

1. Performance e/o installazione

Obiettivo dell'intervento è quello di indagare i processi di significazione messi in atto da un'installazione di arte contemporanea all'interno dello spazio pubblico. Analizzeremo strutture artistico/testuali con caratteristiche particolari: lavori realizzati appositamente per lo spazio cittadino, cioè non soltanto esposti *in situ* dopo (o prima di) una destinazione differente, ma progettati e realizzati per la collocazione nel tessuto urbano. E, in modo ancora più preciso, in uno spazio estraneo/esterno al "discorso artistico" (inteso in tutte le sue possibilità di narrativizzazione dell'esperienza creativa e ricettiva dell'opera d'arte): fuori cioè dagli spazi espositivi di carattere pubblico (le strutture museali) e privato (le gallerie), o da eventi espositivi organizzati (biennali, fiere, manifestazioni, ecc...), in grado di ricomporre e normalizzare, attraverso pratiche enunciazionali di diverso tipo, la diversità tra il sistema semantico contenente (la città) e l'installazione d'arte. L'idea di base è che la presenza e l'esperienza di un'installazione d'arte contemporanea all'interno dello spazio urbano non sia rilevante soltanto per la riscrittura della testualità spaziale in cui è inserita, ma prima di tutto come momento di negoziazione tra due forme di discorso narrativo (il "discorso dell'arte" e il "discorso della città") e tra due universi di competenze.

Facciamo tesoro della ricchezza semantica del vocabolario della critica d'arte (e in particolare della critica d'arte contemporanea) per risolvere una prima ambiguità: quella tra *performance* e *installazione*. In termini elementari la critica d'arte utilizza il termine *performance* per descrivere l'azione di un Soggetto in cui sia centrale il *farsi*, il darsi a vedere nel modo e nel momento in cui il lavoro si compie. Il valore artistico della *performance* non è dato dal risultato e dal prodotto finale dell'azione (che può, semplicemente, mancare: è il caso dei lavori della più famosa performer contemporanea, Marina Abramovic) ma dall'azione stessa. Il prodotto della *performance* può essere differito nello spazio (esposto come oggetto), nelle forme linguistiche (la performance può essere filmata e mostrata successivamente nella forma di un video, oppure può coincidere con il *resto* della performance stessa (esemplare il caso dei *set* lasciati dopo le *performance* di Paul McCarthy).

Al contrario, nell'*installazione* la centralità del *fare* (e del *farsi* in contemporanea all'esperienza di fruizione) può essere subordinata e lasciata al fuori campo cieco del lavoro dell'artista, perché la condizione artistica è data dal suo risultato, ed in particolare dalla sua collocazione *in situ*. La differenza tra *performance* ed *installazione* è dunque essenzialmente di tipo temporale: la *performance* è un'azione puntuale, situata e caratterizzata da una necessaria estemporaneità, mentre l'*installazione* presuppone una orizzontalità lineare e una duratività del risultato. L'asse temporale non può darsi senza una declinazione e una influenza di tipo spaziale: la *performance* contamina lo spazio con cui entra in contatto, lasciando



(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano

Andrea Bellavita

dei residui volatili destinati alla scomparsa, mentre l'*installazione* modifica (diremo più avanti: *taglia*) lo spazio producendo una sostanziale risemantizzazione.

Ancora qualche notazione che, nell'obbligata approssimazione, ci sembra utile: se l'impiego del termine/concetto di *performance* riflette una tendenza precisa dell'arte novecentesca (erede delle esperienze del Futurismo, del dadaismo, dell'happening, legata alle sperimentazioni di body art, Fluxus e arte concettuale, a partire dagli anni sessanta, con le esplorazioni di Yves Klein, Piero Manzoni, Jim Dine, C. Oldenburg e Robert Rauschenberg), e ha quindi un valore definitorio oltre che funzionale (si può parlare di *performance* a partire dagli anni settanta con Laurie Anderson, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Gilbert & George, Vito Acconci e Marina Abramovic, come di *ready made* dopo Duchamp), l'uso del termine *installazione* cerca prima di tutto di rendere conto di un progressivo spostamento dell'arte dal modello testuale dell'*opera*. Si parla di *installazione* (così come di *lavoro d'artista*, di *intervento*) "invece che" di *opera* per rafforzare alcune caratteristiche *dinamiche* della produzione artistica, a livello temporale e spaziale (nel concetto di *installazione* è presupposta la centralità dello spazio in cui il lavoro è *installato*, cioè *inserito*, secondo una pratica alternativa a quella dell'*esposizione*). È evidente che la dimensione del fare (ed in particolare il suo livello processuale, molto più di quella di "saper fare") segna lo statuto dell'arte contemporanea.

Non è possibile qui rendere conto della complessità dell'argomento (De Oliveira, Oxley, Petry 2004): la critica d'arte si è interrogata non solo sullo statuto dei suoi oggetti di analisi e studio, ma anche sul modo in cui è possibile trattarli linguisticamente, e questo percorso di studio ha alcuni dei risultati più interessanti nelle posizioni di Nicolas Bourriaud, che propone un superamento dell'alternativa tra *performance* e *installazione* attraverso il concetto di *estetica relazionale*, secondo cui il processo più

importante che si è verificato dall'inizio dell'arte moderna è stata la trasformazione dell'opera da monumento ad evento (Bourriaud 1998); oppure attraverso la nozione di *post-production*, per cui non si tratta di elaborare una forma sulla base di materiale grezzo, ma di lavorare con oggetti che sono già in circolazione sul mercato culturale, cioè oggetti già informati da altri oggetti (Bourriaud 2002; Dusi e Spaziant 2006).

2. Sapere, discorso, spazio

È fin troppo ovvio sottolineare che nella *performance* la dimensione centrale è quella performativa (nell'azione del soggetto creatore, e in quella esperienziale del fruitore): meno scontato è riflettere su come nell'*installazione* d'arte urbana il terreno sul quale si gioca la (possibile) produzione di senso sia quello della *competenza*. E sui termini in cui si articola la negoziazione e il dialogo tra il "sistema dell'arte" e il "sistema del fruitore", all'interno di due forme di produzione artistica fondate rispettivamente su una centralità della performance e su una problematizzazione della competenza. È chiaro che non si tratta semplicemente della polarizzazione enunciativa propria di ogni forma di produzione testuale (e quindi anche artistica): in gioco c'è qui l'assoluta peculiarità del sistema dell'arte contemporanea, che non è confrontabile con nessun altro sistema di produzione né testuale, né artistica, e che colloca, come vedremo, lo spettatore/fruitore, in una posizione altrettanto particolare.

Spostando la nostra attenzione sugli interventi d'arte urbani, otteniamo un'ulteriore articolazione: a ciascuno dei discorsi/saperi, corrisponde uno "spazio", secondo una modellizzazione che può essere esemplificata così:

Quando il fruitore entra nello spazio del sistema del-

Performance/installazione	
Sapere del sistema dell'arte (enciclopedia semantica)	Sapere del fruitore (enciclopedia semantica)
Discorso del sistema dell'arte (narrazione, produzione di senso)	Discorso del fruitore (ri-narrazione, interpretazione)
Spazio del sistema dell'arte (galleria, museo/esposizione, rivista)	Spazio del fruitore (città)

L'arte si prepara ad una totale subordinazione al sapere e al discorso che lo ospita: possiede un'enciclopedia semantica che gli consente di interpretare le pratiche di produzione artistiche che sono coerentemente collocate all'interno dello spazio di una galleria, di un museo o all'interno di quel particolare esempio di spazio testuale che è la rivista di critica. Oppure, molto più spesso, non ha in comune con il sistema dell'arte queste competenze e, secondo una formula ormai abusata, "non ci capisce niente". Sulla possibilità di non capire l'arte contemporanea (o sulla sua necessità) torneremo fra poco, ma

per ora è importante segnare un punto fermo: il sistema dell'arte contemporanea si è stabilito sulla base di un *sapere*, un'enciclopedia, che si traduce in pratiche di *fare* (non necessariamente di *saper fare*) che determinano e circoscrivono uno spazio proprio, contemporaneamente topico ed eterotopico. Dove cioè la sanzione (ed il mandato) dell'azione artistica si risolvono (e coincidono) con l'esistenza di una competenza e con il darsi di una performance (è quello che chiameremo lo statuto *tautologico* dell'arte contemporanea).

Questo statuto, di grande interesse dal punto di vista teorico, è il nodo attorno al quale dovrebbe rifondarsi una semiotica dell'arte contemporanea, ma insieme muta, o almeno entra in crisi, quando il sistema artistico esce dal "suo spazio" per incontrare lo spazio della città. La presenza di un'installazione d'arte contemporanea nella città non deve essere letto soltanto come una presenza (che pure è la radice fondamentale del concetto stesso di *in-stall-azione*: c'è lo *stato in luogo* dell'azione artistica), ma come un'uscita da uno spazio ed un'entrata in un altro. E quindi come un'uscita di un sapere e di un discorso verso/dentro un altro. In termini ancora più semplici: se il fruitore entra nello spazio artistico portando con sé una competenza *alternativa* a quella artistica, può *non capire* (e mettere in atto una qualche forma di decodifica aberrante), oppure può *liberarsene* ed accettare di accogliere su di sé quello del sistema ospitante ("non capisco, ma mi adeguo", oppure, ulteriore nodo di complessità che da solo basterebbe a giustificare una totale rilettura della semiotica d'arte, "non mi piace ma capisco"). Ma cosa accade quando il sistema artistico porta dentro allo spazio urbano il suo sapere/discorso? Come si articola la *comprensione*, la *non comprensione* o la *spogliazione*? Innanzitutto questo processo avrà caratteristiche diverse nel caso della *performance* e in quello dell'*installazione*.

Nella *performance urbana* l'artista esce dal "discorso dell'arte" (cioè dai luoghi di narrazione della sua esperienza creatrice) senza però disgiungersene mai del tutto: in un certo senso si può dire che "porta con sé" una serie di pratiche discorsive che "ri-parlano".

Lo spazio urbano della *performance* è uno spazio essenzialmente utopico, perché è luogo di performance, mentre la dimensione eterotopica è totalmente delocalizzata nello spazio del "discorso", e quella paratopica è "asciugata" dalle altre (il *saper fare* coincide con il *fare*, oppure è già presupposto nell'esistenza del mandato: un artista *fa* in quanto tale e *perché* il discorso artistico lo autorizza a *fare/essere*). Come dire: *nella città* si svolge una performance che viene *mandata* e *sanzionata* in un altro spazio, escludendo completamente agli abitanti dello spazio urbano una forma di interpretazione e sanzione. I cittadini (intesi qui come Soggetti dotati di un sapere ed operanti un discorso di ri-narrazione interpretativa nello spazio della città), per poter avere esperienza di una performance urbana devono per forza assorbire su di sé la competenza artistica. Oppure rimanerne estranei, distratti, stupiti, non coinvolti, irritati (cioè attivare pra-

tiche di decodifica aberrante); o ancora esserne divertiti, stimolati, subire un investimento valoriale essenzialmente patemico ed emozionale, ed in minima parte cognitivo. Si pensi alle possibili reazioni, per i “non addetti ai lavori”, a performance urbane quali Rirkrit Tiravanija, Santiago Sierra, Francis Alÿs, Jeremy Deller...

Nell'installazione al contrario si presuppone un dialogo e quindi una maggiore articolazione delle tipologie di spazio: l'artista può riconoscere alla città la sua funzione di spazio paratopico, in cui *cercare* delle competenze (esplorare e condividere i saperi e le enciclopedie d'uso di quel particolare spazio) prima di agire la propria performance, e soprattutto si dispone a riconoscere il fruitore come co-sanzionatore (raramente co-mandante) della sua azione artistica. C'è qualcosa della *permanenza* dell'installazione, che rende l'incontro d'arte maggiormente dialogico: se insomma lo statuto della performance è quello del confronto critico tra competenze (ma: crisi produttiva e non fine a se stessa, perché progettuale e necessaria alla produzione del senso), l'installazione è il luogo in cui le competenze vengono negoziate. Prima però di leggere alcune installazioni urbane che articolano questa “esperienza dialettica”, è necessario porre ancora due interrogazioni: alla semiotica dell'arte contemporanea e alla semiotica dello spazio, di cui ci interessa qui essenzialmente una componente, quella *monumentale*.

3. Semiotica dell'arte contemporanea e del neo-monumento

Quale semiotica per quale arte? Non è possibile qui articolare una proposta di rifondazione del dialogo tra ermeneutica semiotica e arte, ma nemmeno si possono eludere alcune questioni centrali. Quel “sistema dell'arte” di cui abbiamo parlato finora è certamente una galassia di nebulose spesso lontane fra di loro molto più di quanto non sia un insieme coeso ed uniforme: la proposta di Nathalie Heinich di pensarla non come un momento dell'evoluzione artistica ma come un “genere” dell'arte (Heinich 1998, 2007) per quanto discutibile, fotografa bene lo stato di una difficoltà di definizione. Almeno per quanto riguarda la coerenza possibile di una *forma* o di un linguaggio: l'arte contemporanea è il luogo della molteplicità delle forme e dei linguaggi, delle ibridazioni e della compresenza. Proviamo però a fissare alcuni punti fermi, almeno ai tre livelli che qui ci interessano: il livello del sapere, del discorso e dello spazio.

Il sapere dell'arte contemporaneo è un meta-sapere, basato su un concetto di enciclopedia come rete di implicazioni logiche e cognitive in cui nessun elemento può darsi singolarmente, ma solo in una *relazione* con tutti gli altri. La preposizione per cui “non si capisce niente” dell'arte contemporanea è (sempre) parzialmente scorretta: può essere difficile (o impossibile) fornire un'interpretazione e una comprensione del singolo evento, ma questa difficoltà si risolve quando la singola occorrenza

è messa in relazione con tutte le altre che compongono il sistema. Il sapere dell'arte contemporanea ha una dimensione rizomatica e policentrica, in cui la produzione di senso è sempre subordinata ad un'azione altra: oltre il simbolo barthesiano, occupa una posizione di meta-senso.

Per questo è così complesso esplorare la dimensione passionale dell'esperienza artistica contemporanea: *mi piace? mi empatizza? mi coinvolge?*. Contrariamente ad una vulgata che la vuole luogo della spontaneità, dell'improvvisazione e dell'immediatezza (anche difficile, antagonista, distante), l'arte contemporanea può essere definita compiutamente *semiotica*. L'esperienza dell'arte contemporanea non può darsi se non a partire da una condivisione del sapere e del sistema di competenze, una dimensione metatestuale, in cui al lavoro (ed esplicitamente richiamate) sono una serie di pratiche di riconoscimento/espunzione delle competenze enciclopediche. Se l'azione dell'artista è sempre un gesto meta-critico, la sua esperienza è un lavoro meta-intepretativo: una forma di narrazione speculare a quella della sua creazione, in cui non può darsi performance senza acquisizione e trattamento delle competenze: in questo senso il fruitore di arte contemporanea non è “distante” dal creatore (ancora: come indica una vulgata semplicistica), ma al contrario gli è “affiancato”, implicato in un percorso parallelo e perfettamente identico. Al punto che l'esperienza dell'arte contemporanea può essere considerata come paradigmatica dell'esperienza dello spettatore e del fruitore postmoderno.

Insieme nell'arte contemporanea non si dà nemmeno la necessità e la pertinenza di una *produzione di senso*: in modo differente dalle strutture artistico-testuali sulle quali la semiotica ha tradizionalmente esercitato la propria riflessione ed applicazione, le pertiene piuttosto la produzione di un non-senso, e di una significazione antagonista e critica. Questo non significa semplicisticamente che l'arte contemporanea “non abbia senso”, ma che venga presupposta e istituzionalizzata la crisi della significazione: fare semiotica dell'arte contemporanea significa quindi provare a riflettere su una *semiotica del non senso*, seguendo un'intuizione che è già preconizzata in Barthes (1970). Una “semiotica del Reale” (utilizzando la nozione di Reale in un'accezione proprio alla psicoanalisi lacaniana), in cui la non-comprensione da parte del fruitore non è da considerarsi un caso di decodifica aberrante o non funzionante, ma al contrario è presupposta (e istituzionalizzata) dallo stesso testo di partenza. In questo senso la facoltà di “non produrre senso” dell'arte contemporanea è “ancora semiotica” perché si può dare sia come risultato di un'azione *insensata* ed *incensante* (ad esempio come performatività pura e assoluta, “selvaggia” e pre-segnica, come farebbero pensare certe esperienze di body-art che potremmo chiamare, kristevianamente, “immaginarie”: il “non saper fare” a cui si accennava in precedenza), sia come un lavoro incessante dentro al linguaggio, in cui vengono esplorati

i confini e i limiti della stessa produzione segnica (una sorta di “saper saper fare”, come è sperimentata nelle forme di arte concettuale, da Joseph Kosuth a Damian Hirst che producono senso a partire dal *nonsense*).

Queste due componenti possono essere ricomprese all'interno di una ulteriore assunzione: l'arte contemporanea è *tautologica*, secondo una nozione assimilabile a quella che Barthes (1967) attribuiva al sistema della *moda* (in questo senso l'arte contemporanea “è moda” e “non è una moda”). Da qui si produce il “problema fondamentale” della critica d'arte (non si dà attribuzione dello statuto di opera d'arte al di fuori del circuito stesso: la presenza *nella* rivista o *nello* spazio espositivo o *nella* galleria “certifica” e non “ratifica” che un oggetto è arte), ma ha anche una precisa pertinenza semiotica: se il lavoro interpretativo è narrativo, non può darsi sanzione (e giudizio) al di fuori del sistema che ha attivato il mandato (si pensi alla differenza rispetto, ad esempio, al sistema cinematografico),

Ma, ancora più importante, non può darsi sanzione fuori dallo “spazio” del mandato: cosa accade allora quando questa particolare modalità di sapere e di discorso esce dallo spazio che lo certifica e lo sanziona ed entra in relazione con lo spazio della città (e quindi con il suo discorso e il suo sapere)?

La presenza di un'installazione d'arte contemporanea nel tessuto urbano è eccentrica anche rispetto a molte delle riflessioni sulla semiotica architettonica od urbanistica (Hammad 2001), essenzialmente perché il suo “stare nello spazio” testuale cittadino (la città come testo nel quale si in-scrive, per ri-scriverlo, l'evento d'arte) non è dell'ordine dell'armonia e della compenetrazione, ma piuttosto della *puntualità*, della frattura e della differenza.

Il ruolo che l'installazione d'arte occupa nello spazio cittadino è assimilabile a quello del *monumento*: è, a tutti gli effetti, una presenza di tipo *neo-monumentale*. Non un monumento-logo, secondo la feconda accezione di Isabella Pezzini (Pezzini 2007), ma piuttosto un monumento “punto cieco”, che deve darsi alla massima visibilità (è sempre, letteralmente, un *punctum*) ma che non consente attraverso di esso una visibilità della città: osservandolo, concentrando su di esso l'attenzione, si perde la profondità di campo dello spazio circostante.

La funzione del monumento è ampiamente sviluppata da Paolo Fabbri (1999), che ne mette in evidenza la dimensione di persuasione/dissuasione (inscritta nella radice *moneo*), cui potremmo aggiungerne un'altra, complementare: il monumento “non contemporaneo” è segno di testimonianza, segno della continuità e dell'assecondamento della competenza, luogo di una esperienza tranquillizzata e di una performance pre-ordinata e controllata, di un riconoscimento della competenza e dell'azione che esso implica. Viene “riconosciuto” come opera d'arte, in quanto appartenente ad un sapere e ad un discorso comune, e viene “praticato” secondo consuetudini d'uso condivise (lo visito, lo osservo, lo aggiro,

mi ci siedo sopra se mi è consentito...). È un soggetto enunciato nello spazio a cui corrispondono pratiche d'uso da parte di soggetti enunciazionali dello spazio ad esso corrispondenti (Marrone 2001): questo stesso statuto è condiviso anche dagli interventi di artisti (contemporanei anche se con alle spalle molti decenni di esperienza artistica), che hanno per certi versi perpetrato la tradizione dell'arte monumentale urbana, come Giò Pomodoro o Claes Oldenburg e Coosji van Bruggen.

Al contrario l'installazione contemporanea urbana mette totalmente in crisi la funzione di soggetto enunciato, e inibisce la modellizzazione di una pratica d'uso, così come l'intervento d'arte non *in situ* (e variamente esposto o presentato) mette in crisi una forma stabile di *spettatore modello* (Marin 1994, Casetti e Di Chio 1986, Casetti 2005). Di fatto, l'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano costringe ogni esperienza di fruizione a porsi alcune domande implicite: come/perché posso definirla un'opera d'arte? qual è il suo senso artistico (la sua significazione artistica)? posso considerarla equivalente alle altre forme di presenza artistica nel tessuto urbano alla quale sono abituato? in che modo la sua forma di produzione artistica dialoga con il sistema di coerenze ed isotopie semantiche nel quale viene collocata? come cambia lo spazio urbano, dal momento che “parla” un linguaggio diverso?

In un certo senso dunque, l'installazione di arte contemporanea non rende *possibile* ma “presuppone”, istituzionalizza, una decodifica aberrante da parte del soggetto sociale spaziale.

Rispetto alla domanda su “come superare l'opposizione tra una morfologia che tratta dei substrati materiali e una semiologia che riduce il senso a ciò che può essere significato?” (Pellegriano e Jeanneret 2007), si tratta piuttosto di chiedersi come la semiologia può ricondurre il senso a qualche cosa che esplicitamente *mette in crisi la possibilità* di essere significato. Ma che ostinatamente continua a lavorare intorno a questa possibilità: non si tratta (solo) di problematizzare la definizione di un “discorso urbano” (la città come *enunciato urbano* e come *oggetto di un'interpretazione*), ma di leggere l'inserzione all'interno di questo discorso, di una forma testuale slabbrata, processuale, ma pressante. L'interpretazione semiotica dell'installazione urbana, si fa così vicina ad un lavoro di traduzione intersemiotica. Più precisamente il lavoro dell'interpretazione semiotica coincide con una contro-traduzione, ovvero con il tentativo di far riemergere il segno linguistico che ha innescato la pratica di significazione non linguistica. In alcuni casi (esemplare, come vedremo, quello di Alberto Garutti) la presenza del segno linguistico è esplicita, seppure laterale e delocalizzata (il titolo, la didascalia che indica l'obiettivo e il significato dell'opera), in altri è limitata al discorso concettuale che sta dietro l'opera, al testo linguistico che la informa senza manifestarsi. In questo senso l'installazione artistica è la traduzione di un testo perduto o di un testo nascosto, senza il quale però non può darsi

interpretazione del testo di arrivo. Rispetto alle forme tradizionali di traduzione intersemiotica, in cui la trasposizione si compie nel passaggio da un sistema segnico ad un altro, nel caso dell'arte contemporanea, la traduzione si compie nell'attuazione tra il pre-sistema dell'elaborazione concettuale del senso dell'opera (che precede il *fare* e il *farsi* del testo artistico) e la codifica (audiovisiva, figurativa, spaziale).

Rispetto alla funzione monumentale l'installazione di arte contemporanea lavora principalmente su un *segno di discontinuità*: rispetto al tessuto urbano, rispetto alle competenze del Soggetto, nel dirigere la sua esperienza di fruizione. Se la forma testuale dello spazio ha come caratteristica fondante di essere sempre rinegoziata intersoggettivamente dai soggetti che entrano in contatto con quello spazio, qui si tratta di un incontro dialettico, in cui la funzione significante dello spazio non è quella di "assecondare" e di rispondere alle attese del Soggetto fruitore, ma al contrario di costruire una frattura, un taglio, una linea di discontinuità.

All'interno dell'istanza narrativa connaturata allo spazio, svolge una funzione di *Antisoggetto*, nel senso che lavora "contro" l'uso che normalmente il soggetto attorializzato farebbe del luogo.

4. (in)contro lo spazio

In quanti modi l'installazione può andare (in)contro lo spazio cittadino? Vedremo ora qualche lettura esemplare di lavori artistici, che differiscono per la modalità di intervento e presenza/permanenza nella città.

La prima modalità è quella che chiameremo *neo-monumentale*, perché comprende interventi "fissi", destinati a permanere a tempo indeterminato nello spazio urbano, come il lavoro dell'artista italiano Alberto Garutti che, dal 1998 al 2001 ha realizzato la sua installazione *Ai nati oggi* (titolo completo: *L'opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città*) nelle piazze e in altri luoghi pubblici di varie città nel mondo: da Piazza Dante a Bergamo, alla piazza antistante lo SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) di Gent, fino al ponte sul Bosforo di Istanbul. L'installazione nasce dal trattamento degli elementi architettonici già presenti nello spazio (la luce dei lampioni nelle piazze e sul ponte), che diventano essi stessi il materiale dell'opera, insieme ad una "comunicazione" con i reparti di maternità dei principali ospedali cittadini: per mezzo di un sistema elettronico, ogni volta che nasce un bambino, l'illuminazione dei lampioni aumenta progressivamente di intensità, per poi decrescere (dopo circa trenta secondi) fino a tornare alla media costante. In una stanza attigua alla sala parto è posto un pulsante che attiva l'illuminazione de-localizzata, vicino ad una targa con la scritta "in questo momento qualcuno guardando una luce saprà che è nato un bambino". Le location nella città prevedono poi una serie di materiali informativi che informano i fruitori dell'esistenza e delle modalità di funzionamento dell'installazione: manifesti pubblicitari a Istanbul (Fig. 1, *Ai nati oggi*, Istanbul

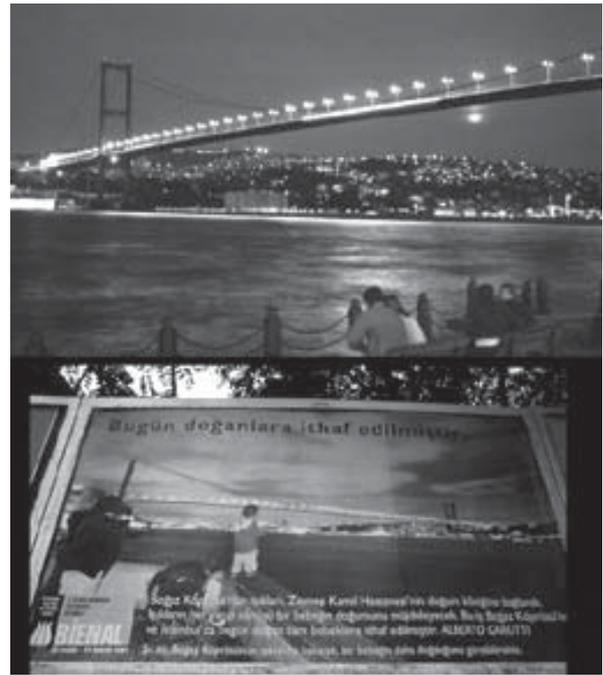


Fig. 1

2001), un'iscrizione incisa in una pietra della pavimentazione a Gent e Bergamo, che reca il testo: "I lampioni di questa piazza sono collegati con il reparto maternità di Ogni volta che la luce lentamente pulserà vorrà dire che è nato un bambino. L'opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città". L'installazione di Garutti vuole raggiungere il massimo della dialogicità e costruire un'esperienza artistica di prossimità, che coinvolga ed emozioni il più possibile il suo fruitore. Non soltanto è segnata da una straordinaria poesia, e da una partecipazione emotiva immediatamente presente e condivisibile al suo spettatore, coinvolto in un circuito di "scambi" e di "rapporti" (articolati secondo vari ordini di significazione: quello della prossimità spaziale tra la città e l'ospedale, quello simbolico tra la luce e la nascita, quello empatico tra la gioia dei soggetti implicati nella nuova nascita e lo stupore del passante casuale), ma è anche caratterizzata dal dialogo tra i due sistemi implicati. Garutti parte sempre dalle caratteristiche proprie dello spazio cittadino: i lampioni sono esistenti e non ne viene modificata alcun tratto (se non quella *potenziale* dell'intensità, attraverso un intervento invisibile, interrato, che non modifica l'aspetto esteriore dello spazio), e non viene iscritto alcun elemento al di fuori della targa, che descrive e ri-narra l'opera. Nello stesso modo vengono preservate in toto le pratiche d'uso dello spazio e il sapere enciclopedico che determina la sua conoscenza del luogo. Garutti conserva la dimensione topica dello spazio cittadino e subordina il sapere e il discorso del sistema artistico a quelli del fruitore: non c'è colonizzazione discorsiva da parte dell'installazione, ma al contrario c'è un'accoglienza totale da parte del testo spaziale di una nuova potenzialità significante (Fig. 2, *Ai nati oggi*,



Fig. 2



Fig. 3

Bergamo 1998/200). Il segno di discontinuità di *Ai nati oggi* è quello che accresce i programmi d'azione della "piazza illuminata" come soggetto enunciato: non gli è più delegata soltanto la funzione di "raccolgere" e di "illuminare" (l'illuminazione *sta* naturalmente per altro: proteggere, conservare, mostrare...), ma anche quella di rendere omaggio *ai nati oggi*. Nello stesso modo l'installazione disegna un soggetto enunciazionale implementato ed accresciuto, al quale vengono delegati una serie di programmi narrativi patemici (stupirsi, gioire con, commuoversi), che non sono alternativi, ma complementari a quelli attivati dallo spazio cittadino.

Insieme però l'installazione, senza agire in termini di ri-scrittura antagonista (potremmo dire al contrario che svolge la funzione di *adiuvante* all'interno dell'istanza narrativa dello spazio, o di mandante di un programma narrativo secondario), riesce ad "importare" nel tessuto cittadino, due tracce del proprio sapere e del proprio discorso. Innanzitutto quella della *significazione artistica*, che passa attraverso l'operazione *concettuale* e *meta-critica*: *Ai nati oggi* è opera d'arte in quanto intervento d'artista che sceglie di eleggere ad arte una "passione pura" (la partecipazione alla gioia della nascita) e di esprimerla attraverso una metonimia (la *prossimità* della piazza e della sala attraverso il conduttore fisico del dispositivo di comunicazione) e una simbologia. E poi quella della localizzazione puntuale nel tempo, poiché *Ai nati oggi* non è una forma monumentale stabile, ma si attiva solo ed esclusivamente in funzione di un evento: non si dà costantemente alla vista, è evento essa stessa, *performance* continua ma imprevedibile, che *punge, spunta* all'interno della pratica d'uso consueta dello spazio. Il lavoro di Garutti mantiene il segno di una discontinuità, di una frattura, di un inatteso che si manifesta, ma lo fa secondo una valorizzazione euforica: è un taglio (anche empiricamente: è un *acumen*, un'esplosione di luce), ma un *taglio di gioia*.

E Garutti (che oltre che artista è insegnante in Accademia e "maestro" per un'intera generazione di giovani artisti), mantiene al centro la dimensione partecipativa esplicitando i termini della nuova competenza

che è richiesta al fruitore: le sue pietre iscritte, i manifesti, non sono semplice didascalìa, ma elemento costitutivo dell'opera.

Questi termini sono articolati in modo differente all'interno di due tipologie di lavori che facciamo rientrare negli *interventi temporanei "critici"*, la cui presenza è limitata dal punto di vista temporale (predisposti per una particolare occasione e destinati ad essere rimossi), ed esplicitata la componente "antagonista" e critica nei confronti di uno o più sistemi discorsivi: la serie di Olafur Eliasson dal titolo *Green River* e la scultura-installazione *Alison Lapper Pregnant* di Marc Quinn.

Come Garutti, anche Eliasson ha proposto il suo lavoro in varie città del mondo, intervenendo su un altro luogo simbolico dello spazio urbano che, come la piazza, ricopre un ruolo para-monumentale: il fiume (Fig. 3, *Green River*, Brema 1998). Il fiume è già taglio inferto nella continuità del corpo della città, ma anche vettore dinamico che veicola la vita, ferita e vena, antitesi liquida allo stato solido della terra e dell'architettura: in ciascuno di essi (il Weser a Brema, il Los Angeles a Los Angeles, gli spazi del lago Malaren a Stoccolma, e del fiordo omonimo a Moss), Eliasson ha versato una sostanza artificiale, ma non tossica, *l'uranina*, che a contatto con l'acqua le dona un colore verde luminoso. La finalità dell'intervento non è solo performativa o esornativa: come spesso accade nel lavoro dell'artista danese, è una riflessione sullo spazio naturale e sull'ambiente, che in questo caso ha i toni di una polemica contro l'inquinamento idrico. L'azione "semplice" di Eliasson (l'installazione si fonda su una singola azione puntuale: versare *l'uranina* nell'acqua) ha però implicazioni complesse. Diversamente da Garutti, qui l'intervento modifica in modo radicale (anche se non stabile) lo spazio: la reazione del fruitore (e il suo stesso rendersi conto della presenza/esistenza dell'installazione) nasce proprio dallo sguardo disorientato di chi *vede* il suo fiume, e non lo riconosce più (Fig. 4, *Green River*, Moss 1998). Il carattere di discontinuità è estremo, anche perché si dà subito ad un livello meta-testuale: Eliasson segna il suo tratto di discontinuità all'interno di uno spazio che è già di per sé



Fig. 4

un segno di frattura e di separazione. Compie un *taglio nel taglio*, riapre ed allarga una ferita o, se si preferisce vista la natura cromatica e fluorescente dell'effetto, *evidenzia il tratto*: l'effetto della città vista dall'alto assomiglia a quello di una cartina topografica in cui il contorno del fiume sia stato ripassato con un evidenziatore verde. *Green river* dunque ri-scrive lo spazio della città, il suo discorso (il fruitore guarda con sospetto al colore dell'acqua, inibisce le sue pratiche d'uso) e il sapere (non riconosce più il corso d'acqua). Ma ancora una volta non si tratta di pura frattura, perché se continuiamo lungo la metafora dell'evidenziazione, ci rendiamo conto che Eliasson compie una letterale *sottolineatura* di un tratto dell'enciclopedia del fruitore: il cittadino ha timore dell'acqua verde perché la pensa corrotta, contaminata, inquinata, ed in questo segue la sua quotidiana preoccupazione, che è la stessa denunciata dall'installazione. La deformazione cognitiva del non riconoscimento in realtà viene a coincidere con una sorta di emersione empirica e spazializzata di una paura: "non riconosci più il tuo fiume perché *finalmente* lo vedi come hai paura che diventi: verde, fosforescente, terribile". Dunque in ultima analisi Eliasson mette il sapere e il discorso artistico (la violenza performativa, la provocatorietà, la significazione concettuale e metacritica) al servizio di quello del fruitore, e consente una emersione del suo sapere e

del suo discorso latente. Ed esclude in modo categorico qualsiasi ritorno dell'installazione dallo spazio cittadino a quello artistico: nello spazio del sistema dell'arte *Green river* può ritornare filmato, registrato, fotografato o descritto (insomma: *linguisticizzato*) ma la sua essenza fondamentale si perderà (dissolverà) progressivamente nello spazio urbano. Come l'acqua di un fiume, come una sottolineatura consunta dal tempo: è un esempio perfetto di quell'arte del *Reale* (Recalcati 2007), in cui l'incontro con un'assenza di senso non rappresentabile passa attraverso un lavoro di simbolizzazione linguistica e concettuale.

In un territorio più vicino alla provocazione (e al suo potenziale di significazione) lavora invece Marc Quinn con il suo *Alison Lapper Pregnant*, che consiste in una scultura in marmo bianco di Carrara posta sul quarto plinto di Trafalgar Square a Londra, e raffigurante una figura intera di donna all'ottavo mese di gravidanza (Fig. 5, *Alison Lapper Pregnant*, Londra 2005). Rispetto ai lavori precedenti, nell'intervento di Quinn nulla può darsi alla comprensione senza un riferimento meta-discorsivo al sapere del sistema dell'arte. Innanzitutto il motivo per cui la scultura viene *installata* (l'installazione vera e propria risiede nel particolare collocamento temporaneo del pezzo, che di norma è esposto in galleria o strutture museali) sul plinto di una delle più famose piazze londinesi: a differenza delle altre tre colonne, occupate da statue maschili classiche e trionfali, il quarto plinto è vuoto, e viene "assegnato" ad un artista contemporaneo dal *Fourth Plinth Commissioning Group*, nell'ambito del *Fourth Plinth Project* ideato nel 1999 dalla Royal Society of Arts. Dunque il lavoro di Quinn (che nel 2007 è stato sostituito da *Hotel for the Birds* di Thomas Schutte), rientra già in un processo meta-critico, che prevede la saturazione da parte dell'arte contemporanea di un vuoto lasciato dalla monumentalità classica, in cui il meta-discorsivo colma una lacuna: *qualunque* installazione di arte contemporanea prevederebbe qui



Fig. 5

una discontinuità istituzionalizzata rispetto al sapere, al discorso e allo spazio cittadino, in cui il fruitore si trova di fronte a qualcosa che *prima non c'era* e che è completamente discordante rispetto alle altre statue. Se da una parte il progetto del *E.P.C.G.* fa rientrare l'installazione tra le pratiche di enunciazione dell'eccentricità dell'arte in cui essa viene progettualmente narrata come fuori norma, e quindi ricomposta nella sua frattura con lo spazio, è la particolare natura del soggetto a rimetterla in gioco. Alison Lapper è un'artista vivente colpita alla nascita da focomelia, priva delle braccia e con le gambe fortemente deformate e ridotte a moncherini: il corpo nudo che si vede sul plinto è una riproduzione fedele di quello della donna. La scelta di collocare *Alison Lapper Pregnant* a Trafalgar Square coincide quindi con una sorta di negazione dei tratti propri di quello spazio: la piazza è dedicata al trionfo dell'Ammiraglio Nelson. Trionfali e maschili sono le statue che occupano le colonne e, anche se a Trafalgar (e *sulla colonna*) Nelson ha perduto un braccio ("avvicinandosi" allo stato di menomazione di Alison Lapper), la sua scultura-obelisco ha una innegabile funzione di glorificazione fallica: ad essa si contrappone il *quarto plinto*, occupato da una donna, non trionfante e menomata (Fig. 5, sullo sfondo: *Nelson Column*). *Alison Lapper Pregnant* si presenta così come una *contraddizione* del sistema Trafalgar Square, così come Alison Lapper si è trasformata in vita in una duplice contraddizione: prima dolorosa alternativa ad un corpo funzionale, è diventata una contraddizione stessa della sua deformità, ribaltando nella produzione (nel *fare* e nel *saper fare*) il suo stato (il suo *essere*). Non solo infatti è diventata pittrice (dipinge con la bocca), ma ha generato un figlio, Parys, perfettamente formato, il cui corpo è

stato usato (attraverso immagini fotografiche e video) dalla madre per costruire installazioni d'arte in cui è avvicinato e contrapposto a quello deforme di lei. Come *rispondere* dunque a Alison Lapper Pregnant "in" Trafalgar Square (e non, ad esempio, nella galleria *White Cube*, in cui è stata esposta a lungo)? Attraverso un rifiuto della *contraddizione* rispetto al sistema spaziale, oppure accettando empaticamente (e quindi facendo *trionfare*) la *contraddizione* di Alison rispetto alla sua malattia? Il lavoro di Quinn, in maniera molto differente da quello di Garutti, non punta ad un coinvolgimento empatico dello spettatore, ma al contrario ad uno scacco emozionale, perseguito attraverso un *ricatto*, che non è soltanto patetico, ma anche cognitivo e di competenze: quello a cui lo spettatore viene "costretto" è ad accettare la natura *trionfale* di Alison Lapper Pregnant, riconducendo la propria enciclopedia al modello imposto dall'installazione. Da Alberto Garutti a Marc Quinn si dispiegano i tratti della negoziazione tra performance ed esperienza, tra competenza del sistema dell'arte e del fruitore: empatia, emersione e ricatto sono soltanto alcuni dei termini che descrivono questa nuova narrazione: quella del confronto tra semiotica ed arte contemporanea. Un racconto ancora tutto da scrivere.



Bibliografia

- Barthes, R., 1967, *Système de la Mode*, Paris, Seuil; trad. it. *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi, 1970.
- Barthes, R., 1970, *L'empire des signes*, Paris, Skira; trad. it., *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 2002.
- Bourriaud, N., 1998, *Esthétique relationnelle*, Paris-Dijon, Presses du Réel.
- Bourriaud, N., 2002, *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2002, Paris-Dijon, Presses du Réel; trad. it. *Post production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia, 2004.
- Casetti, F., Di Chio, F., 1990, *L'analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Casetti, F., 2005, *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani.
- De Oliveira, N., Oxley N., Petry, M., 2003, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, London, Thames & Hudson.
- Dusi, N., Spaziant, L., 2006, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 1999, *Parole, forme e tracce storiche*, in *Rivista italiana della comunicazione pubblica*, colloquio con Lio, E., Milano, Franco Angeli.
- Ferraresi, M., 2006, *Spazi e non spazi: le articolazioni della consumosfera*, in Marrone, Pezzini, a cura, 2006.
- Hammad, M., 2001, *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris, Puf; trad. it., *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi, 2003.
- Heinich, N., 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit.
- Heinich, N., 2007, *Per porre fine alla polemica sull'arte contemporanea*, in Nancy, J.-L., Didi-Huberman, G., Heinich, N., Bailly, J.-C., 2007, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, a cura di Ferrari, F., Milano, Bruno Mondadori.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi, 2001.
- Marrone G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone G., Pezzini, I., a cura, 2006, *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.
- Pellegrino, P., Jeanneret, E. P., 2006, *Il senso delle forme urbane*, in Marrone, Pezzini, a cura, 2006.
- Pezzini, I., 2006, *Visioni di città e monumenti logo*, in Marrone, Pezzini, a cura, 2006.
- Recalcati, M., 2007, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Bruno Mondadori.