono ricordare anche un monitor di bassa definizione, ricordando così la passione per il cinema dell'artista e la sua voglia di creare una sorta di pellicola, una sorta di rappresentazione della vita.
In modo molto precario e semplificato la Bulloch gioca con l'installazione video riportando cromaticamente due scene cinematografiche di forte impatto: una scena finale di *Odissea nello spazio* (S. Kubrick, 1968) e una scena molto forte derivata da *Zabriskie Point* (M. Antonioni, 1970).
Angela Bulloch ha creato un'alchimia semiotica tra marcatori astratti e fotografici creando con quest'opera un'indivisibile mix cromatico e cinematografico.
Sembra quasi che l'artista abbia voluto frantumare il mezzo utilizzato per permettere all'osservatore una maggiore comprensione della realtà e del mondo che ci circonda, spiegazione dell'opera derivata anche dai significati della scelta dei due segmenti cinematografici: da una parte viene riprodotta un'enorme esplosione e dall'altra un'esplosione cosmica come a ricreare la frammentazione dell'individui e della comunicazione sociale.


A. Bulloch, *Pixel box*, 2004.

A. Bulloch, *Betaville*, 1994.

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan ha creato e dato origine ad alcune delle più caratteristiche e indimenticabili immagini dell'arte contemporanea recente.
Viene riconosciuto come burlone e provocatore e considerato un poeta tragico e comico dei nostri anni che utilizza come base della sua schiera artistica un ampio ventaglio di temi che vanno dalla cultura popolare alla storia, dalla religione fino ad arrivare alla sociologia tramite un linguaggio che allo stesso tempo ha del profondo e del divertente.
Maurizio Cattelan nasce a Padova nel 1960 ed è uno dei più riconosciuto artisti italiani contemporanei. Vive e lavora tra New York e Milano.
La sua carriera artistica comincia a Forlì negli anni ottanta, ma il suo debutto fu con l'opera *Stadium 1991* installata presso la Galleria D'Arte Moderna di Bologna nel 1991.
E di lì in poi le sue opere furono caratterizzate sempre da carattere irriverente e provocatorio che lo porta, per esempio, a gesti impetuosi come il furto creativo del contenuto di un altro artista, proponendolo come opera di sua creazione.
Il suo percorso è legato alle questioni politiche, che affronta nei suoi lavori con anarchia e cinismo, e inoltre ripropone molte volte se stesso e la sua immagine di uomo normale.
Come per esempio nell'opera *We are the revolution*, del 2000 nella quale si presenta penzoloni per il colletto del vestito appeso ad un attaccapanni di metallo con un vestito riportante la firma dell'artista tedesco Joseph Beuys.
Nonostante la sua ironia e il suo umorismo, una profonda riflessione sulla mortalità è intrinseca nella pratica di Cattelan, che oltre a stupire e irritare porta alla riflessione profonda su cosa è la morte e su come può avvenire, sulla casualità ma anche sulla decisione.
Possiamo ricordare l'opera *Bididibodidiboo*, del 1996 in cui è riprodotto uno scoiattolo nella cucina insanguinata dopo il suo suicidio.
In queste opere la relazionalità è intrinseca, è una relazionalità personale e intima, quasi "privata"; l'artista vuol far riflettere il suo pubblico, ma con estrema ironia.
Resta però uno dei progetti più importanti di Cattelan la riproduzione in statue,principalmente di cera, di personaggi/icone dell'autorità.
Tra queste spicca *La nona ora*, 1999 in cui è proposta l'immagine di Papa Paolo II colpito da un meteorite.
Le rappresentazioni sono estremamente realistiche e ben fatte dal punto di vista tecnico, per dar la sensazione di estraneità ancora maggiore e d'impatto ancora maggiore.

Il lavoro di quest'artista è resistito all'interno degli spazi convenzionalmente adibiti all'arte, anche se le sue opere molto probabilmente funzionerebbero meglio in isolamento rispetto al resto, per dar la sensazione ancora di più di un lavoro pensato e serio.
La sua è un'astuta ribellione, che consiste nel adoperate gli spazi convenzionali, la logica tradizionale, ma opponendo a questo opere cariche di pathos e di ribellione, strutturalmente pensate con ironia e intelligenza.
Le opere di Cattelan sono molto semplici e minimali, l'accesso emotivo a esse è immediato anche se con queste irrompe il sistema di valori in modo insolente e deciso.
Il gesto è attuale, differente per tutti i suoi lavori ma il metodo è sempre lo stesso:

La struttura formale sembra famigliare, ma diversi livelli di lettura concorrono a insidiare la nostra percezione capovolgendola radicalmente.
Le forme di Maurizio Cattelan ci mostrano sempre degli elementi famigliari doppiati, con la voce fuori campo, da aneddoti crudeli o sarcastici.[62]

In molti casi l'artista richiama opere di altri colleghi, come nel 1994 quando fa entrare in galleria un asinello e lo pone sotto un lampadario di cristallo (*Warning! Enter at your own risk – Don't Not Touch, Do Not Feed, No Smoking, No Photographs, No Dogs, Thank You!*), come a richiamare Jannis Kounellis nel 1969 quando fa entrare dodici cavalli nella galleria L'attico di Roma.
Sconvolge totalmente il senso dell'opera portandola ad un mero richiamo spettacolare, e sfiorando i limiti della legalità.
Confronto e contraddizione sono i termini che potrebbero descrivere in parte il lavoro di Cattelan, che rifiuta quasi tutti i valori positivi rivoltando completamente ideologie e strutture.
Quasi con una reale volontà di disturbo e di critica alla struttura economica e sociale dell'arte contemporanea.
L'arte di Cattelan per concludere, ha una sintassi provocatoria che tende a sottolineare i limiti ideologici della società, mette alla prova la pazienza dell'istituzione artistica che nonostante questo, lo venera e lo considera uno dei più importanti personaggi del contemporaneo.

---

[62] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"La structure formelle semble familier, mais différents niveaux de lecture contribuent à saper notre perception envers radicalement . Maurizio Cattelan formes de nous montrent toujours les éléments famille Doublé, avec la voix off , anecdotes cruelles ou sarcastique ."

Bisogna porre l'accento sul fatto che Maurizio Cattelan e le sue opere sono inserite nella corrente di Bourriaud, perché nelle opere di questo artista c'è sempre uno scambio, una relazione e sono legate alla partecipazione.
In realtà la relazione che si crea nelle sue opere è un concetto più privato e intimista rispetto ad altre.
La partecipazione non è una relazione festiva, ma ci sono solo concetti conflittuali oppure collaborazioni asimmetriche.
Quello che Cattelan molte volte mette in scena è frutto di violenza, basti ricordare quando veste il gallerista da coniglio oppure lo appende al muro.
Lo stesso artista non si sente parte di questa definizione, perché quella descritta da Bourriaud è per lui una relazione comunitaria e felice.
Invece la sua si può definire come tragica o tragicomica.
Cattelan lavora sull'ambiguità e sulla radicalità.
Non utilizza tecnologie avanzate e particolarmente moderne nei suoi lavori ma, nonostante questo, è riuscito a realizzare opere indicative di un modo di essere collettivo che possono essere inserite sia nell'esistere quotidiano sia nel mondo dell'arte.
Per quanto riguarda la specificità relazionale intrinseca nei suoi lavori, Bourriaud evidenzia che Cattelan riesce a metter in luce le caratteristiche dell'ambiente in cui le opere sono create ed esposte.
La parodia di se stesso nelle sue opere è un modo tipico per trasformare la sua individuale insicurezza in forza propositiva.
Come nel caso di *Charlie don't surf* del 1997 con la quale propone un autoritratto denigratore: uno scolaretto posto di spelle rispetto allo spettatore, seduto a un banco di scuola con le mani inchiodate con due matite al banco.
Oppure con *Him* del 2001 dove propone un bambino inginocchiato visto di spalle in un grande spazio vuoto e solo avvicinandosi e vedendolo in faccia ci si accorge che porta il volto di Hitler.
Quelle citate sono opere che acquisiscono significato solo all'interpretazione dello spettatore, l'artista lascia agire il potere significante dell'immagine.

M. Cattelan, *Stadium 1991*, Bologna, 1991.

M. Cattelan, *We are the revolution*, 2000.

Honore d'O

Nato nel 1961, Honore D'O è un artista nato in Belgio.
Lavora e vive a Gent, in Belgio dove parte alla scoperta della sua arte ispirandosi principalmente alla corrente surrealista che in Belgio è molto presente.
Infatti le sue prime opere sono caratterizzate dall'assemblaggio di oggetti trovati in modo casuale, per dare un nuovo significato dal punto di vista simbolico e figurativo alla rappresentazione creata.
Si possono richiamare alla mente le sue immagini come frammenti, percorsi che l'artista crea inserendo varie componenti nel processo.
Nelle sue installazioni, come richiamato in *Postproduction* da Bourriaud, il pubblico ha un ruolo attivo e molto spesso anche creativo.
Installazioni video, sculture che diventano nello spazio espositivo scenari interattivi.
Crea delle situazioni visive che possono essere modificate dalla reazione differente degli spettatori.
Possiamo portare ad esempio della sua pratica artistica dei lavori che sono stati esposti durante il progetto *Community Project*: *The Flemish Icons*, una serie di undici assemblaggi differenti sparsi in modo casuale all'interno di un museo dal titolo S*TOP-SPOT, Icon: Community,* 2011.
L'autore descrive questi undici assemblaggi come sculture elementari che si estendono attraverso, sopra e sotto il museo come una sorta di linea funzionale, come se fosse una sorta di metropolitana che collega le varie parti della città come all'interno dello spazio si collegano i vari ambienti della struttura.
I materiali utilizzati sono bianchi, contemporanei e industriali e diventano nobili all'interno della composizione artistica.

Sacro e profano si mescolano e creano una specie di rete che va a inglobare lo spettatore che vive le opere come "stazioni" attraverso le quali segue un percorso che lo porta alla consapevolezza ed a una personale riflessione sulla propria vita.
Le installazioni sono interattive, quindi lo spettatore procede toccandole e modificandole durante la visita, le vive totalmente in un percorso emotivo caratterizzato da una simbologia legata alla fede e al mondo del paradiso.
Una sorta di mitologia personale nella quale vuole far entrare lo spettatore come pubblico attivo e partecipativo.
Il suo linguaggio in generale può esser considerato come multidimensionale nel quale ci sono luoghi di scambio, interattività ed esperienza.
Le installazioni che l'artista produce sono complessi sistemi che vanno a fondersi con l'architettura circostante.
Il pubblico è sottoposto a una scelta: quale percorso compiere, come viverlo e interpretarlo invadendo lo spazio dell'arte come meglio crede.
È un'arte astratta che però si dà nella quotidianità, con un significato preciso e concreto e attraverso oggetti casuali e molto semplici, che acquisiscono valore essendo inclusi nello spazio artistico, e avendo così ottenuto un significato.
È una relazione differente da quella che descrive Bourriaud, ma è sempre un rapporto che si crea tra arte e pubblico. Anzi, è un'opera che non avrebbe senso senza la presenza di persone che vanno a dare un significato al percorso segnato.

H. D'O, S*TOP-SPOT, Icon: Community,* 2011.

H. D'O, *Inside Installation*, 2000.

Liam Gillick

Nato a Aylesbury, in Inghilterra nella contea di Buckinghamshire, studia arte al Goldsmiths College negli anni '80.

Già negli anni '90 le sue opere, che consistono in sculture fatte con materiali industriali, ricordano molto le sculture e le opere della corrente minimalista e sono state esposte in vari paesi del mondo.
Nel frattempo ha anche lavorato come designer, critico, curatore ed autore.
Persona versatile e attiva nel mondo dell'arte, con i suoi lavori è voluto entrare anche nella vita quotidiana del suo pubblico, esponendo le sue opere in spazi non soliti per l'esposizione d'arte contemporanea, come librerie, sale da pranzo di ristoranti, auditorium.
Modella tramite installazioni e testi, realtà sociali quotidiane che sono modificate.
Gillick lavora e vive tra New York e Londra ed è proprio qui che gli è stato assegnato l'incarico di progettare una scultura all'aperto nel cortile della Tate Britain: nell'opera *Annlee You Proposes*, l'artista propone un lavoro video che comprendeva anche sculture colorate mobili.
Sia questa che altre sculture di quest'artista, come *The What If? Scenario and Discussion Island* e *Big Conference*, c'è la possibilità del visitatore di esplorarle nel vero senso della parola.
Bourriaud, in un capitolo specificatamente dedicato al lavoro di quest'artista in *Postproduction*, parla di questo lavoro come composto di una serie di livelli d'informazione che potrebbero benissimo comporre una sceneggiatura, o un film.
Le sculture sono legate da una narrazione, non illustra solamente ma crea degli scenari chiusi composti da saperi differenti.

Se si vuole davvero riflettere sul reale allora bisognerà inserirlo in narrative fittizie: l'opera d'arte, secondo Gillick, integra i fatti sociali nella finzione di un universo formale coerente e deve suggerire possibilità d'uso di questo mondo, una specie di logica mentale che favorisca lo scambio.[63]

In fatto di relazionalità, le opere di Gillick rientrano a pieno titolo in quello che Bourriad professa.
Quasi tutte le opere dell'artista implicano la partecipazione del pubblico diventando piattaforme di discussione tra gli spettatori, stanze d'archivio e spazi di negoziazione.

---

[63] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"*Si vous voulez vraiment à réfléchir sur le besoin réel puis ajouter dans le récit fictif : une œuvre d'art , selon Gillick , intègre les faits sociaux dans la fiction d'un univers formel cohérente et devrait suggérer la possibilité d' utilisation de ce monde , une sorte de logique mentale qui favorise l'échange*."

Cerco di incoraggiare la gente ad accettare l'idea che l'opera d'arte presentata in una galleria non sia la soluzione d'idee o di oggetti.[64]

Infatti, tutte le sue opere creano ambienti di alienazione quotidiana, che mescolano spazio finito e spazi non finiti.
Oggetti dall'aspetto industriale, semplificati e incompleti che pongono allo spettatore dubbi profondi sull'aspetto umano e sulla meccanica industriale che in parte lo annulla.
Secondo l'artista il gioco e l'imprevedibilità devono esser parte integrante delle opere d'arte, che possono esser utilizzate e realizzate anche da altri.
Proprio su quest'aspetto, si può citare la mostra *Instructions*, Galleria Giò Marconi, Milano 1992, curata da Gillick: chiede a sedici artisti inglesi di inviargli le istruzioni per comporre lui stesso le loro opere da esporre.
Le opere e i lavori curati da quest'artista possono esser considerate come più di semplici sculture dal gusto minimalista ma producono e creano delle zone in cui lo spettatore vive discute, litiga, lavora. Vanno a creare come sottolinea Bourriaud, nuovi scenari di interazione sociale.
Il concetto di esperienza anche dal punto di vista autobiografico e la possibilità narrativa delle opere sono ritrovati nell'analisi delle sue opere.
Il rapporto tra artista e realtà non implica l'allontanamento dalla riflessione analitica.
Negli anni '90 la consapevolezza autoanalitica degli artisti, come quello valutato nel paragrafo, non pone l'attenzione all'ordinamento teorico dell'opera ma piuttosto l'opera riflette sul sistema dell'arte in cui è inserita in relazione al generale sistema delle informazioni, di cui si trova ad essere un'elemento.

L. Gillick, *Bundeskunsthalle*, 2010.

L. Gillick, *Casa encendida*, 2004.

[64] Liam Gillick in Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"Je essaie d'encourager les gens à accepter l'idée que l'œuvre présentée dans une galerie est pas la solution d'idées ou d' objets."

Dominique Gonzalez – Foerster

Artista francese nata nel 1965, e figura molto influente nel contesto contemporaneo dell'arte.
Il suo lavoro si divide in molte strade differenti, dai lavori legati alla proiezione di video, alle installazioni che occupano lo spazio, al lavoro fotografico.
Il suo pensiero è legato alla mostra come una via d'apprendimento sperimentale dalla quale le persone escono con un sentimento nuovo, con dei dubbi, e delle riflessioni.

Cerco sempre di processi sperimentali.
Mi piace il fatto che, all'inizio, non so come fare le cose e poi, lentamente, inizio a imparare.
Spesso le mostre non mi danno più questa possibilità di apprendimento.[65]

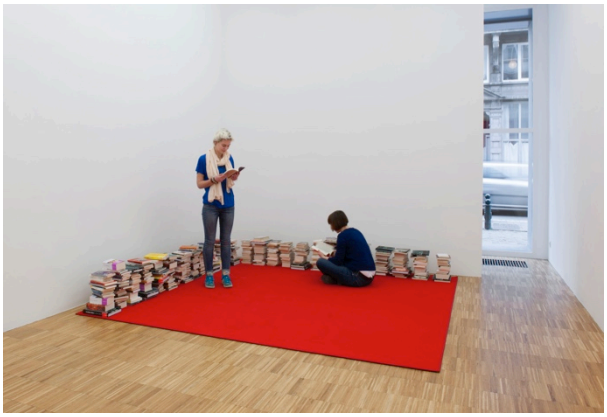
I suoi primi lavori negli anni Novanta sono caratterizzati dal video e dal cinema, con grandi collaborazioni con altri artisti contemporanei.
Negli anni '90 agisce soprattutto analizzando le relazioni e le interazioni che si creano tra la dimensione reale e quella artificiale attraverso un lavoro legato ai "vissuti" personali.
Lavora in ambito scenografico, letterario, arrivando anche all'architettura.
Il suo percorso è vario e molto ampio però ha una linea conduttrice comune cioè che un'intima riflessione colma d'interrogatori sulla vita quotidiana contemporanea.
Attraverso le sue opere cerca ininterrottamente di mettere in relazione le persone tra di loro.
La critica parla degli ambienti che la Gonzalez-Foerster crea come spazi intimisti, e colmi d'atmosfera infatti l'artista con queste *Home-movies* e con le *Chambres* esplora l'ambiente quotidiano, intimo delle persone, l'ambiente domestico mettendo in relazioni le sue installazioni con problematiche sociali più ampie.
E' dovere dello spettatore capire la trama nascosta che l'artista nasconde nelle sue opere, grazie alle sensazioni che l'azione regala.
La sfera intima degli individui è inserita in ambienti come stanze, camere, oggetti privati che si riempiono di significato; l'artista pensa alle sue ossessioni e le interpreta riproponendole all'interno di trame quotidiane che fanno uscire dallo spettatore altre ossessioni e riflessioni.

---

[65] Dominique Gonzalez-Foerster in *La serie Unilever*, Tate Britain, 2003. Traduzione personale dall'inglese.
"I always look for experimental processes. I like the fact that at the beginning I don't know how to do things and then, slowly, I start learning. Often exhibitions don't give me this learning possibility anymore."

Luogo di confronto con se stessi e con gli altri, luogo di proiezione e spazio del desiderio dove la narrativa è duplice: una narrativa del quotidiano, di gesti e feticci ma anche una narrativa psicologica, della psiche di ognuno.
Uno dei metodi utilizzati nell'arte della Gonzalez-Foerster è appunto il metodo psicoanalitico che permette l'emergere di nuovi scenari nella mente e al di fuori di essa.
L'analisi permette lo sblocco di una parte della personalità che l'artista vuole ricostruire e raccontare.
Le immagini che emergono sono fondamentali, finora sfuggite alla psiche quotidiana.
Materializza con le proprie opere queste esperienze a livello estetico, facendo emergere la carica emotiva forte che producono.
Grazie alle installazioni, l'artista elabora una trama fitta d'indizi, e stimola il suo pubblico ad accettare il proprio vissuto e a far uscire come in una seduta di psicanalisi, la memoria inconscia.
Davanti ai suoi lavori lo spettatore è indirizzato nel guardare l'opera con uno sguardo ampio, sensibile e aperto alla stimolazione del ricordo personale.
Dominique Gonzales-Foerster nel suo percorso creativo realizza veri e propri ambienti legati alla sua esperienza personale vissuta.
Gli ambienti sono arredati e integrati da oggetti carichi di memoria e carichi di un peso emotivo personale dell'artista o delle persone che ella coinvolge nell'allestimento dell'opera.
Le installazioni vengono viste e vissute dallo spettatore come ritratto di una generazione o di un determinato spazio sociale.

D. Gonzalez Foerster, *Home movies*, 1981.


D. Gonzalez Foerster, *Tapis de lecture*, 2000.

Douglas Gordon

Nato a Glasgow nel 1966, negli anni Novanta comincia il suo percorso artistico dopo un post laurea alla Slade School of Art di Londra.
La sua firma stilistica è legata alla memoria collettiva e quindi all'utilizzo di meccanismi di vita quotidiana.
I suoi sono lavori legati al video, al suono e alla fotografia che è inserita in istallazioni narrative che percorrono con ironia percezioni personali che sono legate essenzialmente e basate su uno scritto.
Il testo è una cifra stilistica che segue quasi tutti i suoi lavori, infatti per l'artista la parola ha un forte potere associativo che produce determinati sentimenti se posizionata in un luogo prefissato.

Mi è sempre piaciuta l'idea che le parole, che si suppone essere concreti , quando gli si parla da una persona diversa in un momento diverso possono avere un significato completamente diverso .[66]

L'effetto creato dall'artista è quasi quello di un dialogo tra se stesso e lo spettatore, nel vero senso della parola.
Proprio per dare questo effetto, utilizza nella maggior parte dei casi testi che si rivolgono personalmente al pubblico utilizzando la prima persona.
La scrittura, il testo ha un potente fascino, e allo stesso tempo contiene ambiguità e molteplici significati nascosti.
I testi che maggiormente utilizza provengono da fonti sia personali, che universali; in alcune occasioni utilizza anche testi biblici.
In uno dei suoi primi lavori, del 1990, *Meaning and Location,* utilizza appunto un testo biblico tratto dal Vangelo di Luca, ripetendolo mettendo una virgola tra parole differenti in modo da cambiare leggermente il significato della citazione.
List of Name (1990-oggi) invece è una lista di nomi di persone che ha incontrato nella sua vita di cui riesce a ricordare il nome, questa lista viene esposta all'interno della Scottish National Gallery of Modern Art di Edimburgo.
Oltre al testo un altro mezzo utilizzato da Douglas è quello del video.
Questo medium è forte e imponente, utilizzato dall'artista quasi in modo aggressivo utilizzando le immagini con il peso che esse portano.

---

[66] Gordon Douglas in Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"Je me suis toujours aimé l'idée que les mots, ce qui est censé être en béton, lorsque parlée par une personne différente à un autre moment peut avoir un tout autre sens".

Scientificamente rilegge in modo caratteristico il medium attraverso rallentamenti, ingrandimenti, sfasature tra suono e immagine e gioca sulla plasticità monumentale del movimento nel video.
Per esaltare questa caratteristica spettacolare e forte fa installazioni molto organizzate e colte.
Più precisamente utilizza pellicole di film come nell'opera *24 Hours Psycho (*1993*)*, nella quale rallenta il film *Psycho* di Alfred Hitchcock in modo che duri ventiquattro ore consecutive.
L'opera ha come risultato il creare un'esperienza pressoché onirica per il pubbico che assiste alla riproduzione.
In un'altra opera, video installazione dal titolo *Left is right and right is wrong and left is wrong and right is right* del 1999, presenta due proiezioni del film *Whirlpool* di Otto Preminger che sono proiettate invertite e speculari tra di loro.
Con mezzi digitali suddivide i singoli fotogrammi proiettando quelli dispari da un lato, e quelli pari dall'altro.
L'artista vuole far sperimentare allo spettatore l'importanza espressiva dei vari elementi immagine e suono separatemente; l'esempio caratteristico è la proiezione del film *Vertigo* di Alfred Hitchcock nel 2002 durante la quale, nello spazio preposto, sono disgiunti i due elementi visivi e uditivi in modo da dare importanza espressiva ad entrambi.
Lavora anche nella fotografia utilizzando sempre lo stratagemma di minino cambiamento d'immagini, che producono smarrimento e sgomento.
Quelle che gestisce durante il suo percorso creativo sono problematiche legate quasi in ogni opera alla ricerca dell'identità; i suoi testi, le installazioni, i video indagano una sorta di tensione tra bene e male, dimostrando nella maggior parte dei casi un grande interesse verso un'indagine profonda che lo porta alla considerazione della condizione umana odierna.
L'arte di Douglas dà la possibilità di ritrovare una nuova funzione nelle opere, che diventano parte del nostro immaginario collettivo.
Esiste una rilettura di ciò che è l'arte contemporanea, così come Bourriaud precisa nei suoi testi.
Lo spettatore che assiste alle opere di quest'artista viene trasportato nella proiezione che lo avvolge, diventa quasi superficie dove vengono riprodotte le immagini e quindi esso stesso si trasforma in scultura nello spazio.
Allo stesso tempo questo tutt'uno coinvolge su tutti i lati la persona che osserva e, oltre a diventare egli stesso superficie tridimensionale parte dell'installazione, viene arricchito e sconvolto anche sul piano emotivo.
Suggestione completa e psicologica è quello che viene prodotta attraverso il suo lavoro.

Il cinema è quello che più si avvicina tra arte e vita, esso attraverso le sue componenti ci mostra la forza di azioni reali e ci fa riflettere sulla loro natura.
L'uso di questo mezzo è per l'artista la forma più sincera con la quale riesce ad avvicinare la quotidianità al mondo dell'arte, attraverso una partecipazione diretta e vicina.

D. Gordon, List of name, 1990-oggi.

D. Gordon, *Left is right and right is wrong and left is wrong and right is right,* 1999.

D. Gordon, *24 Hours Psycho,*1993.

Hempel Lothar

Quest'artista è nato in Germania, nel 1966.
La sua pratica artistica negli anni Novanta è caratterizzata dalla trasformazione dello spazio espositivo nel quale lo spettatore diventa attore di una scena intrisa di riferimenti e contraddizioni sintattiche.
Molto spesso queste opere teatrali sono legate alla storia tedesca, alla musica, al cinema, alla psicologia e sono concepite facendo riferimento a stili differenti dal dadaismo al costruttivismo, utilizzando metafore visive, immagini e oggetti ritrovati.
Lavora utilizzando una vasta gamma di supporti differenti mettendo in scena delle "possibilità teatrali", nelle quali lo spettatore può autonomamente impegnarsi seguendo la propria liberà scelta.

Nei suoi dipinti e nelle sue installazioni, l'artista propone delle interpretazioni che non hanno né inizio né fine anzi, lo stesso artista descrive le opere come "*situazioni che hanno una qualità onirica*."
Grande apertura all'interpretazione da parte del pubblico e grande produzione artistica piena di riferimenti visivi giustapposti.
Produce manifesti, fotografie, sculture e video in cui si riconosce il manierismo e la precisione dell'autore.
Per esempio in dipinti che presentano sagome danzanti che sfidano la propria bidimensionalità con collage o elementi che escono dallo spazio preposto.
I ballerini che rappresenta sono carichi di illusorietà, espressività e sono in realtà la manifestazione dei dilemmi interattivi dell'artista.
Le figure identiche nelle posizioni, sono differenti dal punto di vista stilistico.
La pittura diventa narrazione e prolungamento della persona.
Nelle sue opere è presente anche la sua dedizione al design, infatti si possono riconoscere riferimenti dettagliati verso l'interior design che provocano un'estensione a livello teatrale del dipinto.
Nelle sue fotografie cambia il colore degli occhi d'icone del mondo musicale come Iggy Pop, nell'opera *Renaissance* del 2006, e di Joy Division Ian Curtis, nell'opera *New Dawn Fades* del 2003.
Con colore rosa e blu interferisce nelle immagini in bianco e nero inserendo nella storia chiari elementi della cultura pop contemporanea.
Le opere che l'autore presenta apparentemente sembrano molto decise e programmate, in realtà nei testi che spesso accompagnano i suoi lavori si leggono dubbi di fondo in quasi tutto il suo percorso.
Negli estratti del diario personale, si legge appunto della qualità onirica dei suoi lavori, accusati molto spesso dalla critica di essere malinconici e molto tristi, ma si legge anche della frustrazione dell'autore e della sua voglia di svegliarsi da questo sogno.
La struttura che permane all'opera è frammentata e aperta, in cui risuona spesso l'eco di un sogno che non permette e fa sentire impotenti.
È un perenne divario tra la memoria e il tentativo di descriverla, tra il sogno e il mondo esterno, che ritorna costantemente nel percorso artistico di Hempel.
Questo squilibrio però funziona anche a livello di pubblico, e funziona come ispiratore.
La produzione di Hempel regala allo spettatore grandi speranze e aspettative che inglobano il pubblico nel mondo della narrazione sperimentale.

H. Lothar, *Silberblick/Squint*, 2010.

Christine Hill

Nel testo *Estetica Relazionale* di Nicolas Bourriaud, parla di un nuovo orientamento degli artisti che si avvicinamento alla sfera relazionale della quotidianità.
Il cambiamento avviene proprio nell'opera sia dal punto di vista etico che formale, e soprattutto nel ruolo dello spettatore, che diventa elemento attivo e partecipativo e dà una gran mano nella costruzione di nuove realtà anche se temporanee, in cui la partecipazione e lo scambio tra individui è possibile.
Quest'atteggiamento si può vedere a pieno titolo nella pratica artistica di Christine Hill, artista americana.
In molte occasioni infatti, l'artista trasforma lo spazio in ambienti abitabili della nostra quotidianità, come per esempio quando trasforma in ufficio o in negozio una galleria oppure quando lo spazio museale è trasformato in agenzia che organizza vere e proprie visite per la città.
Le sue opere di trasformazione dello spazio fanno si che non si capisca molto bene se ci si trova in una galleria o museo oppure in un altro luogo.
Questo perché gli ambienti dedicati sono presentati come estremamente realistici e veritieri con tanto di sedie e tavolini che il pubblico può vivere in prima persona.
Il luogo dell'arte è diventato altro, e fa si che in esso si creino le stesse condizioni che possono esserci al di fuori di esso, e pertanto si creano confusione e dubbio.
Le sue opere sono veri e propri set, spettacoli.
Una delle opere, citate anche da Bourriaud, più famose attribuibile a quest'artista è *Volksboutique*, 1996-1997, che rientra pienamente nell'ottica della relazionalità.
Christine Hill apre un vero e proprio negozio a Berlino, dove le persone possono acquistare e vendere vestiti usati.

Lo spazio, inventato e gestito dall'artista diventa spazio di relazione, infatti gestisce personalmente il negozio, dall'acquisto dei vestiti alla disposizione dei prezzi, dalla conversazione ai consigli ai clienti.
Questi metodi d'interazione con il suo pubblico diventano per lei i materiali che utilizza per l'opera.
L'interazione è il suo lavoro, che è temporaneo e inaspettato.
Il suo lavoro artistico è dato nello spazio e nel tempo, che lo rappresenta.
Le relazioni prendono identità nello spazio e l'opera si realizza pienamente, e funziona.
Il progetto ha avuto un'evoluzione dal suo inizio, alimentando discussioni nel pubblico e nel mondo dell'arte.
Difatti, il suo ruolo di commessa poi si è tramutato in quello di massaggiatrice, di guida turistica o di progettista.
Un lavoro di tutti i giorni diventa attività artistica che potrebbe benissimo essere presentata all'interno di musei o gallerie, così come sulla strada o in un negozio di un paese o città.
Il lavoro *Volksboutique* è stato poi presentato, dopo la sua manifestazione originale, anche in altre occasioni, come alla Biennale di Venezia del 2007.
L'artista è convinta che il lavoro rientri nella definizione di Performance Art perchè si avvale della performance, del teatro ma non vuole arrivare ad una simulazione, vuole la vita in tutte le sue sfumature.
Ciò che riesce a ricreare sono situazioni reali in tempo reale.
La sua figura è si quella dell'artista, ma esprime anche attraverso il lavoro la propria personalità semplicemente e con trasparenza.
La difficoltà che ha avuto con l'opera inizialmente era un fatto di occupazione, infatti non aveva tutti i permessi necessari per aprire un vero e proprio negozio in città, poi i problemi divennero di responsabilità perché ci volle molto tempo per chiarire il ruolo della sua figura all'interno di questo spazio.
La difficoltà però, dice l'artista stessa in un'intervista, è stata superata arrivando al risultato cercato: la collaborazione e partecipazione degli spettatori sotto vari livelli.
La sua idea di uno scambio equo è stata raggiunta con la sua opera.
La curiosità dell'artista verso la relazione e verso ciò che può darle l'osservazione di altre occupazioni nacque già dalla scuola d'arte, dove si rese conto che trovava sempre più ispirazione in spazi lavorativi che lei non aveva mai provato personalmente, ma che le davano molto.
Così cominciò a pensare a un ruolo dell'arte all'interno di queste sue curiosità e si decise a creare questi spazi commerciali dove lei era impegnata in prima persona.
Nel tempo la curiosità ha lasciato spazio a preoccupazioni, dovute anche alle considerazioni del periodo sulla società.

Tramite questi lavori ha cominciato una specie di indagine in questo senso, studiando i meccanismi sociali dall'interno, ogni volta in casi precisi e in ruoli pienamente femminili come la commessa o la bibliotecaria, o ruoli che non sono pienamente interpretati da donne, come la presentatrice di talk show di tarda notte.
Inseriti nei meccanismi sociali con cui lavora c'è anche un'estetica dell'oggetto che è molto interessante da considerare.
Elementi visivi come gli oggetti soprattutto oggetti smessi sono per Christine Hill un'ossessione che l'aiuta a capire meglio la società che la circonda.

C. Hill, *Volksboutique*, 1996-1997

Pierre Huyghe

È nato nel 1962 in Francia, a Parigi.
Dopo la frequentazione dell'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs comincia la sua carriera artistica impiegando molti modi differenti.
Dalle installazioni ai lavori video, fino agli eventi pubblici che organizza e che diventano subito un caso nel mondo dell'arte.
Huyghe fa veri e propri film, riprendendo in scenari già visti scene di film ricreate; attraverso questi filmati l'artista indaga la capacità del cinema di distorcere le immagini e il significato.
E come ultima analisi, come la forma viene distorta nella memoria.
Sfuma la tradizionale distinzione che ci dovrebbe essere tra la finzione del film e la realtà vissuta, e proprio rivelando questa distinzione Huyghe gioca sulla finzione e sulla rivelazione della vita.
Affronta quasi sempre nei suoi lavori tematiche sociali complesse come il desiderio dell'utopia, il richiamo al mass media, l'impatto del modernismo sui valori contemporanei e sul credo della società.

Il suo lavoro è organizzato come critica ai modelli narrativi proposti dalla società contemporanea.
Per l'artista questi modelli narrativi sono contesti che illudono lo spettatore perché in questi si immedesimano.
La sua arte invece ha il compito di dimostrare i caratteri illusori di ciò che il cinema e la televisione danno al pubblico.
C'è un confronto diretto del film con la realtà in modo implicito.
I suoi lavori mostrano le finzioni sociali nelle quali lo spettatore è immerso, e dimostrano anche che queste finzioni alla fine dei conti governano il mondo e il sistema contemporaneo della società.
Per esempio, nella sua opera *Multiple Scenarios*, del 1996 chiede a una serie di candidati di recitare delle scene tratte dalla filmografia tradizionale, come scene tratte da *2001 – Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, dimostrando e amplificando il processo, a suo parere significativo, del fatto che tutti noi "recitiamo" un testo già scritto.
La pratica artistica di Huyghe porta a galla questo problema e cerca di liberarci dalla costrizione data dalla società contemporanea.
L'operato dell'artista cerca di inventare scenari che liberino la gente, che guadagnerebbe in autonomia e in libertà e soprattutto che riuscirebbe a "scrivere" la propria storia senza limitazioni e canovacci.
Per Huyghe la rappresentazione in differita, attraverso il cinema e la televisione, è la fonte fondamentale della falsificazione sociale che manipola la gente.
Attraverso sue opere come *Chantier Barbès-Rochechouart* del 1994 oppure *Dubbing* del 1996, da una parte in forma fotografica e dall'altra attraverso il video, cerca di far riappropriare agli individui la propria storia e il proprio lavoro, avendo per un breve momento una rivincita sulla finzione.
Il confronto tra realtà e video cinematografico è prodotto in molti suoi lavori come quello in cui la doppiatice francese di *Biancaneve* di Walt Disney racconta la sua diretta esperienza con il personaggio o come nell'opera in cui sono riprese parti del film *Un pomeriggio di un giorno da cani* di Sidney Lumet e sono intervallate da spezzoni d'intervista all'uomo protagonista dell'assalto alla banca a cui il film è ispirato; nell'opera sono sottolineate le differenze tra lui e il suo personaggio nel film, interpretato dall'attore Al Pacino.
Realtà mediatica e realtà sono confrontate e relazionate per verificare differenze e imprecisazioni nel film in confronto dal fatto realmente accaduto.
Secondo Bourriaud, Pierre Huyghe lavora proprio in mezzo tra finzione e la democrazia sociale sostenendo il proprio attivismo in favore della seconda.
La linea conduttrice del comportamento dell'artista è la sua convinzione di dover smettere d'interpretare il mondo ma al contrario è ora di cominciare a viverlo.

L'opera deve aiutare la comprensione e dar la possibilità allo spettatore di acquistare le doti necessarie per rimettersi in gioco.
Procedendo attraverso la contemporaneità, utilizza però strumenti del passato recuperando soprattutto opere di altri, da sceneggiatori a registi.
All'interno di questi recuperi, Huyghe rompe la catena dell'interpretazione dando luogo a nuove attività.
Lo scambio nelle sue opere si trasforma in spazio, dove ci sono partecipazione e interattività.
Nella mostra *Traffic*, curata dallo stesso Nicolas Bourriaud e di cui sono già state scritte alcune considerazioni, l'artista propone un'opera in cui la partecipazione ed il contatto tra il pubblico e l'artista è reale e centrale: l'opera consiste infatti in delle visite organizzate per la città, visite notturne in un autobus che propone allo spettatore delle immagini attraverso schermi interni all'autobus dello stesso percorso che stanno facendo però in versione diurna.
In questo modo si crea una sovrapposizione tra notte e giorno, tra tempo reale e messa in scena che produce una vera narrazione.
Le differenze che sottolinea attraverso le riproduzioni del percorso sono l'essenziale dell'opera che si basa appunto nella differenza tra diretta e differita.
La differenza è in assoluto il punto cardine di tutta la sua produzione, tra diretta e differita, tra la realtà lavorativa e rappresentazione dello stesso, tra la vita reale e la sua trasposizione cinematografica.
E proprio nella differenza si creano l'arte e l'esperienza umana.
E proprio per capire questa società e umanità, l'arte riesce a osservare il mondo e dargli un significato attraverso la differenza e la contraddizione.

P. Huyghe, *The third memory*, 1999.

P. Huyghe, *Chantier Barbès-Rochechouart,* 1994.

Gabriel Orozco

Artista di origine messicana, frequenta l'Escuela Nactional de Artes Plasticas e in seguito studia a Madrid; con la moglie si sposta e lavora tra Parigi, New York e Mexico City.
Si occupa d'arte esplorandola attraverso la fotografia, il disegno, la scultura e l'installazione, ma anche utilizzando la pittura.
Il suo lavoro è influenzato innanzitutto dal nomadismo che nei primi tempi lo caratterizza.
Tutto la sua attività tocca vari temi e varie tecniche differenti ma in tutte viene incorporata la realtà e l'oggetto quotidiano.
Il pubblico davanti ad una sua opera è partecipe ed esplora in tutte le sue fasi l'associazione creativa permessa da oggetti abbandonati, e non considerati nella quotidianità.

Per l'artista, il decentramento della fabbricazione rispecchia una ricca eterogeneità di oggetti e materiali.
Non c'è modo di individuare un'opera di Orozco i termini di prodotto fisico.
Al contrario, deve essere colta attraverso temi conduttori e le strategie che costantemente si ripetono, ma sempre in mutando forme e configurazioni.[67]

I suoi temi conduttori, le sue idee, le connessioni che stanno alla base del suo lavoro sono state messe in mostra concretamente anche tramite un'opera del 1996, dal titolo *Tavoli di lavoro*, in cui colloca il suo tavolo di lavoro su cui sono accumulati disegni, materiali, schizzi e anche opere incompiute.
Tutti materiali che mostrano un'immagine intima dell'artista e del suo processo intellettuale.
Lo stesso artista ammette in un'intervista che la cosa più importante per lui non è ciò che il pubblico vede presso un museo o una galleria, ma che la cosa principale è quello che la gente vede dopo aver osservato queste opere e soprattutto come il pubblico affronta di nuovo la realtà.

---

[67] Dal catalogo della mostra *Gabriel Orozco* a cura di Ann Temkin, Anne Byrd, Benjamin HD Buchloh, Briony Fer, Paulina Poboch, Museo d'Arte Moderna, New York 2009.
Traduzione personale dall'inglese.
"*For the artist, the decentralization of the manufacturing practice mirrors a rich heterogeneity of object and material. There is no way to identify a work by Orozco in terms of physical product. Instead it must be discerned through leitmotifs and strategies that constantly recur, but in always mutating forms and configurations.*"

I suoi oggetti, che possiamo definire veri e propri ready made, sono costruiti prendendo materiali per lo più di scarto, trasformati e reinterpretati artisticamente all'interno della situazione artistica.
Utilizzando questo metodo contestualizza il rapporto arte/realtà lavorando sulla memoria del pubblico che osservando le opere s'immedesima e pensa.
Gli oggetti, anche di origine industriale, sono reinterpretati e acquisiscono una poetica al limite del paradosso estetico.
Esempi di questa poetica possono essere l'opera *Four Bicycles. There is Always One Direction* del 1994 in cui fonde insieme delle biciclette in un gioco di equilibri precari e direzioni contrastanti oppure l'opera intitolata *Yielding Stone* del 1992, realizzata rotolando una pallina di plastilina lungo le strade di Monterrey in Messico e, facendo ciò, raccogliendo i detriti, i sassi, la polvere che si erano accumulati per la strada.
L'obiettivo dell'artista in questo modo è ancor più sottolineare quanto tutte le situazioni della realtà aiutano a creare la vita e come tutte le azioni, i momenti di una persona vadano a influenzare ciò che egli è che sarà.
Negli anni '90 all'opera è implicita una piena disponibilità alla comprensione piena da parte del fruitore come è implicito un coivolgimento dello spettatore dal punto di vista emozionale e fisico.
Il lavoro di Gabriel Orozco è legato alla sfera della quotidianità, alla disponibilità di mezzi e oggetti presi direttamente da essa.
Le sue opere sono effimere manifestazioni, sculture che creano suggestioni poetiche e simboliche.
Gli oggetti sono riproposti cosi come sono, nella loro originalità e povertà estetica e le strutture che vengono a formarsi prendono valore di veicoli per le relazioni, significati e sensi da scambiare e analizzare all'interno della comunità.

G. Orozco, *Asterisms*, 2012.

Philippe Parreno

Artista originale, che ha studiato arte presso l'Ercole des Beaux di Grenoble fino al 1988, e poi presso l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques al Palais de Tokyo a Parigi durante l'anno successivo.
I suoi lavori sono caratterizzati da varietà di supporti che vanno dal video, alla scultura, al disegno fino al testo.
E' un'artista che per il suo lavoro, e il suo pensiero è considerato parte del gruppo di artisti relazionali studiati da Bourriaud.
Mezzo fondamentale per il suo lavoro è il concetto di mostra, del quale ridefinisce totalmente le potenzialità, esplorandolo come fosse un oggetto assimilabile piuttosto che a un insieme di opere ad una singola.
Nel libro *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, di Nicolas Bourriaud si parla proprio del concetto di mostra che Parreno ha ripreso dal gruppo General Idea, che lavorò negli anni Settanta attraverso la produzione sociale, e quindi utilizzando mezzi come la televisione, la pubblicità o i giornali.
Parreno ne parla così:

Per me furono i primi a pensare alla mostra in termini, non più di forma o di oggetto, ma di format di rappresentazione, di lettura del mondo.
La questione posta dal mio lavoro potrebbe essere la seguente: quali sono gli strumenti che permettono di comprendere il mondo*?*[68]

Secondo Bourriaud il lavoro di Parreno parte dall'idea che il reale è strutturato come un linguaggio, e che l'arte riesce ad articolare questo linguaggio altrimenti incomprensibile.
In questo modo spiega che prima di criticare la società in cui si vive bisogna capirla, amarla, e viverla pienamente.
Solo successivamente, grazie all'arte, si può formulare una critica sociale fondata e determinata.
Si può dire che questo pensiero parte sicuramente dall'adozione di un pensiero psicanalitico e si può avvicinare anche a un pensiero marxista, che è quello che definisce la vera critica del reale come quella che parte dal reale vissuto.

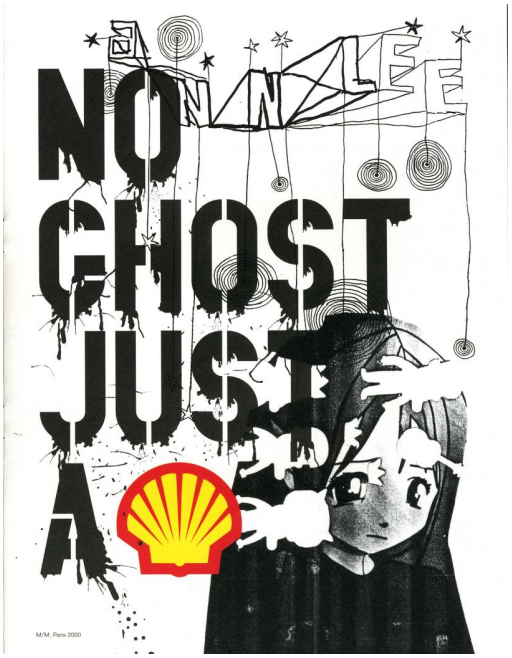
---

[68] Philippe Parreno, in Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"*Pour moi ont été les premiers à penser du spectacle en termes de, pas plus que la forme ou de l'objet, mais le format de la représentation, la lecture du monde. La question posée par mon travail pourrait être la suivante: quels sont les outils qui nous permettent de comprendre le monde?*"

Quindi non basta interpretare il mondo ma bisogna trasformarlo, ed è questo che Parreno, attraverso i suoi lavori cerca di fare.
Le dinamiche tra immagine e suono e tra spazio e tempo danno una nuova possibilità di riflessione.
Le sue mostre si costruiscono come collaborazioni, e come modelli relazionali nelle quali ci sono diversi protagonisti in una narrativa specificatamente ideata.
Nel suo linguaggio espressivo c'è un uso razionale e sicuro delle nuove tecnologie.
Opere della sua carriera esaminate in questa scrittura sono *No More Reality* (1991), una delle sue prime opere nella quale sono inserite le problematiche legate al suo lavoro.
È una sequenza d'immagini che descrivono una manifestazione di ragazzi con cartelloni e slogan.
I sottotitoli di questo video sono legati a ciò che significa questa manifestazione nella società, descrivono lo scopo e il potere collettivo che una manifestazione, in senso generico, ha nella sfera politica.
Parreno utilizza frequentemente "ciò che c'è in mezzo", per esempio quello che si trova tra l'immagine e la sua didascalia, il lavoro e il suo prodotto, la produzione e il consumo.
L'utilizzo dei mezzi informatici da una parte è legato all'elaborazione d'immagini astratte, dall'altra parte il video è utilizzato più semplicemente.
In ogni caso il medium visivo del video è utilizzato come mezzo per sottolineare l'azione.
In *Werktische/L'E'tabli* (1995) decontestualizza la catena di montaggio di una fabbrica adattandola al tempo libero delle persone durante il fine settimana.
Questo per porre l'accento sulla sua idea riguardante la libertà individuale che, per lui è abolita dal lavoro dell'uomo.
In un'altra opera intitolata *No Ghost Just a Shell* del 2000 in collaborazione con Pierre Huyghe usa la tecnica del doppiaggio su un personaggio manga giapponese di cui compra i diritti, alla quale fa raccontare il suo ruolo di personaggio in prima persona.
Philippe Parreno proprio con questi lavori

mette in luce l'inconscio della produzione innalzandolo allo status di materiale di costruzione[69].

[69] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"Souligne la production inconsciente en élevant le statut de matériau de construction."



P. Parreno, *No More Reality*, 1991.
P. Parreno, *No ghost a Shell*, 2000.

Rirkrit Tiravanija

Per quanto riguarda il suo lavoro artistico, il suo percorso è molto influenzato dalla partecipazione e dalla relazionalità.
Lo spettatore che si trova immerso in una sua mostra, molte volte non riesce a distinguere tra opera e produzione propria.
L'opera di Tiravanija difficilmente è distinguibile, poiché vuole inserire nella propria pratica le attività quotidiane dell'uomo.
L'artista abbandona opere legate all'individuo singolo per sviluppare una poetica legata al gruppo che agisce, crea, dà senso insieme.
Concepisce la mostra, il progetto come luogo e azione in cui si beve qualcosa insieme o ci si rilassa prendendosi una pausa.
In *Untitle, One revolution per minute*, per esempio apre un chiosco dove sono cucinate crepes che i visitatori possono consumare.
In questo caso la consumazione del cibo che è un gesto comune è l'obiettivo dell'attività.
L'artista crea volontariamente collegamenti tra arte e vita, realizzando a spazi destinati alla costruzione di strutture legate alla quotidianità.

Il titolo di un lavoro di Rirkrit Tiravanija si accompagna spesso alla menzione tra parentesi "*lots of people*" a dimostrazione del fatto che la gente fa parte dell'opera.[70]

Lo scopo delle opere di Tiravanija è l'uso fatto dagli spettatori che possono utilizzarle e servirsene.
La struttura dell'opera è legata alla realtà che si vive quotidianamente, l'opera è costituita nella maggior parte delle volte da spazi dove svolgere attività comuni che tramite l'affermazione dell'artista diventano opere d'arte.
Il comportamento dell'artista è a volte passivo e altre attivo, spinge il pubblico ad assumere determinati comportamenti, poi li lascia pienamente liberi di improvvisare ed esser se stessi.
In tale maniera riproduce spazi comuni e allo stesso tempo spazi imprevedibili, mobili e relazionali.
Il suo mondo artistico è fatto di luoghi d'incontro, stanze, in cui la relazionalità è sovrana.
Spazi pubblici e luoghi aperti, accessibili a tutti, momenti precari in cui nulla è previsto o duraturo.
Solamente incontri casuali tra individui che s'incontrano e si conoscono.
La relazionalità degli incontri casuali generati dallo spazio comune.
Le opere di Tiravanija sono comunità temporanee che si materializzano e si organizzano in autonomia.
I concetti di effimero e di comunità sono concetti chiave della pratica artistica che si oppone invece alla permanenza delle cose e della società.
Micro comunità che si formano in luoghi di transito, dove le persone si incontrano e relazionano.

Le opere di Tiravanija sono accessori e scenografie di uno scenario planetario, un copione in progress il cui soggetto è: come abitare il mondo senza risiedere in nessun luogo.[71]

Molte volte nella pratica artistica dell'artista thailandese non esiste nemmeno oggettivamente l'opera, si può piuttosto parlare evento collettivo in quasi tutte le sue opere.

---

[70] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"Le titre d'une œuvre de Rirkrit Tiravanija est souvent accompagnée de la mention entre parenthèses " beaucoup de gens " qui reflète le fait que les gens font partie du travail."
[71] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo.* Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"Les œuvres de Tiravanija ya des scènes accessoires de scénario planétaire, un script en cours dont le sujet est : comment vivre dans le monde sans résider n'importe où."

Evento, cena, servizio: operato che s'innesta nell'estetica relazionale professata da Bourriaud.
Tiravanija lavora tra arte e socialità intervenendo sul piano esistenziale e sul piano dei rapporti intersoggettivi in una pratica che diventa processo aperto in cui partecipano molto soggetti anonimi differenti.

R. Tiravanija, *Fear Eats the Soul*, 2011.

R. Tiravanija, *Untitled (Free*), 1992.

R. Tiravanija, *Soup/No soup*, 2012.

1.6. Arte Relazionale come forma sociale

Come abbiamo largamente rilevato nei paragrafi precedenti, con l'analisi di Nicolas Bourriaud si torna a riflettere sulla relazione e su tutti i valori che ruotano attorno a questo concetto.

Con arte relazionale s'intende un insieme di pratiche artistiche che prendono come punto di partenza teorico e pratico l'insieme delle relazioni umane e il loro contesto sociale, piuttosto che uno spazio autonomo e restrittivo.[72]

L'analisi di Bourriaud sugli artisti enfatizza un ritorno al localismo che porta alla riscoperta dell'individualità e della propria identità anche grazie alla collettività e al lavoro nel territorio attraverso la relazionalità.
Gli artisti che nel tempo si erano occupati di public art, si evolvono e cercano attivamente una relazione e comunicazione diretta e biunivoca con i loro spettatori, togliendo qualsiasi tipo di medium tra artista e osservatore.
Si creano processi d'interazione che stipulano con il pubblico vere e proprie implicazioni sociali come abbiamo visto concretamente nelle opere analizzate in precedenza nel paragrafo dedicato all'analisi degli artisti.
La relazione si basa su un nuovo modo di lavorare nell'arte, infatti, il processo artistico cerca e costruiste un rapporto diretto di tipo simbiotico tra pubblico e opera.
L'artista relazionale pensa uno spazio in cui il pubblico, che può essere singolo o un gruppo di persone, sviluppa una riflessione attiva sul modello di vita che conduce, sull'azione e sulla propria esistenza all'interno della società.
Nel testo *Pubblic Art, interazione e progetto urbano*[73] di Lorenza Perelli vengono portate ad esempio opere relazionali come abbracci a persone sconosciute, creazione di spazi effimeri o creazione di comunità temporanee che all'interno di luoghi lavorano, cucinano, operano o parlano solamente gli uni con gli altri.
Lorenza Perelli ammette che tutte queste azioni artistiche nel periodo precedente non sarebbero state definite come "arte", anzi, non sarebbero nemmeno rientrate all'interno della definizione di azione artistica come, per esempio, una performance.

---

[72] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Avec l'art relationnel est un ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ l'ensemble théorique et pratique des relations humaines et de leur contexte social, plutôt que d'un espace autonome et restrictive."
[73] Lorenza Perelli, *Public Art, Interazione e progetto urbano*, Editore Franco Angeli, Roma 2010.

Ammette anche che con il fenomeno dell'arte relazionale queste azioni trovano qualcosa che le accomuna e quindi, in conformità a questi elementi, ritrovano una nuova definizione che le comprende.
Si sposta il punto focale d'interesse che prima era sul pubblico o sull'artista e ora è sulla voglia di condividere e relazionarsi e facendo ciò l'arte assume una nuova funzione di tipo sociale, agendo sulla vita pubblica del cittadino.
Arte relazionale, pubblica nel senso che non esistono interferenze di comunicazione tra pubblico e artista e anzi i fruitori forniscono una risposta partecipata e attiva.

L'arte pubblica, e in questo caso l'arte relazionale non è pubblica perché è collocata in luoghi esterni o in qualche identificabile spazio civico o perché è qualcosa di comprensibile per ognuno, perché l'arte è pubblica se è la manifestazione delle attività artistiche, prendono l'idea di pubblico come loro genesi e soggetto di analisi. [74]

Lo spazio adibito per l'operare artistico in questi casi cambia totalmente la funzione diventando un luogo in cui si attuano l'azione relazionale e l'interazione.
Lo spazio in questione è spazio sociale, in cui regna la democrazia e l'equilibrio e in cui si può accedere liberamente.
È luogo di partecipazione ed è proprio grazie a questo meccanismo di condivisione e di partecipazione a cui si deve la definizione di socialità e di ruolo sociale dell'opera artistica.
Lo scambio tra opera e utente, tra arte e società punta a creare un patrimonio culturale comune.
Nel contesto ognuno ha un suo ruolo definito, equo e paritario nel confronto, ma l'essenzialità è il concetto di stare insieme e creare in quel momento una piccola comunità temporanea.

L'arte relazionale verte sull'universo delle interrelazioni umane e dell'ambiente sociale in cui si svolgono e implica la partecipazione attiva del pubblico a cui è destinata.[75]

Si parte quindi dalla considerazione necessaria che l'essere umano vive all'interno della società per analizzare una relazione tra arte e vita all'interno delle basi dell'arte relazionale.

---

[74] Patricia C. Phillips, *Temporality and Public Art*, in *Critical Issues in Public Art*, in Art Journal vol.48 n. 4, 1989. Traduzione personale dall'inglese.
"*Public art, and in this case the relational art is not public because it is located in places outside or in some identifiable civic space, or because it is something understood by everyone, because art is public if it is the manifestation of the activities art that take the idea of the public as their genesis and subject analysis*."
[75] Vilma Torselli, *Arte Relazionale*, in www.artonweb.it

Essa abbandona totalmente come punto di traguardo l'opera come oggetto, e s'interessa esclusivamente al processo e alle relazioni che si vanno a formare, dinamiche che seguono l'andamento della società contemporanea in cui ci si trova. Come già precisato, questa non è una novità nel mondo dell'arte infatti anche prima dell'arte relazionale ci sono movimenti che hanno finalità simili; la differenza sta proprio nel considerare questo tipo di arte come arte sociale, basata appunto sulla partecipazione della collettività per dare dar senso all'opera.
L'opera acquisirà senso compiuto solamente dopo un percorso di crescita collettiva e di scambio partecipativo.

L'operazione artistica consiste nel fare stesso, e non nel risultato di questo fare: certe volte il risultato finale esisterà, invece certe volte sarà pura azione, e altre continuerà a cambiare acquistando nel periodo il suo significato, a volte addirittura sparirà.[76]

Per finire questa riflessione cito le parole di Angela Vettese, che parla nel suo libro *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*[77] dei nuovi meccanismi utilizzati dagli artisti contemporanei:

Il cambiamento accade perché non può non accadere.
Il cambiamento del linguaggio dell'arte è un fatto. Non si può fare marcia indietro. Semplicemente, descrive il nostro presente e forse ci aiuta a intravedere il nostro futuro: secondo Marshall McLuhan, l'artista è colui che ci vaccina di fronte ai grandi cambiamenti, soprattutto ai cambiamenti dei modi di vivere che a volte viviamo anche come il disastro, nei termini di un mutamento repentino che ci coglie impreparati.
L'artista ci mette in condizione di capire chi stiamo diventando.[78]

In questo modo l'arte creata da questi artisti rientra nella definizione di sociale, entra pienamente all'interno della società in cui si manifesta cercando di superare le frontiere esistenti per estendersi il più possibile verso il pubblico che la guarda e che la vive.
La collettività, partecipando attivamente al processo artistico di queste opere, fa superare la staticità portando la propria esperienza e la propria identità e facendo perdere allo stesso tempo quell'aura che non rendeva l'arte partecipativa e relazionale.

---

[76] Roberta Valtorta, *Artista/opera/pubblico: un processo osmotico*, in Multiverso , n. 2, 2006. In www.undo.net.
[77] Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Editore Laterza, Bari 2010.
[78] Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Editore Laterza, Bari 2010.

1.7 "Altermodernità" e la metafora del radicante

Nicolas Bourriaud nell'ultimo testo pubblicato, *Il Radicante*[79], lascia in disparte i termini con i quali ha parlato precedentemente, per affrontare i temi che per lui sono rimasti insoluti cioè quelli del modernismo, postmoderno e globalizzazione culturale.
Punto critico d'inizio analisi è il tema della globalizzazione e di come possa essere stato affrontato in vari settori come la sociologia, la politica, l'economia, ma poco o nulla in ambito estetico e come essa influisca sulla teoria della forma artistica.
Con questo saggio si occupa di argomenti contemporanei che riguardano la collettività.
Un po' contraddicendo ciò che tanti studiosi hanno detto parlando di un'anti-arte contemporanea, Bourriaud riconosce all'arte contemporanea il ruolo che le è sempre spettato, cioè quello di "analista" instancabile del mondo di oggi.
Ammettendolo, affronta argomenti come il modernismo che, secondo suo parere, va completamente superato ma senza demonizzarlo.
Il postmoderno invece sta per finire, ma dalla sua osservazione si può uscirne senza richiamare la tradizione e senza nostalgia.
Per quanto riguarda la globalizzazione, essa è una realtà di fatto sulla quale non si può discutere, ma per Bourriaud è un meccanismo che tramite l'arte si può combattere.
La metafora per descrivere il nuovo tipo di artista nella contemporaneità è presa dall'ambito botanico: i radicanti sono le piante che non possiedono radici fisse, ma che hanno radici "revisionabili" che si adattano al luogo in cui si trovano.
La risoluzione di una contemporaneità e di un'estetica che non possiede radici fisse è chiamata *altermodernità*, cioè uno stato in cui la struttura di base è frammentata, plurale, non segnata da un'autocoscienza globale.

Il movimento dell'altermondializzazione raggruppa l'insieme delle opposizioni locali alla standardizzazione economica imposta dalla globalizzazione: esprime la lotta per il diverso, senza tuttavia presentarsi come una totalizzazione.
Il prefisso "alter", tramite il quale si potrebbe oggi indicare la fine della cultura del "post", raccoglie così al contempo la nozione di *alternativa* e quella di *molteplicità*.
Più precisamente, indica un altro rapporto con il tempo: non più il *dopo* di un momento storico ma il dispiegamento infinito del gioco dei circuiti temporali, al servizio di una visione della storia *a spirale*, che avanza pur tornando su se stessa.

---

[79] Nicolas Bourriaud. *Il radicante, per un'estetica della globalizzazione*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2014.

L'altermodernità, che consiste in un cambio di posizione nei confronti del fatto moderno, non considera quest'ultimo come un evento di cui si tratterebbe di dipingere il dopo, ma come un fatto tra gli altri, da approfondire e considerare in uno spazio infine de-gerarchizzato, quello di una cultura mondalizzata e preoccupata da nuove sintesi.[80]

Qualche limite si può trovare in questo saggio di Bourriaud: il postmodernismo è totalmente messo da parte, ma facendo ciò rischia di sottovalutarlo, non valutando che forse può essere il punto centrale del discorso contemporaneo.
Finisce con il mancare gli obiettivi che si è prefissato giocando con le parole e con i temi.
L'estetica radicante, come è stata definita, è diventata nel testo una tendenza decisamente troppo autoritaria anche se le teorie di Bourriaud rimangono innovative e degne di nota con rimandi che fanno riflettere sulla contemporaneità. Anche in questo saggio, la linea conduttrice del discorso è sempre la stessa: la globalizzazione e il capitalismo hanno occupato totalmente il pensiero e le critiche in parte rimangono schiacciate sotto questi pesi.
L'arte deve ribellarsi a questa condizione slegandosi dalla funzionalità e preconfezionalmento standardizzato del periodo.

L'arte odierna raccoglie la sfida, esplorando questo nuovo spazio-tempo della "conduttività", nel quale i supporti e le superfici hanno ceduto il posto ai tragitti.
Gli artisti diventano *semionauti*, cioè misuratori di un mondo-ipertesto che non è più lo spazio-piano classico, ma una rete infinita nel tempo e nello spazio; non sono tanto produttori di forme, quanto agenti della propria v*iatorizzazione*, cioè della regolazione della loro dislocazione storica e geografica.[81]

---

[80] Nicolas Bourriaud. *Il radicante, per un'estetica della globalizzazione*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2014. Traduzione dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*Le dell'altermondializzazione mouvement rassemble tous de l'opposition locale à la normalisation imposée par la mondialisation économique exprime la lutte pour la diversité, sans support comme une totalisation.*
Le préfixe «alter», à travers lequel vous pouvez désormais indiquer la fin de la culture de la "post", recueille ainsi tandis que la notion de solution de rechange et que la multiplicité.
Plus précisément, indique une autre relation avec le temps: pas plus après un moment historique, mais le déploiement du jeu infini des circuits de temps, au service d'une vision de l'histoire en spirale, en avançant en revenant sur lui-même.
Le altermodernità, qui consiste en un changement d'attitude envers le fait moderne, ne considère pas cela comme un événement que vous voulez peindre le tard, mais comme un fait parmi d'autres, à être exploré et considéré dans un espace enfin de-hiérarchique, à un mondalizzata de la culture et inquiété par nouvelle synthèse".
[81] Nicolas Bourriaud. *Il radicante, per un'estetica della globalizzazione*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2014. Traduzione dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"*Art moderne relève le défi, en explorant cette nouvelle espace-temps de la «conductivité» dont les médias et les surfaces ont cédé la place aux voyages.*
Les artistes deviennent semionauti, à savoir la mesure d'un monde hypertexte qui est plus le piano classique de l'espace, mais un réseau infini dans le temps et dans l'espace; pas tant la production de

CAPITOLO 2
Studio di ambiti d'interazione organizzata

2.1. Dalla creatività collettiva all'atto relazionale

La concezione autonomistica dell'arte ha portato a seguire determinate norme di cui alcune non scritte che all'interno di musei, gallerie o altri spazi adibiti all'arte sono onorate e rispettate.
Una delle regole in questione è quella del "non toccare" che nel tempo è stata sempre un'idea generale da non sovvertire.
Il coinvolgimento del pubblico è stato sicuramente un modo per unire opera e fruitore.
Nei principi dadaisti di Tristan Tzara c'è l'idea che un'unione di più elementi possa essere considerata opera completa solo se ha origine da un progetto.
Questa convinzione nasce dall'osservazione di determinati eventi del periodo dadaista, durante i quali si radunavano artisti, musicisti, poeti, studiosi che insieme esercitavano la propria arte davanti a un pubblico improvvisato che reagiva alle coreografie, alla musica, alle scenografie o alle lezioni in modi diversi.
Ci potevano essere reazioni di stupore oppure di rabbia, fischi o insulti ma in ogni caso era una dimostrazione attiva di partecipazione.
Il pubblico era un completamento necessario per la giusta riuscita dell'opera.
Il progetto apparteneva a uno o più artisti ma per raggiungere il risultato ci doveva essere per forza una reazione partecipativa di uno o più osservatori, per realizzare qualcosa di senso compiuto.
L'azione che integra una concezione di pubblico attivo per diventare opera d'arte è sicuramente derivata da una voglia di unire l'arte con la vita.
Innanzitutto perché, basandosi su un ideale romantico, la vita influenza molto spesso in gran parte l'arte e questo giustifica una sorta di somiglianza tra le due o di derivazione dell'una dall'altra.
D'altra parte una riduzione della distanza tra arte e vita aiuta, in qualche maniera, l'idea avanguardista dell'arte come agente di trasformazione della società.
Successivamente molti altri studiosi hanno analizzato questo rapporto, supportando le loro considerazioni con osservazioni sulla loro realtà.

---

formes, comme des agents de leur propre viatorizzazione, à savoir la régulation de leur dislocation historique et géographique."

Nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*[82] Walter Benjamin sostiene che l'arte riproducibile, quale può essere la fotografia, la stampa, l'arte cinematografica, esercita una sorta di presa sociale nel coinvolgimento e nell'educazione.
La continuità con il passato avanguardista viene meno poiché viene meno l'unicità dell'opera. Il coinvolgimento è quindi differentemente concepito perché espanso a un maggior numero di persone che possono usufruire dell'opera o meglio della copia grazie alla sua riproducibilità.
L'esperienza estetica in questo modo è impiegata come forma di comunicazione carismatica per coinvolgere e massificare la folla.
Il coinvolgimento sociale ha però origini nella pratica teatrale, come per esempio nella pratica di Bertold Brecht che chiede al pubblico di essere attento e partecipativo e soprattutto coinvolto dalla recitazione, ma allo stesso tempo pretendeva che si attuassero una freddezza e distanza critica totale.
In seguito la ricerca di coinvolgimento dell'osservatore passa nelle mani anche dei movimenti artistici che la espongono dal punto di vista ludico, empatico o emozionale, come nel caso di movimenti cinetici che grazie alle loro creazioni creavano rapporti fisici, ma anche emozionali.
E dopo ancora si passa a movimenti che ampliano il concetto di "opera aperta", nello spazio e nel tempo.
Oltre ad opere che possono avvicinarci al concetto arte/vita in maniera ludica, emozionale, programmata ci sono artisti che si accostano a questo rapporto anche dal punto di vista antropologico in cui l'assonanza opera/spettatore ha caratteristiche di storia o di fiaba.
È il caso di lavori sudamericani di artisti come Lygia Clark che volge il senso delle sue opere usando la tradizione popolare, la parata o la processione.
Il rito sacro o simbolico mostra la vicinanza mentale e spirituale tra la gente.
Il pubblico fa parte dell'opera e allo stesso tempo è lui stesso opera.
Negli anni Sessanta vanno ampliandosi queste tendenze partecipative nel mondo dell'arte, tanto che alcuni curatori cominciano a valorizzare in ambito museale artisti che provano queste operazioni.
Per esempio Franz West fu ben accolto dagli organizzatori con l'opera presentata alla *Documenta* di Kassel nel 1992, in cui cercava la partecipazione, cercava il coinvolgimento del pubblico che può utilizzare nel senso stretto della parola l'opera d'arte la quale consiste in una varietà di divani messi a disposizione dei visitatori per sedersi, chiacchierare, riposare.

---

[82] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Enaudi Editore, Milano 2000.

L'anno dopo alla Biennale di Venezia, un altro artista, Rirkrit Tiravanija presenta un'imbarcazione simile a una gondola nella quale bolle dell'acqua.
Attorno a questa c'erano dei tavoli che potevano essere utilizzati dagli spettatori per consumare dopo avere cucinato nell'acqua zuppe liofilizzate.

F. West, *Auditorium* ,1992.

R. Tiravanjia, *Untitled*, 1993.

Negli anni Novanta questa voglia di creare connessioni e relazioni aumenta e si sviluppa nell'arte che abbiamo studiato.
Come abbiamo ampliamente analizzato, il movimento ha anche una concezione politica della relazione, infatti l'arte è soprattutto utilizzata per superare quella solitudine che permane nella società, per sorpassare una società vista come invadente e troppo rigida.
Non a caso artisti come Félix Gonzàles-Torres usano il concetto di scambio come base del proprio operare nel mondo dell'arte.
Ammalato di Aids fa di questo il tema principale delle sue opere, che può consistere in un mucchio di caramelle ammassato in una galleria o in una pila di fogli all'ingresso di un museo che simboleggiano il suo corpo che decade e soccombe.

La partecipazione del pubblico è necessaria per l'esistenza dell'opera, lo spettatore può usufruire di essa, raccoglie una caramella o si porta via uno stampato.
In questo modo per l'artista il gesto vale come un suo riconoscimento stesso, un'attenzione particolare che allo stesso tempo gratifica ma distrugge.
Metafora della sua condizione particolare di ammalato ma anche metafora di vita in cui il dare e avere è una condizione semplice e apparentemente inoffensiva che ha in seno una forza pericolosa e rischiosa.

F. Gonzales Torres, *Untitled (Death by Gun)*, 1990.

F. Gonzales Torres, *Untitled (Lover Boys)*, 1991.

L'evoluzione del tema della partecipazione e il riconoscimento mediatico parte soprattutto da un modo differente di comunicare.
In realtà, infatti, è la presenza di una maggiore interattività nella vita sociale che ha portato uno sviluppo crescente della tecnologia, dello scambio mediale.
I nuovi teorici della modernità hanno solo sottolineato che l'arte è uno dei mezzi privilegiati per aiutare la società a superare la nuova comunicazione standardizzata e utilizzare i mezzi nel modo più utile possibile per ricreare un coinvolgimento reale nonostante i medium.

In un mondo di specchi rotti, fatto di testi non comunicabili, l'arte potrebbe essere un protocollo di comunicazione e uno strumento di ricostruzione sociale.

L'arte, sempre più espressione ibrida dei materiali virtuali e fisici, può essere un ponte culturale fondamentale tra la rete e l'io.[83]

Estetica Relazionale descrive la sensibilità collettiva dentro la quale le opere d'arte sono inserite, con *Postproduction* comprende una mentalità rinnovata che comprende appunto l'apparizione delle nuove tecnologie e l'inserimento delle stesse all'interno del panorama contemporaneo.
Bourriaud nel suo secondo saggio, parte dalla considerazione che gli strumenti più utilizzati per creare modelli relazionali siano strutture formali pre-esistenti.
La società per gli artisti diventa un vasto insieme, dove recuperare forme e strutture per creare sistemi di relazione e partecipazione.
Per Bourriaud gli artisti relazionali devono formare opere che siano significative per il loro uso, per la funzione relazionale che vogliono proporre piuttosto che per il loro significato.
Proprio per questo motivo gli artisti vedono il campo artistico non più come un insieme di opere da superare, ma come materiale da poter riutilizzare, informazioni da ripresentare in modo differente.
Il concetto di scambio, di creatività colletiva sta proprio in questa concezione innovativa.
Nella partecipazione, nella vita quotidiana, nelle opere pre-esistenti gli anni '90 trovano un patromonio da utilizzare e cercare di far funzionare in un'ottica relazionale.
L'atto relazionale diventa vera opera, con proprio senso e fine ultimo.
Si parla nel tempo di un nuovo tipo di cultura, che Bourriaud definisce come cultura d'uso o dell'attività.

Così l'opera contemporanea non è più il punto terminale del "processo creativo" (non è più "prodotto finito" da contemplare), ma un sito di navigazione, un portale, un generatore di attività.
Si manipola a cominciare dalla produzione, navighiamo in un network di segni, inseriamo le nostre forme su linee esistenti. (…)
L'arte fa *funzionare* le forme all'interno delle quali si svolge la nostra esistenza quotidiana e gli oggetti culturali proposti alla nostra attenzione.
"Sono gli spettatori che fanno i quadri" diceva Marcel Duchamp (…), l'intuizione duchampiana di un'amergenza della cultura dell'uso per a quale il senso nasce della collaborazione, da una negoziazione tra l'artista e colui che viene a vedere l'opera.

---

[83] Manuel Castells, *Galassia Internet*, Feltrinelli Editore, Milano 2002. In Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea,* Editore Laterza, Bari 2010

Perché il significato di un'opera non potrebbe provenire anche dall'uso che se ne fa, e non solo da quello suggerito dall'artista? Questo è il senso di ciò che si potrebbe definire un *comunismo formale*.[84]

2.1.1. Il pubblico non spettatore ma co-interprete

L'azione artistica nel tempo ha variato i temi, ha variato gli spazi espositivi, ha variato tecniche e altri numerosi aspetti, ma gli artisti hanno pur sempre cercato di rivolgersi a un pubblico.
Spettatori che possono essere generici, non amanti dell'arte o conoscitori esperti, come la gente che va a vedere un museo o una mostra in una città nella quale è turista, oppure un pubblico di specialisti, interessati totalmente a ciò che sta vedendo e di cui è amante e conoscitore.
Che sia l'uno o l'altro, si va a creare una relazione tra la persona e l'opera che si va a osservare anche per il solo passare del tempo nello spazio comune.
Sta di fatto che ora la connessione che nasce tra opera e utente è studiata, importante per l'artista in modi differenti e fondamentale per precise risoluzioni artistiche.
L'arte relazionale ha come caratteristica principale di base una considerazione particolare riguardo alla possibilità e alla realizzazione di un rapporto attivo tra arte e pubblico.
La partecipazione dà senso all'opera e ne permette la comprensione personale.
Ciò che analizza Guy Debord nel suo saggio intitolato *La società dello spettacolo*[85] è la società postmoderna, che dopo le guerre è diventata un insieme di spettatori completamente passivo.

---

[84] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"*Ainsi l'opéra contemporain est plus le «point de création de la fin du processus" (et non plus «produit fini» à contempler), mais un site de navigation, un portail, un générateur d'affaires.*
Manipulation en commençant par la production, nous naviguons dans un réseau de signes, nous insérons nos formes de lignes existantes. (...)
L'art exécute les formes dans lesquelles nous passons notre vie quotidienne et les objets culturels portés à notre attention.
"Ils sont regardeurs qui font les tableaux», a déclaré Marcel Duchamp (...) l'Duchamp de l'utilisation des intuiziona un'amergenza de la culture pour laquelle le sens est né de la collaboration, d'une négociation entre l'artiste et celui qui vient de voir le travail.
Parce que le sens d'une œuvre peut même pas venir de l'usage qu'on en fait, et pas seulement de ceux suggérés par l'artiste? Tel est le sens de ce qu'on pourrait appeler un communisme formel."
[85] Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Milano 2002. Traduzione dal francese di Pasquale Stanziale.

L'arte relazionale con la sua azione cerca di superare questa condizione e cerca di intervenire su questa passività.
Nell'evoluzione dell'idea di spettatore c'è stata una crescita nel tempo da un spettatore che non mette del suo in quello che fa, passivo e distante, a uno spettatore considerato dall'artista, che cerca la sua partecipazione e vicinanza.
L'interazione diventa necessaria e di massima importanza nello sviluppo del progetto artistico.
Anticipata nel paragrafo precedente è la situazione che si vede negli anni Novanta, in cui nel mondo dell'arte critici e curatori sono sempre più interessati in prima persona al lavoro di artisti che mettono in primo piano la ricerca di una relazione con l'esterno.
Una di esse, curatrice e scrittrice, è Mary Jane Jacob[86], che nella sua città natale Chicago intraprende un progetto largamente mirato al lavoro di gruppo tra artisti e comunità.
Il progetto è intitolato *Culture In Action* ed è stato realizzato in due anni, dal 1991 al 1993.
In questa manifestazione c'è stata una collaborazione diretta tra artisti e comunità con il fine di analizzare la natura mutabile dell'arte pubblica e il rapporto che intercorre tra arte e società attraverso il ruolo attivo dello spettatore in questo nuovo tipo di arte che si dà totalmente al contesto in cui si trova.

Ho pensato: cosa accadrebbe se aprissimo un progetto completamente diverso che permette agli artisti di fare quello che fanno?
E cosa succederebbe se consentiamo al pubblico di esser parte di questo progetto?
Per portare le persone che di solito sono pubblico dell'arte in arte, ho pensato, potrebbe esser indicativo creare qualcosa di personale per loro. (...) *Culture in Action* è stata presentata come un potenziale: il potenziale di ciò che il pubblico può portare nell'esperienza dell'arte, il potenziale della passione e della visione degli artisti nel lavorare in modi nuovi e il potenziale dell'arte di essere una modalità di pensare ed affrontare i problemi sociali.
Il risultato ha portato ad alcuni esempi di relazione e di modalità lavorative, evidenziando il potenziale dell'arte pubblica considerata come arte e pubblico.[87]

---

[86] Mary Jane Jacob è una curatrice e scrittrice americana, professoressa presso la School of Art Institute di Chicago e con ruolo di curatrice di varie mostre presso il Museo d'Arte Contemporanea d Los Angeles e di Chicago. Si occupa di arte pubblica e socialmente impegnata lavorando in collaborazione di molti artisti contemporanei come Marina Abramovic, Alfredo Jaar e Suzanne Lacy. Il suo approccio curatoriale è orientato a un approccio legato al contesto espositivo ed alle relazioni con il pubblico. Il suo progetto principale è *Culture in Action* che ha portato avanti a Chicago.
[87] Mary Jane Jacob in *Interviews: Mary Jane Jacob & Laurie Palmer*, luglio 2011, in *Never the Same, Conversations about Art, Trasforming Politics & Community in Chicago & Beyond*, in www.never-the-same.org . Traduzione personale dall'inglese.

Nel progetto sono analizzate l'indifferenza e le varie reazioni di un pubblico davanti all'opera d'arte partendo dalla considerazione che il pubblico, parlando in modo generico, è nella gran parte un pubblico disinformato e non predisposto all'apprendere.
Con *Culture in Action* si vuole cambiare questa condizione, riportando al centro un pubblico, coinvolgendolo nell'azione artistica.

S. Lacy, *Full Circle*, 1992.

I. Manglano, *Ovalle*, 1993.

Lo spettatore non è più inattivo, ma co-interprete del progetto.
Con questo proposito si capisce che gli artisti cambiano modalità di approccio, non più portando l'arte nel contesto pubblico, all'interno della città, ma trasportando la comunità nel fare, iniziando così un dialogo e una relazione sociale.
Questo è solo un esempio nel quale si sviluppa la problematica di coinvolgimento dello spettatore, ma nel tempo e nelle varie sue rappresentazioni la problematica viene affrontata in modi differenti, come nel caso di Nicolas Bourriaud e degli artisti che lui presenta.
Tutte si prefiggono lo stesso scopo di trovare una relazione diretta con il pubblico per creare azioni sociale, e cambiare il punto di vista di esso rendendolo più partecipe.
L'arte, come già detto, recupera una funzione nella società in cui si trova, cambiano il ruolo dell'artista, dell'opera e del pubblico stesso.

"*I thought, what would happen if we open a completely different project that allows artists to do what they do? And what would happen if we allow the public to be part of this project? To bring people who are usually public art in art, I thought, could be significant to create something personal for them.(…) Culture in Action was presented as a potential: the potential of what the public can bring in the experience of art, the potential of the passion and vision of the artists to work in new ways and the potential of art to be a mode thinking and address social problems. The result led to some examples of relationship and working methods, highlighting the potential of public art, the art and the public.*"

Nella contemporaneità il ruolo del pubblico è stato riconosciuto anche dal punto di vista specialistico: l'ICOFOM (International Committee for Museology) ha cercato di formulare una nuova definizione di museologia nella quale vengono riconosciuti differenti significati del termine.
Il significato inerente allo studio che stiamo portando avanti vede la museologia come una scienza che analizza le relazioni che avvengono nello spazio e nel tempo tra la realtà e il pubblico.
In poche parole si analizza il rapporto tra arte e vita, tra società e cultura nel caso specifico di esposizione e soggetto spettatore.

La museologia è, nello specifico una disciplina scientifica indipendente che studia l'atteggiamento dell'uomo nei confronti della realtà, un'espressione dei sistemi di ricordo sotto forma di diverse configurazioni museali nel corso della storia. [88]

La definizione data pone l'accento sulla natura relazionale della fruizione museale che implica da una parte un lato filosofico e dall'altra uno studio sociale che indaga le relazioni come produttrici di senso compiuto.
Se quello che noi stiamo prendendo in esame è lo spettatore, diciamo che l'atto dell'osservare da un punto di vista puramente privato nei musei contemporanei diventa collettivo.
Se consideriamo il museo, una galleria o semplicemente lo spazio dove avviene l'azione artistica come mezzo tramite il quale avviene la comunicazione, dobbiamo anche riconoscere che questi spazi sono luoghi in cui avvengono vere e proprie relazioni sociali cariche di conoscenza e importanza.
Secondo il pensiero di Nicolas Bourriaud il processo più rilevante accaduto dall'inizio dell'arte moderna è stato la trasformazione dell'opera da monumento, oggetto a evento.
Un "evento" è un'azione che va condivisa e compresa perché non ha significato in se stesso, ma ha bisogno di una discussione e di uno scambio bilaterale tra partecipanti o osservatori.
Per pensare, per creare qualcosa di riconosciuto c'è il bisogno di essere in due o in gruppo e in questo senso sono create le opere relazionali.
Il pubblico, secondo questo concetto, diventa co-interprete dell'opera: è l'utente che sceglie come comportarsi di fronte all'opera, quanto tempo parteciparvi e soprattutto decide che senso darne.

---

[88] Strànsky 1980 in www.icom.museum.com. Traduzione personale dall'inglese.
"*Museology is a specific, independent scientific discipline that studies the attitude of mankind vis-a-vis reality, an expression of mnemonic systems under the form of different museal set-ups throughout history*."

Allo spettatore è chiesto questo comportamento proprio per il fine ultimo ricercato dagli artisti che il curatore francese studia, cioè quello di rigettare completamente le regole sociali per sostituirle con nuove possibilità relazionali.
L'artista non vuole sviluppare un rinnovato soggetto individuale ma vuole creare soggetti in quanto gruppi e insiemi di persone che formano, attraverso l'interazione, nuovi tipi di soggettivazioni del soggetto/pubblico.

2.2 Campo, spazio sociale e spazio fisico, margini e centro

Lo spazio è un elemento molto importante in moltissime analisi artistiche perché è il luogo dove si sviluppa l'esposizione e, in molti casi, dove avviene l'azione in piena regola.
Nel caso delle azioni relazionali non c'è uno spazio preposto in ogni casistica, ma l'opera può avvenire sia all'esterno che all'interno.
Sta di fatto però che lo spazio fisico coincide spesso con lo spazio sociale e che quest'ultimo è in linea di massima democratico, accessibile a tutti e partecipativo.
Il posto dove si manifesta l'opera è il luogo dove si manifesterà l'incontro e la condivisione tra opera e spettatori.
Quando si prende in considerazione l'arte relazionale bisogna innanzitutto studiare quali siano le caratteristiche affinchè lo spazio diventi pubblico e quindi sociale.
È sicuramente pubblico quando esiste fisicamente o virtualmente e in esso si possono svolgere degli avvenimenti con ruolo sociale e collettivo.
È pubblico uno spazio se è accessibile senza limitazioni e da tutti.
E infine se in esso possono esistere delle interazioni libere e democratiche.
La definizione dà sicuramente idea dello spazio in cui possono aver luogo azioni artistiche relazionali, che quindi s'intersecano con la società senza intermediari.
È l'opposto di uno spazio privato, come per esempio una collezione che è un luogo con determinate restrizioni, protetto e regolato da norme che vietano l'accessibilità totale.
Se si pensa a un paese, il luogo pubblico è la piazza, come anche la biblioteca e il municipio, che sono considerati luoghi d'incontro. Sono luoghi fatti apposta per le esigenze del cittadino.
Le caratteristiche dello spazio quindi per definirsi completamente pubblico sono l'accessibilità, la predisposizione alla relazione umana e la capacità di riuscire a far interagire gruppi di persone differenti.
Nel caso dello spazio specifico di opere di tipo relazionale deve esser in grado di creare una piccola comunità anche temporanea, in cui ogni persona si senta coinvolta e avverta un senso di appartenenza.
Lo spazio fisico per l'artista dovrebbe essere come un foglio bianco su cui lavorare, senza che ci siano condizionamenti architettonici.
La verità è che l'arte interagisce attivamente nello spazio in cui si manifesta, l'artista dialoga con il luogo che gli risponde grazie agli elementi che lo compongono.
In fin dei conti qualsiasi luogo ha una propria fisicità, massiccia o trasparente a cui bisogna dare libertà di agire.

Simbolicamente l'artista nello spazio di un museo o di una galleria, ma anche di un luogo esterno è come un attore che si trova su un palco.
L'artista crea un progetto, lo studia ma per realizzarlo ha bisogno di un allestimento scenico e di un luogo che lo inglobi.
Come in un teatro il pubblico non è passivo ma attivo e partecipativo.
Proprio come in spettacoli particolari in cui gli spettatori sono parte dello spettacolo stesso, anche nelle azioni artistiche relazionali lo spettatore interagisce contemporaneamente con l'opera e con lo spazio.
Così per il rapporto tra l'arte e il suo pubblico, anche il rapporto tra opera e luogo è stato largamente analizzato e preso in considerazione.
Nel tempo è stato lungamente discusso il successo di opere ed esposizioni analizzando lo spazio in cui sono inserite.
Molto probabilmente perché gli elementi che compongono il luogo fanno sì che l'opera sia evidenziata o meno ed anche perché lo spazio in cui è inserita influisce ampiamente sul godimento della stessa da parte di un pubblico.
Un artista che studia questo meccanismo è Joseph Kosuth.

Il mondo che è arrivato alla fine del XX secolo trova grande difficoltà nel distinguere il significato della nostra accumulazione di forme culturali al di fuori della rete delle relazioni di potere, economiche e non.
In un certo senso ciò può essere considerato come una crisi del significato.
Nell'era dello sgretolamento delle ideologie, quando la religione della scienza offre la propria povertà spirituale, la società prova il rischio di vivere alla deriva del significato.[89]

Il suo lavoro nell'arte cerca di analizzare il collegamento tra spazio, lavoro artistico e pubblico fruitore.
Per Kosuth l'arte ha un compito preciso all'interno della società, in quando l'arte porta con sé sempre un significato altro.
Per questo motivo lui stesso considera modi alternativi per arrivare alla società rispetto all'esposizione all'interno degli spazi preposti solitamente, utilizzando per esempio la stampa su giornali o tabelloni pubblicitari; in questo modo rende l'opera accessibile a chiunque voglia dedicarci del tempo e successivamente la sorte dell'opera dipenderà solamente della ricezione degli spettatori e dal rapporto che si è creato con essi.

---

[89] Joseph Kosuth in *Le riflessioni di Joseph Kosuth e il Tractatus di Wittgenstein*, in www.ecoledumagasin.com. Traduzione dall'inglese.
"*The world has come to the end of the twentieth century it finds great difficulty in distinguishing the significance of our collection of cultural forms outside the network of power relations, economic and otherwise. In a sense, this can be considered as a crisis of meaning. In the era of the crumbling of ideology, when the religion of science offers its own spiritual poverty, now test the risk of living adrift of meaning*."

Nel caso di Kosuth la ricezione attiva, la relazione comunicativa avviene perché il medium è l'opera stessa più che il giornale.
La forma del testo dell'opera sui giornali decentra dell'artista al pubblico il farsi dell'opera, ponendo nella fruizione e nei suoi meccanismi i veri vettori del significato.[90]

Il significato che acquista l'opera dipende da più punti di vista e quindi anche dal luogo in cui è inserita che non deve esser per forza il museo.
L'esempio di Kosuth può rientrare appieno nel nostro studio sullo spazio sociale e sull'importanza del luogo nella fruizione proprio per la sua analisi riguardante il significato dell'opera nella società e dello spazio come margine per l'acquisizione di senso.
Con l'arte relazionale lo spazio pubblico diventa allo stesso tempo spazio sociale, collettivo.
Lo spazio è aperto all'uso, aperto allo stimolo e anche grazie a esso in cui è inserita l'azione artistica si crea la partecipazione e l'interscambio tra attori e utenti.

[90] Lorenza Perelli, *Public Art, Interazione e progetto urbano*, Editore Franco Angeli, Roma 2010.

2.3 Il concetto di artista nella contemporaneità relazionale

Come il pubblico cui si rivolge, come il luogo o non luogo in cui lavora, anche l'autore cambia radicalmente la propria definizione.
L'artista è stato nel tempo considerato l'artefice di una determinata opera, è passato da esser artigiano e praticante di una determinata tecnica a essere riconosciuto per il proprio intelletto e le proprie idee.
In un dato periodo, la visione dell'artista è stata quella di un uomo che, solitario nel suo studio, cerca di esprimere il proprio dramma interiore e rappresentare.
Oggi la figura dell'artista varia e si complica a seconda della cultura di riferimento arrivando a essere lontano dal genio sregolato e concettuale ma diventando una specie di regista di azioni, pratiche in diversi luoghi anche a livelli di collettività seguendo un progetto.
Ormai il progetto e l'operato solitario di questi personaggi non è più concepito per il lavoro manuale di una sola persona, ma il risultato arriva se frutto di un gruppo di lavoro. Angela Vettese parla di "autore".

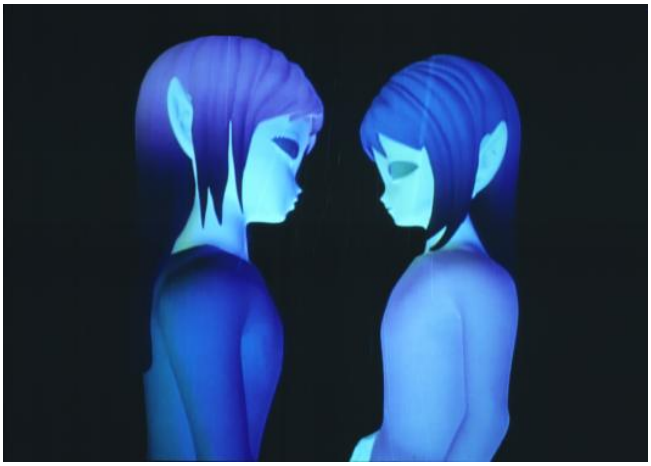
La tematica dell'autore non a caso ha sollecitato riflessioni incalzanti, sia che se ne osservasse il suo valore politico sia che se ne indagasse la modalità operativa in relazione al pubblico sia quando si è inteso sottolineare la pratica partecipativa anche di curatori divenuti co-autori.[91]

La soggettività dell'artista viene meno perché l'opera non è più fatta personalmente, ma in gruppo e molte volte il progetto è dell'artista, ma la realizzazione è di un gruppo di persone che seguono passo dopo passo le indicazioni.
L'individualità è messa da parte per dare spazio alla collettività anche nell'agire artistico, un collettivo che non è sempre condizionato da schemi o norme.
Un esempio di quest'ultimo caso è la figura dell'artista partecipante al Gruppo Fluxus in cui viene a crearsi un insieme collaborativo che agisce non vincolato.
Negli anni Novanta si raggiunge l'apice di questa nuova figura di artista: l'interazione tra artista e sconosciuto, ma anche tra artisti stessi, è massima.
Un esempio pragmatico è quello citato nel capitolo dedicato all'analisi degli artisti, e più precisamente un lavoro di Philippe Parreno e Pierre Huyghe, *No Ghost Just a Shell* del 2000, nel quale dopo aver utilizzato per l'opera il personaggio manga dal nome Annlee di cui avevano regolarmente acquistato i diritti, lo "prestano" anche ad altri artisti tra i quali Liam Gillick e Dominique Gonzales-Foerster, come materiale primario per opere successive.

[91] Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Editore Laterza, Bari 2010.

Questi ultimi hanno utilizzato il personaggio manga per poi rivendere i diritti al precedente proprietario in una sorta di catena collaborativa in cui l'impronta personale si perde per iniziare il progetto su qualcosa già fatto.
La logica è contraria a quella dell'individualismo.
Ogni opera realizzata con questo personaggio è diventata un capitolo di un'opera unica, ognuno con determinate caratteristiche derivate dall'individualità dell'artista ma allo stesso tempo, interno a una logica e un lavoro comunemente condiviso.

L. Gillick, *Annlee you proposes*, 2000.


D. Gonzalez-Foerster, *Annlee in Anzen Zone*, 2000.

Anche Nicolas Bourriaud nel saggio *Postproduction, come l'arte riprogramma il mondo* dedica un paragrafo alla condizione dell'artista e ne parla come autore, soprattutto quando l'opera è un recupero di opere precedenti oppure quando l'opera consiste in una riproduzione di un video, o di un'altra creazione artistica.
Cita l'esempio di Douglas Gordon, che utilizza come base per il suo intervento artistico il film di Alfred Hitchcock appropriandosi delle scene per poi rallentarle e creare l'effetto voluto.
Lo stesso artista ammette:

Sono ancora abbastanza scettico sul concetto di autore e sono contento di restare in disparte in un progetto come 24 Hour Psyco.
È Hitchcock la figura dominante. (…)
Appropriandoci di brani di film e di musica, possiamo dire che creiamo, in effetti dei ready made temporanei a partire da oggetti che fanno parte della nostra cultura e non più da oggetti di uso quotidiano. [92]

[92] Douglas Gordon, in *A New Generation of Readymade*, intervista di Christine Van Assche, in Art Press n. 255, Parigi 2000. In Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"*Sont encore assez sceptiques quant à la notion d'auteur et sont contents de rester à l'écart dans un projet comme 24 Hour Psycho. Hitchcock est la figure dominante. (...) L'appropriation des morceaux*

L'artista non è sicuro della sua figura di autore dell'opera, anche perché oltre al fatto che certe opere sono recuperate da altre, in certi casi l'idea è dell'artista, ma poi la creazione e il risultato sono opera dello spettatore.

Dato che scriviamo mentre leggiamo e che produciamo un'opera d'arte guardandola, il ricevente diventa la figura centrale della cultura a scapito del culto dell'autore.[93]

Questo è il risultato della riflessione di Bourriaud ed è conseguente all'osservazione dell'arte che lo circonda.
Nell'ambito dell'arte relazionale l'artista cerca di affrontare il problema della collettività e cerca di affrontarlo in modo diretto entrando in contatto con la società attraverso l'opera.
L'artista fa di questa volontà lo stimolo che lo porta a progettare il coinvolgimento come traguardo da raggiungere.
L'autore plasma le proprie operazioni tramite un riconoscimento della realtà che lo circonda e crea opere che siano aperte e comprensibili; opere in cui il fruitore può entrare e interagire, elaborare con la collettività come negli esempi riportati in precedenza.
I presupposti teorici di questa ricerca spasmodica degli artisti relazionali verso il proprio pubblico partono da inizio Novecento, si possono ritrovare nelle parole di Walter Benjamin quando scrive nel 1934 *L'autore come produttore*[94] oppure nelle parole di Roland Barthes nel 1968 nel suo saggio *La morte dell'autore.*[95]
Nicolas Bourriaud arriva però a teorizzare l'arte che ha come protagonisti questi nuovi artisti e che permette loro la creazione d'interazione.
Grazie al riconoscimento, l'artista va a creare molteplici universi che si propongono nella realtà quotidiana.
L'autore nella situazione appena ricordata si è gradualmente allontanato dalla tradizione, dall'élite culturale per affrontare appunto la realtà e la società.
L'impegno che fa proprio è quello di riappropriarsi di una sorta di collettività positiva in cui non è presente lo sgretolamento individuale, suggerendo altri modi in interagire o sottolineando alcuni gesti che sono considerati ormai superflui.

---

de films et de musique, nous pouvons dire que nous créons, en effet de readymade temporaire des objets qui font partie de notre culture et non par des objets de tous les jours."

[93] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Edizioni Postmedia, Milano 2004. Trad. dal francese a cura di Gianni Romano.
"*Comme nous le lisons et écrivons alors que nous produisons une œuvre d'art à la recherche, le récepteur devient la figure centrale de la culture au détriment de l'auteur culte.*"

[94] Walter Benjamin, *Autore come produttore*, Enaudi Editore, Milano 2002.

[95] Roland Barthes, *La morte dell'autore* in *Opera completa,* Enaudi Editore, Milano 2000.

In *L'Arte fuori di sé, un manifesto per l'età post-tecnologica*[96] di Andrea Balzola e Paolo Rosa viene indentificata la figura del produttore come "artista plurale" che riesce a lavorare in ambito creativo con altri artisti o assistenti ed allo stesso tempo riesce a dedicarsi al dialogo ed al coinvolgimento degli spettatori.
L'artista insegue il desiderio di impegnarsi concretamente per migliorare la società in cui vive.

L'obiettivo è quello di realizzare spazi funzionali attraverso cui apprendere ed abitare meglio il mondo.[97]

[96] Andrea Balzola e Paolo Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Feltrinelli Editore, Milano 2012.
[97] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"L'objectif est de créer des espaces fonctionnels à travers laquelle d'apprendre et de mieux vivre dans le monde".

2.4 Progetto come opera, estetica relazionale per gli spazi e le fruizioni delle sedi dell'arte contemporanea

2.4.1 L'opera relazionale come progetto museale

Nell'ottica dell'estetica relazionale anche il livello espositivo viene ripensato come un momento d'interazione sociale e quindi diventa vera è propria opera progettuale. Le sedi preposte a contenere le opere di questi artisti devono seguire la tendenza del momento e adattarsi alle esigenze.
Nel periodo moderno la linea guida seguita è quella del *white cube* che predisponeva un ambiente neutro e bianco per lasciar spazio all'opera che in questo sistema non aveva interferenze nell'esprimere appieno in proprio significato voluto e cercato dall'interprete.
Con l'avvento di lavori che non hanno più una solidità e una definizione unitaria bisogna rivedere anche le esposizioni in termini di spazio.
Ora molto spesso le istituzioni, riconoscendo i temi e le possibilità dell'arte contemporanea, cercano di far in modo che essa non sia ostacolata e preparano un ambiente accogliente e coerente alle opere che sono esposte.
L'incarico dell'istituzione museale cambia e con esso anche la terminologia che lo definisce.
Ora, molto spesso, non si autodefinisce più con il nome "museo", ma preferisce chiamarsi laboratorio artistico e "art factory" per far comprendere già dal nome un mutamento sostanziale dell'ente che ha cominciato a evolversi superando la visione tradizionale solita.
Lo spazio di questi musei o gallerie si dimostra consono per inglobare in sé le opere relazionali.
La galleria riesce a variare nelle sue funzioni, ma anche nella progettazione degli spazi per l'accoglienza di artisti.
Il modello *white cube* è rivisto e ripensato: il museo riesce a riconsiderare i propri elementi non ponendoli più come limiti alla creatività ma stimoli che possono essere presi in considerazione durante il rapporto tra museo ed opera relazionale.
Un esempio di quest'allontanamento dal modello *white cube* viene dato osservando le nuove sedi che i musei tendono ad organizzare: vengono in molte occasioni riqualificate aree postindustriali, in cui l'architettura è pervasa dei segni e di tracce di un passato vissuto.
In questi spazi una rideterminazione del contenuto è importante per enfatizzare il significato relazionale delle opere che saranno presentate.

Una rivisitazione dei luoghi è necessaria perché lo spazio deve esser presente, ma anche deve cambiare in base alle esigenze specifiche dei casi in esame.
Da una parte quindi l'istituzione museale apre nuove sedi cariche di storia e cariche di significato, d'altra parte cerca di modificarsi dall'interno e presentare una nuova funzione relazionale. Questo attivando nuovi servizi per lo spettatore e creando spazi di sperimentazione artistica per l'artista.
L'istituzione museale rinnova in questa maniera la propria attività fondamentale che è la pura e tradizionale esposizione aprendosi a nuovi incarichi e servizi puramente legati alla relazionalità e all'integrazione.
La socialità è diventata un fine anche per l'istituzione che apre i propri spazi al pubblico creando zone apposite in cui la gente parla, si relaziona, agisce.
Inoltre si cominciano a pensare e progettare momenti di tipo laboratoriale per gli artisti che incoraggiano la collaborazione tra colleghi, la relazione attiva con la comunità che la circonda.
Workshop, conferenze, incontri con l'artista cominciano a esserci frequentemente nelle sedi museali.
Riassumendo, le sedi dell'arte contemporanea crescono dal punto di vista relazionale diventando campo di progettazione in ogni suo elemento: per quanto è inerente alla sua identità al termine "museo" si sostituiscono termini come "art factory" o laboratorio artistico, nello spazio si osservano variazioni che partono da una riqualificazione di ambienti post-industriali fino ad arrivare ad una nuova idea di modello espositivo e strutturale che sostituisce il *white cube* con spazi più flessibili e superfici disomogenee sottolineando elementi che prima di questo momento erano messi in disparte e ora solo considerati importanti come il dialogo che si crea tra opere, il rapporto con il luogo in cui avviene l'esposizione e la possibilità di trarre spunti ispiratori dal luogo in cui si lavora e si espone; infine cambiano pure le funzioni del museo che comincia a presentarsi come un'istituzione auto referenziale con possibilità relazionali proprie: si progettano nuovi servizi per il visitatore come nuovi spazi dedicati al pubblico, nuove iniziative per favorire il dialogo artista/pubblico e altre manifestazioni per promuovere e coinvolgere la comunità in cui l'istituzione è interna.

2.4.2. Le sedi dell'Arte Contemporanea

Le sedi istituzionali che seguono il mondo dell'arte diventano laboratori creativi in cui gli artisti sono chiamati a lavorare e a collaborare tra di loro e con il pubblico che partecipa alla progettazione dell'arte.

I luoghi cambiano, si modificano, sono molto differenti rispetto ai luoghi solitamente adibiti.
I curatori e i direttori dei musei cominciano a lavorare in questa direzione affrontando sempre più il problema relazionale.
Ci sono dei casi specifici molto rilevanti da analizzare in questo senso:

Palais de Tokyo, Parigi

Palais de Tokyo nasce negli anni Trenta come risultato di un concorso durante l'Esposizione Universale di Parigi nel 1937.
Quella che esce dal progetto non risulta però una soluzione avanguardistica, nonostante dovesse essere un palazzo che si reggeva sull'idea pubblica della cultura e sulla rottura con le tradizioni.
La struttura architettonica è invece molto carica di simbologia, soprattutto di simboli legati alla fama della nazione e della politica francese.
La struttura è stata poi rinnovata e presa in carico da un gruppo di artisti facenti parte dell'Ecole de Paris e fu inaugurata nel 2002 come una delle realtà espositive più innovative dell'arte contemporanea.

Appare oggi come uno spazio lontano dalle soluzioni da tempo sperimentate, uno spazio di ricerca, un museo-laboratorio nel quale l'opera d'arte sfugge alle categorie tradizionali, un luogo a cui sono estranee le forme espressive codificate.[98]

Il gruppo è formato da curatori autonomi, architetti, designer e artisti che vogliono, con la progettazione di questo luogo, cambiare l'istituzione seguendo i dogmi della ricerca contemporanea.
Palais de Tokyo apre la strada a questo nuovo tipo di musei proponendosi agli artisti e al pubblico come luogo di creazione collettiva.
Un posto dove si può studiare e analizzare la contemporaneità grazie alla collaborazione, all'interazione e all'osservazione della realtà sociale.
Un apporto fondamentale è quello che dà dal punto di vista curatoriale Nicolas Bourriaud, che diventa co-direttore di Palais de Tokyo insieme a Jerome Sans dal 2000 al 2006.
Seguendo passo dopo passo la tesi da lui elaborata con la direzione di questo luogo, concretizza le sue idee, in una ri-concettualizzazione dell'istituzione-museo.

[98] Maria Teresa Fiorio in Paola Nicolin, *Palais de Tokyo, Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Editore, Milano 2006.

Palais de Tokyo è la dimostrazione della necessità di reiventare le istituzioni d'arte contemporanea tenendo presente le diverse modalità attraverso le quali gli artisti lavorano.
È necessario restituire questi spazi agli artisti che devono abitare questi luoghi.
Si sente il bisogno di ridurre il *white cube* a una scala più umana, di infondere in queste stesse istituzioni anima e spirito, esperienza e rischio.
La nostra idea di Palais de Tokyo era quella di costruire un laboratorio, una piattaforma aperta all'esperienza, uno spazio per la cultura.
Un luogo che avesse un altro spirito rispetto alle altre istituzioni.
Un luogo che potesse restare aperto tutti i giorni da mezzogiorno a mezzanotte, così da facilitare l'ingresso del pubblico. (…)
Palais de Tokyo è diventato uno strumento flessibile e reattivo, siamo felici che un progetto effimero si sia imposto come struttura permanente.[99]

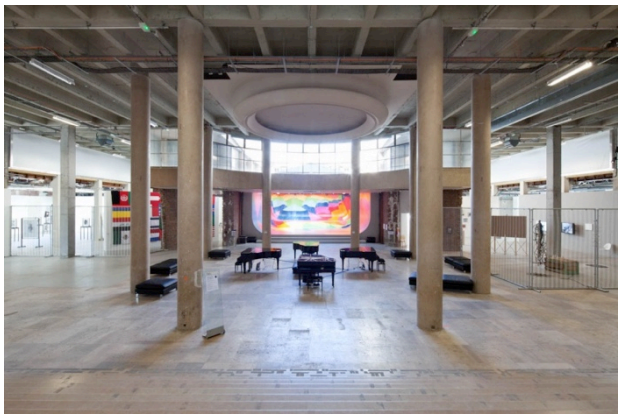
I pensatori insieme a un'equipe di progettisti e artisti partono con una ristrutturazione degli ambienti per una formalizzazione dei concetti relazionali che prediligono.
La ristrutturazione avviene come una sorta di riqualificazione di quello che in origine era un padiglione per l'Esposizione Universale, un rinnovo totale degli spazi costituiti inizialmente come stanze neutre e legate al modello *white cube*. L'intervento porta in luce l'architettura con i propri segni distintivi e grazie a questi nuovi spazi si dà un senso preciso alla nuova funzione principale del luogo: un utilizzo sperimentale degli spazi espositivi.
Anche lo spazio fisico ripresenta il *work in progress* che diventa caposaldo delle attività.
Le stanze da un'omogeneità strutturale fatta di una luminosità uniforme e da uno spazio omogeneo e bilanciato sono spogliate e adattate al tema laboratoriale.
Diventano più "ruvide" e disomogenee e si legano perfettamente con il fine relazionale che si cerca.
Lo spazio si adatta ai linguaggi artistici contemporanei ed è in grado di supportare opere temporanee e con caratteri di provvisorietà.
Palais de Tokyo è situato in Avenue du Président Wilson nel XVI Arrondissement e a Parigi è diventato un luogo di sperimentazione artistica e caposaldo di ricerca del quotidiano anche grazie alla collaborazione e all'interazione.
Quest'ultima è cercata anche attraverso altre modalità: viene ripensata tutta l'area dedicata a servizi dei visitatori considerata dai curatori come luogo preposto alla relazione sociale e come luogo in cui è possibile svolgere eventi ed esposizioni.

---

[99] Jerome Sans, in Maria Teresa Fiorio in Paola Nicolin, *Palais de Tokyo, Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Editore, Milano 2006.

I servizi per il pubblico sono pensati tutti per mantenere il carattere partecipativo, nei quali la gente si confronta sul lavoro che vede o su altri temi di discussione.
In realtà l'originalità sta proprio nel fatto che comincia a esistere una contaminazione diretta tra servizio ed esposizione per favorire ancor più il rapporto tra artisti, tra artista e pubblico, tra artista, pubblico e spazio in cui si trova.
Bourriaud e Sans strutturalmente elaborano uno spazio suddiviso in tre parti fondamentali: un padiglione in cui gli artisti lavorano, considerato come laboratorio espressivo.
Un padiglione previsto per le esposizioni, pensato prendendo spunto da una piazza come luogo interattivo per eccellenza e modellabile secondo le esigenze operative degli artisti, in cui vengono presentate ed esibite le opere.
Infine l'area museo che comprendeva anche un giardino concepito anch'esso seguendo un modello partecipativo essendo composto da piante regalate dagli spettatori.

L'artista costruisce all'interno di uno scenario predisposto il suo stesso scenario per la comunicazione del messaggio-cultura da proporre e scambiare in un temporaneo dialogo con lo spettatore.[100]


Fotografie di Palais de Tokyo, Parigi, interni.

Baltic, Centre for Contemporary Art, New Castle, UK

Baltic è un centro internazionale dedicato all'arte contemporanea che si trova lungo il fiume Tyne di Gateshead a New Castle nel nord est dell'Inghilterra.
È stato inaugurato nel 2002 e si può dire che la struttura è stata un recupero di un'architettura precedente, un mulino.

[100] Nicolas Bourriaud in Maria Teresa Fiorio in Paola Nicolin, *Palais de Tokyo, Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Editore, Milano 2006.

Baltic è un luogo dove i visitatori possono sperimentare un'arte nuova innovativa e provocatoria, rilassarsi, divertirsi, imparare e scoprire nuove idee.[101]

Anche in questo caso analizzato il museo ha luogo in un ex polo industriale ristrutturato e trasformato in un museo dove il pubblico può conoscere e confrontarsi con l'arte contemporanea del territorio.
Quest'istituzione è sempre stata attenta alle arti visive e alla contemporaneità e lo spazio è riuscito a permettere la relazionalità tra opere e pubblico.
Interessante per il nostro studio è il riconoscimento da parte di questo museo degli artisti emergenti del territorio, i quali sono molto supportati per mostre e laboratori.
La collaborazione perenne tra artista e comunità è riconosciuta e promossa dall'ente che organizza molto spesso incontri e workshop.
Una parte dello spazio è destinata a un interessante progetto formativo che si potrebbe avvicinare teoricamente a quello promosso da Bourriaud al Palais de Tokyo, si tratta di *Artist in Residence.*
Lo spazio preposto ospita dei laboratori che permettono agli artisti di esprimersi pienamente e liberamente all'interno dei luoghi espositivi che sono utilizzati come luoghi creativi dove sperimentare e collaborare con altri artisti o direttamente con il visitatore temporaneo.
Lavorare e sperimentare all'interno del museo la propria arte permette all'artista un'esperienza diretta e completa e conseguentemente lo porta anche a cambiare più volte idea e modificarla osservando le reazioni di ciò che gli sta attorno.
La natura dello spazio è dinamica e reattiva a ciò che succede al suo interno e per questo possiamo assimilarla a un laboratorio creativo, "art factory" come amano definirsi gli enti di questo tipo.

Fotografie di Baltic, Centre for Contemporary Art.

[101] Dal sito del museo www.balticmill.com. traduzione personale dall'inglese.
"*Baltic is a place where visitors can experience innovative and provocative new art, relax, have fun, learn and discover fresh ideas*".

Hangar Bicocca, Sesto San Giovanni, Milano

Nel 2004 fu inaugurato questo spazio nella periferia milanese, aperto alle esigenze artistiche di giovani emergenti che possono in questo luogo lavorare, produrre e promuovere le idee legate all'arte contemporanea.
Hangar Bicocca è un progetto sostenuto dalla Fondazione Pirelli che fa da sponsor e permette allestimenti e sostenibilità del luogo.
Pure in questo caso ci si trova di fronte a una riqualificazione di un'area post industriale, cioè di un vecchio stabilimento appartenente all'azienda Breda e successivamente alla ditta Ansaldo che produceva per lo più caldaie, attrezzature ferroviarie e agricole.
La struttura si presenta come un ambiente completamente spoglio e industriale e sono state mantenute le caratteristiche originali, consone a ospitare esposizioni di arte contemporanea.
I progetti contemporanei vengono formati e progettati in questi spazi sfruttando appieno il luogo con le proprie caratteristiche precise.
Per Hangar Bicocca e i suoi sostenitori è molto importante una relazione con l'esterno, con la comunità politica e sociale; infatti dal 2012 è cominciato un intervento di restauro con obiettivi legati all'apertura verso l'esterno come la promozione.
L'idea è quella di allargare gli spazi che permettano in questo modo di inserire luoghi adatti per facilitare il rapporto tra arte e pubblico.
In questo modo si è pensato alla costruzione di un'area ristorante, un'area dedicata alla didattica e una dedicata all'interazione tra persone con tanto di proiezioni di filmati.
Hangar Bicocca si dimostra un punto di forza per la comunità artistica che vuole manifestarsi all'interno della società, perché permette all'arte di entrare in vivo contatto con essa e stipulare un dialogo aperto e flessibile.
Molto importanti possono essere interventi come quelli di artisti del calibro di Celinè Condorelli o Philippe Parreno che in questo luogo espongono i propri lavori cercando di interpretare nel migliore dei modi i rapporti che vanno a crearsi tra l'arte e lo spazio in questione, lo spazio industriale e il contesto sociale che lo circonda.
Gli artisti citati attuano un approccio dal carattere perfomativo e prediligono il coinvolgimento diretto dello spettatore, in modo da dare senso all'opera grazie a loro.
I lavori di Celinè Cordonelli per esempio vertono su temi quali la relazionalità e la quotidianità, mettendo in discussione l'opera e la sua funzionalità.

Le sue opere propongono occasioni pratiche in cui lo spettatore può parlare, confrontarsi aumentando in questo modo lo scambio tra individui.

Fotografie di Hangar Bicocca, Milano.

Capitolo 3
Critica e criteri di valutazione delle argomentazioni proposte da Nicolas Bourriaud

3.1 Critica in atto e dibattito culturale

Dopo la teorizzazione delle idee di Nicolas Bourriaud molte sono state le occasioni espositive che hanno seguito e continuato queste riflessioni.
Possiamo portare ad esempio la XI edizione della Biennale di Gwangju, Corea 2004, durante la quale il direttore esecutivo Yongwoo Lee ha chiesto agli artisti partecipanti di creare delle opere che tenessero conto degli spettatori come visitatori attivi.
Le richieste furono fatte con le stesse modalità che venivano teorizzate e messe in pratica da Bourriaud.
Un altro esempio può essere *Theanyspacewhatever,* New York 2008-2009, curata da Nancy Spector.
Il testo *Estetica Relazionale* di Nicolas Bourriaud viene più volte preso in considerazione durante il convegno *Diffusion: collaborative Practive in Contemporary Art,* organizzato alla Tate Modern di Londra nel 2003 da John Roberts e Stephen Wright.
Il carattere relazionale della nuova arte contemporanea è un fatto ormai assimilato e inquadrato, ma è al centro delle analisi critiche contemporanee.
Le proposte definite da Bourriaud sono state designate da egli stesso non come circoscritte, ma sono state definite come delle proposte interpretative totalizzanti e sono state oggetto di varie analisi non assenti di critiche e polemiche.
Nel 1998 già l'autore parlava di numerose critiche che sarebbero arrivate dopo la stesura di quel testo, poiché secondo il suo pensiero l'arte relazionale era una tipologia di arte che doveva provocare senza ombra di dubbio degli effetti.

Le pratiche relazionali sono state oggetto di numerose critiche.
Dato che si limitano allo spazio e alle gallerie dei centri d'arte, contraddirebbero quel desiderio di partecipazione sociale che ne fonda il senso.
Così si rimprovera a esse di negare i conflitti sociali, le differenze, l'impossibilità di comunicare in uno spazio sociale alienato, a profitto di configurazioni delle forme di partecipazione sociale che essendo limitate al mondo dell'arte risulterebbero illusorie ed elitarie. (…)

Il principale rimprovero nei confronti dell'arte relazionale è che rappresenta una forma edulcorata di critica sociale.
Ciò che questi critici dimenticano è che il contenuto di queste forme deve essere giudicato formalmente: in rapporto alla storia dell'arte e tenendo conto del valore politico delle forme. (…)
Sarebbe assurdo giudicare il contenuto sociale o politico di un'opera "relazionale" sbarazzandosi puramente e semplicemente del suo valore estetico, come vorrebbero coloro che in una mostra di Tiravanija o di Carstel Holler non vedono che una pantomima falsamente utopica, e come volevano ieri i sostenitori di un'arte "impegnata", ossia propagandistica.[102]

Nella citazione sopra riportata Nicolas Bourriaud ha riflettuto sui punti critici che sarebbero stati presi in considerazione in seguito dalla critica d'arte, come il testo critico scritto da Claire Bishop dal titolo *Antagonism and Relational Aesthetics*[103].
Per anticipare le critiche, nella versione italiana del testo *Estetica Relazionale*, Roberto Pinto nella prefazione del primo saggio di Bourriaud cerca di bilanciare i limiti e le identificazioni positive del curatore francese.
Infatti, secondo Pinto, il merito di Bourriaud è stato nel esser riuscito a trovare un equilibrio tra l'aspetto teorico e aspetto curatoriale, tra la teoria e la pratica.
Il compromesso è stato trovato soprattutto grazie alla vicinanza del curatore con i suoi artisti, infatti questa familiarità ha portato il giusto apporto alle sue riflessioni critiche.
In *Postproduction*, testo del 2002, continua le sue riflessioni, prendendo in considerazione soprattutto le pratiche emergenti collegate agli elementi critici riscontrati dal primo testo.

Nessuno di libri e cataloghi precedenti è riuscito a trovare quell'equilibrio tra motivazioni teoriche e scelte artistiche che risulta molto più bilanciato nel lavoro del curatore francese.[104]

---

[102] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"Les pratiques relationnelles ont fait l'objet de beaucoup de critiques. Depuis espace limité et les galeries et centres d'art, en contradiction avec le désir de participation sociale qui a fondé sens. Donc, il est accusé de nier les conflits sociaux, les différences, l'incapacité à communiquer dans un espace social aliéné, pour le bénéfice des configurations des formes de participation sociale que de se limiter au monde de l'art serait illusoire et élitiste. (...) Le principal reproche contre l'art relationnel est qu'il est une forme édulcorée de la critique sociale. Qu'est-ce que ces critiques oublient est que le contenu de ces formes doit être formellement pris en compte: par rapport à l'histoire de l'art, et en tenant compte de la valeur des formes politiques. (...) Il serait absurde de juger le contenu du travail social ou politique "relationnelle" purement et simplement en se débarrassant de sa valeur esthétique, comme le ferait ceux dans un spectacle de Tiravanija ou Carstel Holler, qui ne voient pas une pantomime faussement utopique, et comme ils le voulaient hier, les partisans d'un art «engagé», à savoir la propagande."
[103] Claire Bishop, *Participation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London – Cambridge, 2006

In Italia prima dei testi Bourriaud l'attenzione si era spostata sulle pratiche relazionali nell'arte contemporanea e molti autori avevano scritto sull'argomento. *Forme di relazione* è il titolo della mostra curata dallo stesso Roberto Pinto nell'ottobre del 1993 a Bologna.

Gli artisti qui riuniti hanno messo sul piatto il problema di chi si ha di fronte per cercare di entrare in rapporto con l'altro.
Un lui ben definito e determinato per qualcuno che fa del coinvolgimento personale il suo modus operandi, verso una comunicazione possibilmente comprensibile e comunicabile a chiunque.[105]

Oltre a Pinto, da menzionare sono anche i libri *Medialismo*[106] di Gabriele Perretta e *Arte & Co.*[107] di Loredana Parmesani che prendono in considerazione la relazionalità nelle pratiche artistiche ponendo il problema della contemporaneità e del cambiamento d'intenzione degli artisti, non riuscendo però a trovare una giusta prospettiva teorica per dare una spiegazione plausibile e concreta a questa corrente. Bourriaud quindi riesce a delineare una relazione teorica bilanciata tra aspetti teorici e pratici anche se non vengono a mancare tratti negativi del suo pensiero: per esempio i suoi scritti non prendono in considerazione ciò che succede nell'arte americana del periodo, molto probabilmente per la sua militanza nel panorama europeo.
Nel 2009 cerca di implementare il suo pensiero con il contributo *Installazione, video, arte d'azione: l'ascesa della precarietà nell'epoca postmediale*[108] nel quale ha fatto una breve presentazione e riflessione su artisti che hanno lavorato alla pratica relazionale nella postmedialità.
Inserendo nella lista di questi, anche artisti d'oltreoceano come Franz West, Lygia Clark o Gordon Matta Clark di cui non aveva fatto riferimento negli scritti precedenti.
La critica che viene mossa nei confronti del curatore francese è quella di non aver tenuto presente le attività artistiche oltreoceano che già dagli anni ottanta

---

[104] R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
[105] Roberto Pinto, *Forme di relazione*, cat. Mostra a cura di Roberto Pinto, Millelire Stampa Alternativa, Orzinuovi, ottobre 1993.
[106] Gabriele Perretta, *Medialismo*, Giancarlo Politi editore, Milano 1993.
[107] Loredana Parmesani, *Arte & Co. , Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi editore, Milano 1993.
[108] Nicolas Bourriaud, *Installazione, video, arte d'azione: l'ascesa della precarietà nell'epoca postmediale*, in Valerio Terraroli (a cura di) *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre, Tendenze della contemporaneità*, Edizioni Skira, Milano 2009.

prediligevano un certo attivismo sociale e presenza nella comunità agendo nel territorio.
Non a caso Documenta X del 1997 aveva rivalutato proprio due artisti d'oltreoceano come Lygia Clark e Hèlio Oiticia che si allontanavano da un'estetica razionalista fondata sui concetti di percezione e formalismo per avvicinarsi al concetto di opera come partecipazione.
L'opera per Lygia Clark infatti non consisteva in una durata ma coicideva nel semplice momento in cui un oggetto d'arte univa nello stesso luogo i fruitori che in quel momento erano insieme.
Per esempio nell'opera *Respiriamo insieme* nel 1968 o in ulteriori creazioni in cui utilizzava i cosidetti "trailings" o "oggetti relazionali" che erano oggetti quotidiani da utilizzare o da fare.
Roberto Pinto porta ad esempio quella che lui considera una proposta alternativa dal punto di vista politico all'arte disimpegnata, come il lavoro della curatrice Mary Jane Jacob che nella mostra *Culture in Action. New Public art in Chicago*, del 1993 pone al pubblico il problema della relazione tra progetto artistico e spettatore incentrando la progettazione in un tentativo allargato di trovare una forma di dialogo tra artisti e comunità.
Ulteriore punto critico preso in considerazione da Pinto nella pratica di Bourriaud riguarda il rapporto che gli artisti relazionali hanno con l'istituzione museale.
Questi rapporti, considerando ad esempio le personalità del mondo artistico degli anni sessanta e settanta, in cui la componente relazionale nasceva nel panorama internazionale, erano tutto tranne che pacifici e conviviali.
In contrapposizione, gli artisti nascenti considerati relazionali da Bourriaud trovano grande appoggio nelle istituzioni museali, che diventano i maggior sostenitori e committenti.
Le committenze, gli aiuti economici, l'appoggio e sostegno che le istituzioni forniscono mettono in pericolo l'intento reale delle opere relazionali che, invece di aver effetti liberatori nei confronti della società, rischia di sembrare un mero spettacolo mediatico.
La critica Anna Detheridge, nel testo *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*[109], riprende la riflessione sulla teoria di Bourriaud ritenendo *Estetica Relazione* come un testo fortunato ispirato all'empatia.
L'autrice asserisce inoltre che l'argomento in fin dei conti non era mai stato concluso o affrontato in tutta la sua complessità e per quanto riguarda gli artisti segnalati, essi lavoravano all'interno dell'ambito relazionale senza però entrare appieno nella sfera sociale.

---

[109] Anna Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Edizioni Enaudi, Torino 2012.

Nella sua analisi sostiene tutto ciò che il curatore francese non è riuscito a cogliere nel testo scritto.

Il limite della narrazione nel testo di Nicolas Bourriaud riguarda l'esclusione di questi artisti che si sono cimentati con la vita al di là del recinto ludico dell'arte contemporanea e con essi di tutte le esperienze più interessanti e lungimiranti della generazione maturata tra gli anni ottanta e novanta.[110]

L'autrice crede fermamente che gli artisti relazionali di Bourriaud così come la nuova arte pubblica o la nuova arte urbana citata anche da Pinto con la mostra a Chicago di Mary Jane Jacob, cosi come gli esponenti dell'arte relazionale italiana come Cesare Pietroiusti o Luca Vitone, in realtà si sono occupati di riflettere sul rapporto tra individuo e società, tra lo spettatore e la memoria, tra il luogo dell'arte e la comunità, rifiutando la rappresentazione mediatica e il ricorso a essa per la deformazione che inevitabilmente porta nelle relazioni tra persone.
La diffusione museale di questi artisti e di questa corrente nella teoria proposta da Bourriaud è presa in considerazione nel testo *Lo spazio critico*[111] di Federico Ferrari che analizza la forma museale del Palais de Tokyo.
Egli critica la restaurazione dello spazio museale fatto dal curatore francese perché in questo modo ha devitalizzato il luogo della propria memoria, lasciandolo privo di passato e collegato all'immediato reale.
La nuova istituzione è stata definita come risultato di una "demagogia spettacolare" che l'ha portata a diventare uno spazio *discarica* in cui si raccolgono i maggiori cliché dell'arte contemporanea.

Le manifestazioni sono lontane dal dar vita a un luogo che legga criticamente l'immediato, anzi sono piuttosto un sofisticato prodotto di mediatori culturali che seguono le ultime tendenze di un mercato, che è a sua volta influenzato dalla loro legittimazione.[112]

I rapporti tra arte e politica aprono un ulteriore capitolo di discussione che lega critica e arte.
Infatti questo rapporto cambia e influenza i sistemi di potere contemporaneo, come è ben ricordato dal francese Jacques Rancière, allievo di Althusser, che si sofferma su questo tema e che riflette su questo rapporto in relazione alla spettacolarizzazione messa in campo dalla corrente di Bourriaud.

---

[110] Anna Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Edizioni Enaudi, Torino 2012.
[111] Federico Ferrari, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Milano 2004.
[112] Federico Ferrari, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Milano 2004

L'estetica relazionale è l'erede contemporanea di una tradizione più ampia che era parte della modernità, quella di un'arte che ricercava la propria fine per diventare una vera forma di vita.
Quell'idea ha vissuto un'intensità particolare all'inizio del Novecento, specie in occasione della rivoluzione sovietica, quando si è pensato che i pittori non dipingessero più i propri quadri sulla tela, ma incorniciassero una nuova forma di vita.
L'estetica relazionale eredita quella tradizione e direi che a volte diventa una parodia di quella tradizione.
Certamente non dobbiamo ironizzare sull'arte relazionale, credere che si tratti di un'arte che "dice alla gente che non c'è niente da vedere in quella galleria, però possiamo parlarne". Tuttavia, è vero che il modo in cui si è manifestata l'arte relazionale è senz'altro debole.[113]

La più interessata dal punto di vista critico al testo e al pensiero di Nicolas Bourriaud è senza ombra di dubbio Claire Bishop, che nella rivista "*October*" nel 2004 scrive una vera e propria tesi critica della proposta relazionale, con il titolo *Antagonism and Relational Aesthetics.*[114]
L'autrice si sofferma in primo luogo sul Palais de Tokyo, spazio diventato molto interessante perché si ricontestualizza il modello museale del "white cube" nell'arte contemporanea facendo diventare lo spazio del museo una sorta di laboratorio sperimentale; luogo per Claire Bishop dall'identità instabile in perenne balia dell'opera.
Il testo esprime le perplessità dell'autrice sulla natura sperimentale dello spazio espositivo che si può facilmente equivocare come uno spazio non di creazione contemporanea e quindi di sperimentazione, ma come spazio di piacere e intrattenimento legato quindi più alla spettacolarità che all'arte vera e propria.
Claire Bishop analizza l'operato di Bourriaud riconoscendo che grazie a *Estetica relazionale* ha posto l'attenzione sulle tendenze contemporanee dell'arte, ma d'altra parte mette in discussione prima di tutto la discontinuità con le pratiche anni

---

[113] Jacques Racière nell'intervista di T. Lie, *Our police order: What can be said, seen, and done*, "*Le monde Diplomatique*", 8 novembre 2006, citato da Roberto Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese di Marco Enrico Giacomelli.
"L'esthétique relationnelle est un héritier contemporaine d'une tradition plus large qui faisait partie de la modernité , celle d'un art qui cherchait son afin de devenir une véritable forme de vie .
Cette idée a connu particulièrement intense au début du XXe siècle , en particulier au cours de la révolution soviétique , où l'on pensait que les peintres peint sur ses peintures sur toile , mais incorniciassero une nouvelle forme de vie. Les esthétique relationnelle hérité cette tradition et je dirais que, parfois, il devient une parodie de cette tradition .
Certes, nous ne devrions pas être ironique sur l'art relationnel , croire que ce est un art qui « dit aux gens qu'il n'y a rien à voir dans la galerie , mais nous pouvons en parler. "
Cependant , il est vrai que la façon dont elle se manifeste art relationnel est certainement faible."
[114] Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in "October", n. 110, 2004.

sessanta, sia dal punto di vista teorico che critico, su cui Bourriaud aveva basato le sue teorie.
Grazie a una riflessione su due artisti, Liam Gillick e Rirkrit Tiravanija che vengono considerati dal curatore francese come illustri protagonisti della sfera relazionale, la Bishop sviluppa la sua critica assumendo una netta posizione a favore di artisti antagonisti.

Gillick e Tiravanija mi sembrano l'espressione più chiara delle tesi di Bourriaud che privilegia nell'arte relazionale relazioni intersoggettive oltre che un punto di vista tutt'altro che distaccato.
Tiravanija insiste sul fatto che lo spettatore sia fisicamente presente in una situazione particolare in un momento particolare - mangiare il cibo che l'artista cucina, insieme ad altri visitatori in una situazione comune.
Gillick allude a relazioni più ipotetiche, che in molti casi non hanno nemmeno bisogno di esistere, ma lui insiste ancora che la presenza di un pubblico è una componente essenziale della sua arte. (...) Questo interesse per le contingenze di un "rapporto tra" - piuttosto che in un oggetto in sé - è un segno distintivo del lavoro di Gillick e del suo interesse per collaborazione nel suo complesso.[115]

La Bishop ammette che questi artisti trovano nella dimensione relazionale e partecipativa una componente importante, ma puntualizza anche che questo punto di partenza non è una completa novità nel mondo dell'arte, basti pensare infatti agli Happenings, all'arte del Gruppo Fluxus o alle Performance nate negli anni Settanta.
Secondo l'autrice tutte queste pratiche artistiche sono caratterizzate da una democratica emancipazione che è molto simile a quella di cui parla Bourriaud per caratterizzare l'arte relazionale.
Successivamente confronta la relazione tra le tesi di Bourriaud con il pensiero di Umberto Eco che nel testo *Opera Aperta* del 1962, parla della forma d'arte che è fondata sull'attivazione dello spettatore e sul suo coinvolgimento.
La riflessione di Umberto Eco affrontata nel libro è che ogni opera è potenzialmente "aperta", si può definire in questo modo perché può produrre un numero illimitato di letture da parte dell'utente.

---

[115] Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in "October", n. 110, 2004. Traduzione personale dall'inglese.
"Gillick and Tiravanija seem to me the clearest expression of Bourriaud's argument that relational art privileges intersubjective relations over detached opticality. Tiravanija insists that the viewer be physically present in a particular situation at a particular time - eating the food that he cooks, alongside other visitors in a communal situation. Gillick alludes to more hypothetical ralatios, which in many cases don't even need to exist, but he still insists that the presence of an audience is an essential component of his art (...) this interest in the contingencies of a "relationship between" - rather that tha object itself - is a hallmark of Gillick's work and of his interest in collaborative as a whole."

Bourriaud nella sua tesi, interpreta il testo applicando questi argomenti a ogni specifico lavoro artistico, e non in termini di ricezione.
La posizione è diversa rispetto a quella di Eco anche sotto un altro punto di vista: Umberto Eco considera l'opera artistica come riflesso della condizione esistenziale frammentata nella cultura moderna, mentre negli assunti di Bourriaud è l'opera d'arte stessa che produce questa frammentazione.
Secondo il curatore francese l'opera diventa una vera e propria "forma sociale", che è pienamente nella facoltà di produrre delle relazioni umane positive. Di conseguenza, il lavoro artistico è automaticamente d'implicazione politica.
La massima obiezione che Claire Bishop fa alla forma relazionale descritta da Bourriaud riguarda la natura e le connotazioni politiche che implicano effetti emancipatori nelle opere.
Secondo l'autrice il curatore francese compie l'errore di assimilare un giudizio estetico con un giudizio etico politico nelle relazioni prodotte dalle opere.
Si chiede come si possa oggettivamente misurare questo tipo di rapporti.
Nel testo *Estetica relazionale* la qualità delle relazioni non è esaminata, come se per Bourriaud non fosse così necessaria.
Le relazioni che consentono un dialogo sono importanti e considerate automaticamente democratiche e quindi ottime, senza però porsi il problema del significato di queste relazioni o dove esse vengano collocate all'interno della società.
La generalità assunta dai testi di Bourriaud sarebbe per la Bishop un punto critico grave che diminuirebbe la credibilità della teoria relazionale.
Non tutte le relazioni che si formano sono per forza positive, anzi possono essere di vario genere.
La Bishop afferma che i rapporti non sono intrinsecamente democratici a prescindere, come invece suggerisce Bourriaud.
Al contrario essi sono legati al principio di soggettività che rende una comunità insieme di persone.
Nel trattato di Claire Bishop del 2004 anche Hal Foster riflette sul carattere partecipativo delle opere relazionali e più precisamente sui suoi limiti.
Bourriaud è ottimista nel parlare della natura relazionale nella pratica dei suoi artisti, cosa che secondo il critico è ampiamente enfatizzata.
Questa enfatizzazione fa cadere in contraddizione le tesi che non diventano più positive, ma cadono in conflitto tra di loro.
Claire Bishop ritorna sull'argomento della relazionalità anche nel 2007 con il testo intitolato *Participation*[116], nel quale raccoglie una serie di questioni riguardanti la relazionalità nell'arte attraverso vari contributi.

[116] Claire Bishop, P*articipation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London – Cambridge, 2006.

Questo testo continua la riflessione sulla continuità delle ricerche inerenti la partecipazione tra le opere degli anni sessanta e quelle odierne.
Nella riflessione della Bishop l'arte relazionale, che lei richiama come arte "of partecipation" è intimamente collegata a tre principi importanti:

L'attivazione, nel senso di volontà di creare un soggetto attivo, che ha in potere di creare un'esperienza partecipativa sia fisica che simbolica.
La paternità, cioè la relazione casuale che si va a formare tra l'esperienza artistica e lo spettatore o la collettività.
La comunità, che viene generata da una crisi percepita nella comunità, la cui risoluzione diventa una responsabilità collettiva.[117]

[117] Claire Bishop, *Participation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London – Cambridge, 2006. Traduzione personale dall'inglese.
""activation" the desire to create an active subject, one who will empowered by the experience of physical or symbolic participation;"authorship" the casual relationship between the experience of a work of art and individual/collective agency;"community" perceived crisis in community and collective responsability".

3.2 Limiti della corrente e delle valutazioni fatte, problematica dei luoghi, del concetto di artista e condizioni socio-politiche sottostanti

3.2.1 Estetica non relazionale

Lo spettacolo è il contrario del dialogo.[118]

Arte relazionale o estetica relazionale sono i termini secondo i quali Nicolas Bourriaud definisce un insieme di pratiche artistiche che prendono partenza dell'intero mondo delle relazioni umani e del contesto sociale.
Le opere includono incontri ed eventi in cui la collaborazione tra persone è protagonista.
Allo stesso modo il critico Grant Kester scrive riguardo una "*Littoral Art*" basata su un'estetica discorsiva e su un rapporto dialogico che rompe la conversazione classica tra artista, opera e pubblico.
Lo spettatore può in questi casi "parlare di nuovo" e per l'artista questo diventa una risposta che diviene parte immanente del lavoro.
Kester, nel suo testo *Dialogical Aesthetic: a critical framework for Littoral Art*[119], concepisce il ruolo di artista come collaboratore nel dialogo piuttosto che come agente espressivo e la sua identità è legata all'esperienza intersoggettiva piuttosto che esserne fortificata.
Claire Bishop, nel suo testo *Antagonism and Relational Aesthetics* preso in considerazione nel paragrafo precedente, suggerisce che la critica è dominata da giudizi etici sulla procedura e intenzionalità del lavoro e osserva che l'arte socialmente impegnata è esente da una critica d'arte che pone l'accento invece sui modi di lavorare e su considerazioni più generalizzate.
L'idea di Claire Bishop si può allineare con l'idea di Jacques Rancière che la Bishop esprime cosi:

Rancière possiede una capacità di pensare riguardo la contraddizione: la contraddizione nella produzione dell'arte relazionale nei confronti del cambiamento sociale, legata alla

---

[118] Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Milano 2004. Traduzione dal francese di Pasquale Stanziale.
"Le spectacle est à l'opposé du dialogue."
[119] Grant Kester, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*, in Variant, 2000. In www.variant.randomstate.org

tensione che esiste tra la fede nell'autonomia dell'arte e la sua indissolubile promessa di un mondo migliore.
Per Rancière l'estetica non ha bisogno di esser sacrificata sull'altare del cambiamento sociale, perché contiene intrinsecamente già una promessa migliorativa.[120]

I punti di vista della Bishop e di Kester, con quello di Nicolas Bourriaud, sono apparentemente opposti.
Anche se entrambi parlano dell'arte quasi come una possibile religione che crea legami tra la comunità grazie a rituali particolari. La metafora può sembrare ardita ma rimane utile per comprendere la visione dell'arte.
In *Collaborative Practices in Environmental Art*, Kester descrive la tendenza verso la collaborazione tra artisti e tra artisti e pubblico suggerendo che queste interazioni erodono dal profondo l'idea dell'artista romantico e solitario e al suo posto si creano delle comunità di co-creatori dell'opera.
Per Bourriaud l'arte relazionale parte da una cultura collettiva resa per la maggior parte possibile dalle nuove tecnologie disponibili che sono importanti ma che allo stesso tempo sono alienanti.
Molti decenni prima, il testo *The Gutenberg Galaxy*[121] di Marshall McLuhan ha anticipato le considerazioni dell'arte relazionale e della *Littoral Art* sull'utilizzo dei media con la descrizione del "campo simultaneo", in cui informazioni elettroniche e strutture sono poste nello stesso spazio, così come oggi l'artista cerca di creare le condizioni per il dialogo e per la partecipazione.
McLuhan sostiene che i media, indipendentemente dal messaggio che vogliono comunicare, esercitano delle influenze considerevoli sull'individuo e sulla società in generale.
La tecnologia è un'estensione delle capacità umane e dei sensi che alterano un equilibrio.
Anche per Bourriaud la tecnologia può esser un modo per metter in comunicazione gli individui se usata in un certo modo, cioè nella maniera di rendere possibili interazioni umane e libere non condizionate.
Nella sua teoria l'interazione presuppone la concezione di ricambiare, di scambio tra individui che dia senso al lavoro, ma che crei a sua volta incontri casuali e partecipazioni anche temporanee.

---

[120] Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, ArtForum, febbraio 2006.
Traduzione personale dall'inglese.
"*Rancière has an ability to think about the contradiction: the contradiction of production of relational towards social change, linked to the tension between belief in the autonomy of art and its unbreakable promise of a better world.*
For Rancière the aesthetic does not need to be sacrificed on the altar of social change, because it contains a promise already inherently ameliorative"
[121] Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Routledge and Kegan Paul Editori, Londra 1964

Alla base sta una concezione quasi legata all'ospitalità come assoluto benvenuto del prossimo e di accoglienza.
Quando però si parla di ospitalità Bourriaud cerca di concepire una relazione che sia assoluta, ma questa non può esistere realmente, perché in altre condizioni significherebbe una rinuncia alla padronanza dello spazio.
In altre parole le teorie sull'arte relazionale predispongono un'ideale di ospitalità, ma in un altro senso lo stesso termine è contradditorio, perché limiterebbe l'opera ad una sorta di ambiente privato da osservare e in cui chiedere il permesso.
Quindi in un certo senso, esser ospitali rende l'individuo quello che è.
Queste considerazioni portano a parlare inesorabilmente dell'opera d'arte e dell'esperienza artistica che ingloba in se stessa la responsabilità e quindi l'etica verso il prossimo.
L'opera d'arte utilizza come materiali gli stessi appartenente alla comunità, alla cultura del suo pubblico e presuppone una sorta di ospitalità verso l'altro, verso lo spettatore che entra in quel momento nella "casa" dell'arte. Piuttosto di un'estetica relazionale si suggerirebbe quindi di parlare di un'estetica dell'ospitalità, in cui in qualche modo, ci sia il pieno riconoscimento del fatto che l'arte non può cambiare radicalmente il mondo, ma può solamente portare l'attenzione alla contingenza di ogni forma di comunità mostrando il suo meglio o il suo peggio.
La migliore opera relazionale è quella che rimane "aperta" e ospitale verso la comunità che viene a "viverla" e che fa ragionare l'individuo sulla propria singolarità senza condizioni.
In questa prospettiva, di opera relazionale come dimostrazione oggettiva di qualcosa che sta succedendo all'interno della comunità e di cui il cittadino non è consapevole, il ruolo dell'arte si fa più realistico e, in qualche modo, meno rischioso togliendosi responsabilità pericolose.
Come funziona la consumazione nell'ambito dell'estetica relazionale?
Come in altre opere d'arte ci vuole un periodo di consumazione, un processo di differimento che apre la mentalità verso la possibilità di trovare vari significati.
Una notevole novità però è presente: c'è qualcosa di completamente nuovo, perché lo spettatore diventa parte integrante dell'opera e contribuisce a crearne il significato che quindi è condiviso.
L'interazione è una sorta d'impegno costante di questi artisti, che vedono le proprie opere non come arte da osservare, ma piuttosto come sviluppo di un'altra dimensione della coesione sociale, un altro tipo d'interazione.
Per esempio una cena organizzata da Rirkrit Tiravanija è interessante solo nella misura che avviene come qualcosa di completamente inaspettato all'interno di un ambiente inaspettato e soprattutto organizzato tra persone che magari nemmeno si conoscono.

Ma l'arte relazionale può esser veramente considerata relazionale, oppure l'interazione avviene solo in determinati luoghi e in determinate circostanze?
Scopo di quest'arte è creare, come già detto, modelli di esistenza aggregati e creare nuovi luoghi di socialità.
Allora perché, rispetto ad un'opera tradizionale visitabile e osservabile in qualsiasi momento, l'opera d'arte relazionale deve esser fruita in un momento preciso e da un pubblico chiamato per l'occasione?
La critica si chiede se realmente la relazionalità prodotta è libera e democratica, oppure le opere sono opere d'élite per un determinato pubblico in determinato momento.
L'artista, il curatore e le istituzioni che sostengono questa tipologia di opere sono co-responsabili della nascita di questo interrigativo immanente sulla contemporaneità e sulla veridicità di questa corrente.
Nel contesto contemporaneo esistono infatti tipologie d'artista differenti: si distinguono in base al loro approccio progettuale oppure guardando la commercializzazione dei loro lavori.
Possiamo dire che la maggior parte degli artisti che abbiamo analizzato appartengono al primo gruppo e diventano protagonisti dell'arte contemporanea per le loro attività e per la loro precisa idea di lavoro.
L'altro gruppo di artisti opera secondo un metodo differente: essi studiano il mercato e cercano di immettersi in quello più adeguato.
Producono poi attività che si adattano perfettamente ai potenziali acquirenti per guadagnarci.
Questo produce un aspetto molto interessante: la commercializzazione di un certo "stile".
Nel caso dell'arte relazionale la stessa interazione è opera e non viene prodotta una "cosa" oggettiva, quindi l'analisi diventa più complessa e il dubbio rimane.
Ciò che viene commercializzato in questo caso non sono le opere ma la documentazione inerente l'esperimento sociale.
Secondo un principio economico però anche in questo mondo contemporaneo ad ogni opera è sottoposto un compiacimento di natura economica per l'artista che però limita largamente i principi fondatori dell'arte relazionale.
La relazione comunicativa deve esser libera sia dalla parte dell'artista che dalla parte dello spettatore, altrimenti l'opera è finalizzata solo al compiacimento del pubblico.
Vendere un prodotto di questo tipo non ha nulla a vedere con quella che è l'esperienza artistica, anche perché il significato sarebbe appiattito come mero scambio pecuniario.

Nicolas Bourriaud afferma che sebbene gli artisti vivono all'interno di un sistema commercializzato sono in grado di fornire esperienze non mercificate perché operano all'interno di un'intercapedine, di una transizione.
L'arte relazionale è implicata in un sistema economico, ma opera all'interno della socialità per eludere il contesto economico capitalista.
Per Bourriaud le opere relazionali rappresentano attività legate al baratto, che non può esser regolato da moneta.
Anche perché, ricorda Bourriaud, la stessa estetica presuppone che ci si occupi di relazioni che non dipendono dalla connessione prodotto/oggetto.
Per Bourriaud *Estetica Relazionale* è un progetto politico, ma fatto in buona fede, perché cerca di rendere le relazioni sociali piuttosto che l'arte una questione politica.
Quando si parla di questioni legate alla relazioni bisogna parlare non di una teoria dell'arte ma, come ne parla Nicolas Bourriaud, di una teoria della forma.

A differenza di un oggetto che è chiuso su se stesso, che possiede uno stile e una firma, oggi nelle mostre d'arte esiste solo l'incontro e la relazione dinamica.[122]

Si parla quindi più di forme che di oggetti.
Forme che comprendono azioni, connessioni tra pubblico e artista e che propongono modelli di vita e d'incontro.
Il pubblico è invitato, ospitato al dialogo sui mondi futuri e potenziali interazioni.
Possiamo concludere riflettendo sull'arte che è diventata una questione di autonomia: l'arte è sottoposta allo spettatore come un "loro" oggetto, una loro creazione di senso compiuto ed è autonoma dall'oggetto d'arte.
Gli spettatori sono assorbiti all'interno di quest'esperienza e quello che viene richiesto loro è il mero assorbimento, l'assoggettamento.
Se l'arte fosse davvero strumentalizzata, dubbio che è uscito dalle critiche all'arte relazionale, ne conseguirebbe che gli scambi sociali che produce non sarebbero "liberi" ma assoggettati da quel mondo dell'arte da cui Bourriuad vorrebbe teoricamente allontanarsi.
L'indifferenza di Bourriaud a queste contraddizioni potrebbe derivare dalle esigenza polemiche che persegue e da una scelta strategica per emancipare totalmente l'arte relazionale.
Nella questione entrano poi anche istituzioni museali che seguono artisti del calibro di Hans Haacke, che cercano di rendere questa critica all'arte relazionale una sorta

---

[122] Nicolas Bourriaud. *Estetica relazionale*. Edizioni Postmedia Books, Milano 2010. Trad. dal francese.
"Contrairement à un objet qui est fermé sur lui-même, qui a un style et une signature, aujourd'hui, dans les expositions d'art existe que la réunion et la relation dynamique."

di critica delle condizioni sociali dell'arte, cioè degli obiettivi principali propri, al fine di combattere un'idea che predilige l'arte che strumentalizza il rapporto sociale per proprie finalità.
Se decade questo dubbio si torna a parlare di un'arte pura che cerca, attraverso essa, di rafforzare le relazioni sociali e umane all'interno di una cultura che di sociale e libero ha ben poco.
Funzione quasi liberatoria ed educativa che l'arte contemporanea ricerca e persegue.

3.2.2. La dialettica della mercificazione e l'arte relazionale

Il diffuso interesse nella critica contemporanea per *Estetica relazionale* è indubbiamente incoraggiato dalla condizione lavorativa e professionale dell'autore, essendo curatore.
Di conseguenza, lo scettiscismo derivato dalle sue parole è dato anche perché le teorie e affermazioni sembrano essere una strategia.
Il testo *Estetica Relazionale* di Bourriaud ha chiare implicazioni politiche, egli sostiene che le implicazioni sociali dell'arte siano una sorta di continuazione dell'avanguardia.
Non bisogna semplicemente abbandonare ma bisogna trovare modi alternativi per vivere.
Estetica relazionale si potrebbe leggere come una sorta manifesto di una nuova arte politica che affronta l'economia dei servizi e il capitalismo dell'informazione come se fosse un'arte della moltitudine.
L'arte relazionale produce uno scambio sociale che disimpegna dallo scambio capitalistico essendo forma e non oggetto d'arte.
Per affrontare una critica al tipo di estetica teorizzata da Bourriaud bisogna prendere in considerazione soprattutto dei punti focali: l'idea di estetica relazionale e arte relazionale dovrebbero essere termini letti nel rapporto dialettico tra mercificazione e arte che sono le basi del modernismo, così come nella dialettica del feticismo e dello scambio.
Il saggio manifesta effettivamente una critica all'autonomia dell'arte e le funzioni dell'arte relazionale sono una critica attiva all'assoggettamento della forma alla merce.
Prendiamo in considerazione la riflessione di Karl Marx sulla mercificazione, essa analizza la dialettica di soggetto e di oggetto e, per andare più affondo, di persona e di cose.

Per i produttori le relazioni sociali appaiono non per quello che sono, cioè, non appaiono come i rapporti tra le persone e il loro lavoro, ma piuttosto come rapporti materiali tra le persone e le relazioni sociali tra le cose.[123]

La relazione dell'arte con la cultura capitalista può avere delle assimilazione in questa dialettica soggetto/oggetto.
Per Marx l'inversione produce alienazione nell'umanità cioè una totale soggettività o una sottomissione alla mercificazione producono uno squilibrio sociale.
Una politica o una teoria anti-capitalista dovrebbe ruotare intorno alla lotta di assoggettamento del capitale.
Se consideriamo questa riflessione possiamo vagliare l'arte relazionale appunto come arte politica.
Qualsiasi sia la marginalità e la precarietà delle relazioni nell'arte, Nicolas Bourriaud riflette soprattutto sulla lotta alla sottomissione della mercificazione.
In questo caso quindi si può pensare all'arte come una possibile scena primaria della politica nella cultura capitalista.
Un'arte però che cerca di difendersi dalla mercificazione non può che integrare in essa una dimensione di *anti-arte*.
Anti-arte che considera la forma piuttosto dell'oggetto.
L'accortezza che si può fare è che si dovrebbe interpretare l'arte relazionale come una riflessione che viaggia attraverso l'intercapedine della dialettica di mercificazione e arte.
Ovviamente Nicolas Bourriaud cerca di andare oltre alla questione tra arte e anti-arte esaminando la propria come un'arte innovativa e spontanea.
Per un approccio critico che segue le direttive della mercificazione bisogna fare una stima: l'arte relazionale è ben predisposta verso lo scambio sociale, come questo scambio si può relazionare alla mercificazione capitalista?
Più precisamente, come fa la forma relazionale a resistere al modulo del valore monetario?
Bourriaud riconosce certamente questi interrogativi e non nega il rapporto tra arte e commercio, lo considera però in maniera differente.
Non assoggetta il valore di scambio nel commercio con quello cercato dagli artisti che rappresenta, li considera completamente diversi l'uno dall'altro.
Da una parte c'è il valore monetario, di natura oggettiva che è legato all'economia generale e dall'altra si parla di scambio sociale, un valore empatico, soggettivo e relazionale.
La differenziazione fatta è principalmente quella tra oggetto estetico e relazione tra persone, tra oggetto d'arte e pratica artistica.

---

[123] Karl Marx, *Per la critica dell'economia politica,* Editori Riuniti, Roma 1993.

In termini di marxismo possiamo definire l'estetica relazionale come una teoria che sostiene le opere che rifiutano il feticismo delle merci, mettendo in contrapposizione le relazioni sociali tra persone con le relazioni sociali tra materie prime.
Lo spazio degli artisti relazionali non è feticista, comunicativo e trasparente. Un'utopia che si ricerca e che si ritiene fondamentale solo se si slega dall'arte commerciale diventando completamente autonoma.
In *Postproduction* l'autore entra maggiormente nell'argomento della mercificazione chiarendo il concetto di scambio, facendo riferimento a una nozione precedente a quella capitalista, la forma-mercato in cui i rapporti umani sono astratti e liberi.
La post-produzione è un fare arte con elementi già in commercio superando così un mercato onnipresente.
La post-produzione, una larga fetta di arte della contemporaneità, non è un riflesso della mercificazione universale ma un uso critico di essa per superarla e recuperare le relazioni umane che si sono perdute.
L'insistenza sulle relazioni sociali rispetto l'oggettivazione è la chiave della discussione di Bourriaud.
In questo suo secondo saggio egli compie un ulteriore passo in avanti nella considerazione del capitalismo.
Egli riconosce la necessità immanente dello scambio capitalista, anche se la base del pensiero è la stessa: relazioni sociali contro oggetti.
In compenso però la teoria di Bourriaud non trova una soluzione alla funzione di compensazione dell'arte all'interno della cultura capitalista, più precisamente non riesce a dare una risposta alla questione di quanto l'arte riesca a placare gli effetti alienanti della modernità.
Ulteriore sottolineatura è ciò che Marx intende per scambio capitalista, ossia non basato su oggetti ma sulla base della forza lavoro.
Secondo egli è la mercificazione del lavoro che costituisce il valore oggettivo delle cose.
Marx rimanda al concetto di feticismo quando la fonte del valore è intrinseca nell'oggetto.
Bourriaud partecipa in qualche modo a una sorta di feticismo politico, l'eliminazione dell'oggettività della merce sradica lo scambio capitalista.
Se evitiamo questo feticismo all'interno della società svuotiamo la definizione di sociale.
Nello scambio faccia a faccia nella relazione tra individui non c'è libertà dallo scambio capitalista.
La teoria di Bourriaud è un'utopia che ha come elementi di fondo servizi che sono anch'essi mercificati.

Quello che sembra un limite dal punto di vista teorico diventa un limite stesso delle opere.
Ad esempio nei lavori di Tiravanija e di Gonzales-Torres si possono analizzare le contraddizioni sopra rilevate: non tanto si creano micro-utopie, ma si legge ovunque una critica allo scambio capitalista che però è presente.
Precisamente, è vero che l'opera di Tiravanija porta alla relazione sociale naturalizzata dalla situazione.
Approfondendo invece l'opera la conversazione avviene all'interno di uno spazio dove sono posti bevande e cibo mercificati.
Nelle opere di Gonzales-Torres il pubblico è libero di prendere le caramelle e di mangiarle.
Il lavoro non è l'oggetto bensì il processo sociale; in fin dei conti però ciò che viene messo a disposizione del pubblico sono caramelle, dolci che nell'ottica capitalista sono merci di scambio e per lo più c'è la possibilità di consumarle.
La merce è utilizzata nelle opere quando invece in un'ottica anti capitalista non dovrebbe esistere.
Si dissolve teoricamente il feticismo delle opere d'arte ma solo grazie alla mercificazione del lavoro che lo produce.
I tentativi si sradicare totalmente una cultura capitalista per liberare relazioni sociali nuove e creare micro-utopie comunicative rischiano di sopprimere il problema e metterlo in un angolo piuttosto che affrontarlo e risolverlo.
Tale progetto richiederebbe una rivisitazione completa della dialettica di scambio sociale in una cultura capitalistica piuttosto che una teoria che afferma un'arte che ricerca la relazione ma che per trovarla utilizza mezzi propri della mercificazione che aliena e che combatte.
Gli artisti relazionali tendono ad accettare la condizione esistente e sono felici di giocare con il legame sociale all'interno di questa cornice vincolante.
Bourriaud che in qualche modo approva le teorie di Marx e ne riconosce l'esistenza, non mira a cambiare totalmente un sistema organizzato e dominante di cui anche lui fa parte, ma pazientemente tenta di modellarlo per ridurre il danno sociale che ne consegue e cerca di ricucire il tessuto sociale che è andato man mano a rovinarsi.
Utilizzando le merci in commercio l'artista tenta, attraverso il servizio, di inserirsi e riempire le crepe che si sono formate nel legame sociale.
Possiamo quindi concludere affermando che le opere relazionali si potrebbero definire gesti di compensazione.
In un'affermazione forse troppo forte si potrebbe posizionare l'arte relazionale come l'erede delle avanguardie del Novecento all'interno del "terzo settore".
"Adattamento, negoziazione e coesistenza" al contrario di "resistenza".

3.2.3. Il vero pubblico dell'arte relazionale e il rapporto ambiguo con l'istituzione.

In quest'ottica va analizzata la critica di Claire Bishop in *Antagonism and Relational Aesthetics* che nel primo paragrafo parla dell'istituzione in questo caso citando *Palais de Tokyo* come progetto innovativo, come "luogo per la creazione contemporanea" nel modo in cui lo ha definito lo stesso Bourriaud.
In un certo senso i progettatori di questo spazio cercano in qualche modo di rafforzare gli ideali che teorizzano sviluppando uno spazio libero alla sperimentazione, un laboratorio a tutto campo.
Molti curatori promuovono questo modus operandi come diretta conseguenza dell'arte degli anni Novanta.
Il *work in progress* piuttosto di un oggetto artistico.
Forse questo pensiero deriva da un fraintendimento della teoria post-strutturalista: piuttosto che una rivalutazione aperta e disimpegnata dell'interpretazione dell'opera d'arte si è arrivati a un'opera che si presenta come un flusso nella quale la difficoltà del distinguere tra identità e lavoro è volutamente instabile.
Bishop nota anche un secondo aspetto: la relativa facilità con cui un ambiente laboratoriale diventa uno spazio commerciale di svago e intrattenimento.
Palais de Tokyo, ma anche il *Baltic* di Gateshead, così come *l'Hangar Bicocca* di Milano hanno utilizzato altri termini per definirsi solo per differenziarsi dalla tipologia di musei nei quali gravano burocrazie e norme rigide.
Nei "laboratori", "*art factory*" si può invece lavorare e produrre così come osservare e vivere appieno l'aura ed il clima avanguardistico riportato nella contemporaneità dagli artisti.
Anche in queste tipologie d'istituzioni solo apparentemente libere dalla commercializzazione, avviene una sorta di marketing e di economia infatti ciò che vengono messe in mostra sono esperienze che lo spettatore dovrebbe cogliere come "esperienze creative".
Al contrario racchiudendole all'interno di spazi e ancor di più rendendo disponibile lo "spettacolo" solo a un determinato pubblico che è quello che ricerca quest'arte e che è interessato, le istituzionalizza come attività.
Claire Bishop focalizza questo problema come una strategia del curatore che progettando un laboratorio in cui contenere le operazioni, ci guadagna in rilevanza.

L'istituzione può oscurare il lavoro che mette in evidenzia, diventa spettacolo, raccoglie la cultura del capitale.

L'artista è oscurato ma il curatore regista di questi luoghi diventa la vera stella.[124]

Altro limite dell'arte relazionale e delle opere all'interno dell'istituzione è la considerazione del pubblico.
Le opere tentano di stabilire degli incontri intersoggettivi il cui significato poi è elaborato collettivamente piuttosto che opere che prediligono una consumazione privatizzata e un consumo individuale.
In realtà l'arte relazionale è decisamente grata alle contingenze in cui è inserita, è grata al suo ambiente e al suo pubblico grazie ai quali le opere arrivano a un significato compiuto.
Piuttosto di un rapporto tra opera e spettatore, l'arte relazionale stabilisce delle situazioni in cui non solo gli spettatori affrontano l'ottica come un'entità sociale collettiva, ma creano loro stessi una comunità per quanto utopistica e temporanea che sia.

La poetica del "*work in progress*" (e in parte quella del "opera aperta") mette in moto un nuovo ciclo di relazioni tra l'artista e il suo pubblico, una nuova meccanica di percezione estetica, uno status diverso per il prodotto artistico nella società contemporanea.
Si apre una nuova pagina nella sociologia e nella pedagogia così come un nuovo capitolo nella storia dell'arte.
Si pone nuovi problemi pratici, organizzando nuove situazioni comunicative.
In breve, s'installa un nuovo rapporto tra la *contemplazione* e *l'utilizzo* di un'opera d'arte.[125]

Sottolinea la funzione dell'opera il suo uso piuttosto che la contemplazione.
Il lavoro di questi artisti è stato di forte influenza per far emergere la teoria dell'arte relazionale, anche per il desiderio curatoriale di aprire mostre nuove e innovative: "mostre laboratorio".
Bourriaud interpreta questi ragionamenti applicandoli a un tipo specifico di lavoro e reindirizza l'argomento verso quello che intende per arte.
Rispetto alle considerazioni di Umberto Eco c'è un'altra posizione che Bourriaud prende: se Eco considera l'opera come un riflesso delle condizioni d'esistenza in una moderna cultura frammentata, Bourriaud vede l'opera come produttrice di queste condizioni dell'esistere.

---

[124] Hal Foster, *The artista as Ethnographer*, in Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in "October", n. 110, 2004. Traduzione personale dall'inglese.
"*The institution may overshadow the work that highlights, become the show, collects the equity culture. The artist is blank but the curator, director of these places becomes the true star.*"

[125] Umberto Eco, in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bombiani Editore, Milano 2010.

L'interattività è quindi in questa prospettiva superiore alla contemplazione ottica perché è attiva e capace di produrre.
Non c'è più un'immagine ma la struttura di un'opera d'arte che produce rapporto sociale.
Identificare quale sia questa struttura è molto difficile anche perché i lavori si presentano come differenti gli uni dagli altri.
Possono sembrare una successiva evoluzione di ciò che è l'installazione artistica che da sempre ha sollecitato la presenza letterale dello spettatore.
L'installazione artistica per alcuni critici come ad esempio Rosalind Krauss è un mezzo che divorzia totalmente con quella concepita tradizionalmente come arte, non è auto riflessiva e non ci sono criteri tramite i quali si possa valutare il suo successo.
Bourriaud complica la situazione sostenendo che i criteri per valutare queste opere sono sia estetici ma anche politici ed etici.
Ciò che per lui bisogna giudicare non sono le opere ma le relazioni che esse producono.
Secondo il curatore francese le domande che ci si dovrebbe porre davanti a un'opera relazionale sono le seguenti: "Mi permette questo lavoro di avere un dialogo? Potrei esistere nello spazio che l'opera definisce?" Sostenendo un criterio di coesistenza.
Gli stessi interrogativi potrebbero esser posti dallo spettatore davanti a una qualsiasi opera d'arte ma con un ibrido tra performance e installazione come si possono descrivere certe opere relazionali, che si basano pesantemente sul contesto sociale e sull'impegno dello spettatore, le risposte sono difficili da trovare.
Bourriaud vuole equiparare un giudizio estetico con un giudizio etico e politico nelle relazioni prodotte dall'opera relazionale.
Ma in che misura possiamo paragonarci a queste relazioni?
Certamente possiamo entrare in esse creando micro-comunità temporanee che rimangono tali e non diventano permanenti.
Gli spettatori in questione, durante la manifestazione artistica hanno qualcosa in comune, visualizzano questo e si sentono parte di una comunità.
Ma sarebbe davvero così se gli spettatori fossero completamente casuali?
Gente presa dalla strada e non persone interessate personalmente all'esperienza artistica?
Viene proposto il dialogo opposto al monologo delle opere precedenti.
In questo caso il dialogo avviene all'interno delle istituzioni e non nelle piazze e soprattutto non tra persone estranee al mondo artistico.
Siamo sicuri che quello che ne esce è un confronto oppure proprio per i caratteri immanenti l'opera e l'ambiente, ciò che si produce è una comunicazione unidirezionale?
In realtà non c'è democrazia nell'esperienza ma è tutto regolarizzato.

Forse bisognerebbe analizzare una sorta di compromesso nel quale l'opera si libera totalmente dall'istituzione e il pubblico possa liberamente affrontarla nelle situazioni comuni.
Proprio con questa considerazione si può affermare che un cambiamento di scenario potrebbe aprire nuove narrazioni.
Gli artisti definiti relazionali da Bourriaud non sono dirompenti in questo senso proprio perché non sono socialmente impegnati come invece lo sono molti artisti che invece di lavorare all'interno di musei o gallerie, lavorano a contatto diretto con la società.
Chi sono i consumatori dell'arte relazionale?
Essi sono principalmente l'élite culturale delle classi dominanti soprattutto, gli amanti della cultura e dell'arte che formano una folla che interagisce in mostre e biennali.
In generale questo pubblico non tenta di sovrapporsi attivamente alle altre persone con uno sforzo di cambiamento sociale.
Ci sono delle eccezioni ovviamente ma nella maggior parte dei casi questa è la realtà.
Nel frattempo i processi radicali di sperimentazione avvengono altrove, nelle strade, attraverso forum sociali, nei piccoli comuni dove la lotta per una creazione di una nuova società è tempestiva e reattiva.
Siamo sicuri che le collaborazioni tra artisti e movimenti sociali siano possibili e sicuramente con effetti disarmanti, ma non penso che tali collaborazioni hanno bisogno della mediazione istituzionale implicita invece nella teoria di Nicolas Bourriaud.
L'istituzione come infrastruttura organizzativa potrebbe essere sicuramente necessaria dal punto di vista pragmatico, ma bisogna metter in discussione il fatto che l'istituzione museale sia la forma istituzionale più adatta e produttiva.
Quello che si osserva invece è l'appropriazione e lo spostamento del desiderio sociale dalle strade, dove effettivamente l'arte potrebbe creare qualcosa di socialmente condiviso, alla forma estetica in circuiti che vengono comunque somministrati e regolarizzati.
L'obiezione parte spontanea: i lavori degli artisti relazionali producono esperienze che vengono "consumate" all'interno di gallerie, il loro operato in fin dei conti invita a una ricezione attiva ma regolarizzata rafforzando così gerarchie della cultura d'élite.
Nonostante l'impegno focalizzato da Bourriaud con le "persone reali" la loro arte è finalizzata al consumo di una classe media che frequenta le gallerie, un pubblico di interessati e collezionisti.

Le intenzioni evidenziate però sono quelle della società che può esser emancipata solo grazie all'inclusione diretta nella produzione di un'opera tramite la quale crea relazioni nuove.
Questa argomentazione sta alla base del finanziamento alle arti da parte di una classe politica che vorrebbe un'inclusione sociale.
Nell'ottica sostenuta i nuovi lavori relazionali sono particolarmente adatti all'inclusione sociale e quindi sostenuti da una classe politica che li finanzia e li propone al pubblico.
Tramite la loro permanenza nei musei e nelle istituzioni artistiche si rafforza l'idea politica dei sostenitori e maggiormente ancora si materializza il dubbio dell'azione di Bourriaud e dell'arte relazionale come una strategia.

Conclusioni
Assunto sulla teoria relazionale

Il presente lavoro di tesi e la ricerca a esso conseguita hanno cercato di mettere in luce le considerazioni sulla razionalità fatte dal curatore Nicolas Bourriaud partendo da una rilettura oggettiva dei suoi scritti principali per arrivare a opinioni critiche riguardanti il risultato e l'efficienza dell'arte relazionale.
Per concludere quest'analisi è bene porsi davanti alla lettura dei saggi di Bourriaud con alcune considerazioni importanti.
Come abbiamo largamente discusso nel capitolo ci sono molti limiti a quello che il curatore professa.
Ambiguità che sono presenti nella teoria e nella pratica.
Secondo una riflessione sull'arte relazionale che teorizza in primis dovrebbe uscire dagli spazi normalmente adibiti, per connettersi totalmente con il pubblico che tanto cerca.
È davvero così? Nell'analisi condotta e nello studio degli artisti che sono stati citati troviamo delle contraddizioni.
La maggior parte delle opere che abbiamo studiato sono ben inserite all'interno di un circolo vizioso che è quello delle commissioni e della promozione dell'arte istituzionale.
Gli artisti inseriti nel testo e nella vita curatoriale di Nicolas Bourriaud sono di rilievo, molto interessanti per il loro lavoro ma fondamentalmente riconosciuti.
Essi lavorano a contatto con un pubblico che non è la società contemporanea nella sua globalità e nella sua completezza, e anche in questo caso avviene qualcosa che nel testo di Bourriaud non è precisato: gli spettatori, essendo le opere non pubbliche totalmente, sono quelli che solitamente partecipano a eventi di arte contemporanea.
Un pubblico che abbiamo definito come un'élite.
Le implicazioni politiche sono state accettate e formalizzate ma portano con loro degli interrogativi.
È sicuramente un'imposizione politica e istituzionale quella di produrre delle opere relazionali all'interno di spazi adibiti, in modo così da plasmare la massa intellettuale sotto ideali preposti. E questo è tutt'altro che democratico.
L'arte relazionale per applicarsi nel modo che Bourriaud intende dovrebbe andare verso l'esterno ma in questo modo l'implicazione politica sarebbe sottoposta alle regole della società non tutelata dalle norme museali.
Così come il tema della mercificazione che pervade il prodotto e che anche se non dovrebbe dà vita in qualche modo a queste opere.

La relazione è sì libera da schemi perché non assoggettata all'individuo, ma non è considerata la relazione come mero scambio tra persone proprio perché le persone in questione sono un sottogruppo ben preciso della società.
Tali punti importanti su cui la tesi si sofferma sono interessanti per un'azione critica nei confronti del lavoro di questo curatore che, lavorando a pieno contatto con il mondo dell'arte e all'interno di esso, cerca di teorizzare un'arte relazionale e di includere un insieme di artisti contemporanei eterogenei tra di loro in un unico gruppo con ideali e finalità comuni.
Definire questi artisti significa anche riconoscerli all'interno del mondo artistico e quindi promuoverli e identificarli.
Che sia veramente riuscito a creare qualcosa di nuovo e a teorizzare e realizzare un nuovo movimento nella storia dell'arte è corretto, anche se le relazioni politiche e soprattutto dubbi sulla sua trasparenza rimangono come linea d'ombra sul suo lavoro.

BIBLIOGRAFIA

SAGGI

Back Louisa, Greer Judith, *Come comprare l'arte contemporanea. Il manuale dei collezionisti*, Umberto Allemandi Editore, Torino 2008.

Baravalle Marco, *L'arte della sovversione, Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, Manifestolibri Editore, Roma 2008.

Bargna Ivan, *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza*, in *Antropologia* (a cura di) Fabietti Ugo, Anno XI numero 13, Ledizioni, Milano 2011.

Barthes Roland, *Death of the Author and Birth of the Reader*, Enaudi Editore, Milano 2000.

Balzola Andrea, Rosa Paolo, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Feltrinelli Editore, Milano 2012.

Bauman Zygmunt, *La società dell'incertezza*, Il mulino Editore, Torino 2014.

Benjamin Walter, *Autore come produttore*, Enaudi Editore, Milano 2002.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi Editore, Torino 2014.

Bourriaud Nicolas, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Editore, Milano 2004.

Bourriaud Nicolas, *Il radicante*, Postmedia Editore, Milano 2014.

Bourriaud Nicolas, *Estetica Relazionale*, Postmedia Editore, Milano 2010.

Bourriaud Nicolas, Troncy Eric (a cura di), *It faut construire l'hacienda*, (Catalogo della mostra), Centre de Creation Contemporaine, 8 gennaio-8 marzo 1992, Tours 1992.

Bourriaud Nicolas, *Installazione, video, arte d'azione: l'ascesa della precarietà nell'epoca postmediale*, in Terraroli Valerio (a cura di) *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre, Tendenze della contemporaneità*, Edizioni Skira, Milano 2009.

Cattelan Maurizio, *Un salto nel vuoto: la mia vita fuori dalle cornici.* Editore Rizzoli, Milano 2010.

Corà Bruno, Perlein Gilbert, *Yves Klein. La vita, la vita stessa che è arte assoluta*. Editore Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2000.

Danto Arthur, *Andy Wharol*, Einaudi Editore, Torino 2010.

De Domizio Durini Lucrezia, *Il cappello di Feltro. Joseph Beuys. Una vita raccontata*. Edizioni Charta, Milano 1998.

Debord Guy, *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Roma 2002.

Detheridge Anna, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Edizioni Enaudi, Torino 2012.

Dewey John, *Arte come esperienza*, Aesthetica Editore, Palermo 2009.

Dorfles Gillo, Vettese Angela, *Storia dell'arte. Novecento e oltre*, Atlas Editore, Bergamo 2009.

Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani Editore, Milano 2013.

Emily King, *Angus Hyland, C/ID: Visual Identity and Branding for the Arts*, Laurence King Editore, Londra 2006

Ferrari Federico, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Milano 2004.

Foster Hal, *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Editore, Milano 2006.

Fronzi Giacomo, *Etica ed estetica della relazione*, Mimemis Editore, Milano 2009.

Gilardi Piero, *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale*, Mazzotta Editore, Milano 2000.

Lyotard Jean Francois, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli Editore, Milano 1981.

Mania Patrizia, *L'arte imperfetta. Il dibattito sull'arte contemporanea dal muro di Berlino a oggi*, Editori Riuniti Univ. Press, Milano 2008.

Marx Karl, *Per la critica dell'economia politica,* Editori Riuniti, Roma 1993.

McLuhan Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, Routledge and Kegan Paul Editori, Londra 1964.

Nicolin Paola, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Editore, Milano 2006.

Nouvel Jean (a cura di), *Theanyspacewhaever*, (catalogo della mostra), Editore Art Pub Inc, New York, 2008.

Parmesani Loredana, *Arte & Co. Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi editore, Milano 199

Perelli Lorenza, *Public Art. Interazione e progetto urbano*, Editore Franco Angeli, Roma 2010.

Perretta Gabriele, *Medialismo*, Giancarlo Politi editore, Milano 1993.

Pinto Roberto, *Forme di relazione*, Millelire Stampa Alternativa, Orzinuovi, ottobre 1993.

Pinto Roberto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Editore, Milano 2012.

Poli Francesco, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Edizioni Laterza, Bari 2010.

Poli Francesco, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Editore Electa, Milano 2011.

Riout Denys, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Piccola biblioteca Einaudi Editore, Torino 2002.

Scudero Domenico, *Manuale del Curatore. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi Editore, Roma 2002.

Temkin Ann, Byrd Anne, Buchloh Benjamin, Fer Briony, Poboch Paulina (a cura di), *Gabriel Orozco,*(catalogo della mostra)*,* Museo d'Arte Moderna, New York 2009.

Vettese Angela, *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi Editore, Torino 2006.

Vettese Angela, *Si fa con tutto*. *Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza Editore, Bari 2010.

Zuliani Stefania, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Mondadori Editore, Milano 2012.

ARTICOLI

Agamennoni Francesca, *Maurizio Cattelan: vicissitudini scolastiche di un cattivo alunno*, Between, III.6 (2013), in http://www.between- journal.it/

Bishop Claire, *Participation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London, Cambridge, 2006.

Bishop Claire, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, ArtForum, febbraio 2006.

Bishop Claire, *Antagonism and relational aesthetics*, in October Magazine, Ottobre 2004.

Bonacorsi Ivo, *Anywhere Out of the World. La mostra al Palais de Tokyo di Parigi è una "carta bianca" e, contemporaneamente, una retrospettiva di Philippe Parreno, che si appropria immaterialmente di un luogo iconico per l'arte contemporanea*. In http://www.domusweb.it/it/arte/2013/11/22/philippe_parreno.html

Draganovic Julia, *Gradi di partecipazione. Il museo aerosolar. "We don't want an audience"* in http://www.isolartcenter.org/download/1277289556.pdf

Freedman Carl, *Traffic*, Frieze, in www.frieze.com .Gardener A., Palmer D., Nicolas Bourriaud. Interviewed, in http://www.scribd.com/doc/48374524/gardner-palmer

Jacob Mary Jane in *Interviews: Mary Jane Jacob & Laurie Palmer*, luglio 2011, in Never the Same, Conversations about Art, Trasforming Politics & Community in Chicago & Beyond, in www.never-the-same.org .

Joseph Kosuth in *Le riflessioni di Joseph Kosuth e il Tractatus di Wittgenstein*, in www.ecoledumagasin.com.

Kester Grant, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*, in Variant, 2000. In www.variant.randomstate.org

Marsala Helga, *Nona Biennale di Taipei, il curatore è Nicolas Bourriaud* in http://www.artribune.com/2014/01/nona-biennale-di-taipei-il-curatore-e-nicolas-bourriaud-pronto-il-concept-nuove-ere-geologiche-e-grandi-cambiamenti-del-pianeta-inseguendo-lestetica-del-futuro/

Nicolas Bourriaud and Karen Moss in http://www.stretcher.org/features/nicolas_bourriaud_and_karen_moss/

Patricia C. Phillips, *Temporality and public art*, in *Critical Issues in Public art*, in Art Journal vol.48, n.4/1989 in http://www.arts.rpi.edu/~ruiz/IDIfall13/readings/Seine%20Webster%20(eds)%20Phillips%20Temporality%20and%20Public%20Art.pdf

Phillips Patricia C., *Temporality and Public Art*, in *Critical Issues in Public Art*, in Art Journal vol.48 n. 4, 1989.

Simpson Bennett, *Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud*, pubblicata in ArtForum, aprile 2011, in http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf

Torselli Vilma, *Arte dopo gli anni '60 - Arte relazionale*, in *www.artonweb.it* , pubblicazione del 4/04/2007.

Toselli Vilma, *Arte Relazionale*, in http://www.artonweb.iy/artemoderna/artedopo60/articolo37.htm

Tsingou Emily, *Interview with Bourriaud*, in www.zingmagazine.com, Zing Magazine, Marzo n.7, 2010.

Valtorta Roberta, *Artista/opera/pubblico: un processo osmotico*, in Multiverso , n. 2, 2006. In www.undo.net.

Verzotti Giorgio, *Decostruzioni e relazioni in margine ad un convegno*, in http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mId=6967

RIVISTE

ArtForum
October Magazine
Art Journal
Zing Magazine
Arte

SITOGRAFIA

www.domusweb.it
www.isolartcenter.org
www.frieze.com
www.never-the-same.org
www.ecoledumagasin.com
www.variant.randomstate.org
www.artribune.com
www.stretcher.org
www.arts.rpi.edu
www.artonweb.it
www.undo.net
www.teknemedia.net
www.balticmill.com
www.palaisdetokyo.com
www.hangarbicocca.org