

L'ESPERIENZA RIZOMATICA DELL'ARTE.  
VERSO UNA COMUNITÀ PENSANTE,  
IMMAGINATIVA, CREATIVA

**Loriana Ambusto**

Per citar o enllaçar aquest document:  
Para citar o enlazar este documento:  
Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/667509>



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.ca>

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement-  
NoComercial-CompartirIgual

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-  
CompartirIgual

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-  
ShareAlike licence

Departament de Psicologia  
Facultat d'Educació i Psicologia

**L'ESPERIENZA RIZOMATICA DELL'ARTE  
VERSO UNA COMUNITÀ PENSANTE, IMMAGINATIVA, CREATIVA**

tesi doctoral presentada per  
**Loriana Ambusto**

dirigida per  
**Dra. Roser Juanola Terradellas**

Programa Oficial de Doctorat en Ciències Socials, de l'Educació i de la Salut  
Línia de recerca: Educació i Patrimoni Artístic

Girona, 2017

**MEMÒRIA PRESENTADA PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTORA PER LA UNIVERSITAT DE GIRONA**

**Directora**

Dra. Roser Juanola Terradellas

**Programa de Doctorat**

Ciències Socials, de l'Educació i de la Salut

**Línia de recerca**

Educació i Patrimoni Artístic



Departament de Psicologia  
Facultat d'Educació i Psicologia

**L'ESPERIENZA RIZOMATICA DELL'ARTE  
VERSO UNA COMUNITÀ PENSANTE, IMMAGINATIVA, CREATIVA**

tesi doctoral presentada per  
**Loriana Ambusto**

dirigida per  
**Dra. Roser Juanola Terradellas**

Programa Oficial de Doctorat en Ciències Socials, de l'Educació i de la Salut  
Línia de recerca: Educació i Patrimoni Artístic

Girona, 2017



Alla mia famiglia,  
*mio presente sempre presente.*

A David,  
*amore pieno e libero.*

Ai miei amici, quelli di sempre,  
*rete senza la quale le mie acrobazie sarebbero impossibili.*



Un sincero, immenso, riconoscente grazie va a Roser. Da quel primo incontro in un freddo novembre a Girona, la sua forza è stata la mia forza. In questi anni di periplo faticoso, la sua presenza mi ha riconfortata, sostenuta, motivata, aiutata, guidata, compresa, abbracciata. Grazie Roser, per tutti i tuoi “querida” e i tuoi “tu puedes!”.

Sei la mia paziente maestra di resilienza.

Non ci sono parole per esprimere la mia gratitudine verso Eventoarea. Questa associazione non è solo un progetto ma una parte profonda e ricchissima della mia esistenza. Grazie a tutte le persone che ne hanno fatto parte, in forme diverse, in questi anni di ideali, sforzi, scoperte, azioni, conquiste, incontri... Per essere la testimonianza che un’utopia condivisa genera davvero cambiamenti.





Questa tesi è una storia. La mia storia. O, perlomeno, una parte della mia vita fin qui. Una forma di dire a voce alta, di sentirlo dalla mia stessa voce, quello che mi è successo. L'opportunità di imparare a vedere, di rintracciare il percorso tra la successione apparentemente fortuita degli avvenimenti, degli incontri, dei progetti...

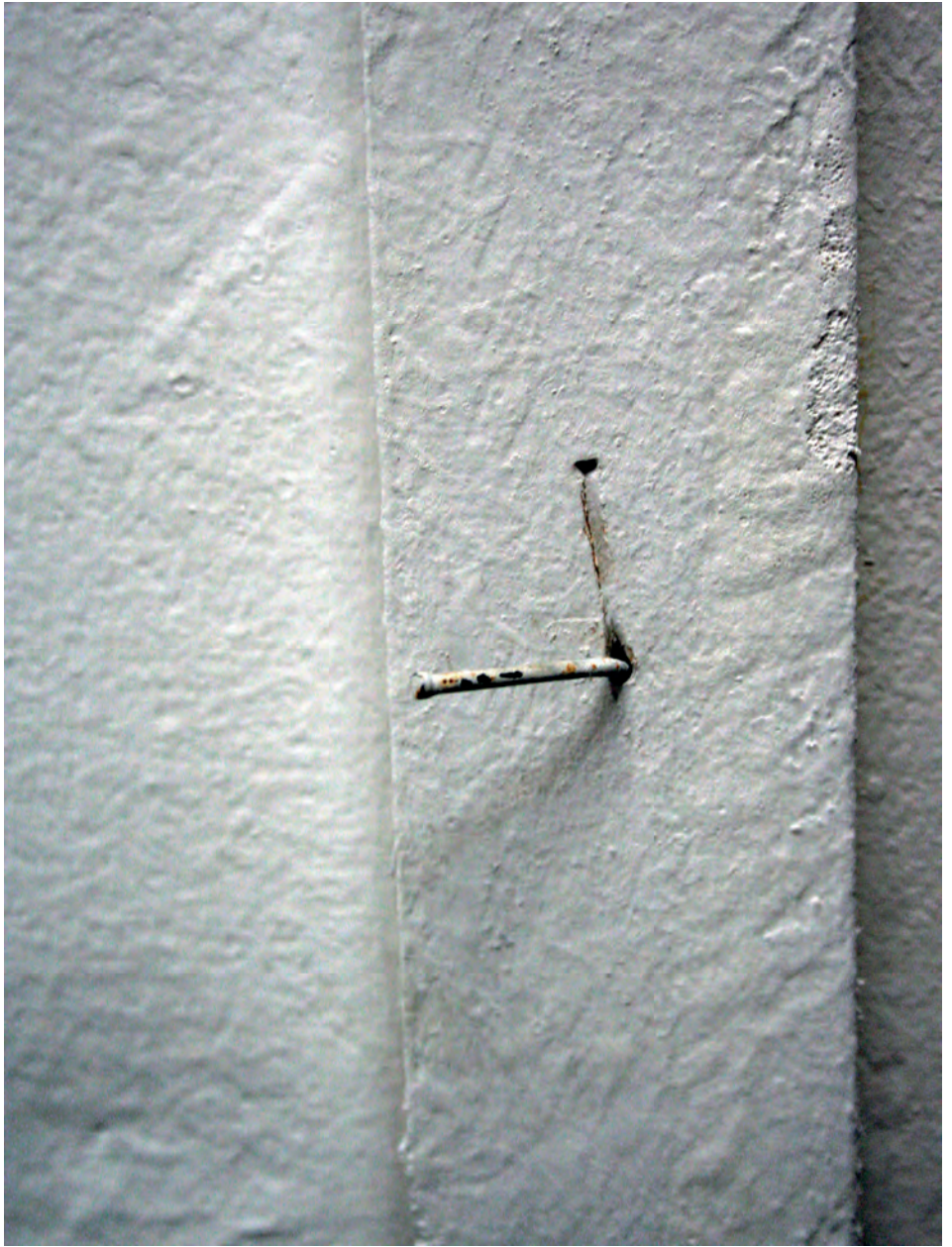
Per tentativi ed errori, per intuizioni fortunate, per situazioni complesse, per elaborazioni dolorose, per fallimenti e conquiste, per speranze e tradimenti, per illusioni e desideri e visioni... E ancora cadute e ferite...

Questa tesi è una storia. La mia storia. Una storia come tante.

LUGLIO 2014

Natale Calabrò, *Punto Fermo*, 2010, Fotografia.

Laboratorio di fotografia all'interno del progetto didattico "OpenSpace", a cura di Eventoarea, Reggio Calabria, 2010.



# indice/índice

ABSTRACT 15 RESUMEN

para ver cierra los ojos

INTRODUZIONE 23 INTRODUCCIÓN

imparare a vedere

FONDAMENTI 31	JUSTIFICACIÓN
motivazioni	fundamentos
ipotesi/nodi di interesse	hipótesis/focos de interés
obiettivi (o interrogativi) di ricerca	objetivos (o preguntas) de investigación
strumenti di indagine	herramientas de investigación
mappa concettuale	mapa conceptual

guardando indietro

APPROCCIO TEORICO-METODOLOGICO 55 APROXIMACIÓN TEÓRICO METODOLÓGICA

tra le mie dita

LA MIA FORMAZIONE PRIMA DEL DOTTORATO 65	MI FORMACIÓN ANTES DEL DOCTORADO
società, cultura e arte nella contemporaneità	sociedad, cultura y arte en la contemporaneidad
l'arte contemporanea	el arte contemporáneo
incursioni nel Novecento	incursiones en el siglo XX
nuove prospettive (e nuove problematiche)	nuevas perspectivas (y nuevas cuestiones)
nell'arte del Novecento	en el arte del siglo XX
l'orizzonte aperto del presente	el horizonte abierto del presente
all'inizio del millennio	a principios del milenio
a cosa serve l'arte contemporanea?	para qué sirve el arte contemporáneo?
il valore sociale delle politiche culturali	el valor social de las políticas culturales

## da cosa nasce cosa

QUADRO TEORICO E METODOLOGIE DI RIFERIMENTO	93	MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAS METODOLÓGICAS
quality research		quality research
Art-Based Research		Art-Based Research
la prospettiva letteraria (narrative inquiry)		la perspectiva literaria (narrative inquiry)
la prospettiva artistica (a/r/tography)		la perspectiva artística (a/r/tography)
la prospettiva performativa		la perspectiva performativa
participatory action research		participatory action research
Art-Based Educational Research		Art-Based Educational Research
attivismo pedagogico		activismo pedagógico
pedagogia critica e attivismo pedagogico		pedagogía crítica y pedagogía activista

## una nuova visione (cosciente?)

APPROCCIO EMPIRICO	119	APROXIMACIÓN EMPÍRICA
una storia di intuizioni e passione		una historia de intuiciones y pasión
alterazioni _processi sintatticamente simili		alteraciones _procesos sintácticamente similares
attraverso l'opera		através de la obra
cruel intention		cruel intention

## ri-vedere

INTERPRETAZIONE DEI RISULTATI	263	INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS
ri-lettura dei progetti in chiave metodologica		re-lectura de los proyectos según la metodología

## uno sguardo all'orizzonte

CONCLUSIONI	273	DISCUSIÓN
-------------	-----	-----------

BIBLIOGRAFIA	283	BIBLIOGRAFÍA
--------------	-----	--------------



**abstract**



La presente tesi è un viaggio di rilettura del mio percorso personale e professionale attraverso esperienze pregresse come *practitioner* e come ricercatrice, che si snoda all'interno delle recenti metodologie di ricerca educativa basate sulle arti; un percorso a ritroso che allo stesso tempo problematizza e arricchisce ogni progetto di investigazione in ambito della ABER e che dà a questa prospettiva di indagine un carattere ampiamente e veracemente umano.

L'intento è delineare forme "ripetibili" di strumenti di azione educativa in contesti non formali come proposta di metodologia di azione nell'ambito della ABER e come mezzo di generazione di comunità.

16

Senza dal principio, quindi, ho dovuto affrontare la sfida di restituire un processo poetico e poietico: incorsettare in un linguaggio classico e in una forma accademicamente accettata un percorso di vita che è, per sua natura, in "liquida" evoluzione risulta difficile per il timore di non riuscire a restituirne il senso profondo e di non declinare con sufficiente generosità tutte le sfumature, a volte impercettibili però estremamente importanti.

Per questa ragione, ho voluto fare riferimento al gioco del tangram nell'immaginare la struttura della tesi: non si tratta di una sequenza lineare in cui è riconoscibile un movimento progressivo ma di una combinazione poliedrica di pezzi che possono essere messi in relazione di volta in volta in maniera differente, dando vita a nuove soluzioni e nuove immagini. Ogni pezzo è un nodo rizomatico che interconnette discorsi, riflessioni, esperienze, tracciando una mappa di direzioni. Questa tesi è un organismo vivo, in costante evoluzione, sensibile agli stimoli esterni e ai cambiamenti del contesto, pertanto tentacolare e mutevole.

La prima parte di questo percorso di ricerca restituisce il quadro teorico che alimenta e sostiene la tesi, delinean-

Esta tesis es un viaje de reinterpretación de mi trayectoria personal y profesional a través de mi experiencia previa como *practitioner* y como investigadora, que serpentea a través de las recientes metodologías de Investigación Educativa Basada en las Artes; un camino hacia atrás que al mismo tiempo problematiza y enriquece cada proyecto de investigación en el ámbito de la ABER y que da a esta perspectiva de estudio un carácter ampliamente y verdaderamente humano.

La intención es describir formas "repetibles" de instrumentos de acción educativa en contextos no formales como una propuesta de metodología de acción dentro de la ABER y como herramienta de generación de comunidades.

Desde el principio, por lo tanto, tuve que afrontar el reto de poner sobre papel un proceso poético y poietico. Reducir a un lenguaje clásico y a una forma académicamente aceptable un camino de vida que, por naturaleza, está en evolución "líquida" es difícil, debido al temor de no ser capaz de expresar su sentido profundo y de no pincelar con suficiente generosidad todos los matices, a veces imperceptibles y, sin embargo, extremadamente importantes.

Por esta razón, quise utilizar la imagen del juego del Tangram para describir la estructura de la tesis. No se trata de una secuencia lineal en la cual se reconoce un movimiento progresivo, sino más bien de una combinación poliédrica de piezas que se pueden colocar cada vez de una manera diferente, dando lugar a nuevas soluciones y nuevas imágenes. Cada pieza es un nudo rizomático que interconecta discursos, reflexiones y experiencias, dibujando un mapa de direcciones. Esta tesis es un organismo vivo, en constante evolución, sensible a los estímulos externos y a las modificaciones del contexto. Es, por lo tanto, tentacular y cambiante.

La primera parte de esta investigación define el marco teórico que nutre y respalda la tesis, perfilando dos gran-

Aquesta tesi és un viatge de reinterpretació de la meua trajectòria personal i professional a través de la meua experiència prèvia com a *practitioner* i investigadora, que serpenteja per les metodologies recents d'investigació Educativa Basada en les Arts; un camí cap enrere que al mateix temps problematitza i enriqueix cada projecte d'investigació en l'àmbit de l'ABER, i que dóna a aquesta perspectiva d'estudi un caràcter àmpliament i verdaderament humà.

La intenció és descriure formes “repetibles” d'instruments d'acció educativa en contextos no formals com una proposta de metodologia d'acció dins de l'ABER i com a eina de generació de comunitats.

Des del principi, per tant, vaig haver d'afrontar el repte de depositar sobre el paper un procés poètic i poètic. Reduir a un llenguatge clàssic i a una forma acadèmicament acceptable un camí de vida que, per naturalesa, està en evolució “líquida” és difícil, a causa del temor de no ser capaç d'expressar el seu sentit profund i de no pinzellar amb suficient generositat tots els matisos, a vegades imperceptibles i, tot i així, extremadament importants.

És per aquest motiu que vaig voler utilitzar la imatge del joc del Tangram per descriure l'estructura de la tesi. No es tracta d'una seqüència lineal on es reconeix un moviment progressiu, sinó més aviat d'una combinació polièdrica de peces que poden col·locar-se de manera diferent cada vegada i que donen lloc a noves solucions i a noves imatges. Cada peça és un nus rizomàtic que interconnecta discursos, reflexions i experiències, i que dibuixa un mapa de direccions. Aquesta tesi és un organisme viu, en constant evolució, sensible als estímuls externs i a les modificacions del context. És, per tant, tentacular i canviant.

La primera part d'aquesta investigació defineix el marc teòric que nodreix i recolza la tesi, i perfila dos grans

This thesis is a reinterpretation trip of my personal and professional route through my previous experiences as a practitioner and as a researcher, that winds through the recent methodologies of arts based educational research; a backward path which at the same time problematizes and enriches each investigation project within ABER and which gives to this perspective a character widely and genuinely human.

The aim is to outline “repeatable” forms of educational action instruments in non-formal contexts such as proposed action methodology within the ABER and as a means to generate communities.

From the outset, therefore, I had to face the challenge of describing a poietic and poetic process. Bringing to a classical language and in an academically accepted form a path of life which is, by its nature, in “liquid” evolution is difficult due to the fear of not being able to explain the profound sense and not decline with sufficient generosity all the nuances, sometimes imperceptible but extremely important.

For this reason, I wanted to refer to the Tangram in imagining the structure of the thesis: it is not a linear sequence in which a progressive movement is recognizable but a multifaceted combination of pieces that can be put in relation from time to time in a different way, creating new solutions and new images. Each piece is a rhizomatous node that interconnects speeches, reflections and experiences, drawing a map of directions. This thesis is a living organism, constantly evolving, sensitive to external stimulus and changes in the environment. It is, therefore, sprawling and ever-changing.

The first part of this research describes the theoretical framework that feeds and supports the the-

do due grandi blocchi tematico-temporali. Un primo discorso, legato ai miei studi precedenti, si focalizza sulle ricerche artistiche contemporanee e comincia a profilare l'ambito dei linguaggi all'interno del quale si muove l'attività più puramente sperimentale. Andando avanti, apriamo le porte al caleidoscopico universo delle ricerche in ambito sociale, educativo ed artistico, una costellazione relativamente recente di correnti e modalità di indagine che schiude ad una miriade di possibilità di visioni, prospettive, metodologie.

La seconda parte della tesi si centra sull'approccio empirico ed è il racconto delle esperienze più significative, in quanto progetti sperimentali di educazione in spazi non formali. Si tratta di azioni artistico-pedagogiche nate casualmente all'interno di progetti più ampi, però intenzionalmente disegnate per riflettere su specifici temi della società postmoderna e per sperimentare quell'aspetto di ricerca condivisa nella compresenza di una molteplicità di soggetti e situazioni. La scelta delle proposte oggetto di studio consente di esplorare differenti metodologie: si fondono tanto la prospettiva della *Narrative Inquiry* come di *A/r/tography*, incursioni nei linguaggi audio-visuali e nelle pratiche performative, il tutto nell'ottica di una ricerca che mantiene i caratteri della partecipazione attiva e dell'impegno etico per la trasformazione sociale.

Arriviamo, quindi, alla fase della restituzione dei risultati e della valutazione dei processi educativi. Nell'ambito della ABER, si stanno sperimentando nuove soluzioni a problematiche che derivano dalle caratteristiche distintive di questo tipo di ricerca: la riflessività, il legame inscindibile con contesti situazionali, l'impossibilità di chiudere un processo educativo in una cornice definita da un punto di vista temporale e spaziale...; tutto questo genera la necessità di mettere in campo nuove metodologie valutative che siano in grado di far emergere elementi di interesse pur rispettando la natura mutevole di queste indagini. Per questo, l'approccio che abbiamo ritenuto

des blocques temático-temporales. Un primer discurso, relacionado con mis estudios anteriores, se centra en la investigación artística contemporánea y comienza a definir el ámbito de los lenguajes visuales dentro del cual se produce la actividad más puramente experimental. Después, abrimos las puertas al universo caleidoscópico de la investigación en ámbito social, educativo y artístico; una constelación relativamente nueva de líneas y estrategias de investigación que abre un sinfín de posibilidades de visiones, perspectivas, metodologías.

La segunda parte de la tesis se centra en el enfoque empírico y es el relato de las experiencias más significativas, como proyectos experimentales de educación en espacios no formales. Hablamos de acciones artísticas y pedagógicas nacidas de forma casual dentro de proyectos más grandes, pero diseñadas intencionalmente para reflexionar sobre temas específicos de la sociedad postmoderna y para experimentar ese aspecto de la investigación compartida, gracias a la presencia simultánea de una multiplicidad de sujetos y situaciones. La selección de las propuestas que son objeto de estudio permite explorar diferentes metodologías: se funden la perspectiva de la *Narrative Inquiry* con la de *A/r/tography* y las incursiones en los lenguajes audiovisuales con las prácticas performativas, todo ello mirando a una investigación que mantiene el carácter de la participación activa y del compromiso ético para la transformación social.

Llegamos, pues, a la fase de restitución de los resultados y evaluación de los procesos educativos. En el ámbito de la ABER experimentan nuevas soluciones que tengan en cuenta los problemas relacionados con este tipo de investigación: la reflexividad, la relación con los contextos situacionales, la imposibilidad de encerrar un proceso educativo en un marco definido a nivel temporal y espacial... Todo esto necesita implementar nuevas metodologías de valoración que sean capaces de sacar a la luz los elementos de interés, respetando la naturaleza cambiante de estas investigaciones. Para ello, el enfoque que hemos considerado más apropiado reúne varias perspec-

blocs temàticotemporals. Un primer discurs, relacionat amb els meus estudis anteriors, se centra en la investigació artística contemporània i comença a definir l'àmbit dels llenguatges visuals on es produeix l'activitat més purament experimental. Després, obrim les portes a l'univers calidoscòpic de la investigació en l'àmbit social, educatiu i artístic; una constel·lació relativament nova de línies i estratègies d'investigació que obre una infinitat de possibilitats de visions, perspectives i metodologies.

La segona part de la tesi se centra en l'enfocament empíric i és el relat de les experiències més significatives, com projectes experimentals d'educació en espais no formals. Parlem d'accions artístiques i pedagògiques nascudes de forma casual dins de projectes més grans, però dissenyades intencionalment per reflexionar sobre temes específics de la societat postmoderna, així com per experimentar aquest aspecte de la investigació compartida, gràcies a la presència simultània d'una multiplicitat de subjectes i situacions. La selecció de les propostes que són objecte d'estudi permet explorar diferents metodologies: es fonen la perspectiva de la *Narrative Inquiry* amb la de *A/r/tography* i les incursions en els llenguatges audiovisuals amb les pràctiques performatives, tot mirant a una investigació que manté el caràcter de la participació activa i del compromís ètic per a la transformació social.

Arribem, doncs, a la fase de restitució dels resultats i avaluació dels processos educatius. En l'àmbit de l'ABER experimenten noves solucions que tinguin en compte els problemes relacionats amb aquest tipus d'investigació: la reflexivitat, la relació amb els contextos situacionals, la impossibilitat de tancar un procés educatiu en un marc definit a nivell temporal i espacial... Tot això necessita implementar noves metodologies de valoració que facin sortir a la llum els elements d'interès, respectant la naturalesa canviant d'aquestes investigacions. Per això,

sis, outlining two major thematic-time blocks. A first speech, related to my previous studies, focuses on contemporary artistic research and begins to define the field of the languages in which the more experimental activity moves. Going forward, we open the doors to the kaleidoscopic universe of the social, educational and artistic research, a relatively new constellation of currents and modes of inquiry that opens up a myriad of possibilities for visions, perspectives and methodologies.

The second part of the thesis focuses on the empirical approach and is the story of the most significant experiences, as experimental projects of education in non-formal spaces. We talk about artistic and pedagogical actions born casually within larger projects, however, intentionally designed to reflect on specific issues of postmodern society and to experience a form of shared research by the simultaneous presence of a multiplicity of subjects and situations. The selection of proposals under study allows you to explore different methodologies: they both blend the perspective of Narrative Inquiry as *A/r/tography*, raids in the audiovisual languages and performative practices, all with a view to an investigation that keeps the characters of the active participation and ethical commitment to social transformation.

We come, then, to the phase of the restitution of results and evaluation of educational processes. In the field of ABER, they are experimenting with new solutions to problems related to the distinctive characteristics of this type of research: reflexivity, the inseparable bond with situational contexts, the inability to close an educational process in a frame temporally and spatially defined... All this creates the need to develop new valuation methodologies that are able to bring out elements of interest while respecting the changing nature of these investiga-

più opportuno fa confluire diverse prospettive metodologiche: queste prospettive, apportatrici di evidenza, affrontano la fase di restituzione dei risultati mediante la tecnica della triangolazione, che costituisce al contempo la prova valutativa.

Dirigiamo infine lo sguardo all'orizzonte per intravedere le possibili nuove direzioni da intraprendere, partendo proprio dalle incerte lacune e dagli insidiosi punti deboli della tesi: come ogni lavoro di ricerca, anche il mio presenta degli "spazi vuoti". Se, però li rileggiamo nella prospettiva a/r/tografica, questi spazi vuoti sono proprio i più fertili, perché è negli interstizi del non detto che germogliano nuove questioni, riflessioni e ri-definizioni. Proprio da questi interstizi inesplorati si aprono nuove insperate prospettive.

Riletta attraverso la metafora del "vedere" che regala i titoli ai diversi capitoli, questa tesi è un racconto di esperienze rizomatiche, il cui significato deve rintracciarsi proprio nel territorio instabile del non espresso, del non visibile, del non esplorato, in un continuo processo critico e auto-riflessivo che continuamente genera nuovi interrogativi, nuove esplorazioni, nuove direzioni. Si tratta di ricercare nell'*in-between* e assumere coscientemente un'atteggiamento di indagine in costante evoluzione che ripaga lo sforzo con un processo di apprendimento continuo, generoso e arricchente.

tivas metodológicas que aportan datos y hacen frente a la fase de obtención de resultados mediante la técnica de triangulación, que es al mismo tiempo la prueba de evaluación.

Finalmente dirigimos la mirada hacia el horizonte para vislumbrar las posibles nuevas direcciones a tomar, a partir de las lagunas y los puntos débiles de la tesis. Al igual que todo trabajo de investigación, el mío también presenta algunos vacíos. Pero si los leemos en perspectiva a/r/tográfica, estos espacios vacíos son precisamente los más fértiles, ya que justo en los intersticios de lo no dicho es donde brotan nuevas preguntas, reflexiones y redefiniciones. Exactamente a partir de estos intersticios inexplorados se abren nuevas perspectivas inesperadas.

Si la reinterpretemos a través de la metáfora del "ver" que da título a los diferentes capítulos, esta tesis es una historia de experiencias rizomáticas, cuyo significado debe encontrarse justamente en el territorio inestable de lo no expresado, lo no visible, lo no explorado, en un proceso crítico de autorreflexión continua que genera constantemente nuevas cuestiones, nuevas investigaciones, nuevas direcciones. Hay que indagar en el *in-between* y asumir una actitud de búsqueda constante que compensa el esfuerzo con un proceso de aprendizaje continuo, generoso y enriquecedor.

l'enfocament que hem considerat més apropiat reuneix diverses perspectives metodològiques que aporten dades i fan front a la fase d'obtenció de resultats mitjançant la tècnica de triangulació que és, al mateix temps, la prova d'avaluació.

Finalment dirigim la mirada a l'horitzó per entreveure les possibles noves direccions a prendre, a partir de les llacunes i dels punts dèbils de la tesi. Com tot treball d'investigació, el meu també presenta alguns buits. No obstant això, si els llegim amb perspectiva a/r/togràfica, aquests espais buits són precisament els més fèrtils, ja que just en els intersticis d'allò no dit és on broten noves preguntes, reflexions i redefinicions. És exactament a partir d'aquests intersticis inexplorats que s'obren noves perspectives inesperades.

Si la reinterpretem a través de la metàfora del "veure" que posa títol als diferents capítols, aquesta tesi és una història d'experiències rizomàtiques, el significat de la qual s'ha de trobar justament en el territori inestable d'allò no expressat, no visible, no explorat, en un procés crític d'autoreflexió contínua que genera constantment noves qüestions, noves investigacions, noves direccions. S'ha d'investigar en l'*in-between* i assumir una actitud de recerca constant que compensa l'esforç amb un procés d'aprenentatge continu, generós i enriquidor.

tions. For this reason, the approach we have considered more appropriate brings together several methodological perspectives. These perspectives, bearers of evidence, collect the results by means of the technique of triangulation, which constitutes at the same time the evaluation test.

Finally We direct gaze on the horizon for a glimpse of possible new directions to be taken, starting with uncertain gaps and the insidious weaknesses of the thesis: like every research work, also mine presents some blanks. But if we read them in a/r/tographic perspective, these empty spaces are precisely the most fertile, because it is in the interstices of the unsaid that sprout new questions, reflections and redefinitions. Just from these unexplored interstices open new unexpected perspectives.

Through the metaphor of "seeing" that gives the titles to the different chapters, this thesis is a tale of rhizomatic experiences, whose meaning must be traced right in the unstable territory of the not expressed, not visible, not explored, in a continuous critical and self-reflective process that continuously generates new questions, new inquiries, new directions. We must research in-between and consciously assume an attitude of constantly evolving investigation that repays the effort with a continuous, generous and enriching learning process.

**para ver cierra los ojos**

**introduzione**





Sono arrivata qui seguendo il percorso contrario, spinta da quel “fanciullino” che ancora, per fortuna, ascolto. Un fanciullino che si lascia togliere il fiato dallo stupore della bellezza e che soprattutto si dibatte nell’inquietudine di conoscere il perché delle cose.

Negli ultimi dieci anni ho fatto, seguendo l’istinto, ciò che, in quel momento, mi sembrava opportuno e degno e ho lasciato che da cosa nascesse cosa. Un progetto mi ha portata all’altro e all’altro ancora e, di volta in volta, nuovi interrogativi e nuove necessità davano vita a nuove idee, nuove indagini, nuovi processi. Da lì nuove domande, nuovi incontri, nuove discussioni, nuove sfide.

Subodoravo che dietro questo sfrenato sperimentalismo potesse esserci un sostrato fertile che potesse esplicitarsi e germogliare, alimentando e strutturando nuove cose, un bambù che stava tessendo la sua foresta, tracciando così nuovi sentieri e nuovi spazi di intercambio e di sosta.

Sono inciampata nel dottorato mentre cercavo di dare un nome a quello che stavo facendo, intentando di riconoscermi nella mediazione culturale. La difficoltà di stare dentro una struttura consolidata era evidente, però avevo bisogno di un sostegno teorico che puntellasse i miei passi incerti e mi schiudesse direzioni sicure.

25

Mi muovevo dentro una foresta intricata in cerca di luce e sono incappata in a/r/tography.

Questi anni di ricerca dottorale sono stati per me il momento di chiudere gli occhi. Di prendere un respiro e ri-prendere il contatto con una visione cosciente (?) del mio percorso. Sono stati il momento di riflettere e interiorizzare, di revisar e riformulare risultati e obiettivi ma, soprattutto, di mettere a nudo la mia esperienza come parte fondamentale della costruzione della mia stessa identità, di ciò che sono come ricercatore, come mediatore, come attivista culturale e, ancor più importante, come persona.

Mettere tutto questo lavoro così intimo e privato, così intenso dal punto di vista intellettuale e faticoso dal punto di vista emotivo, richiede sforzo, pazienza e, se vogliamo, coraggio, dal momento che si tratta di rendere “pubblico” un *iter* personale e professionale perché possa essere valutato, criticato, elaborato, de-costruito e ri-costruito.

Questo però è l’auspicio: che a partire dalla mia esperienza si possano produrre nuovi interrogativi, nuove visioni e, da lì, nuovi significati e nuovi conoscimenti.

Marzia Migliora e Elisa Sighicelli, *Pitfall*, 2004, 3D animation video, 00:04:40 loop. Stills da video.





## EL ARTE COMO CONTRAREPRESENTACIÓN

pone el acento en las experiencias que desafían e interrumpen los mecanismos que conforman los significados de nuestro mundo.

## LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO PRÁCTICA SEMIÓTICA

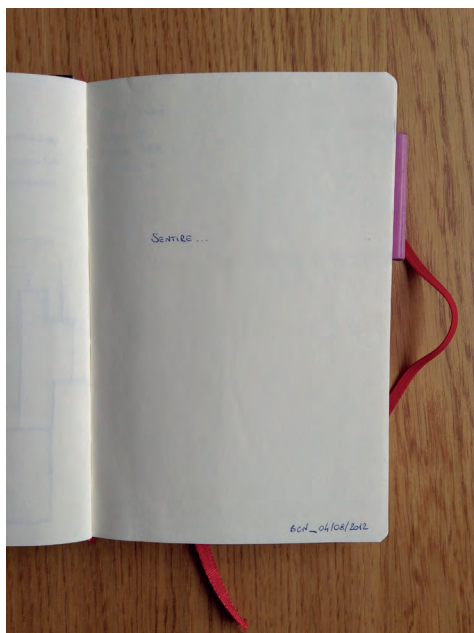
*The experience has to be formulated in order to be communicated. To formulate requires getting outside of it, seeing it as another would see it, considering what points of contact it has with the life of another so that it may be got into such form that he can appreciate its meaning. Except in dealing with commonplaces and catch phrases one has to assimilate, imaginatively, something of another's experience in order to tell him intelligently of one's own experience. All communication is like art. It may fairly be said, therefore, that any social arrangement that remains vitally social, or vitally shared, is educative to those who participate in it. Only when it becomes cast in a mold and runs in a routine way does it lose its educative power.*

(Dewey, 1916, pp.5-6)

*Si el espectador no toma conciencia como Artista y no controla y manipula el material que se le ofrece, este material le controlará y manipulará siempre, convirtiéndole en pelele de un mundo feliz. Si, por el contrario, es capaz de reaccionar y elevar su sentido de la visión, su condición de testigo y espectador, hasta equipararse con la del creador o creadores que le ofrecen sus obras, habrá despertado. Será un conspirador del placer. Y, como tal, habrá de asumir el riesgo. Los sueños son siempre algo más que sueños.*

(Prólogo de Jesús Palacios, in Eugenio Castro y Julián Lacalle, *Para ver, cierra los ojos*.  
Pepitas de Calabaza, Logroño, 2012)

# imparare a vedere



**fondamenti**



Alfredo Pirri, *Via d'Ombra, La Ville / Le Jardin / La Mémoire*, installazione.  
Académie de France à Rome, Villa Medici, Roma, 2000.



## MOTIVAZIONI

I primi passi incerti del percorso di ricerca mi hanno fatto muovere attraverso nuove letture, in parte frutto delle indicazioni del mio Direttore e in parte suggerite da un mescolanza tra istinto, attitudine e gusto personale. Senza accorgermene mi addentravo in una linea che progressivamente alimentava il mio entusiasmo e dava sollievo alle mie costanti preoccupazioni che le esperienze e i progetti fino ad allora realizzati non facessero riferimento ad una struttura teorica consolidata.

Avevo appena scoperto un tesoro: a/r/tography come forma di ricerca che enfatizza il processo, in cui le domande si evolvono costantemente e modificano la direzione della ricerca in corso di sviluppo. Un ambiente “organico”, vivo e dinamico, in cui si prefigura piuttosto che programmare, si immagina insieme, si cambia direzione, si impara e si re-impara. Ero un a/r/tographer senza saperlo! Non come artista, né come insegnante, ma come mediatore culturale; utilizzavo l’arte e il dialogo tra le forme artistiche per indagare le forme di percezione e comprensione e, soprattutto, la creazione di senso.

33

*La Artografía es una investigación dinámica que utiliza como soporte distintas formas artísticas y texto, con estética, el aprendizaje y la investigación relacional. Las relaciones no están libres de tensión, por eso, es en estos espacios sociales densamente significativos donde se producen conexiones y rupturas sorprendentemente ricas. Además, la artografía anima a todos los que están involucrados en esa situación o proyecto a hacerse artógrafos (artistas, docentes, investigadores) y empieza con la intención de crear arte y documentar para visualizar, para dar a conocer. Hacer arte y escribir están íntimamente ligados al proceso de investigación y de preguntarse continuamente. De aquí al plantear cuestiones a través de la investigación se ponen en marcha las condiciones de una metodología de situaciones. [...] «Los artógrafos reconocen la necesidad de poner atención a lo tangencial, a las conversaciones preocupantes, a las rupturas... Estábamos empezando a aprender que la naturaleza rizomática de la artografía ofrece una metodología de situaciones».*

(Agra Pardiñas, 2010, p.24)

Non esiste una sola forma di vedere, non esiste una sola forma di osservare, di comprendere, di comunicare, di vivere... le linee di pensiero si delineano, si proiettano, si incrociano, si spezzano, si sovrappongono, svaniscono... non hanno una direzione predeterminata; generano una rete fatta di direzioni e connessioni, alla ricerca di un ordine non gerarchico ma discontinuo, dettato dalla vitalità; una rete come organismo vibrante e mutevole, che cresce e si evolve rizomaticamente.

Il concetto di rizoma è un paradigma per la comprensione del contesto postmoderno, il cui termine è una metafora presa in prestito dal mondo biologico. Un rizoma è una radice sotterranea che non segue una struttura verticale, una gerarchia, ma può funzionare indipendentemente come un tallo, una radice o un ramo, senza che abbia importanza la sua posizione nella pianta. Deleuze e Guattari (1997, p. 13-18) spiegano la teoria rizomatica attraverso quattro principi:

- principio di connessione: un rizoma collega un punto con qualsiasi altro punto, stabilendo qualsiasi tipo di possibilità connettive, infinite e divergenti.

34

- principio di molteplicità: un rizoma è sempre molteplicità che non si riduce né a uno né a multiplo; non si compone di unità, cresce e straborda costantemente, né comincia né finisce, sta sempre nel mezzo degli spazi, negli interstizi; in un rizoma non ci sono punti o posizioni come accade in una struttura, ma piuttosto esistono linee direttrici.

- principio di rottura: le linee direttrici (di “deterritorializzazione”, usando il termine che gli autori usano per esprimere la perdita di rilevanza della localizzazione) sono proprio quelle che generano nuove direzioni verso cui guardare per comprendere nuovi processi e aprire prospettive che rompano le dinamiche consolidate, in qualsiasi luogo e qualsiasi momento.

- principio di cartografia: un rizoma non risponde a un modello strutturale; è più simile ad una mappa, ad un sistema aperto e suscettibile di essere costantemente modificato, che a una struttura rigida. Può essere alterato, soppresso parzialmente o totalmente, può essere adattato a ogni situazione, può essere ampliato, iniziato da un individuo o da un gruppo, insomma, si converte in qualcosa di vivo. Gli autori (p.18), sottolineano che «la mappa è un problema di performance», «non riproduce un incosciente chiuso in se stesso, lo costruisce. Contribuisce alla connessione dei campi. Può concepirsi come un’opera d’arte». Secondo questi autori, l’arte contemporanea è molto più vicina al modello rizomatico che all’ordinamento e classificazione che storici e critici pretendono.

*Una organización rizomática del conocimiento es un método para ejercer la resistencia contra un modelo jerárquico, que traduce en términos epistemológicos una estructura social opresiva.*

(Deleuze & Guattari, 1980, p. 531)

Questi anni di ricerca, essendo un percorso strettamente legato alla mia esperienza ed evoluzione personale e professionale, fanno evidentemente riferimento ad un modello rizomatico. Il processo di apprendimento in cui mi sono immersa (e in cui chiaramente mi ritrovo tutt'ora), si nutre di episodi, esperienze, intuizioni, conquiste e dubbi che si sono alternati e intrecciati durante il tempo dedicato alla ricerca e che, allo stesso tempo, affondano le proprie radici nel passato e aprono (anzi, spalancano) porte al futuro.

35

In esso confluiscono paradigmi metodologici ed epistemologici complementari e indipendenti l'uno dall'altro che alimentano una visione caleidoscopica e multidirezionale. Per questo motivo risulta estremamente difficile restituire in una forma congruente e leggibile la complessità (e il caos) del cammino percorso spesso in una forma intuitiva o poco cosciente. Rintracciare una struttura potrebbe addirittura suonare contraddittorio se parliamo di un sistema rizomatico.

Umberto Eco (1985, p. 62) afferma che un sistema ha una struttura rizomatica quando «è strutturabile però non può mai essere definitivamente strutturato». È lo stesso Eco che rintraccia all'interno della proposta rizomatica un elemento fondamentale: lo spazio interstiziale (*in between*), ciò che sta nel mezzo delle cose, che non inizia né finisce. È in questi spazi di frontiera dove possiamo capire che un rizoma connette perfettamente con la non-struttura presente nella teoria del caos.

Questa tesi è quindi il racconto di avvenimenti, letture, interrogativi, progetti, esperienze il cui significato complessivo va rintracciato non nella singolarità di ciascuno di essi bensì nelle possibilità che si aprono proprio nel momento della loro interrelazione. Occorre focalizzare lo sguardo sui cortocircuiti che si generano quando entrano in conflitto e nelle proliferazioni che germinano quando trovano terreno comune. Occorre imparare a vedere l'invisibile, a leggere il non detto, a esplorare l'altro *del* reale.

## IPOTESI/NODI DI INTERESSE

In questo complesso cammino fatto di interminabili andirivieni, faticose scalate, improvvisi cambi di direzione e (rari) momenti di placida discesa, possiamo intravedere dei punti di sosta, dei nodi intersiziali riconoscibili che costituiscono i riferimenti di interesse attorno ai quali si tesse tutto il discorso. Li lascio cadere qui come briciole di Pollicino, nella speranza che possano servire da guida in questo tortuoso percorso...

### **non esiste nuovo sapere se non a partire da una crisi**

L'etimologia greca della parola "crisi" rimanda alla separazione, ad una divisione tra un prima e un dopo, ad un passaggio che implica uno stato di incertezza previo ad una evoluzione verso il non noto. La separazione include anche il discernimento, la capacità di saper distinguere e scegliere e, in questa scelta, include un aspetto di volontario abbandono.

36

Uno stato di crisi è, quindi, uno stato propizio al cambiamento consapevole e offre l'opportunità di usare il già noto in maniera nuova, per far fronte a situazioni non note. Una crisi, infatti, esige una riscoperta delle proprie capacità e delle proprie conoscenze nell'ordine di una revisione in grado di far fronte alla necessità di reinterpretare la realtà in una forma differente a quella consolidata precedentemente. In questo senso è generatrice di nuovo sapere, in una costante ricerca di equilibrio tra tradizione e innovazione.

La crisi implica un aspetto doloroso, perché obbliga a confrontarci con la nostra soggettività e a interrogarci sulle convenzioni sociali unanimemente (e passivamente) accettate ed inoltre esige costruire nuove forme di approccio alla realtà orientate al cambio personale e sociale.

*There is [...] an element of undergoing, of suffering in this large sense, in every experience. Otherwise there would be no taking in of what preceded. For "taking in" in any vital experience is something more than placing something on the top of consciousness over what was previously known. It involves reconstruction which may be painful.*

(Dewey, 1934/1980, p. 41)

## il problema dell'identità

Uno dei temi caldi all'interno dei disequilibri e delle contraddizioni della società contemporanea è la crisi dell'identità, personale e collettiva. Certamente, l'uomo non può vivere senza possedere (e assumere) un'identità, intesa come una logica interna (nata dal "gruppo" e successivamente interiorizzata) che gli conferisca dignità e che dia senso alla sua esistenza.

Da qui l'esigenza che ciascun individuo sia immerso in un contesto che stimoli e supporti permanentemente una riflessione sull'identità, in costante decostruzione e ricostruzione in relazione con se stesso, con l'altro, con il contesto, in un confronto dialettico con la storia, la tradizione e il sapere preconstituito. In quest'epoca postmoderna di frammentazione dell'io, risultano questioni di prioritaria importanza

*el comprender la alteridad, el conocer la existencia de la alternativa, el asumir que la sociedad es, en efecto, una conjugación de individuos y no que la sociedad es una simple extensión del individuo. En otras palabras, que las relaciones epistemológicas en las que se aposentan nuestros distintos tipos de conocimientos, no se dan en un laboratorio sino en un entorno sociocultural integral.*

(Marín Viadel, 2003, p. 432)

37

## ***singular - relational - rhizomatic***

Strettamente connessa al discorso identitario, la riflessione sulla relazione porta alla necessità di recuperare strutture di socializzazione come esperienza significativa di confronto e come strumento di creazione di comunità.

Siamo noi stessi in quanto siamo in relazione: in questa connessione si genera e cresce la nostra capacità immaginativa perché, apprendendo l'uno dall'altro, possiamo leggere la nostra esperienza da una nuova prospettiva e, in questo movimento di visione, aprirci al cambiamento. Nella relazione risiede la capacità collettiva di generare nuovi saperi e di produrre trasformazioni, individuali e collettive.

net- knots - resonance - possibility - connection - responsibility

*Relationality between bodies creates a particular understanding of shared existence.*

(Nancy, 2000, p. XXXII)

*To comprehend is to apprend by coexistence.*

(Merleau Ponty, 1968)

*Meaning is constituted between beings.*

(Jean Luc Nancy, 2000)

## **arte come esperienza multidimensionale**

In questo caso, quando parliamo di esperienza, non ci riferiamo al nostro bagaglio di vissuto e alla capacità di osservare, riflettere e reinterpretare il nostro passato: piuttosto che ad un discorso epistemologico, facciamo riferimento qui all'ontologia, perché ci focalizziamo sull'esperienza presente, su quello stato cosciente, cognitivo e affettivo dell'esperire che Atkinson (2002) definisce "*experiencing*".

Il processo artistico è una forma di esperienza diretta che ci coinvolge allo stesso tempo da tre punti di vista, diversi però complementari:

- 38
- come spettatore, chiamato a partecipare attivamente all'opera, interpretandola e ri-costruendola in base al proprio vissuto. Allo stesso tempo lo spettatore ri-scopre se stesso attraverso l'opera perché quest'ultima gli offre una nuova prospettiva esterna, capace di aprire a nuove forme di vedere e apprendere la realtà
  - come creatore, centrato nel fare artistico del processo creativo (tanto manipolativo come concettuale)
  - come fruitore, immerso nella propria particolare realtà socioculturale, con il bagaglio di esperienze previe. Quest'ultima prospettiva, più legata al contesto che all'opera in particolare, alimenta le prime due esperienze in un movimento circolare che costantemente si rinnova.

## **la ricerca artistica come pratica epistemologica**

*L'arte produce potenziali intervalli spazio-tempo propizi al coming of knowing.*

(Ellsworth, 2005)

Se la realtà è una costruzione simbolica, l'arte vuole trascendere i modelli di conoscenza ed esperienza stabiliti per produrre o modificare i significati con i quali costruiamo il mondo (e noi stessi nel mondo) e apriamo così il passo alla diversità.

L'arte come struttura di conoscenza è un fenomeno complesso che si articola in due tempi complementari:

- l'arte come mezzo per riflettere e de-costruire il mondo che ci circonda e, in questo modo, mettere in questione i saperi e le esperienze culturali socialmente acquisiti (e, con essi, i concetti di verità e obiettività).
- l'arte come mezzo per ri-costruire conoscenza attraverso nuovi significati che rendano possibili nuove prospettive del reale, rendendoci soggetti critici e autonomi.

Possiamo vedere l'arte, allora, come strumento di conoscenza che si integra nella cultura, la società e la vita, uno strumento al contempo riflessivo (comunità pensante...), critico (... immaginativa...) e attivo (... creativa)

## **i processi artistici come strumento di trasformazione personale e sociale**

Questo assunto si radica tanto sul concetto di “*performativity*” di Butler (1990), secondo cui l'identità si costruisce attraverso la pratica, quanto sul concetto di contro-rappresentazione, una visione postmoderna dell'arte come elemento di rottura delle credenze presentate come naturali, universali, veraci e inevitabili affinché visioni e narrazioni alternative possano emergere, lasciando spazio all'esperienza come forma di (nuova) conoscenza.

39

L'arte è, infatti, prima di tutto, un'esperienza sensibile, un'educazione al sentire che è al contempo esercizio della nostra capacità critica: senza questa capacità qualsiasi azione che modifichi noi stessi e la realtà in cui viviamo sarebbe impossibile.

## **l'approccio a/r/tografico**

Ci interessa una forma di ricerca profondamente immersa nella quotidianità, una pratica investigativa che non sia né distinta né distinguibile dalla vita “normale”, che abbia a che fare con l'esistenza dell'ordinario, con una dimensione veracemente umana. E che, come la vita, sia traboccante di stimoli, incertezze, novità e sfide.

*Human inquiry is as complex, generative, curious, conflicted, nuanced, dark, particular, transitory, changeable, enduring, and hopeful as is a single human life. [...] Human inquiry is what life is; it is that simple.*



[...] *to live with curiosity, compassion, integrity and mindfulness is to inquire. [...] To engage in a living inquiry is to learn to let go, to leave the spurious safety of Research and to enter an open field, ears and wings bristling.*

(Lorri Neilsen, 2008, p. XVI)

La *living inquiry* esige implicazione, onestà e dedizione perché richiama alla capacità (e alla urgente necessità) di creare “ecosistemi” di soggetti capaci di relazionarsi significativamente tanto reciprocamente come in relazione al contesto in cui vivono e operano.

La teoria è, quindi, inconcepibile senza una pratica, intesa come continua messa in questione e come complessificazione del reale, finalizzata alla demistificazione del noto, alla sua comprensione e alla generazione di nuovi significati e nuovi saperi, in un continuo scambio critico, riflessivo, responsabile e relazionale. Questo stato attivo di creazione del sapere attraverso la problematicizzazione plasma la pratica della ricerca, rende l’indagine opportuna, emergente, generativa e sensibile a tutto ciò (e a tutti coloro) che coinvolge.

Nell’approccio a/r/tografico,

40

*knowing (theoria)*

*doing (praxis)*

*making (poesis)*

sono forme interrelate per fare esperienza del mondo e, allo stesso tempo, per comprendere rizomaticamente tale esperienza. Le pratiche di *action research* sono pratiche profondamente ermeneutiche e postmoderne, innanzitutto perché consapevoli dell’importanza dell’elemento interpretativo (personale e collettivo) e anche perché coscienti che queste interpretazioni sono sempre in stato di divenire e pertanto non possono essere fissate in categorie predeterminate e statiche.

## OBIETTIVI (O INTERROGATIVI) DI RICERCA

Questa lista di obiettivi, placidamente e ordinatamente elencati uno di seguito all'altro, ha l'ingannevole aspetto di una limpida e chiara serie di punti con una precisa traiettoria che conduce da un definito punto di partenza ad un previsto punto di arrivo.

Lungi dall'essere così, ogni obiettivo esposto implica delle domande, degli interrogativi tormentosi che esplicitano la necessità di andare in profondità, di mettere in dubbio, di esplorare, scavare, vivisezionare quasi, i molteplici aspetti che fanno parte di questo progetto di ricerca, un progetto che affonda nella mia esperienza pregressa come *practitioner* e come ricercatrice, conferendo così a questa indagine un carattere ampiamente e veracemente umano.

Li scrivo quasi con timore, consapevole che saranno oggetto di una valutazione posteriore che mi costringerà, ancora una volta, a fermarmi davanti allo specchio.

- rileggere il mio percorso personale e professionale alla luce degli studi di ABR e ABER, assumendone così maggiore coscienza;
- selezionare i progetti più significativi in riferimento all'educazione in spazi non formali, attraverso una valutazione della loro incisività ed efficacia;
- analizzare i progetti da una prospettiva a/r/tografica, con particolare riferimento all'interazione tra le figure coinvolte (artista, fruitore, pubblico, ricercatore, mediatore, insegnante, educatore);
- evidenziare il valore trasformativo dell'esperienza artistica a livello individuale e collettivo;
- mostrare la ricerca artistica come pratica epistemologica;
- sperimentare le pratiche performative come strumento privilegiato di esperienza significativa nella vita del singolo e della comunità;
- esplicitare l'importanza di una teoria legata alla pratica ma anche di una pratica che alimenta la teoria;
- delineare forme "ripetibili" di strumenti di azione educativa in contesti non formali come proposta di metodologia di azione nell'ambito della ABER e come mezzo di generazione di comunità;
- estrapolare conclusioni pertinenti dei processi artistico-educativi analizzati e dei risultati ottenuti.

## STRUMENTI DI INDAGINE

In questa ricerca l'oggetto principale di indagine coincide con quello che ne è al contempo lo strumento privilegiato: il processo artistico come luogo di socializzazione e di dialogo per riflettere su tematiche pressanti della realtà contemporanea, in particolare il problema identitario e la relazione sociale.

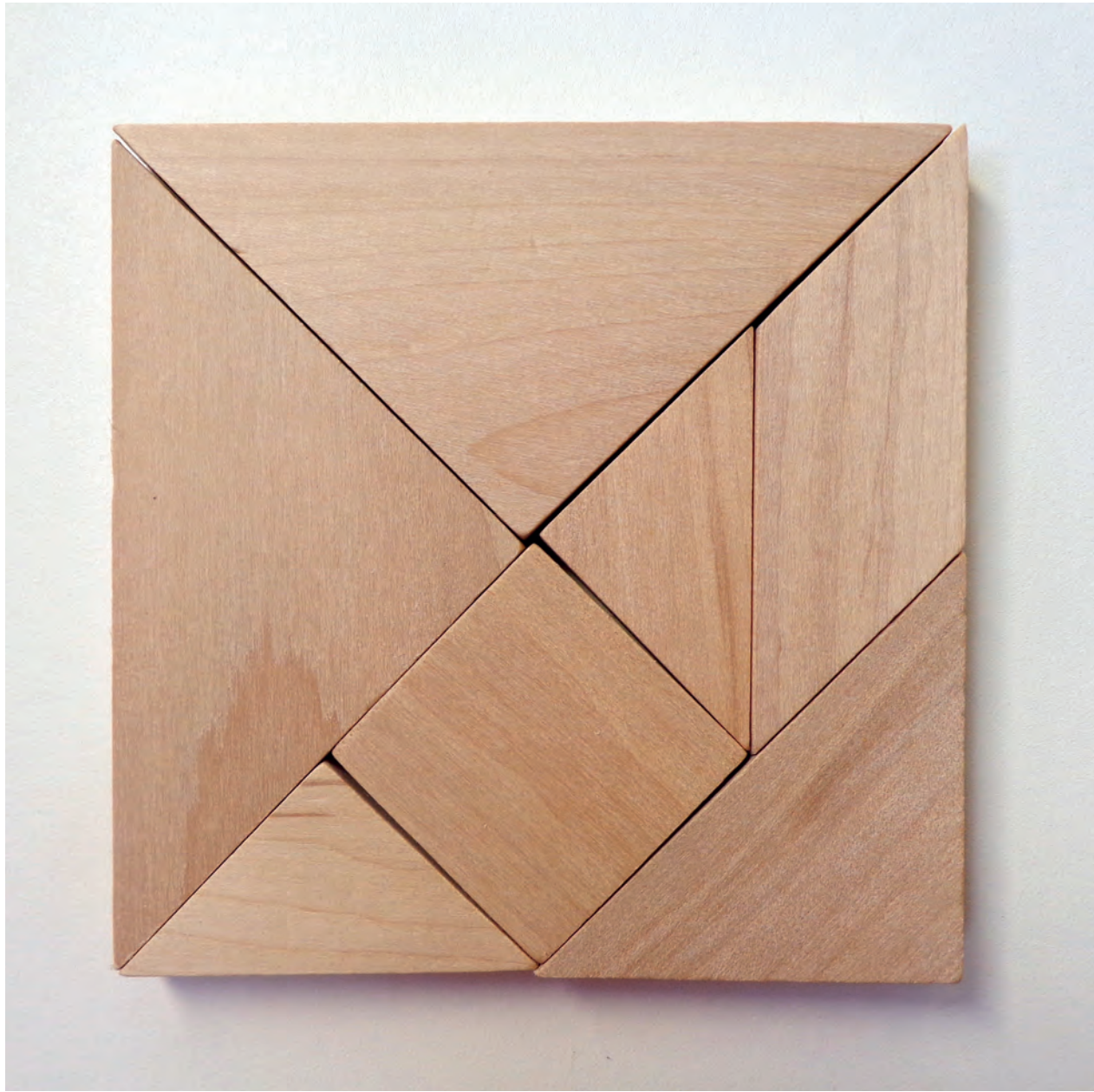
Dalle metodologie che descriveremo successivamente, soffermandoci ad analizzarne gli aspetti che riteniamo più rilevanti per supportare la nostra ricerca, scaturiscono gli strumenti che hanno reso possibile questo discorso fatto di ascolto, osservazione, interrogativi, dialoghi, silenzi, pause e ritorni, in una prospettiva che permane aperta e che sfugge ai reiterati tentativi di stabilirne definitive conclusioni.

42 Rileggendo i vari progetti, emerge anzitutto l'uso della performance come strumento educativo in contesti non formali. Risulta evidente come questo linguaggio artistico sia una scelta ricorrente nell'affrontare l'indagine di un'ampia diversità di tematiche: l'intrinseco carattere di apertura, la propensione al coinvolgimento e all'interazione di una molteplicità di soggetti, la forte connessione con l'elemento ambientale, la peculiarità situazionale (temporalmente e spazialmente), sono tutti elementi che contribuiscono a prediligere rispetto ad altre forme di espressione e ricerca artistica.

Un altro elemento importante che si ripete nei diversi progetti è il dibattito. Prevedere momenti di dialogo e confronto lungo le differenti fasi progettuali e coinvolgendo tutti i soggetti partecipanti è un elemento indispensabile nell'ottica della crescita collettiva e della volontà di generare nuovi saperi condivisi. È in questi momenti che emerge la parte più vera e immediata del vissuto personale, soprattutto da parte del pubblico o dei partecipanti ai laboratori. Chiaramente non stiamo parlando di dibattiti in contesti formali ma di dialoghi intimi, in cui l'ambiente propizia la condivisione delle esperienze, l'osservazione e il confronto delle percezioni, l'esplorazione dell'alterità e l'apertura a nuove visioni.

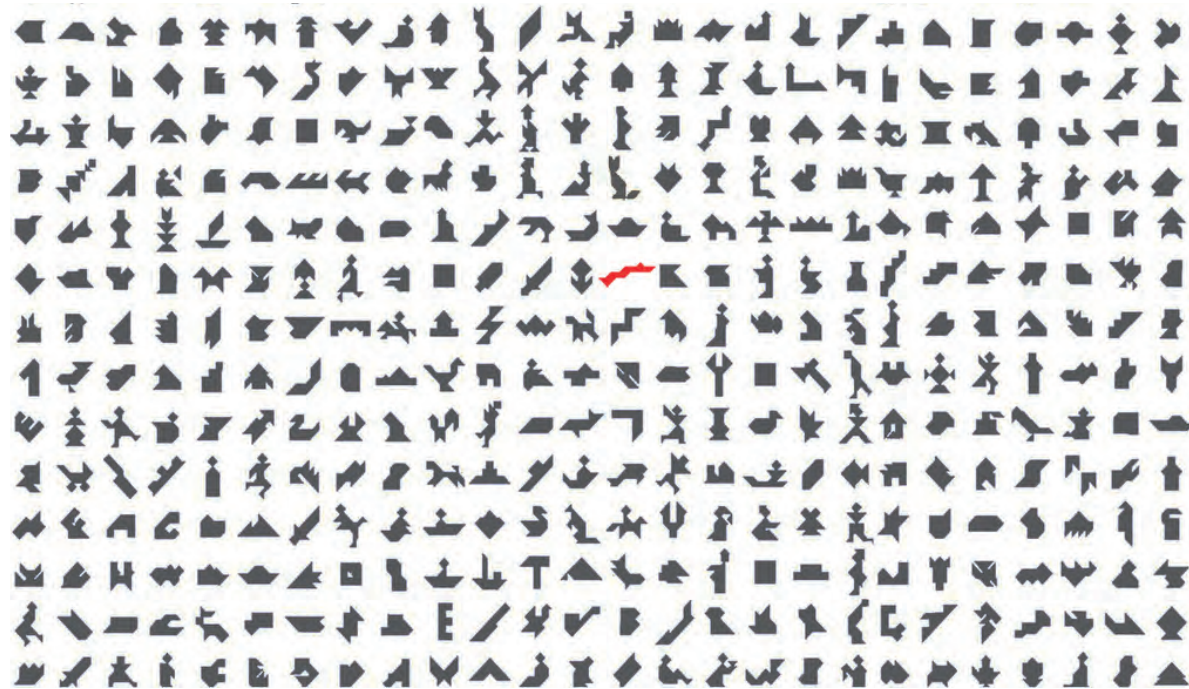
Uno strumento utilizzato in maniera specifica con gli artisti è l'intervista-racconto. Si tratta di un mezzo per rileggere il processo artistico dal punto di vista particolare di chi lo ha predisposto, di chi ha introdotto un elemento iniziale di intenzionalità nel dispiegare una successione di azioni o una situazione all'interno della quale si muovono i soggetti coinvolti. Risulta di grande interesse conoscere la maniera in cui l'artista vive l'evoluzione di questa idea germinativa, gli apporti degli elementi del contesto, i cambiamenti introdotti dai partecipanti che a volte conferiscono direzioni insperate che sviano dalla traiettoria proposta.

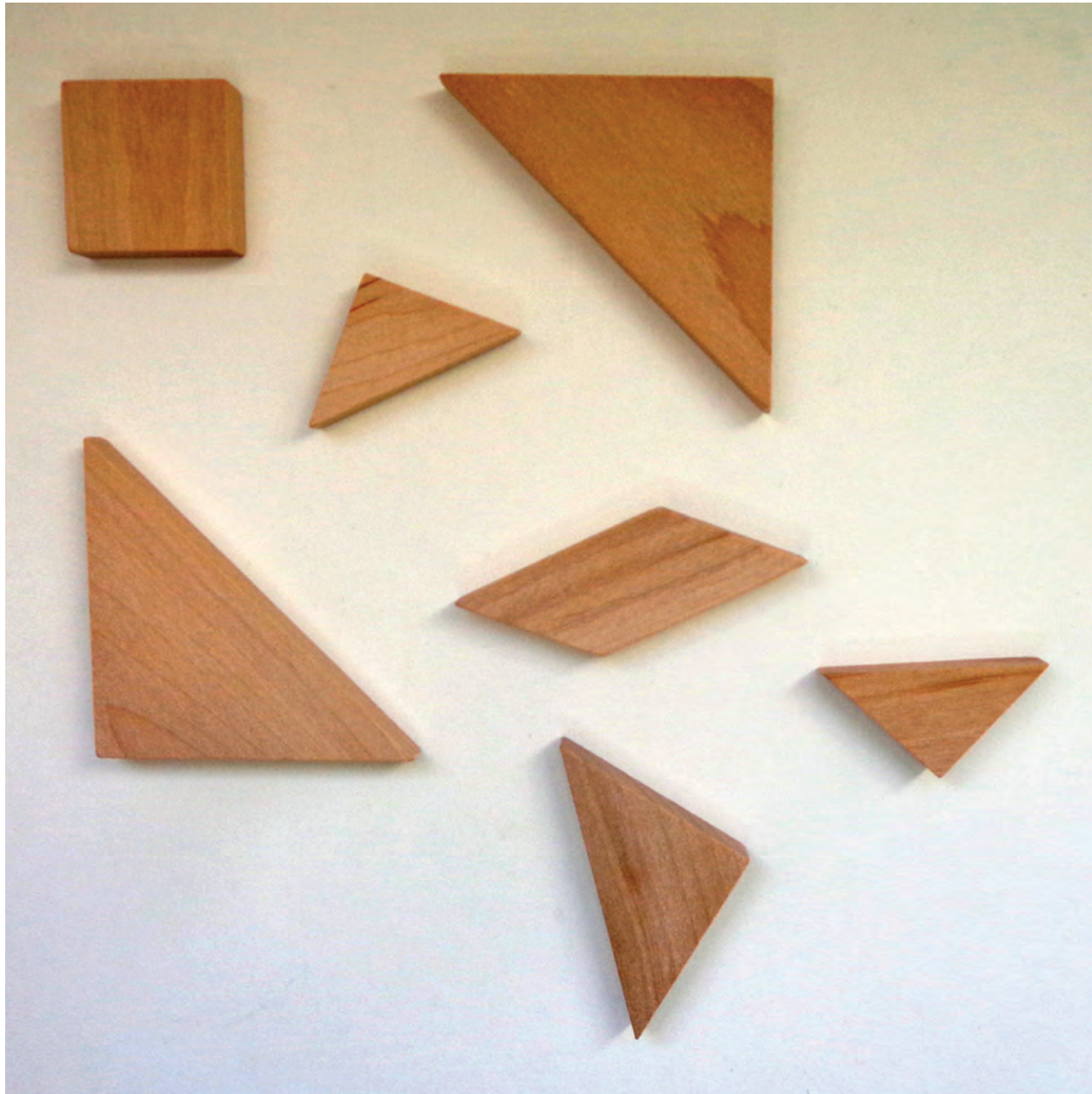
Preziosissima è, infine, la documentazione audio-video-fotografica. Coscienti che non si tratta in assoluto di un mezzo oggettivo, in quanto mediato dalla personale visione di chi “registra” (e, in questo atto, compie un’implicita scelta anche solo nel selezionare cosa inquadrare e cosa no, cosa “conservare” e cosa no), risulta indubbio che, senza la disponibilità di questo materiale, l’unico punto di vista sarebbe quello della memoria di ciascuno, con tutti i filtri che questo comporta. Senza togliere in alcun modo valore all’esperienza diretta, questi mezzi raccontano momenti arricchendoli di nuove verità e rendono possibile l’esplorazione di nuove stratificazioni di senso. Gli audio, i video e le foto sono testimoni partecipi che alimentano la germinativa apertura del processo artistico e fomentano una ricerca che si rinnova incessantemente.



*Un servo dell'imperatore cinese stava trasportando un antico mosaico di ceramica, particolarmente prezioso e fragile, quando improvvisamente inciampò e cadde, rompendolo in mille pezzi. Disperato, il servo cercò di ricomporre il mosaico, senza però riuscirci. Poco a poco lo sconcerto lasciò il posto alla sorpresa quando il servo si rese conto che, nonostante non fosse capace di ricomporre la forma quadrata originale, poteva formare molte altre figure con i pezzi del mosaico.*

In questa leggenda possiamo leggere più di una morale, però il motivo per cui ho voluto raccontarla è che mi piace pensare a questa tesi come al gioco del Tangram: un insieme di pezzi che, combinati secondo l'ispirazione, il ragionamento, la creatività e, perché no, la casualità, possono dar forma a infinite combinazioni che, a loro volta, ne suggeriscono sempre di nuove. Credo che le caratteristiche della flessibilità, dell'apertura, del continuo mutamento, della sensibilità alle condizioni personali e situazionali siano elementi che ben descrivono questa tesi e, a loro volta, sono concetti chiave per indagare e comprendere ciò che sta alla base dei progetti realizzati e analizzati, posto che fanno riferimento ad ambiti come l'educazione, l'arte, la cultura, la società all'interno del contesto post-moderno in cui siamo immersi.





## MAPPA CONCETTUALE

Come già detto, l'intento principale di questa tesi è stato rintracciare il filo logico di un percorso grazie alla prospettiva privilegiata dell'*a posteriori*, perché sovente risulta meno difficile poter analizzare fatti ed esperienze quando si interpone una distanza temporale (ed emozionale) "di sicurezza". La scelta di questo obiettivo di ricerca non è stata immediata né facile: all'inizio si presentavano numerose possibilità di studio e si aprivano differenti direzioni di indagine nuove e, già solo per questo, interessanti.

47

Il confronto con Roser è stato decisivo affinché prendessi coscienza dell'occasione che si presentava di poter lavorare a qualcosa che era già mio, con il vantaggio di poter approfondire una serie di esperienze realizzate come mediatore ed educatore, aggiungendo il punto di vista del ricercatore. A questa allettante possibilità si univa l'entusiasmo della scoperta delle teorie a/r/tografiche, che mi offrivano una nuova chiave di lettura del mio percorso e che mi stavano facendo un regalo preziosissimo: l'opportunità di rintracciare un senso nella casualità di tutto ciò che avevo vissuto fino a quel momento.

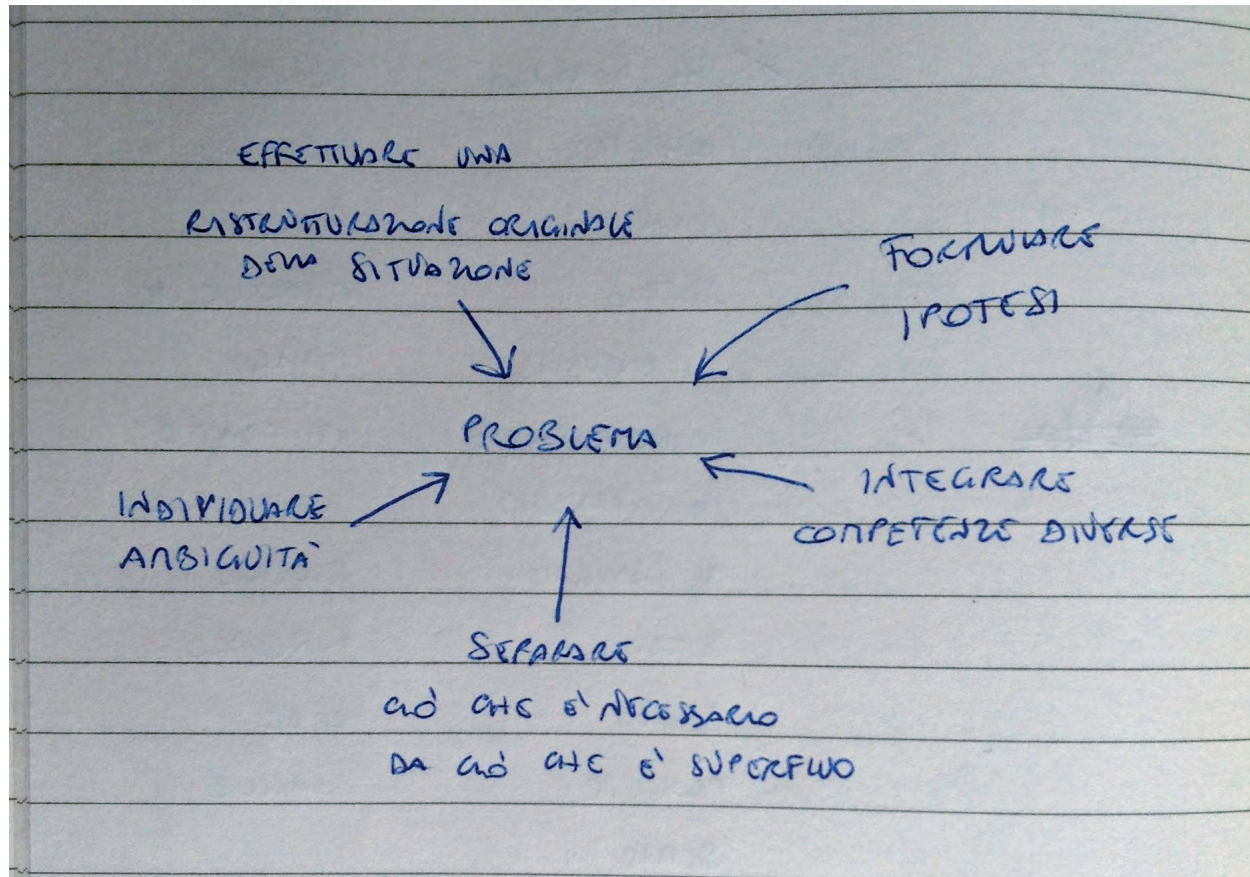
La prima parte del lavoro è stata, quindi, rintracciare i concetti e i fondamenti teorici "interiorizzati" che avevano, per così dire, costituito l'ispirazione e la guida nell'ideazione dei progetti. Successivamente, restituire la naturalezza con cui da questo punto di partenza ci si muoveva verso l'esplorazione di nuove linee di ricerca e la scoperta di strategie innovative per tracciare il modello teorico-metodologico che, finalmente, offriva la possibilità di analizzare i progetti realizzati da una prospettiva privilegiata, sostenuti da un sostrato consolidato. Infine, rivedere il percorso per rintracciare lacune ed elementi di interesse che costituissero potenziali punti di partenza per nuove esplorazioni.



Le varie parti da cui è costituita questa tesi rispecchiano questo *iter* però possono essere ri-combinate secondo un ordine differente o, allo stesso modo, per l'autonomia di cui godono, possono essere lette, analizzate e considerate separatamente.

In ultima analisi, è impossibile pensare a questa tesi come un percorso concluso. Sebbene obbligata a darle una presentazione formale, sento che la ricchezza profonda risiede in tutto ciò che non sono riuscita a dire, perché non sono riuscita a spiegarlo o, ancor di più, perché ancora non sono stata capace di vederlo, di farlo emergere o, semplicemente, di abbandonarmi e lasciarmi guidare affinché nuovi significati, nuove visioni, nuovi spazi interstiziali possano prendere vita e svilupparsi autonomamente, tracciando nuovi, inesplorati ed insperati cammini.

48

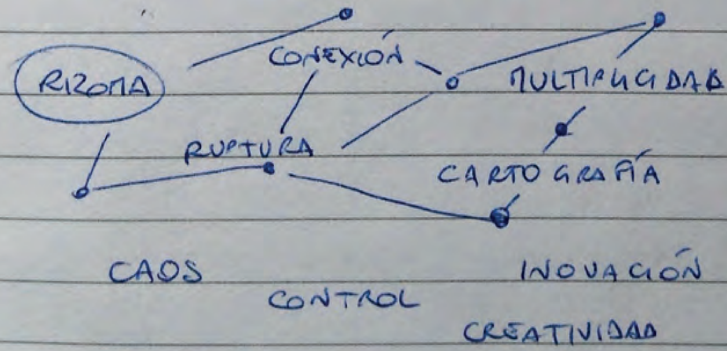
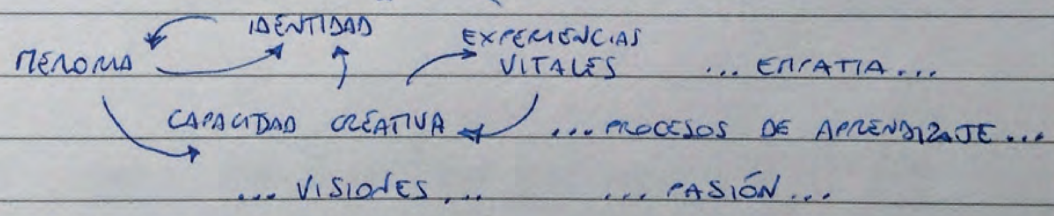
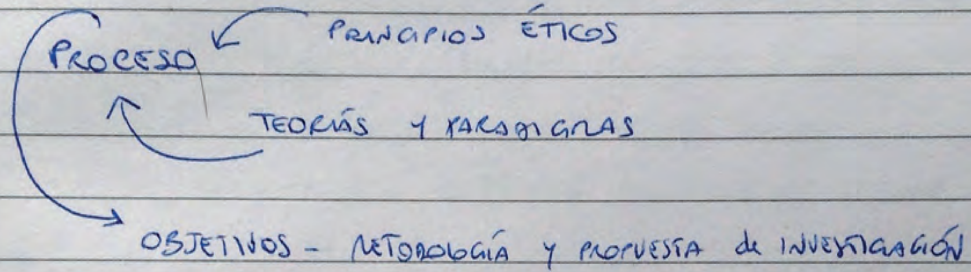


EXPERIENCIA profesional y personal

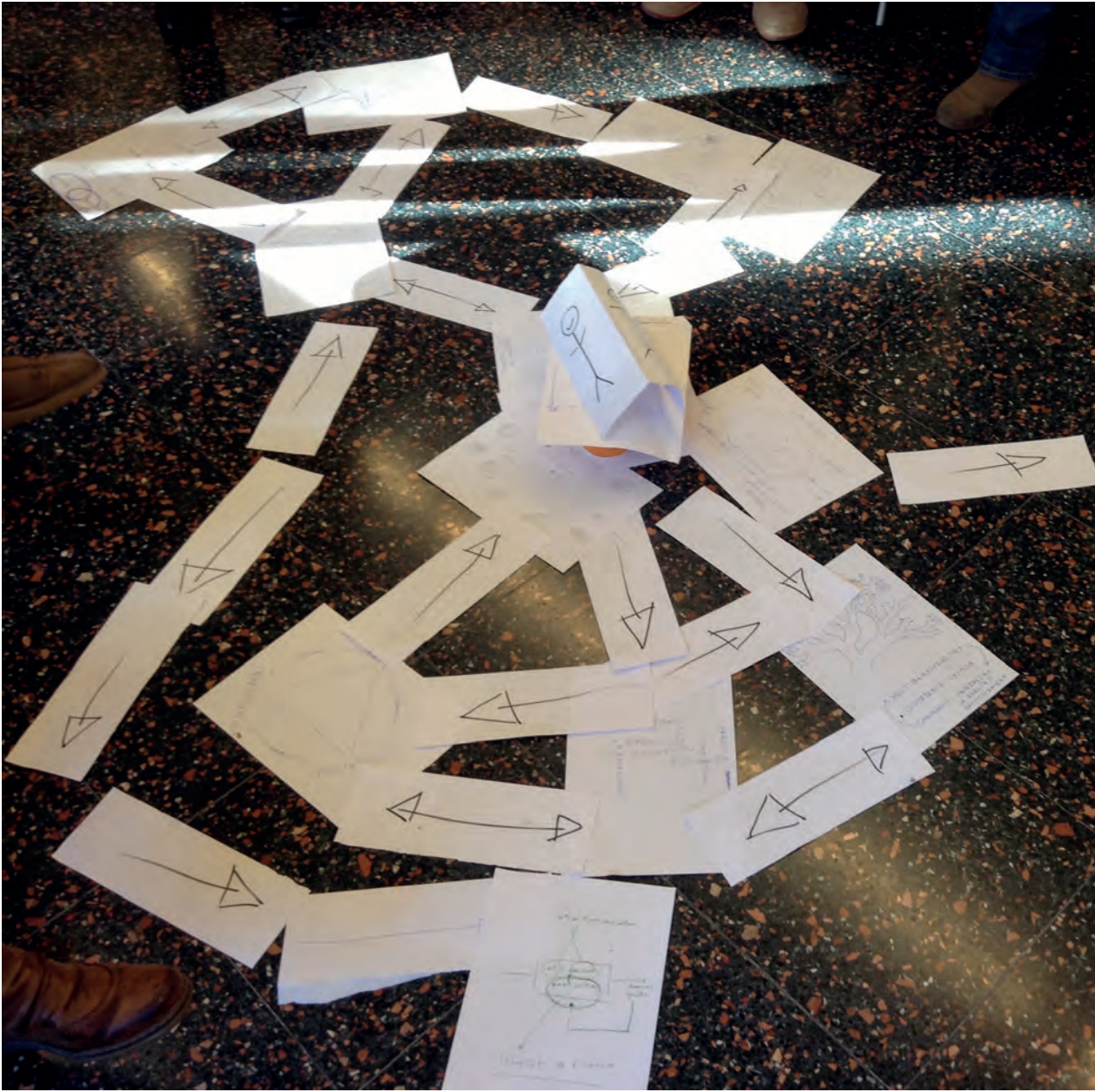


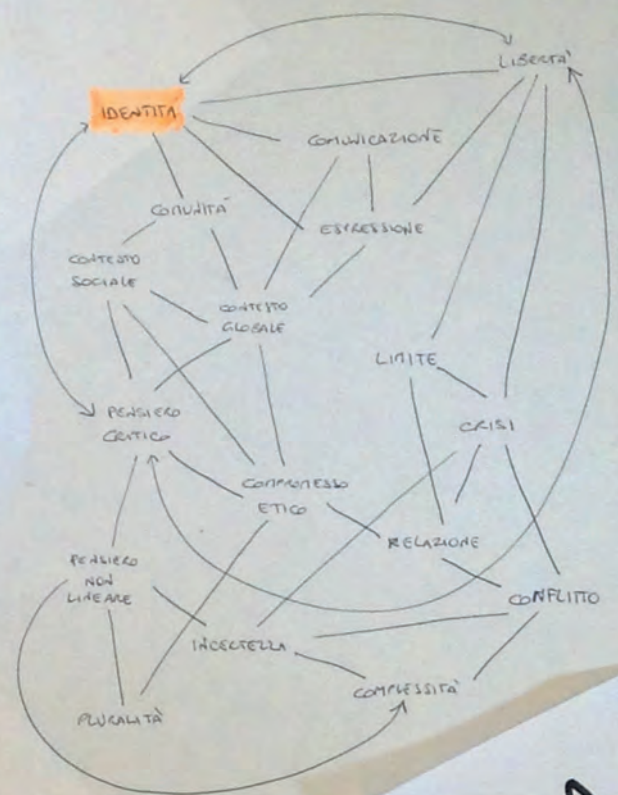
TEORIA y PRÁCTICA

INVESTIGACION como ESTADO MENTAL, como ACTITUD

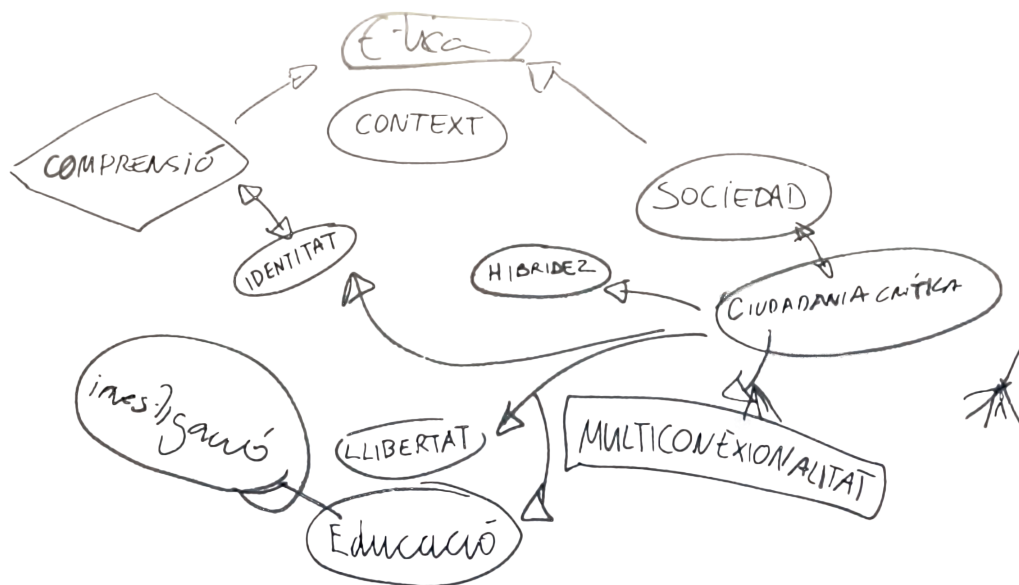


IN BETWEEN "intermedio" Eco, 1985. p 68

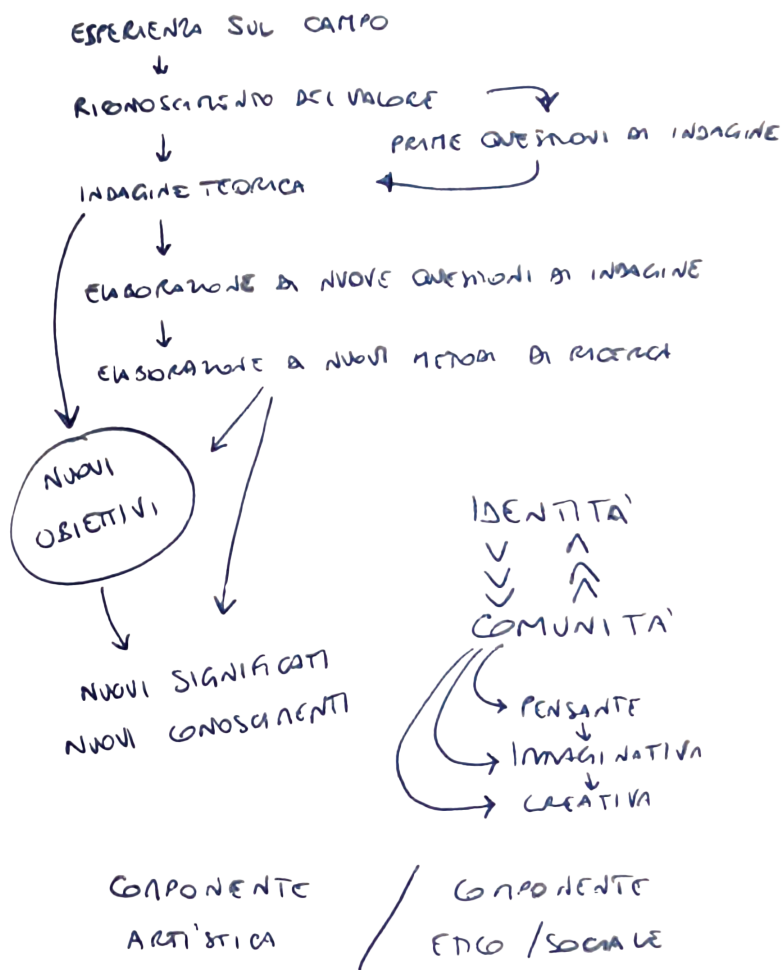




Seminario di Teresa Torres de Eça "Visions internacionals o com fer recerca i projectar la: xarxes, contacte, publicacions", Universitat de Girona, diciembre 2015.



# "BUONE INTENZIONI / BUONE INTUZIONI"



**guardando indietro**

**approccio  
teorico metodologico**







*Non potevo muovermi. Sentivo come attutite le voci dei miei compagni di classe chiamarmi per continuare la visita ma rimanevo lì inchiodata, inghiottendo a fatica. Guernica gridava ai miei occhi tutto il suo dolore, lo scempio, l'orrore, la disgrazia. Vomitava la rabbia, lo sdegno, lo stordimento. Quella madre ululando lo strazio delle carni dilaniate del proprio figlio mi colpiva lo stomaco, ancora e ancora. Sentivo il caos, le urla, i lamenti, i pianti e restavo lì attonita. Avevo scoperto la forza dell'arte.*

Da piccola mi affascinava l'archeologia, non quella dei grandi monumenti bensì l'archeologia quotidiana: mi interessava sapere come vivevano persone distanti da me nel tempo e nello spazio e immaginavo i loro giorni, i gesti, le abitudini, la forma di relazionarsi, le loro necessità, i loro valori... Ma soprattutto da sempre, come figlia del mio tempo, mi hanno interessato i linguaggi visivi di cui tenevo un concetto "borghese", più vicino al piacere contemplativo e al diletto che a una forma di cultura. L'arte contemporanea era per me inintelligibile e, comunque, la mia conoscenza (superficiale) arrivava a stento alle Avanguardie Storiche.

58

È durante i miei studi universitari in Architettura che, finalmente, un interessantissimo corso progettuale spalanca una finestra sulle espressioni artistiche contemporanee, con tutta la forza prorompente della multidisciplinarietà, del pensiero critico, della partecipazione attiva... in una valanga incontenibile di stimoli e, conseguentemente, di interrogativi, riflessioni, intuizioni che hanno aperto direzioni fino ad allora inesplorate del mio percorso di studente e, successivamente, di ricercatore e professionista.

In quegli anni inizia il progetto di Eventoarea, un'associazione pensata come luogo d'incontro per la comunità di artisti, ricercatori, cittadini con l'obiettivo di mettere in atto progetti culturali per la trasformazione sociale.

Il contesto in cui nasce questa esperienza non è una mera cornice, ma è la principale forza detonatrice che mi ha spinto, assieme ai miei compagni di avventura, a muovere i primi incerti passi in un campo che, ancora oggi, potremmo definire minato.



- Eres italiana, ¿verdad?
- Si...
- ¿De dónde?
- Del sur de Italia
- Ah, de Nápoles!
- No... Más a sur, mucho más... Soy calabresa...
- ... una mafiosa! Jaja!
- Pues... si...

*Se la gente sapesse cosa significa essere nata e vissuta per una larga e importante parte della tua esistenza nella punta dello Stivale, in quella striscia di mare che al contempo separa e unisce Calabria e Sicilia, in un confine mutevole e incerto tra ciò che è legale e ciò che non lo è, tra ciò che è onesto e ciò che non lo è...*



Abbiamo fondato Eventoarea nel 2007, come evoluzione di una pioniera e rocambolesca esperienza associativa partita nel 2004, a Reggio Calabria, piccola cittadina sulla costa dello Stretto di Messina, una complessa “cerniera” nel cuore del Mediterraneo. La situazione del Sud Italia presenta ancora oggi un carattere di forte arretratezza sul piano culturale in genere ed un pressoché totale disinteresse per l’arte contemporanea in particolare. La rara presenza di operatori del settore (galleristi, collezionisti, ecc.), la debolezza delle politiche pubbliche mirate alla promozione culturale, la scarsa preparazione del pubblico si traducono nell’assenza di spazi (non solo in senso fisico) dedicati all’arte contemporanea. Le prime difficoltà con cui ci siamo confrontati sono state, quindi, la mancanza di un sostrato fertile a supporto delle iniziative, la difficoltà di far comprendere, alle stesse istituzioni che dovrebbero essere preposte alla promozione culturale, il valore sociale che la cultura riveste oggi nella prospettiva di un pieno e duraturo sviluppo, nonché la scarsa propensione del pubblico locale, dovuta al fatto di non avere occasioni di confronto con l’arte contemporanea.

Essere nata e cresciuta in un territorio complesso e a volte difficile come il Sud Italia mi ha portato a considerare l’arte come strumento di trasformazione sociale e a riconoscere nella mediazione culturale una sorta di missione per contribuire ad una evoluzione culturale del contesto in cui ho vissuto.

60 I primi progetti messi in campo attraverso l’associazione hanno evidenziato infatti quanto la cultura sia importante nel favorire processi di acquisizione identitaria, per creare individui consapevoli, responsabili, partecipativi. In una società estremamente complessa come quella contemporanea, l’arte è una scorciatoia formidabile per definire l’identità delle persone e la qualità della cultura incide profondamente sulla qualità del nostro vivere.

È per questo che, negli anni, quello che era iniziato come un progetto destinato a promuovere le varie forme di espressione artistica contemporanea e a facilitare l’incontro tra gli artisti, il pubblico e gli operatori culturali, ha rivelato con estrema forza che sostenere la cultura ha prima di tutto un valore sociale, di servizio al cittadino, nel fornire strumenti di conoscenza e di competenza necessari a sviluppare uno spirito critico autonomo, senza dimenticare che i processi educativi sono processi reciproci e aperti.

Da qui l’impegno ad elaborare strategie di sensibilizzazione e promozione culturale, per diffondere in un contesto ostico come quello calabrese, la mentalità dell’importanza dell’arte contemporanea nello sviluppo sociale del territorio.

Quasi da subito, abbiamo lavorato principalmente con l’obiettivo di contribuire a dare idee, voce, immagini, identità a progetti artistico-culturali che fossero testimonianza e racconto del desiderio di far parte di

**una comunità pensante, immaginativa, creativa.**

I progetti promossi, sostenuti e realizzati dall'associazione hanno esplorato gli ambiti della produzione artistica, della riflessione sull'arte, dell'impegno sociale, promuovendo sempre una collaborazione tra artisti, studiosi e comunità che potesse costruire e fortificare nel tempo un compromesso individuale/collettivo. Attraverso la partecipazione inclusiva, favorita dalla mediazione culturale, si apre la via alla trasformazione della società non solo sul piano culturale ma anche metodologico, sociale, spirituale, ideale e, soprattutto, etico. Attorno ai progetti artistici e alla didattica, si innesta e compenetra il contributo di Eventoarea, coinvolgendo contemporaneamente artisti e comunità sociale.

Sono approdata, quindi, al dottorato dopo diversi anni di ricerca, sperimentazione e attivismo in un territorio di frontiera tra arte, mediazione culturale e impegno sociale.

Durante questa tappa caratterizzata principalmente per un entusiastico attivismo, mi sono dedicata all'ideazione, organizzazione e realizzazione di progetti curatoriali, corsi di formazione e laboratori monografici (tanto per bambini come per adolescenti e adulti), progetti di collaborazione con altre realtà associative operanti nel territorio nazionale, progetti di diffusione, residenze d'artista... la quantità e la diversità delle attività apriva di volta in volta finestre su punti di vista differenti, portandomi a riflettere sulla relazione tra artista, fruitore e contesto e, soprattutto, facendo emergere l'importanza della figura del mediatore.

Se facciamo riferimento alla "triade" a/r/tografica, possiamo dire che il mio profilo si avvicina di più a quello del mediatore che del teacher, pensando a questo ruolo come a una figura più flessibile, che si muove non solo nell'ambito educativo (formale e/o informale) o museale ma, più in generale, in ambito sociale, intendendo per ambito sociale qualsiasi spazio di vita che possa essere occasione di esperienza, riflessione e crescita, tanto a livello individuale che collettivo.

Pensare all'arte in chiave strumentale, come mezzo per agire in contesti fortemente connotati e, a volte, delicatamente problematici, significa promuovere un'arte "di qualità", un'arte come momento esperienziale che dia forma e significato alle reti di nessi di cui il nostro vivere è fatto. Lo sforzo deve essere quello di superare la concezione diffusa che risolve la cultura in puro intrattenimento e che propone prodotti artistici sempre meno distinguibili dagli altri prodotti di consumo, per ripensarla come componente strutturale di una nuova organizzazione della conoscenza, come occasione preziosa di esperienza e di riflessione critica.

Da un punto di vista teorico, la mia ricerca ha preso il via a partire da una lunga inchiesta nel panorama artistico-culturale italiano che aveva come principale obiettivo quello di definire il nuovo ruolo del museo d'arte contemporanea all'interno della costruzione dell'identità di una comunità. Questa ricerca è stata pubblicata da Silvana Editoriale nel 2010 con il titolo "Slow Museum. I luoghi dell'arte contemporanea come spazio d'esperienza per la società".

Da qui il mio particolare interesse nell'indagare il ruolo dei processi artistici come spazio di esperienza privilegiato per la costruzione dell'identità individuale e collettiva, come opportunità di relazione sociale e

scambio culturale, come fucina di sperimentazione per la creazione di nuovi significati e nuovi saperi. Negli studi precedenti, infatti, ho rivolto la mia ricerca teorica allo studio dell'incidenza sociale delle pratiche artistiche, con particolare attenzione alle forme aperte alla partecipazione del pubblico nel processo creativo nonché all'apporto dei vari soggetti nella costruzione dell'opera come significato. Seguendo questo percorso di indagine, sono approdata ad A/r/tography a cui guardo non solo come forma di ricerca viva attraverso le pratiche artistiche ma soprattutto come forma di creazione, ricerca e apprendimento all'interno delle connessioni rizomatiche in perenne crescita, esplorando la capacità collettiva di produrre conoscenza e, di conseguenza, cambiamento.



BEN 10/11/12



**tra le mie dita**

**la mia formazione  
prima del dottorato**



## SOCIETÀ, CULTURA E ARTE NELLA CONTEMPORANEITÀ

Nel linguaggio comune, quando si usa il termine “cultura”, si opera nella maggior parte dei casi una sorta di sineddoche, cioè si pensa alla cultura in un senso ristretto, come insieme di oggetti, prodotti e discorsi che ineriscono a conoscenze perlopiù umanistiche. Il significato di cultura è, invece, molto più ampio e i prodotti culturali ne costituiscono solo una parte, per cui, definire cosa essa sia risulta un’impresa ardua. In questo senso, è certamente interessante l’interpretazione che ne dà il sociologo Max Weber come «sezione finita dell’infinità priva di senso del divenire del mondo, alla quale è attribuito senso e significato dal punto di vista dell’uomo».

La cultura è dunque produzione di senso che è anche, immediatamente, attribuzione di valore. Ogni società, allora, è fatta di cultura, in quanto modo di dare senso alla realtà e al mondo e in quanto capacità di definire i valori strutturali alla base di ogni forma di socializzazione. Non solo: ogni società ha bisogno, continuamente, di elaborarla perché, partendo dalla tradizione a cui appartiene, ogni uomo porta in sé la possibilità di una nuova visione, di una nuova interpretazione del modo in cui si può dare senso al reale. La cultura può essere vista, allora, come un campo di continua tensione fra tradizione e innovazione in cui ciascuna società trova una modalità peculiare di equilibrio.

In maniera più marcata di qualsiasi altra epoca storica, la contemporaneità si presenta come un sistema conflittuale, in cui si scontrano ideologie, interessi, linguaggi differenti, ognuno apparentemente portatore di verità. Gianni Vattimo ha elaborato il proprio pensiero filosofico attorno all’«indebolimento come carattere costitutivo dell’essere nell’epoca della fine della metafisica»<sup>1</sup>: «per Vattimo il mondo post-moderno è il luogo dove va in scena non una verità assoluta, ma un conflitto di interpretazioni e modi di vita, che vanno regolati solo attraverso il dialogo e la ricerca dell’accordo. Socraticamente, l’accordo sarà il criterio della verità e non la verità il criterio dell’accordo»<sup>2</sup>.

Si tratta di una mediazione continua, da attuare non tanto a livello interpersonale ma, ancor prima, nel proprio processo di definizione individuale: in una realtà in cui, da un lato, ci sono diverse opzioni culturali e in cui, dall’altro, niente è dato per scontato, ciascuno di noi è costretto a scegliere come interpretare il mondo e il proprio modo di stare nel mondo. E per operare una scelta occorre riflettere, il che è coerente col carattere (appunto) “riflessivo” che la sociologia indica come peculiare della cultura contemporanea, la quale si rivolge a se stessa e si ripensa continuamente.

Eppure, nel nostro tempo, uno dei problemi maggiori è proprio la difficoltà di acquisire un’identità: oggi, a fronte della mancanza di un’identità data, la possibilità di elaborarne una, personale, altrettanto chiara

e valida sembra essere esclusa dal senso di precarietà che prefigura il presente come il solo orizzonte possibile. Aniché rispondere alla necessità di elaborare, acquisire e “solidificare” l’insieme dei saperi e delle capacità (la cultura, appunto), la società moderna si “liquefa”, per citare Zygmunt Bauman. La «società liquida» è un magma di situazioni che si modificano prima che i modi di agire dell’uomo riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. Il carattere liquido della vita del singolo e quello della società si alimentano e si rafforzano a vicenda, smaterializzando progressivamente qualsiasi sistema valoriale.

Il fatto evidente che la società occidentale, avendo abbondantemente superato la soglia del bisogno e della sopravvivenza, sia sempre più orientata verso la costruzione dell’identità non può che essere un elemento imprescindibile nell’affrontare le problematiche culturali e sociali, perché «in un’epoca come è la nostra [...] i valori impalpabili della cultura assumono un ruolo centrale, diventando il polo aggregativo di nuovi comportamenti»<sup>3</sup>.

Veniamo, quindi, ad un discorso più inerente a quelli che possiamo definire prodotti culturali.

68 Dopo una prima modernizzazione dal carattere principalmente economico, l’Occidente vive una fase in cui lo sviluppo passa attraverso le opportunità culturali. Ampie fasce sociali che in passato erano escluse da questo fenomeno, oggi, grazie all’accesso all’istruzione e, soprattutto, all’informazione, cominciano a percepire i bisogni culturali che, successivamente, vengono esplicitati, amplificati e “orientati” dal mercato e dalla comunicazione. Se negli anni Settanta il consumo culturale costituiva il mezzo attraverso cui le classi medie cercavano di integrarsi alla borghesia colta, oggi questo fenomeno ha assunto un carattere di massa. Di più, «il ceto medio, di cui la sociologia contemporanea lamenta la scomparsa, sembra ricompattarsi proprio nel consumo culturale e nella ritualità che da questo si genera, sebbene disegnando una larga fascia di utenti dai gusti sempre meno esigenti dal punto di vista qualitativo, ma molto sensibili al richiamo mediatico»<sup>4</sup>. Come per qualsiasi mercato di massa, cominciano a entrare in gioco, infatti, tutti i condizionamenti ed i meccanismi tipici dei sistemi diffusi.

Il carattere commerciale da sempre insito nella produzione artistica è, oggi, talmente manifesto che diviene difficile stabilire un confine tra opere d’arte e merci, così come tra musei e luoghi di intrattenimento; la nostra epoca non solo esplicita lo stretto rapporto esistente tra cultura, comunicazione e mercato ma lo traduce in una più generale estetizzazione del mondo, uno dei fenomeni più rimarcati della civiltà occidentale. L’ideale caro alle avanguardie storiche dell’opera d’arte totale viene estremizzato, nel tentativo solo apparentemente democratico, di concedere a tutti la possibilità di eliminare il confine tra arte e vita. Questa estetizzazione della quotidianità, questa continua sovrastimolazione della percezione, invece, si tramuta esattamente nel suo opposto, perché fa sì che «bellezza, arte, piaceri percettivi diventino parte del grande circo dell’intrattenimento. Ciò che si perde è il carattere rivelativo dell’esperienza dell’arte [...], quella rive-

lazione simbolica della totalità» che, oggi, «né la scienza né la filosofia possono più darci»<sup>5</sup>: l'estetizzazione diventa “anæstetica”, incapacità di percepire, esperire (e conoscere) il reale.

L'abbondanza e la diversificazione delle proposte culturali, che in sé dovrebbero costituire un elemento positivo, possono essere considerate, quasi totalmente, emanazione del fenomeno oggi comunemente definito come «circuito dell'info-tainment e edu-tainment (dall'incontro tra *information*, *education* e *entertainment*) che sociologi e massmediologi individuano quale scenario futuro per la crescita economica delle città»<sup>6</sup>. Il che, esemplificando, vuol dire che il mercato occupa un ruolo centrale nel controllo delle offerte culturali, favorendo e veicolando quelle più remunerative, ovvero quelle ascrivibili al genere “intrattenimento”. Non bisogna dimenticare, certo, che i prodotti culturali sono comunque dei “testi” e che, pertanto, appartengono a diversi generi, ognuno dei quali risponde a dei bisogni differenti. La necessità di un genere di prodotti culturali che appaghino il bisogno di evasione e svago, innegabilmente, esiste. Il problema sta nel fatto che la totalità dell'offerta è “schiacciata” su questa tipologia.

Soprattutto in un momento storico in cui, come dicevamo, diventa pressante il bisogno di interpretare e dar senso al reale, emerge l'esigenza di un'opportunità “formativa”. L'elemento chiave, in fondo, non è tanto l'offerta, quanto la capacità di saper scegliere tra le offerte. Allora, più in generale, bisogna che ciascuno abbia a disposizione conoscenze sufficienti e opportunità di confronto per sviluppare una capacità critica autonoma e matura quale strumento per operare scelte personali, motivate e non etero-dirette.

69

In questo scenario, l'arte si configura come «il luogo privilegiato per prendere coscienza del modo, della nostra capacità di rappresentare e comporre il mondo, in breve per prendere coscienza del nostro modo di essere al mondo. [...] L'arte è un'educazione alla percezione, un'educazione al sentire [...]. E questa capacità di sentire è sempre al tempo stesso capacità critica, capacità di interrogarsi, di mettere in discussione. Senza questa capacità un'azione che modifichi la realtà in cui viviamo non è possibile»<sup>7</sup>.

È per questo che risulta importante tutelare, a fronte di prodotti artistici sempre meno distinguibili dagli altri prodotti di consumo, un'arte “di qualità”, un'arte come momento esperienziale che dia forma e significato alle reti di nessi di cui il nostro vivere è fatto. Lo sforzo deve essere quello di edificare «un sistema non limitato [...] alla cultura come intrattenimento o modo d'uso del tempo libero, ma componente strutturale di una nuova organizzazione dell'economia della conoscenza»<sup>8</sup> laddove, come afferma Michelangelo Pistoletto, «per economia si intende proprio il modo quotidiano di convivere»<sup>9</sup>.

Sebbene, infatti, non si possa ingenuamente investire l'arte di un ruolo salvifico, certamente si può rintracciare in essa una responsabilità che deriva direttamente dal suo essere occasione di esperienza estetica e, di conseguenza, occasione di riflessione etica.

## L'ARTE CONTEMPORANEA

«Nell'età degli immateriali l'arte si configura come il luogo della più alta elaborazione conoscitiva e comunicativa nonché, ovviamente, estetica: possedere il linguaggio dell'arte significa accedere al livello più esclusivo dello scambio sociale, quell'ambito formato da chi possiede la chiave per comprendere le più avanzate mutazioni strutturali e culturali»<sup>10</sup>.

In effetti, l'arte contemporanea, come abbiamo precedentemente argomentato, è uno strumento prezioso per indagare e comprendere il presente, il suo carattere ibrido e mutevole, frutto della confluenza di saperi, linguaggi e contenuti molteplici.

È per questo che ci sembra utile non tanto definire cosa sia oggi l'arte (impresa, per altro, assai ardua) né tracciare una trattazione storica della sua evoluzione, quanto delineare alcune tematiche che l'arte ha esplicitato nel corso dell'ultimo secolo ed evidenziare quegli elementi che la caratterizzano, in maniera da chiarire quali sono i presupposti che stanno alla base di questa riflessione.

70 Per tutta l'Antichità e per buona parte del Medioevo, l'arte veniva concepita come insieme di abilità e conoscenza: «si definiva arte non soltanto la produzione eseguita con maestria, ma in primo luogo la capacità stessa di produrre, la conoscenza delle regole»<sup>11</sup>. Un retaggio di questo modo di intendere l'arte, in fondo, si può rintracciare ancora oggi: a distanza di seicento anni, nell'opinione comune, permane il convincimento che l'arte sia una particolare abilità unita ad una spiccata sensibilità e ad un non meglio identificabile estro creativo. Se però confrontiamo questo modo diffuso di concepire l'arte con quelle che sono le esperienze artistiche già a partire dall'inizio del XX secolo, appare uno iato evidente.

Dal XVI al XVIII secolo comincia a farsi strada una nuova teoria che si affermerà intorno al 1750: l'arte come creazione del bello. Questa seconda teoria viene accettata e condivisa quasi universalmente fino al 1900, quando l'analisi più approfondita del concetto di arte e l'evoluzione che subirono le arti stesse ne misero alla luce l'inadeguatezza. L'arte non risponde più alle definizioni precedenti: non è soggetta a regole preordinate, il bello non ne costituisce carattere distintivo né necessario, fino a non implicare necessariamente neppure un prodotto. La contemporaneità inaugura un nuovo periodo, complesso e contraddittorio, nella storia del concetto di arte la cui definizione resta, ad oggi, ancora aperta.

La prima, importante svolta è da rintracciare già nel XIX secolo: «il Romanticismo [...] è l'epoca nella quale la bellezza artistica si rende indipendente dalla bellezza naturale e la subordina a sé, fino a eliminarla completamente»<sup>12</sup> (e il bello, d'altro canto, non è più l'elemento distintivo dell'arte): durante il Romanticismo si

verifica uno spostamento sostanziale, in base al quale essa verrà ritenuta espressione del mondo interiore più che rappresentazione del reale<sup>13</sup>. Tra le sue caratteristiche, prevalgono «motivi individuali, filosofici, il gusto per “la pienezza e la vita” un’indifferenza relativa per la forma e totale per le regole, l’accettazione del grottesco e del brutto ed anche un contenuto sentimentale presentato in forma fantastica.»<sup>14</sup>.

Il sentimento, la tensione spirituale, il predominio dello spirito (e del contenuto) sulla forma, il liberalismo legato al soggettivismo e all’individualismo, il gusto per l’originalità, la negazione del limite, il riconoscimento della molteplicità e dell’eterogeneità e l’elogio della conflittualità, l’aspirazione ad una forte azione psicologica sulle persone, sono i caratteri fondamentali del Romanticismo. Tutti collaborano a minare alla base il legame dell’arte con il bello. Apollinaire scriveva in modo inequivocabile: «oggi amiamo la bruttezza tanto quanto la bellezza».

Ciò avviene «in concomitanza con un fenomeno che, preparato nella seconda metà dell’Ottocento, si compie nel Novecento: la perdita di centralità teorica della nozione di bellezza nell’estetica»<sup>15</sup>. Il Novecento, dunque, eredita la rinuncia al bello nell’arte e la traduce nella negazione dell’estetica del bello, fino alla scomparsa, nel linguaggio dell’estetica, persino del termine, che viene ridotto a semplice espressione colloquiale.



## INCURSIONI NEL NOVECENTO

L'arte contemporanea è programmaticamente anticonformista: sin dalle Avanguardie storiche anzi, ancor prima, con gli artisti "maledetti", fa dell'opposizione la propria bandiera: la diversità motiva la curiosità e l'interesse del pubblico e, unita al talento degli artisti, diventa la scelta vincente. Ma una onnipresente diversità esige un continuo rinnovamento, non solo nelle espressioni formali ma anche nei principi fondanti: «l'arte nella sua essenza è novità. Anche i giudizi sull'arte dovrebbero essere nuovi. L'unico sistema favorevole all'arte è la rivoluzione permanente.»<sup>16</sup>. L'individualismo che aveva condotto al liberalismo romantico ora diviene radicalismo: i nostri tempi propendono per le soluzioni estreme, prive di moderazione e l'estremizzazione della novità rende quest'ultima ancora "più nuova". Ma il passare continuamente da un estremo all'altro comporta necessariamente la contraddizione. Ed è proprio in nome della contraddizione che, dopo più di duemila anni di evoluzione in cui il concetto di arte sembrava essersi stabilizzato, la contemporaneità ne scardina definitivamente ogni pilastro.

72 Improvvisamente, nel XX secolo, l'arte cessa di essere se stessa e "vira", dando il via a una sorta di mutazione. Sin dai primissimi anni del Novecento, quindi, si assiste alla demolizione sistematica dell'arte come espressione culturale, come frutto di una notevole abilità, come altro dalla realtà, come attività finalizzata alla produzione di opere d'arte, cioè dell'arte intesa così come sostanzialmente lo era stata per oltre due millenni.

Anche l'abilità come caratteristica esclusiva dell'artista, secondo un concetto presente già nella concezione greca, verrà negata. È illuminante a proposito l'affermazione di Andy Warhol («perché la gente pensa sempre che gli artisti siano qualcosa di speciale? È solo un altro lavoro») a sostegno della serie *Do It Yourself*<sup>17</sup> che suggerisce la possibilità che ciascuno possa farsi da sé la propria opera e che quindi il valore di eccezionalità attribuito alle capacità dell'artista sia del tutto ingiustificato. Sulla stessa linea la lunga serie di *ready-mades*, inaugurata da Marcel Duchamp nel primo decennio del XX secolo come maturazione della filosofia "dada": l'utilizzo di oggetti già fatti (che diventano opere d'arte grazie all'aggiunta di iscrizioni e, soprattutto, della firma dell'artista) apre ad una serie di riflessioni. L'affermazione dello stesso Duchamp «La scelta di questi *ready-mades* non mi fu mai dettata da alcun diletto estetico. Questa scelta era fondata su una reazione di indifferenza visiva, unita al tempo stesso a un'assenza totale di buono o cattivo gusto» conferma ancora una volta la definitiva rinuncia a qualsiasi intento estetico nell'arte. Almeno nel senso di bello inteso come perfezione o, meglio, come perfetta riproduzione.

La produzione industriale è più vicina alla perfezione nella produzione di oggetti di quanto non lo sia l'arte, così come la fotografia lo è nel campo della riproduzione di immagini. La riproduzione tecnica può «lasciare

intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte ma in ogni modo determina la svalutazione del suo *hic et nunc*. [...] Ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'"aura" dell'opera d'arte»<sup>18</sup>. L'abilità dell'artista perde il suo valore necessario (addirittura lo stesso Duchamp commissionerà alla sorella Suzanne la realizzazione "a distanza" di alcuni *ready-mades*) ma il ruolo dell'artista non ne viene inficiato, pur subendo uno spostamento di senso: l'artista non è più colui che rappresenta, ma colui che interpreta. Seleziona e decifra, riflette e approfondisce e, ponendo degli accenti, spiega la realtà stessa. Se, come afferma Hans Arp, «tutto è arte», l'artista è colui che, da questo tutto, trae ciò che è degno di attenzione e indica il punto di vista privilegiato per comprendere la realtà che ci circonda. Questo ruolo non è privo di contraddizioni: l'artista si trova scisso tra l'istinto di difendere l'originalità della propria ricerca (e, con essa, la propria individualità) e il desiderio di creare una sorta di arte di massa, in linea con i *media* e, più in generale, con la cultura dell'era tecnologica e della globalizzazione.

L'affermazione di Arp e la successiva riflessione sul nuovo ruolo dell'artista aprono perlomeno a due ulteriori considerazioni: il mutamento del rapporto tra arte e realtà e lo spostamento dall'opera all'azione.

L'arte non costituisce più uno "spazio separato": lo dimostra la progressiva eliminazione delle cornici, dei basamenti, dei limiti stessi della tela. L'isolamento dell'oggetto, considerato condizione prima dell'esperienza estetica dell'arte, è contrario alla nuova teoria secondo cui «l'arte agisce adeguatamente quando è immersa nella realtà»<sup>19</sup>. Avviene da qui la successiva svolta, l'arte può concepirsi soltanto come esperienza del reale, come «interazione tra il corpo che percepisce e il mondo [...] se] l'esistenza è un processo, [...] l'arte stessa è una forma di comportamento»<sup>20</sup>. Non è importante cosa si crea ma il fatto che si crea. Non contano più le opere, di cui il nostro tempo è saturo e la cui esistenza (in quanto apportatrice di novità) è breve. Conta solo il progetto, l'intenzione, perché è in questo che risiede la forza creatrice. Conta l'artista, incarnazione dell'immaginazione e della libertà. Il prodotto è superfluo.

A partire dagli anni Sessanta con l'esperienza dell'arte concettuale che mette in gioco l'elemento teoretico nella forma di riflessione sull'arte stessa, si è ulteriormente accelerato il processo di contaminazione, restituendo una nozione di arte resa ancora più precaria a partire dalla sua sussistenza fisica (il venir meno del manufatto) e dalla gamma di reazioni interpretative e non tanto sensitive che attiva. L'arte senza opere d'arte è la più sconcertante novità del nostro tempo: il motto del Postmodernismo della "morte dell'arte" sembrava aver segnato una strada senza ritorno.

## NUOVE PROSPETTIVE (E NUOVE PROBLEMATICHE) NELL'ARTE DEL NOVECENTO

Negli anni Sessanta Jean Dubuffet scriveva: «non sopporto il nome “arte”, preferirei non ci fosse»<sup>24</sup>, probabilmente senza riflettere sul fatto che, se sparisse il termine sparirebbe, con esso, anche il concetto e, quindi, la cosa stessa. In realtà, proprio in quegli anni, era maturata la coscienza del problema della crisi dell'arte e con essa una certa preoccupazione. Gillo Dorfles riflettendo sul progressivo abbandono del figurativismo prima e della stessa opera come prodotto poi, si domandava «ci avvieremmo dunque, già oggi, verso una “fine dell'arte”? La nostra epoca non segnerebbe che l'inizio d'una sua scomparsa?»<sup>22</sup> trovando una possibile soluzione nell'accettazione della contaminazione e del multiforme, persino della contraddittorietà insita in tutte le espressioni dell'arte contemporanea e nella stessa ricerca dei singoli artisti. Ad una condizione: «purché non si guardi al mito meccanicistico e cibernetico come alla sola meta della nostra civiltà; e non si consideri il nichilistico rifiuto d'ogni oggettualità come l'unica meta dell'arte d'oggi e di domani»<sup>23</sup>. Il senso diffuso di precarietà del presente di certo influisce pesantemente anche nella ricerca artistica, dal momento che tutto sembra inesorabilmente destinato all'invecchiamento, all'obsolescenza.

74

A partire da alcune considerazioni di Rosario Assunto emerge una possibilità di novità che non esclude la memoria: essa è da ricercare nel tempo della natura come *immagine mobile dell'eternità* in cui «la temporalità conserva e prolunga il passato nel presente, e nel presente anticipa il futuro»<sup>24</sup>. Non è un caso che buona parte dell'arte contemporanea abbia rivalutato il rapporto con la natura, spingendo gli artisti ad abbandonare gli *ateliers*, le gallerie, gli spazi artificiali in genere. Non si tratta, propriamente, di un ritorno all'*en plein air* degli Impressionisti ma, piuttosto, di una reazione alla sovrabbondanza di immagini di natura riprodotte attraverso l'uso dei mezzi fotografici - anche perché questa diffusione massiva ha portato alla loro stereotipizzazione e, ancor peggio, all'assimilazione ad oggetti di consumo - a cui gli artisti rispondono, in sintonia con la tendenza di tutta l'arte contemporanea, spostando il proprio lavoro dalla rappresentazione all'interpretazione. Di più: non solo hanno tentato di tradurre nelle proprie opere delle esperienze di natura, ma hanno fatto della stessa esperienza l'opera d'arte.

Mentre infatti la maggior parte delle opere della cosiddetta *Land Art* consiste in interventi diretti sul paesaggio che mantengono un carattere di oggettualità e che permangono nel tempo (anche se spesso la loro durata è assai breve), nelle altre esperienze di *arte ecologica* o *arte in nature* le opere costituiscono esse stesse delle esperienze esemplari compiute nella natura. «Tutto il mio lavoro è fatto interamente con il mio corpo, è fatto del tempo del mio camminare, della misurazione dei miei passi. [...] Così, attraverso il corpo è il tempo a entrare nella mia opera. Il tempo è il cuore stesso del mio lavoro»<sup>25</sup> dirà Long a proposito della propria esperienza artistica.

L'arte ambientale offre l'occasione per alcune considerazioni. Le sue opere sono difficilmente accessibili al pubblico (laddove la loro fruizione non sia addirittura impossibile): vengono documentate mediante fotografie e filmati e attraverso queste trovano divulgazione. «Quest'arte vive e viene vista quasi soltanto attraverso riproduzioni. *Torna a essere, contro ogni intenzione, pura immagine, percepita senza alcun legame con l'ambiente in cui è nata*»<sup>26</sup>. Il paradosso è evidente: «*un'arte che può concepirsi soltanto come esperienza, e non come immagine, può essere fruita esclusivamente come immagine, e non come esperienza*»<sup>27</sup>. L'arte ambientale, al pari dell'arte tradizionale, torna alla rappresentazione, sostanzialmente come tentativo di rimediare al fatto che esclude dal confronto diretto con l'opera. È questa la problematica fondamentale: l'esclusione del fruitore che diviene una sorta di terzo incomodo, un elemento di disturbo nell'esperienza esclusiva che l'artista compie della natura.

In realtà queste problematiche sono comuni alle pratiche performative in genere che, pur essendo costitutivamente immateriali, ritornano alla sfera oggettuale attraverso il *medium* tecnologico (fotografia e video) che ne permette una fruizione ampliata nel tempo e nello spazio. Per “pratiche performative” si intende quell'imprecisato insieme di procedimenti il cui carattere comune è il coinvolgimento dell'autore (della sua stessa presenza fisica), dello spettatore o di entrambi, contemporaneamente o meno. Le pratiche performative sono la diretta ed ultima conseguenza di quel processo di annullamento del limite nell'opera d'arte, iniziato da un ampliamento spaziale e proseguito in una sorta di dilatazione temporale.

75

Esse trovano un capostipite eccellente nella *Tonsure* di Duchamp o nei suoi *ready-mades* (in particolare nel *Grande Vetro*, opera che presuppone l'interazione col pubblico) ma il riferimento potrebbe risalire ad un'altra opera forse ancor più nota: *Les Femmes d'Alger* di Picasso (in cui chi la guarda viene trasformato in un “cliente”). Da queste rivoluzionarie esperienze si sono sviluppate tutte le pratiche performative, alle quali possono essere ricondotte le opere dell'arte ambientale così come le installazioni, in quanto caratterizzate più dall'attenzione al processo che non al risultato finale (e oggettuale). Sotto questa definizione sono state raggruppate cinque correnti (*happening*, *Fluxus*, *performance*, *body art*, arte relazionale) che, però, di fatto, non sono definite precisamente, anche perché (e questo è un fenomeno tipico dell'arte più recente) gli artisti si spostano con grande disinvoltura dall'una all'altra.

Si possono comunque rintracciare due gruppi, caratterizzati da atteggiamenti (e intenzioni) differenti. Il primo vede la partecipazione diretta dell'artista che rimane sostanzialmente proiettato su se stesso. Anche quando si prevede l'esposizione o la manipolazione del proprio corpo, esse rimangono legate all'indagine individuale, senza aprirsi all'interazione col pubblico, che risulta semplice spettatore. La presenza fisica, che dovrebbe generare un immediato rapporto artista-pubblico, si risolve generalmente in una sorta di colto narcisismo. L'altro gruppo, invece, raccoglie tutte quelle pratiche che intendono creare un rapporto diretto col pubblico che, stimolato, si trasforma da spettatore a fruitore a soggetto creativo al pari dell'artista

stesso. L'opera si sposta dal corpo dell'artista a quello collettivo. Gli *18 happenings in six parts* di Clement Greenberg, presentati a New York nel 1959, sono «la prima opera in cui il pubblico, da semplice spettatore, diventava anche autore, e in cui l'aspetto estetico dell'opera cedeva il passo all'importanza dell'interazione umana»<sup>28</sup>. L'*happening* è ciò che accade all'interno di un tempo e un luogo prefissati, in cui è il pubblico a dare forma compiuta all'operazione, anche se questa rimane comunque legata all'intenzionalità del progetto dell'autore. È in *Fluxus* che si concretizza il concetto di *intermedia*, nel senso di considerare l'opera come pura relazione. «L'opera è aperta e sottoposta a un cambiamento continuo, perché include lo spettatore. Non si può fare a meno di partecipare a tale opera, anche solo attraverso la semplice osservazione»<sup>29</sup>. Si giunge così all'estrema dilatazione dell'opera, all'annullamento dei suoi confini spazio-temporali, ed il rapporto tra artista e pubblico si risolve a favore di quest'ultimo.

76

L'artista oggi diventa sciamano, lasciando spazio ad azioni che coinvolgano il pubblico in un modo sempre più accorato e soprattutto corale. Esempio felice di questa nuova figura-guida è Joseph Beuys, artista che rifugge da qualsiasi tentativo di catalogazione. Egli afferma: «l'unica cosa che mi preme è il colloquio con la gente: l'arte mi interessa solo nella misura in cui mi dà la possibilità di comunicare, di stimolare [...] ed è per questo che in tutte le mie azioni cerco di far prendere coscienza all'uomo delle sue possibilità creative, le uniche che gli possono dare la libertà»<sup>30</sup>. Beuys riesce ad instaurare un rapporto empatico col pubblico, trasformando la propria arte e la propria stessa vita in un messaggio salvifico che si proietta ben oltre le sue opere e sopravvive persino alla sua esistenza, nel superamento di un ulteriore limite: quello fra arte e vita.

Secondo Guy Debord l'arte non deve essere più una «sfera separata» ma deve risolversi in comportamenti e consumi che la rendano sostanzialmente uguale a qualunque altra pratica di vita. L'utopia situazionista, assieme all'affermazione di Beuys «tutti siamo artisti» prelude ad un'arte che invade lo spazio pubblico, e interagisce con la comunità mettendo in pratica veri e propri processi di mediazione sociale.

L'Arte Concettuale ha evidenziato in maniera finalmente chiara come, attraverso l'arte, si possa esercitare una riflessione sui temi e le problematiche del nostro tempo. Non solo da parte degli artisti (che, spesso, riescono a presagire dinamiche che solo in seguito risultano leggibili) ma soprattutto da parte del pubblico, direttamente coinvolto in un "fare artistico" sempre più dialogico che supera, ormai, il concetto stesso di "opera". Nell'accezione più recente di Arte Pubblica si tratta proprio di "processi" condotti da soggetti diversi: artisti e cittadini, in contesti e secondo stili di vita appartenenti a questi ultimi. Questa realtà descrive una qualità dell'arte non solo radicalmente formativa, ma anche fortemente pervasiva, che influenza e modifica ogni ambito dell'agire umano.

## L'ORIZZONTE APERTO DEL PRESENTE

Le considerazioni fin qui fatte hanno affrontato solo alcune, forse le più evidenti, problematiche sollevate dalle ultime tendenze dell'arte contemporanea. Di certo il panorama artistico attuale apre alla possibilità di un'enorme quantità di riflessioni ma, a questo punto, sembra importante fissare l'attenzione su quelli che risultano dei nodi problematici significativi e "fecondi", tornando, in particolare, ad indagare ulteriormente il rapporto arte-realtà ed il rapporto artista-opera-fruitori che risultano ancora oggi tematiche delicate, dense di interrogativi e soggette a continui sviluppi.

Nel corso della storia, l'arte non ha mai mirato esplicitamente alla conoscenza. «Tuttavia - come afferma Umberto Eco - ogni forma artistica può benissimo essere vista [...] come *metafora epistemologica*»<sup>31</sup>, nel senso che da sempre le forme dell'arte hanno tradotto nelle loro opere il modo in cui la cultura dell'epoca (comprensiva degli apporti del pensiero filosofico e delle teorie scientifiche) considerava la realtà.

Per esempio, la rivoluzione copernicana che sostituisce l'universo geocentrico (e con esso tutte le implicazioni metafisiche) con un sistema ripetibile all'infinito, fa sentire tutta la propria influenza sull'arte barocca che abbandona essa stessa la centralità prospettica (e con essa l'unicità del punto di vista) a favore del dinamismo, della dilatazione spaziale, dell'illusione, dell'invenzione come possibilità di scoperta e di contatto sempre nuovo con la realtà. Così come la crisi del concetto di Dio contribuirà all'esaltazione del valore estetico dell'opera d'arte nel Settecento. Sembra però che fino ad allora il rapporto fra arte e realtà, seppure caratterizzato da una evidente consequenzialità, non avesse ancora una dimensione cosciente. È a partire dalla metà dell'Ottocento che l'arte si fa lucidamente carico della relazione col reale, come conseguenza, ancora una volta, di una profonda crisi culturale e in termini del tutto rivoluzionari: si afferma infatti l'idea dell'*opera d'arte totale*.

«Là dove i creatori reali - Dio e l'uomo - si trovano in difficoltà col sistema complessivo [...] entrano in scena i creatori con la fantasia: gli artisti»<sup>32</sup>. Il "sistema" è il nuovo concetto di totalità sostenuto dalla filosofia dell'idealismo tedesco come risposta alla crisi del concetto di creazione, non più attribuibile a Dio e al tempo stesso non attribuibile all'uomo. La storia dell'autonomia dell'io si scontra con la disillusione del constatare il proprio limite ad un'emancipazione che sembrava inarrestabile e l'illusione diventa l'unica via di fuga alla tragica esperienza della finitezza. «Schelling ha fatto carico di quest'oblio a quell'organo cui competono le illusioni: l'arte»<sup>33</sup>. L'arte infatti ha ancora la possibilità di costituire un *intero*, seppure come surrogato fittizio, allargando la visione estetica dalle opere d'arte all'intera realtà. La «totalità - il sistema - viene ora definita in senso estetico come opera d'arte, mentre poi, successivamente, si va alla ricerca anche concretamente di quell'opera d'arte costituita dalla totalità»<sup>34</sup>. Il confine fra arte e realtà appare impercettibile,

tanto che l'una e l'altra divengono due entità interscambiabili: da un lato elevando l'arte alla dignità del reale, dall'altro estetizzando la realtà facendo di essa stessa un'opera d'arte.

L'*opera d'arte totale* ha condizionato, nella ricchezza delle sue potenzialità, tutte le esperienze artistiche a partire dalla fine del XIX secolo: dai *maudits* (che, estetizzandola, fanno della propria vita un'opera d'arte) alle Avanguardie storiche (pensiamo alle provocazioni rivoluzionarie dei Futuristi o dei Dadaisti o all'esaltazione dell'inconscio e della dimensione onirica del Surrealismo), dalle esperienze di *process art*, *antiform*, arte povera (che sposteranno il problema dall'«invenzione di un *altro* mondo [...alla] riscoperta incondizionata *del* mondo»<sup>35</sup> portando l'attenzione sull'azione processuale e sull'energia vitale che in essa si esplicita) alle pratiche performative (in cui un'esperienza reale coincide con la rappresentazione di se stessa e, in questa identità, diviene opera d'arte). In questa lenta, straordinaria evoluzione, l'originale anelito alla totalità dell'opera d'arte si perde a favore di un rapporto col reale non più impedito ma sempre rinnovabile, aperto all'ambiguità e all'indeterminazione, alla pluralità e alla contraddizione. «Come potrà dunque una cosa *presentarsi* veramente a noi, poiché la sintesi non è mai compiuta [...?] Come posso avere l'esperienza del mondo [...], dato che nessuna delle prospettive secondo cui lo guardo riesce a esaurirlo e che gli orizzonti sono sempre *aperti*? [...] Questa ambiguità non è una imperfezione della coscienza o dell'esistenza, ma ne è la definizione»<sup>36</sup>.

78

L'*opera d'arte totale* si risolve in *opera aperta* perché, raccogliendo gli stimoli del nostro tempo e inglobando in sé i contributi delle diverse espressioni culturali, restituisce il carattere di indeterminatezza proprio della contemporaneità. «In un contesto culturale in cui [...] si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all'*indeterminato* come esito valido dell'operazione conoscitiva [...] ecco che si presenta una poetica dell'opera d'arte priva di esito necessario e prevedibile, in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di *discontinuità*»<sup>37</sup>.

L'arte ha accettato il disordine contemporaneo come gravido di possibilità, tutte ugualmente valide nella loro diversità, facendo dell'ambiguità una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da perseguire, e prevedendo un rapporto non univoco tra artista, opera e fruitore<sup>38</sup>. Il senso della ricerca artistica fa un ulteriore salto dall'interpretazione del reale all'indagine della relazione: l'opera diviene strumento formativo nel momento in cui essa stessa si apre ad essere formata. L'apertura dell'opera diviene programmatica e tende a promuovere il ruolo del fruitore che diviene interprete, «centro attivo di una rete di relazioni inesauribili»<sup>39</sup> e, al contempo, esecutore, in quanto attraverso la propria azione contribuisce realmente alla creazione dell'opera. «L'opera qui è "aperta" come è "aperto" un dibattito: la soluzione è attesa e auspicata, ma deve venire dal concorso cosciente del pubblico. L'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria»<sup>40</sup>. La partecipazione al processo creativo, il contributo alla forma finale dell'opera sono altamente responsabilizzanti in quanto, in prima istanza, stimolano la sensibilità e l'immaginazione ma soprattutto perché solle-

citano la consapevolezza dell'azione e, quindi, una riflessione più profonda e più ampia sull'esistenza, senza per altro pretendere di costituire una forma di conoscenza.

I contributi del fruitore (o, meglio, dei fruitori) rendono l'opera dinamica, "viva", comunque valida nonostante la sua costituzionale apertura ad esiti diversi e non prevedibili. Per quanto essa ricerchi l'ambiguità come valore auspicabile, per quanto dipenda dall'intervento attivo del pubblico, l'opera conserva una propria identità: essa è frutto non del *caso*, ma della *possibilità*, non è caos ma proliferazione di relazioni che si strutturano a partire dall'invito dell'artista. Ancora una volta ritorniamo alla figura-guida di colui che sollecita senza costringere, orienta senza imporre, che è voce individuale ma anche sentire collettivo.

Le esperienze artistiche contemporanee realizzano un nuovo tipo di rapporto artista-opera-fruitore, espressione di un rinnovato rapporto tra contemplazione ed uso dell'opera d'arte che risente delle teorie estetiche della percezione e dell'interpretazione. «Queste poetiche avvertono dunque l'“apertura” come *la* possibilità fondamentale del fruitore e dell'artista contemporaneo»<sup>41</sup> come possibilità di accogliere la molteplicità e la conflittualità del presente e di proiettarsi dinamicamente alle eventualità future, traducendo la precarietà e lo sconcerto in una positiva e trepidante attesa.



## ALL'INIZIO DEL MILLENNIO

L'attesa generale di un non ben definito cambiamento epocale sancito dall'ingresso nel nuovo millennio non poteva tralasciare di coinvolgere anche le ricerche artistiche di questo decennio. L'ultima arte, quella a cavallo del "fatidico" 2000, si trova così investita di un valore "aurorale", di un bisogno diffuso di esplicitare il presente e prefigurare ciò che verrà, proprio a partire dal profondo senso di incertezza che caratterizza pesantemente i nostri giorni.

A ben vedere, «l'arte vive nel momento in cui si fa e quindi è parte di un transito permanente»<sup>42</sup> ed è in questa condizione di transizione perpetua che raccoglie l'eredità del passato e, rielaborandola, configura il presente e anticipa il futuro, è da rintracciare la ricchezza stessa dell'arte. L'arte dell'ultimo decennio si inserisce in un sistema "ondulatorio" che vede alternarsi nel tempo momenti di silenzio, gravido di ricerca, e momenti di epifania, in cui le ricerche si esplicitano: come un pendolo che nella sua oscillazione non ripercorre mai la stessa traiettoria, l'arte si muove in un percorso che continuamente avanza per poi tornare indietro, anche se in maniera ogni volta diversa e "nuova".

80 All'arte tra gli anni Sessanta e i Settanta, «in cui si erano imposte le tendenze "esplosive" per eccellenza incentrate sul binomio comportamento-concetto, l'uno e l'altro protesi a superare le tecniche artistiche tradizionali, a frequentare abbondantemente l'extra-artistico»<sup>43</sup> succede un'arte, tra gli anni Ottanta e i Novanta, esplosiva, aggressiva, iper-oggettuale, che recupera la rappresentazione e la tradizione figurativa, rivendicando una libertà eclettica e singolare. «Il decennio degli anni Ottanta è stato molto fertile perché, in realtà, è stato un decennio che, molto più di altri, ci ha cambiato la vita, anche se adesso lo si demonizza. [...] Gli anni Ottanta sono stati abilissimi nell'individuare alcuni problemi e, poi, gli anni Novanta li hanno come dispiegati, li hanno portati al loro ulteriore radicalizzarsi»<sup>44</sup>.

L'arte degli anni Novanta, in effetti, esplicita ulteriormente quanto è avvenuto nelle ricerche degli anni Settanta e Ottanta, traducendolo «in una "koiné" generalizzata, fondata sull'uso largo, indiscriminato, eclettico, dei vari mezzi extra-artistici. Ne viene il panorama un po' stinto del post-concettuale, con la sua caratteristica di imporre ovunque un'esteticità diffusa, ma appunto pagando il prezzo di un certo appiattimento»<sup>45</sup>. Si tratta di un'arte impregnata dei miti della tecnologia ma che mette i *media* al servizio della socialità (rivelando in questo di accogliere l'eredità "politica" dell'Arte Povera) e che è fortemente innervata di questioni che hanno a che vedere con il linguaggio pubblico, con la comunicazione. Un'arte «fondata su un rapporto diretto con la realtà e più coinvolta con la vita di tutti i giorni. Un'arte che trasforma gli oggetti comuni in presenze poetiche, che muta il significato delle immagini preesistenti con un pizzico di ironia, che riproduce capolavori del passato con minuscole modifiche»<sup>46</sup>. Gli artisti devono fare i conti con il testimone lasciato dalle precedenti correnti artistiche, in particolare con l'eredità recente dell'Arte Povera e

della Transavanguardia.

Dalla fine degli anni Novanta, infatti, non è possibile (ancora) rintracciare un carattere visibile che contraddistingua, in maniera diffusa e condivisa, le ricerche artistiche. Certamente, si assiste ad una sorta di abbandono del rigore che ha segnato il post-concettuale, ad un recupero del carattere fisico, della manualità, del sensibilismo e di un certo disincantato sensazionalismo, ad un prevalere della dimensione intima, esistenziale. Ma si tratta di piccoli spostamenti di senso, di sperimentazioni linguistiche condotte autonomamente e in maniera sottesa, senza che sia possibile rintracciare grandi fratture. Emerge un desiderio di raccontare storie, di comunicare le esperienze della gente e, soprattutto, la propria esperienza, partendo dalla quotidianità e dal proprio vissuto. Gli artisti, allora, da un lato, si trovano a dover immaginare dei mondi di senso che siano interessanti, che aprano prospettive nelle quali gli altri si possano riconoscere e identificare e, dunque, devono esercitare la capacità di produrre una propria estetica muovendosi all'interno del dibattito intellettuale internazionale; dall'altro, sono chiamati a rispondere a questa diffusa attesa di performatività da parte del pubblico attraverso opere sempre più interattive che rendano le persone consapevoli di questo bisogno di esserci, di partecipare e, in tal modo, permettere loro di dar senso all'esistere.

Il fare arte, oggi, è condizione estremamente diffusa: l'arte contemporanea sta ampliando progressivamente il proprio raggio d'azione, sconfinando in sistemi "altri" e pervadendo, soprattutto, il linguaggio della comunicazione. Gli artisti si trovano a lavorare in contesti differenti e quindi a sperimentare nuove problematiche. «L'artista condivide con altri, architetti, scrittori, musicisti, designer, comunicatori, le forme e gli affetti, le immagini e i concetti, [e partecipa] alle comuni vicende, ai mutamenti più generali»<sup>47</sup>. L'artista non interviene direttamente nelle scelte politiche ed economiche ma, comunque, il suo ruolo è importante proprio per la capacità che, da sempre, ma oggi in maniera estremamente incisiva, ha l'arte nel produrre cambiamento, nel modificare la visione nel mondo e nel prefigurare le linee d'azione future. Da questo deriva la necessità di una profonda responsabilità, da parte dell'artista, nell'operare scelte coerenti e consapevoli, all'interno di un contesto ricco di possibilità<sup>48</sup>.

Se, quindi, è possibile individuare con sufficiente approssimazione quali saranno le direzioni verso le quali si orienterà la ricerca artistica dei prossimi anni, la maniera in cui tutto ciò verrà interpretato e verrà formalizzato è tuttavia difficile da prevedere. I grandi nodi problematici del nostro tempo (l'energia e l'ambiente, l'identità e la convivenza, le modificazioni genetiche e il corpo, ecc.) sono l'*humus* di cui l'arte si nutre e su cui continuerà ad interrogarsi nei prossimi anni, almeno finché non emergeranno nuovi rivolgimenti e, quindi, nuove riflessioni.

## A COSA SERVE L'ARTE CONTEMPORANEA?

Da un punto di vista oggettivo, certamente l'arte potrebbe essere definita "non necessaria" ma, nella "età degli immateriali" essa può essere il luogo esemplare della riflessione sull'uomo, sulla dimensione profonda della nostra umanità. All'interno della cultura, necessità primaria di una società civile, di cui l'istruzione costituisce il mezzo di "accesso" fondamentale, l'arte si configura come una risorsa della società, una risorsa "esplorativa" che consente di conoscere meglio noi stessi e il mondo in cui viviamo.

Già nel Settecento, per Charles Batteux «il gusto naturale, che poi si evolve nel gusto culturale per le belle arti, è il correlato della nostra facoltà conoscitiva; attraverso di esso rapportiamo il conosciuto ai nostri bisogni e piaceri, attraverso di esso *percepriamo tanto la bellezza quanto i bisogni*»<sup>49</sup>. Hans-Georg Gadamer, nel 1960, dedicherà il suo *Verità e metodo* all'indagine della «esperienza conoscitiva (dunque l'esperienza di verità) che facciamo quando fruiamo di un'opera d'arte» sostenendo che «l'esperienza dell'opera d'arte modifica chi la fa permettendo all'individuo di conoscersi, ed è un'esperienza di conoscenza, seppure diversa da quella della scienza della natura»<sup>50</sup>. «Se fare esperienza, conoscere, vuol dire avere a che fare con significati, nell'opera d'arte si rende sensibile la *condizione* del significare, che Garroni chiama *sensò dell'esperienza in genere*»<sup>51</sup>.

82

L'arte, allora, è un campo in cui ciascuno di noi può sperimentare la propria sensibilità, la propria capacità critica, il proprio bagaglio di conoscenze che, una volta esplorati, possono essere utilizzati in ogni altro ambito della vita sociale. Soprattutto, l'arte consente di definire la propria identità: in un mondo globalizzato, condizionante e uniformante, solo chi possiede un'identità può accedere al confronto mantenendo l'integrità e, quindi, esercitando la propria libertà.

Ed è attraverso il dialogo, nella mediazione tra linguaggi, saperi e valori differenti, che si può aprire lo sguardo al proprio presente. L'incontro con l'arte ci mette davanti alle problematiche umane, ci pone in una dimensione di riflessione, ci consente di uscire dalla dimensione stereotipata dell'estetizzazione diffusa, di risvegliarci dall'anestesia della ripetizione e, finalmente, di porci delle domande. La riflessione critica sull'attualità, sui grandi problemi del nostro tempo, rende possibile la partecipazione democratica, cioè crea cittadini completi, consapevoli, forniti degli strumenti di conoscenza e di competenza necessari per agire coscientemente, direttamente e incisivamente, in una società estremamente complessa come quella contemporanea: l'esperienza dell'arte è, a tutti gli effetti, un'esperienza spendibile nella quotidianità.

La ricerca artistica contemporanea, del resto, fa parte della nostra vita quotidiana, è emanazione della nostra cultura, del nostro sapere, del nostro modo di essere al mondo, per questo non dovrebbe essere

considerata come “altro da sé”. L’arte contemporanea dovrebbe diventare “patrimonio del cittadino”: qualcosa di cui siamo direttamente partecipi e che, quindi, ci appartiene. Non nel senso di una cultura di massa, quale sembra essere, purtroppo, la strada imboccata, perlomeno, dall’arte di “intrattenimento”. Del resto, per il modo in cui si strutturano le dinamiche attuali, è inevitabile che l’arte diventi un elemento centrale della catena del valore e che quindi assuma un ruolo altrettanto centrale all’interno dei processi della produzione economica e della comunicazione.

Quello che ci preme sottolineare è, invece, l’importanza della «esperienza - singolarmente irripetibile, stupefacentemente auratica e fisica insieme - del “contatto”»<sup>52</sup> con l’opera d’arte e il carattere “rivelativo” di questa esperienza. «Quando agisce in noi, l’opera d’arte ci interpone una distanza che fa della quotidianità nota qualcosa che ci sorprende, ci spiazza, ci interroga. E, lì, comincia quella che potremmo chiamare l’educazione dell’arte. Il noto, ciò che credevamo essere noto, ci diventa estraneo, l’abitudine è smontata, siamo allora più vulnerabili rispetto a ciò che vediamo. Il primo passo dell’educazione estetica è renderci vulnerabili, spogliarci di quel callo per il quale tutte le immagini ci scivolano addosso.

L’immagine torna a parlarci e a interrogarci.

Ciò che poi dovremo fare, in che modo poi dovremo agire non sarà l’arte a dircelo. L’arte non può e non deve salvarci. Un’arte che creda di poter salvare l’umanità sarà chimerica, ingannevole.

E tuttavia l’arte ci può mettere nelle condizioni di pensare a un’azione, a un’azione che modifichi la realtà esistente, proprio perché ci ha fatto sentire di più, riallacciando i fili che ci collegano al sentire, a dispetto della nostra crescente incapacità di sentire, al nostro rifiuto di provare tanto gioia quanto dolore. L’arte è un’educazione alla percezione, un’educazione al sentire, in tutta la sua gamma, dalla gioia al dolore.

E questa capacità di sentire è sempre al tempo stesso capacità critica, capacità di interrogarsi, di mettere in discussione. Senza questa capacità un’azione che modifichi la realtà in cui viviamo non è possibile»<sup>53</sup>.

## IL VALORE SOCIALE DELLE POLITICHE CULTURALI

Una politica culturale, sia a livello nazionale che a livello locale, può perseguire finalità differenti. Esemplicando, potremmo ricondurre le politiche culturali a due macro-indirizzi: uno è quello della conservazione, tutela e gestione del patrimonio culturale esistente, l'altro punta a operare nelle dinamiche sociali al fine di determinare un cambiamento. In questo secondo caso le politiche culturali intervengono direttamente nella dimensione del sociale, perché possono innescare, rafforzare o scoraggiare processi in atto nel contesto in cui operano.

Del resto, se (come abbiamo precedentemente detto) la società è cultura, allora la qualità della cultura è la qualità del nostro vivere, per cui buoni prodotti culturali aiutano sicuramente a migliorare la società. Pensare alla crescita sociale attraverso la cultura vuol dire avere come priorità la qualità della vita del cittadino e generare segni visibili di cambiamento. Questo, ovviamente, dipende da una pluralità di fattori (sociali, economici, culturali, civili e politici) che sono fra loro interdipendenti e ognuno di pari dignità.

84 Per generare autentici processi di crescita e sviluppo, quindi, occorre anzitutto sfatare luoghi comuni radicati, secondo cui la cultura è un elemento marginale rispetto a problemi più immediati e urgenti, legati al vivere quotidiano. La formazione permanente e di alta qualità, così come l'organizzazione di eventi culturali accessibili a tutti, sono indispensabili per promuovere l'evoluzione di un'identità comune.

C'è bisogno di risorse culturali in quanto c'è bisogno di libertà della mente, di una cultura della cittadinanza attiva, della consapevolezza dei diritti collettivi e pubblici. L'intervento artistico o la presenza dell'arte in generale (nelle sue infinite forme ed articolazioni oggi diffuse) ha rappresentato e rappresenta, in molte situazioni, contesti, emergenze urbane, uno strumento ed un linguaggio immediatamente disponibile per chi opera processi di riqualificazione in senso lato.

È anche per questo che, oggi, esiste un forte interesse verso l'economia della cultura a cui, però, non corrisponde un'altrettanto ampia capacità di produrre forme di gestione adeguate ed efficienti. Soprattutto gli enti locali stanno abbracciando in modo entusiastico le nuove possibilità offerte dall'arte contemporanea, sulla base di una visione della cultura come bene economico che, favorendo gli spostamenti, mobilita risorse. Prevale, insomma, l'aspetto delle politiche culturali legato alla promozione del territorio, al cosiddetto "turismo culturale", al circuito dell'info-tainment e edu-tainment (di cui abbiamo parlato precedentemente), all'economia della creatività e all'*experience economy*, perché la politica ha subodorato che il mezzo culturale costituisce un canale straordinario e, l'arte contemporanea, uno dei più efficaci per ottenere visibilità e consenso. Una prospettiva che, però, se rimane unilaterale e, quindi, se non è sostenuta ed alimen-

tata da altri processi, più solidi ed incisivi, è destinata ad esaurire in breve tempo le potenzialità attrattive, spesso troppo legate all'elemento di novità.

Bisognerebbe passare da politiche di "attrazione" a politiche di "attivazione" che coinvolgano e sostengano le intelligenze locali e che attivino, appunto, tutte quelle condizioni necessarie per sviluppare dinamiche di crescita concreta, a partire dalle peculiarità e dalle risorse del territorio<sup>54</sup>. È importante, allora, prestare attenzione ad elaborare una visione strategica di sviluppo culturale, in grado di confrontarsi con gli standards internazionali, per generare un modello che anticipi le trasformazioni della città secondo prefigurazioni che intercettino i desideri collettivi.

Mentre il mercato offre opportunità legate alla remunerazione e agli interessi, la politica dovrebbe assumere una funzione "regolativa", agendo prima di tutto per eliminare i fattori che generano disuguaglianze nell'accesso ai prodotti culturali, disuguaglianze date dalla disponibilità o meno di risorse, sia culturali che economiche e, in seconda battuta, aiutando ad affinare la domanda di prodotti culturali, ad elaborare criteri qualitativi, mediante la promozione, da un lato, di azioni di "alfabetizzazione culturale" e il sostegno, dall'altro, di opportunità di contatto diretto con le espressioni artistiche di spessore. Infatti, «è assolutamente un'illusione pensare che l'arte, che è un linguaggio che ha sempre prevenuto i tempi, [...] sia facilmente comprensibile a tutti. [...] Chiaramente, è importante che l'artista porti avanti la sua poetica, senza preoccuparsi di dover "abbassare" il proprio livello per entrare in contatto con il pubblico»<sup>55</sup>. Per questo è importante predisporre delle azioni che consentano a tutti di possedere gli strumenti necessari per comprendere contenuti e linguaggi dell'arte ma anche di avere le occasioni per "entrare" nell'esperienza artistica. È compito dell'Istituzione pubblica fornire strumenti nuovi di riflessione, di studio, di arricchimento, prevedendo un vero e proprio programma per la collettività, specifico rispetto al luogo particolare, e assumendo una modalità di progettazione e di azione partecipata, che coinvolga realmente la gente, che sappia ascoltarne i bisogni e dare risposta alle attese.



<sup>1</sup> Vattimo, 1996, p. 26.

<sup>2</sup> E. Rocca, in Rocca, 2008, p. 261.

<sup>3</sup> Polveroni, 2007, p. 38.

<sup>4</sup> Ivi, p. 46.

<sup>5</sup> E. Rocca, conferenza tenuta presso la Facoltà di Architettura di Reggio Calabria il 7 maggio 2008, in occasione della presentazione del volume *Estetica e architettura*.

<sup>6</sup> Polveroni, 2007, p. 27.

<sup>7</sup> E. Rocca, in Ambusto, *Vetere*, 2010, p. 145.

<sup>8</sup> P.L. Sacco, in L. Pratesi, 2006, p.24.

<sup>9</sup> M. Pistoletto, in Ambusto, *Vetere*, 2010, p. 144.

<sup>10</sup> F. Purini, Un nuovo modello museale per Roma, in P. Ciorra, F. Purini, S. Suma, 2003, p.29.

<sup>11</sup> Tatarkiewicz, 2004, p. 42.

<sup>12</sup> D'Angelo, 2001, p. 40.

<sup>13</sup> Nella prima fase del Romanticismo l'idea e l'immaginazione prevalgono sulla realtà. Già nella metà dell'Ottocento però si fa strada il "realismo" come nuovo rapporto con la realtà legato all'indagine e all'interpretazione.

<sup>14</sup> Tatarkiewicz, 2004, p. 195.

<sup>15</sup> E. Rocca, in Rocca, 2008, p. 17.

<sup>16</sup> Dubuffet, 1967, I, 25.

<sup>17</sup> Nel 1962 l'artista realizza cinque patterns divisi in aree da colorare in ciascuna delle quali è indicato un numero che identifica il colore corrispondente.

<sup>18</sup> W. Benjamin, 2000, p. 23, virgolette dell'autore.

<sup>19</sup> Tatarkiewicz, 2004, p. 68.

<sup>20</sup> R. Morris, in J. Beardsley, *Earthworks and Beyond: Contemporary art in Landscape*, Abbeville Press, New York 1984, p. 27.

<sup>21</sup> Dubuffet, 1967, p. 24.

<sup>22</sup> Dorfles, 2001, p. 20, virgolette dell'autore.

<sup>23</sup> Ivi, p. 22.

<sup>24</sup> Assunto, 1994, p. 84.

A questo proposito, cfr. A. Pirri, in Ambusto, *Vetere*, 2010, p. 119.

<sup>25</sup> Richard Long. *Cerchio di Fango*, intervista di E. Coen a R. Long, in "la Repubblica", 4 maggio 1994.

<sup>26</sup> D'angelo, 2001, p. 203, corsivo dell'autore.

<sup>27</sup> Ivi, p. 204, corsivo dell'autore.

<sup>28</sup> A. Vettese, Dal corpo chiuso al corpo diffuso, in F. Poli, 2005, pp. 212 sgg.

L'anno successivo, il 21 luglio del 1960, Piero Manzoni presenterà alla Galleria Azimut di Milano una delle sue performance più famose: *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*. In essa il pubblico viene invitato a mangiare delle uova sode firmate con l'impronta del pollice dell'artista.

<sup>29</sup> E. Andersen, in S. Solimano (a cura di), *The Fluxus Constellation*, catalogo della mostra (Genova, Villa Croce, 15 Febbraio - 16 Giugno 2002), NEOS, Genova 2002, p. 36.



<sup>30</sup> Intervista di M. Perazzi a J. Beuys, in "Corriere della Sera", 1 aprile 1973.

<sup>31</sup> Eco, 2004, p. 50.

<sup>32</sup> Marquard, 1994, p. 196.

<sup>33</sup> Ivi, p. 202.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 196 sgg.

<sup>35</sup> M. Disch, *Process art e arte povera*, in Poli, 2005, p. 124, corsivo dell'autore.

È doveroso citare la distinzione che opera Theodor W. Adorno nella sua *Teoria estetica* tra arte tradizionale, arte d'avanguardia e arte moderna: se la prima è caratterizzata da una netta separazione dalla realtà (l'altro *dal* mondo) e la seconda vede coincidere arte e realtà, l'arte moderna rivela il paradosso di essere nella realtà ma di sapere, al contempo, rivelare l'altro *del* mondo.

<sup>36</sup> Merleau-Ponty, 1945, pp. 381-383, corsivo dell'autore.

<sup>37</sup> Eco, 2004, p. 52, corsivo dell'autore.

<sup>38</sup> «A differenza delle varie espressioni artistiche che si sono affacciate sulla storia, l'arte contemporanea non possiede una centralità definita. Questo da un punto di vista sia formale che di contenuti. [...] L'oggetto e il linguaggio artistico del nostro tempo sono decentrati: hanno perso quel valore e quella natura di forma che concettualmente ha coinciso con l'idea stessa di arte. Non solo: da circa quarant'anni è difficile rintracciare un prodotto artistico classificabile in maniera univoca [Pittura, scultura, fotografia, video, suono e anche materiali spuri come i residui industriali o gli oggetti d'uso quotidiano, si ibridano; le installazioni a grande scala scavalcano il linguaggio artistico per avvicinarsi a quello architettonico]. Soprattutto è la configurazione dell'arte come esperienza relazionale maturata negli ultimi decenni, l'enfasi delle sue possibilità interattive, la fuoriuscita dai luoghi canonici per allacciare un confronto creativo con lo spazio e definire una nuova soggettività che non si esaurisce più con quella dell'artista hanno cambiato radicalmente la natura dell'oggetto artistico contemporaneo. A tal punto che questa stessa definizione risulta oggi inadeguata». Polveroni, 2007, p. 15.

<sup>39</sup> Eco, 2004, p. 35.

<sup>40</sup> Ivi, p. 45.

<sup>41</sup> Ivi, p. 62, corsivo e virgolette dell'autore.

<sup>42</sup> A. Pirri, in Ambusto, Vetere, 2010, p. 119.

<sup>43</sup> Barilli, 2006, p. 10.

<sup>44</sup> A. Vettese, in Ambusto, Vetere, 2010, p.62.

<sup>45</sup> Barilli, 2006, p. 11.

<sup>46</sup> L. Pratesi, *Giro di boa. Itinerari della giovane arte italiana 1985-1997*, in Risaliti, 2000, p. 383.

<sup>47</sup> S. Risaliti, *L'arte oggi in Italia*, in Risaliti, 2000, pp. 12-13.

<sup>48</sup> A questo proposito, cfr. M. Pistoletto, in Ambusto, Vetere, 2010, p. 141.

<sup>49</sup> Rocca, 2008, p. 13, corsivo dell'autore.

<sup>50</sup> Ivi, p. 147, corsivo dell'autore.

<sup>51</sup> Ivi, p. 225, corsivo dell'autore.

<sup>52</sup> Polveroni, 2007, p. 51.

<sup>53</sup> E. Rocca, in Ambusto, Vetere, 2010, p. 145.

<sup>54</sup> Cfr. P.L. Sacco, in Pratesi, 2006, p.24.

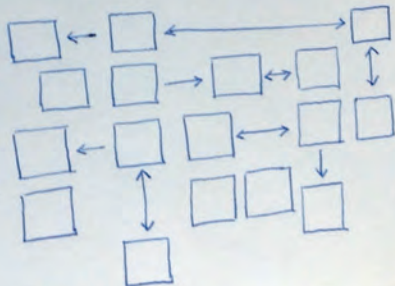
<sup>55</sup> C. Francucci, in *Ambusto, Vetere*, 2010, p. 77.



fuori da definizioni ontologiche!

NON SONO ...

UN EDUCATORE  
 UN ARTISTA  
 UN CURATORE  
 UN MEDIATORE  
 UN ARCHITETTO  
 UNO SCRITTORE  
 UN ATTIVISTA  
 UN PEDAGOGO  
 UN POLITICO  
 UN INTELLETTUALE



>> identità del fare (esperienza di VITA)

MA ...

CUCINO	CAMBIO
M. DORADO	SCENZO
RIFLETTO	OSSERVO
SENTO	GIOCO
SOFFRO	MI ACCUPO
MI ENTUSIASMO	PARLO
MI RESPONSABILIZZO	MI ADATTO
MI ACCASSIO	ATTRAVERSO
MI INDIANO	RICERCO
SORRISO	RINGRANZO
SOGNO	CADO
PROGETTO	SBARLIO
SCANO	
DUBITO	

PEDAGOGIA = ATTO { ESTETICO  
 ATTIVISTA = EDUCATIVO = ESPERIENZA DI VITA

**da cosa nasce cosa**

**quadro teorico e  
metodologie di riferimento**



## QUALITY RESEARCH

Se partiamo da una visione dell'arte come forma di conoscenza attraverso la sperimentazione e come forma di avvicinamento al reale attraverso una continua problematizzazione, è facile individuare il parallelismo tra ricerca artistica e le metodologie di ricerca qualitativa.

A partire dagli anni Sessanta entra in crisi il metodo scientifico che ha caratterizzato e sostenuto il pensiero occidentale durante i quasi trecento anni di impero positivista. La ricerca quantitativa, secondo la visione generalizzata fino alla prima metà del XX secolo, studia i fenomeni considerandoli come somma di variabili quantificabili, di cui studia l'associazione e la relazione. Questo modello di ricerca risponde ai requisiti del rigore scientifico (si fonda su una base teorico-metodologica chiara e definita), dell'obiettività (basata su risultati derivati da fatti e dati reali) ed è generalizzabile (è ripetibile e applicabile a diversi contesti), preciso ed esatto (i risultati sono quantificabili).

I fenomeni complessi e mutevoli della postmodernità hanno reso necessario ampliare ed estendere l'approccio scientifico aprendo una nuova visione del concetto di ricerca e di metodo, che potesse cogliere i significati delle nuove forme di azione ed espressione degli esseri umani. Riconoscendo l'impossibilità di definire *una* verità e accettando la coesistenza di una pluralità di visioni, esperienze, credenze e saperi, i ricercatori cercano nelle metodologie qualitative gli strumenti per tracciare nuove vie di conoscenza nei complessi ambiti della teoria umana (sociologia, antropologia e educazione), esplorando aree mutevoli come la trasformazione sociale e la creazione del sapere.

95

Riflettendo la complessità dell'ambito in cui si sviluppa, la ricerca qualitativa rifugge dall'essere incorsettata in una definizione univoca bensì si adatta a molteplici usi e significati in tempi e contesti diversi. Il termine in effetti abbraccia un contesto ampio che comprende differenti metodologie e indirizzi epistemologici e teorici.

*La investigación cualitativa es un campo interdisciplinar, transdisciplinar y en ocasiones contradisciplinar. Atraviesa las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. La investigación cualitativa es muchas cosas al mismo tiempo. Es multiparadigmática en su enfoque. Las personas que la practican son sensibles al valor de un enfoque multimétodo. Están comprometidas con una perspectiva naturalista y una comprensión interpretativa de la experiencia humana. Al mismo tiempo, el campo de la investigación cualitativa es inherentemente político y se perfila a través de múltiples posiciones éticas y políticas.*

(Denzin e Lincoln, 2000, pp. 3-4)



La “finalità distintiva” di cui parlano Carr e Kemmis (1988) è uno degli aspetti più interessanti, perché attraverso la mia esperienza personale ho potuto apprezzarne la forza; secondo gli autori l’obiettivo della ricerca non deve limitarsi all’indagine e alla comprensione dei fenomeni sociali bensì la metodologia deve essere orientata al cambio e al potere decisionale: una comprensione finalizzata alla trasformazione. Le pratiche di indagine vedono la ricerca interpretativa come passo fondamentale per avanzare verso la trasformazione del reale, a partire dai bisogni percepiti dalle persone protagoniste di uno specifico contesto. La ricerca qualitativa, infatti, studia “contesti situazionali” col fine di conoscere in profondità i processi che intervengono in essi e identificare i problemi e le soluzioni inerenti a una realtà concreta, il suo sistema di relazioni, la sua struttura dinamica, personale e umana in diverse circostanze.

Secondo Dewey, un’esperienza è un processo nel quale un individuo interagisce con il mondo e, attraverso uno stato di interazione cosciente, si trasforma.

Il momento attuale, in particolare, vede dirigere la rotta della ricerca qualitativa verso il *participatory/cooperative inquiry paradigm*: si palpa l’esigenza di una indagine partecipativa e critica in una prospettiva *local*, che risponda a un contesto specifico, con problemi e bisogni specifici, e che sviluppi saperi legati al luogo, contribuendo allo sviluppo di una società democratica e libera.

96 La comunità non è solo l’oggetto ma diviene il soggetto attivo della ricerca, perché ad essa si richiede un esercizio di riflessione critica che rimanda alle implicazioni sociali, etiche e politiche di un processo di indagine che è, essenzialmente, un atto morale. Si passa dal ricercatore immerso in un percorso intimista ad una *community of practice* in cui ricercatori, educatori, artisti, politici, attivisti e “semplici” cittadini collaborano e intercambiano idee, riflessioni, metodologie e risultati, in un ribollire di progetti e dialoghi critici attorno a temi sociali come identità, libertà e comunità.

*En el momento actual, la investigación se conceptualiza como un acto moral o discurso moral que nos dirige a un dialogo sobre la ética, la vulgaridad y la verdad. Las ciencias humanas y las sociales se convierten en un lugar para conversar de manera crítica sobre democracia, raza, género, clase, nación, libertad y comunidad.*

(Denzin e Lincoln, 2000, p. 1048-1049)

Questa nuova linea enfatizza l’importanza del momento esperienziale unito alla riflessione e anche in questo aspetto coincide metodologicamente con la ricerca artistica, intesa come spazio per la costruzione di significati a partire, appunto, dall’esperienza, dalla riflessione e dall’indagine.

*Podemos resumir todas las características de la investigación cualitativa al señalar que el término cualitativa implica una preocupación directa por la experiencia tal y como es vivi-*

*da, sentida o experimentada.*

(Sherman e Webb, 1998, p. 7)

La caratteristica esperienziale, fondamentale elemento distintivo della ricerca qualitativa, si collega strettamente e, in certa misura, problematizza, altre importanti caratteristiche:

- il carattere contestuale: essendo la esperienza derivante da un determinato contesto, i fenomeni indagati non possono essere compresi isolandoli da esso ma vanno studiati come una espressione specifica dell'ambiente in cui si producono.
- i contesti di indagine sono "ambienti naturali": non possono essere modificati, alterati o "preparati" appositamente perché la ricerca qualitativa si muove nel mondo reale.
- la ricerca qualitativa conserva una prospettiva olistica, considerando il fenomeno indagato come un tutto le cui parti costituenti non sono separabili. È per questo che esige una visione globale attenta alle qualità e all'interazione dei diversi aspetti del fenomeno: una esperienza non è mai riconducibile alla somma di variabili indipendenti.
- la figura del ricercatore assume un ruolo estremamente delicato in quanto protagonista diretto e immerso nel contesto di studio, per questo è necessaria una preparazione specifica tanto a livello teorico che metodologico, che permetta di controllare elementi come la sensibilità e la percezione.

97

*El yo es el instrumento que engarza la situación y le da sentido [...] la capacidad para ver lo que cuenta y [...] saber qué rechazar significa tener un sentido de lo significativo y poseer una estructura que haga eficiente la búsqueda de lo significativo.*

(Eisner, 1998, p. 50)

- il carattere interpretativo, sia da parte del ricercatore, che interpreta il fenomeno nella sua complessità, sia da parte delle persone (che sono allo stesso tempo soggetto e oggetto dell'investigazione) chiamate a interpretare la propria esperienza attraverso il proprio particolare punto di vista, frutto di una specifica educazione, sensibilità e ideologia.

Soprattutto quest'ultima caratteristica apre una serie di problematiche che hanno condotto, negli ultimi anni, a rivedere alcuni aspetti dell'approccio qualitativo (obiettivi, funzioni, metodi, possibilità e limiti) e a mettere in discussione il ruolo stesso del ricercatore.

Sono molteplici gli elementi che influiscono contemporaneamente nel processo interpretativo e, quindi, nella creazione di senso e conoscenza: l'appartenenza culturale, linguistica e sociale, la formazione teorica e politica, nonché aspetti connessi con l'identità di genere plasmano il particolare modo di vedere e inter-

pretare la realtà circostante e, dentro di essa, la propria personale esperienza. È imprescindibile pertanto che il ricercatore sia pienamente cosciente degli elementi che nutrono sia la propria interpretazione del fenomeno oggetto di studio, sia la forma (il linguaggio e la narrazione) attraverso cui l'esperienza viene rappresentata, sia la produzione di testi che danno legittimità ai risultati.

In questo senso, potremmo dire che la ricerca qualitativa è fortemente riflessiva e questo ne costituisce un aspetto estremamente complesso, in quanto allo stesso tempo positivo e problematico: l'approccio qualitativo riflette sul fenomeno dell'indagine e sulle questioni che stanno alla base della peculiare forma in cui il fenomeno si manifesta, ma riflette anche sul ricercatore stesso, sulla formazione teorica e personale che guida il suo percorso d'indagine e sulla forma in cui si relaziona con i partecipanti, con la comunità e con l'ambiente di studio.

## **ART-BASED RESEARCH**

98 Il precedente capitolo mirava a definire e giustificare il punto di partenza di questa tesi: l'arte come ricerca e come costruzione di esperienza. Le metodologie di ricerca qualitativa condividono modalità di approccio comuni con la ricerca artistica, pensando all'arte come spazio per la riflessione e l'azione. Le caratteristiche della riflessione e dell'ideologia sottese alla ricerca qualitativa, quindi, sono anche le caratteristiche della ricerca artistica contemporanea: la ricerca artistica in sé è una forma di ricerca qualitativa a partire dall'esperienza e dalla riflessione orientata alla trasformazione, personale o sociale.

Per questa ragione, nell'ultimo ventennio, la netta bipolarità tra ricerca quantitativa o qualitativa che ha dominato la seconda metà del XX secolo inizia ad aprirsi verso nuove forme di indagine che derivano dall'avvicinamento delle scienze sociali a posizioni filosofiche, letterarie ed artistiche. A partire dagli anni Novanta germogliano nuove forme di ricerca che muovono i primi passi nell'ambito dell'educazione e della psicoterapia e che introducono «las artes como un método, una forma de análisis, un tema, o todo lo anterior en la investigación en educación, en ciencias sociales, humanidades o arteterapia» (Fernando Hernández, 2008). Le strategie, i metodi e le forme espressive della ricerca artistica diventano il centro focale di nuove modalità di ricerca che esplorano i campi della danza, il teatro, la fotografia, l'architettura, la poesia, i linguaggi visivi per costruire nuovi saperi.

Essendo modalità di indagine estremamente recenti che solo negli ultimi anni stanno conquistando credi-

bilità in ambito accademico, ancora non godono di un solido retroterra teorico; per questa ragione e per i caratteri intrinseci di complessità, interdisciplinarietà, specificità, transitorietà, conflittività, apertura, risulta difficile poter dare definizioni precise ed esaustive.

Certamente, la *Arts-based Research* (ABR) è un tipo di indagine (qualitativa) che ricorre ai linguaggi e alle manifestazioni artistiche aprendosi a nuove possibilità estetiche. Tutte le linee di ricerca (*Art Crafted Research*, *Artful Inquiry*, *Arts-Informed Research*, *Image-based Research*, ecc.) che potremmo raggruppare sotto quest'unica definizione apportano approcci e punti di vista differenti però si intrecciano e interconnettono, convergendo nel creare nuovi significati e nuova conoscenza a partire da e attraverso i processi artistici, perché proprio grazie a questi ultimi è possibile rendere visibili aspetti altrimenti occulti inerenti tanto ai soggetti partecipanti (ricercatori, artisti, collaboratori...) tanto alle molteplici interpretazioni che germogliano dalla stessa esperienza partecipativa.

Questo tipo di ricerca vede infatti un coinvolgimento diretto tanto del ricercatore quanto del lettore/spettatore perché entrambi vengono chiamati a entrare nell'esperienza assieme al proprio vissuto: il bagaglio pregresso di cultura, emozioni, relazioni, ideologie, ricordi confluisce nello strutturare il processo d'indagine; nel momento in cui ne rileggono il percorso, i partecipanti sono obbligati a rileggere anche la propria esperienza di vita, mettendo in discussione le proprie convinzioni e i propri pregiudizi.

99

Barone e Eisner (2006) sottolineano come la ABR usa elementi artistici ed estetici, prelevati dalle arti visive e in questo si differenzia da altri tipi di ricerca che, invece, prediligono elementi linguistici e numerici. Questo implica anche che l'indagine sia strettamente legata alla formazione del ricercatore e che assuma le forme espressive da lui predilette e/o ritenute più adeguate al contesto e al tipo di ricerca, nonché maggiormente confacenti a restituire i risultati in maniera comunicativa.

Secondo gli autori, inoltre, la ABR ricerca forme alternative di vedere e rappresentare l'esperienza senza pretendere di giungere a verità esatte e misurabili ma piuttosto con l'intenzione di far emergere altre dimensioni della realtà indagata attraverso un atteggiamento critico di costante messa in discussione.

Secondo Susan McNiff (2004) la ABR si basa sull'integrazione dei metodi "empirici" con una dimensione introspettiva, considerando che, partendo dall'analisi di aspetti legati all'esperienza, l'autoanalisi ne diviene parte integrante e fondamentale, richiamando così a un cosciente impegno personale e a una responsabilità professionale.

L'arte e la ricerca artistica offrono uno spazio d'esperienza per la comunità in cui pensare e ri-pensare la propria identità, la propria struttura sociale, la propria storia e così aprire prospettive di cambiamento verso nuove possibilità.

*Toda acción cultural es siempre una forma sistematizada y deliberada de acción que incide sobre la estructura social, en el sentido de mantenerla tal como está, de verificar en ella pequeños cambios o transformarla. [...] La acción cultural - consciente o inconscientemente - o está al servicio de la dominación o está al servicio de la liberación de los hombres.*

(Freire, 1970/2005, p. 165)

Secondo la definizione di Barone e Eisner (1997), la ABR è un tipo di ricerca qualitativa che utilizza processi artistici, pertanto si possono individuare tre prospettive caratterizzate ciascuna per il mezzo artistico che si predilige tanto nella fase di indagine come nella fase di restituzione della ricerca. Chiaramente non può essere fatta una distinzione netta, dal momento che la maggior parte delle volte i linguaggi artistici si affiancano, alternano e compenetrano durante il processo, riflettendo nella loro varietà e specificità la complessità della realtà di studio.

Le tre prospettive dominanti sono la letteraria, la artistica e la performativa.

## 100 LA PROSPETTIVA LETTERARIA (*NARRATIVE INQUIRY*)

L'insorgere, alla fine degli anni Sessanta, dell'arteterapia sia in ambito psicoterapico che didattico-educativo ha introdotto procedimenti prelevati dalla ricerca artistica finalizzati sia alla provocazione/stimolazione, sia all'espressione che all'interpretazione dell'esperienza. Nella prospettiva letteraria l'esperienza dei soggetti si instaura, si raccoglie e si interpreta attraverso testi artistici, in maniera da creare una relazione tra chi parla e chi ascolta che renda possibile una connessione e una integrazione delle esperienze di ciascuno. In questo caso il racconto tratta «de hechos, teorías y sueños desde la perspectiva de la vida de alguien dentro del contexto de las emociones de alguien»

(Mc Ewan e Egan, 1998, p. 10)

Il nostro tempo ha visto la morte dell'autore come soggetto universale e la nascita del lettore/spettatore come co-autore che, nello stesso tempo in cui riceve il messaggio (aperto) dell'opera, la costruisce attraverso la propria interpretazione in una crescente stratificazione e interrelazione di significati.

Secondo Hernández (2008), infatti, la ricerca letteraria cambia il concetto di narrazione, virando verso una modalità che:

- lascia spazi aperti alla fruizione e all'interpretazione di diversi lettori;

- rifugge da una visione univoca e definita della realtà;
- predilige la metanarrazione con la finalità di offrire una pluralità di interpretazioni e direzioni differenti;
- dà la possibilità al lettore di integrare e completare il racconto.

Allo stesso tempo, l'approccio narrativo implica un coinvolgimento esigente del ricercatore che deve interpretare il racconto delle esperienze e i significati intimi e personali dei narratori, accettando e tenendo in conto che questo stesso racconto dipende tanto dalla persona che narra, tanto dalla persona a cui è diretta la narrazione e anche dal contesto socio-politico e culturale in cui si produce.

*La narración le da privilegios al investigador narrativo. Es por medio de la narración personal, una vida contada, más que a través de nuestras observaciones como investigadores, cómo llegamos a conocer la vida como experiencias. El sujeto de nuestra investigación no es el objeto de la observación, sino el narrador.*

(Kramp, 2004, p.111)

Nel proceso di riflessione sulla esperienza possiamo rintracciare quattro momenti (Connelly e Clandinin, 2006, p.478): vivere, narrare, ri-narrare, ri-vivere. Nel ri-visualizzare e ri-percorrere il proprio vissuto e nel raccontarlo nuovamente, in un'altra situazione e con un bagaglio di nuove esperienze che apportano nuovi significati e nuove visioni, è possibile infatti re-interpretare e comprendere in profondità una serie di aspetti altrimenti non emergenti nella fase iniziale.

101

## **LA PROSPETTIVA ARTISTICA (A/R/TOGRAPHY)**

Naturalmente il testo non è l'unica forma di espressione usata per i ricercatori nell'ambito dell'ABR. I linguaggi audiovisivi costituiscono un *medium* di indagine prezioso, versatile e incisivo. Usare al contempo e in maniera integrata una pluralità di mezzi, moltiplica esponenzialmente tanto il coinvolgimento dei partecipanti quanto la creazione di nuove connessioni che, a loro volta, generano nuovi significati.

In questa prospettiva potremmo situare a/r/tography come

*[...] una investigación dinámica que utiliza como soporte distintas formas artísticas y texto, con estética, el aprendizaje, y la investigación relacional. Las relaciones no están libres*

*de tensión, por eso, es en estos espacios sociales densamente significativos donde se producen conexiones y rupturas sorprendentemente ricas. Además, la artografía anima a todos los que están involucrados en esa situación o proyecto a hacerse artógrafos (artistas, docentes, investigadores) y empieza con la intención de crear arte y documentar para visualizar, para dar a conocer. Hacer arte y escribir están íntimamente ligados al proceso de investigación y de preguntarse continuamente. De aquí al plantear cuestiones a través de la investigación se pone en marcha las condiciones de una metodología de situaciones. [...] los artógrafos reconocen la necesidad de poner atención a lo tangencial, a las conversaciones preocupantes, a las rupturas....Estábamos empezando a aprender que la naturaleza rizomática de la artografía ofrece una metodología de situaciones.*

(Agra Pardiñas, 2010, p. 24)

A/r/tography, quindi, è una forma di ricerca che enfatizza il processo, in cui le domande si evolvono e modificano la direzione della ricerca in corso di sviluppo. Si prefigura, piuttosto che programmare, si immagina insieme, si cambia direzione, si impara e si re-impara.

102

## LA PROSPETTIVA PERFORMATIVA

Ci troviamo in un momento di svolta delle scienze sociali, in una fase post-sperimentale in cui il mondo non può essere inteso come un testo (e, quindi, interpretato e raccontato attraverso testi) ma come una costruzione culturale basata sulla *performance*, grazie alla quale si vivono e si reinventano le forme della nostra quotidiana esperienza della realtà. Le pratiche performative rendono visibile e, allo stesso tempo, criticano le *performances* attraverso le quali riproduciamo i significati culturali che permeano e danno senso alla nostra vita. Per questo le scienze sociali basate sulla *performance* possono contribuire incisivamente al cambio culturale, economico e sociale, secondo i principi di democrazia e libertà.

*We need an oppositional performative social science, performance disciplines that will enable us to create oppositional utopian spaces, discourses, and experiences within our public institutions. In these spaces and places, in neighborhoods, in experimental community theatres, in independent coffeeshops and bookstores, in local and national parks, on playing fields, in wilderness areas, in experiences with nature, critical democratic culture is nurture.*

(Denzin, 2003, p.8)

Del resto, come afferma Dewey, la cultura non è un sostantivo, un elemento statico, ma un verbo, un processo in costante divenire - una *performance*, appunto - e il lavoro di ricerca è un processo collaborativo, una *co-performance*, in cui l'esperienza personale agisce e interagisce nell'esperienza studiata.

## PARTECIPATORY ACTION RESEARCH

La metodologia di indagine basata sulla partecipazione che va comunemente sotto il nome di Ricerca-Azione nasce dall'idea di Lewin (1946) e Dewey (1933) che la utilizzarono al principio per affrontare problemi di gruppo. In questo tipo di indagine, il ricercatore sviluppa un pensiero creativo che in un processo a spirale permette che la formazione teorica sostenga una pratica professionale che, a sua volta, produce teoria in un alternarsi continuo di *questioning, reflecting, investigating, refining, implementing, developing plan* e ancora *reflecting, investigating, implementign, refining...*

*[...]practitioner based research perceives research as a disposition for knowledge creation and understanding through acts of theorizing as complication. [...] In practitioner-based research, theorizing through inquiry seeks understanding by way of an evolution of questions within the living inquiry processes of the practitioner. In other words, practitioners are interested in an ongoing quest for understanding, a questing if you will. This active stance to knowledge creation through questioning informs their practices, making their inquiries timely, emergent, generative and responsive to all those involved.*

103

(Irwin e Springgay, 2008, p.xxiii)

Kemmis y McTaggart (1988) hanno ampiamente descritto le caratteristiche della ricerca-azione:

- è partecipativa: le persone vi lavorano con l'intenzione di migliorare le proprie pratiche di indagine;
- la ricerca segue una spirale introspettiva, una spirale che alterna ciclicamente progettazione, azione, osservazione e riflessione, scendendo, di volta in volta, sempre più in profondità;
- è collaborativa, perché si porta avanti grazie al gruppo dei soggetti coinvolti;
- crea comunità di persone autocritiche che partecipano e collaborano in tutte le fasi del processo di indagine;
- è un processo di apprendimento sistematico, orientato alla pratica, ovvero ad un'azione consapevole,



critica e implicata;

- porta a teorizzare a partire dalla pratica;
- sottomette a prova le azioni, le idee e le ipotesi;
- implica la raccolta e l'analisi delle proprie opinioni, reazioni e impressioni rispetto a ciò che accade; per questo esige gestire un diario personale dove annotare le proprie riflessioni;
- è un processo politico in quanto implica cambi che coinvolgono interi gruppi di persone;
- realizza analisi critiche delle situazioni;
- conduce progressivamente a cambi sempre più ampi;
- inizia con piccoli cicli di programmazione, azione, osservazione e riflessione, avanzando verso problemi più profondi e complessi, coinvolgendo gradualmente un numero di soggetti via via maggiore.

La ricerca azione, pertanto, reca già insito in sé l'elemento partecipativo-collaborativo, aprendosi al coinvolgimento dell'intero gruppo che partecipa al processo di indagine. In questo è una metodologia dal forte carattere sociale che mette in gioco gli approcci della pedagogia critica, attivista e costruzionista: tutti gli attori partecipanti all'indagine sono, allo stesso tempo, oggetto e soggetto dell'indagine stessa e collaborano in una forma interdipendente alla costruzione di significati e saperi. La loro diretta implicazione, nel contesto specifico studiato, alla luce dei processi intimi e esperienziali di ciascuno, permette di trasformare socialmente le persone e i luoghi dove vivono e dà come risultato della ricerca la "maturità collettiva".

104

Secondo Paloma López de Ceballos (1998, p.7), la *Participatory action research* è «una vivencia que no parte de las eruditas reflexiones epistemológicas ni de laboriosas consideraciones ideológicas. Es el resultado de una experiencia capaz de transformar la realidad», per questo risuona nelle corde di ricercatori che, partendo dalla propria esperienza sul campo, desiderano riflettere sui propri atti, sulle proprie scelte, sulle proprie realtà personali e sociali, per darne senso e forma attraverso la teoria.

*Participar en la investigación es ya una forma de acción que conduce a nuevos descubrimientos.*

(Park, 2006, p. 130)

## ART-BASED EDUCATIONAL RESEARCH

Durante l'ultimo decennio le metodologie artistiche irrompono con forza nelle pratiche di ricerca educativa. La ABER, come facilmente intuibile, è una forma di ricerca che si avvale di processi, metodologie, strategie e linguaggi artistici per indagare e interpretare esperienze che si sviluppano in ambienti educativi.

Secondo Eisner e Barone (2006, p.95), una ricerca di questo tipo risponde a due criteri imprescindibili: da un lato, intensifica intenzionalmente le azioni umane associate all'attività artistica con una finalità educativa e, quindi, formativa; dall'altro, utilizza elementi estetici sia nel processo di indagine che nella restituzione della stessa. Si tratta di generare conoscenza a partire dall'apprendimento critico delle forme, metodologie e processi artistici immersi in ambienti educativi.

Questo tipo di approccio rompe con i risultati consolidati e apre nuove prospettive in cui l'azione artistica diviene un mezzo per indagare in profondità i fenomeni educativi, nella consapevolezza che essi sono intrinsecamente aperti, reciproci e in continua evoluzione.

*The intellectual, imaginative and insightful work created by artists and educators as practitioners is grounded in ongoing forms of recursive and reflexive inquiry engaged in theorizing for understanding. This perspective is in contrast to long standing traditions that have enveloped both the arts and education, where research is perceived as a means of gathering and interpreting data using traditions steeped in social science disciplines such as sociology, history and anthropology, or in natural science disciplines such as biology. Though these traditions and their research paradigms address question of great interest to society, they have a particular orientation to knowledge that is quite different from inquiry steeped in the practices of many artists and educators.*

105

(Irwin e Springgay, 2008, p. xxii-xxiii)

La ABER favorisce un approccio creativo perché "si nutre" delle prospettive artistiche, tanto in termini di espressione artistica come di critica teorica delle arti. Le molteplici forme di rappresentazione artistica hanno il potere di "illuminare" l'esperienza e sollecitare un coinvolgimento empatico con i contesti situazionali e le persone coinvolte. Inoltre, grazie all'uso di differenti tipi di linguaggio (evocativo, contestuale, vernacolare) sono in grado di mostrare la complessità che si annida dentro i processi di apprendimento, un risultato che altri approcci di ricerca non otterrebbero.

Questo tipo di ricerca, infatti, presenta alcune caratteristiche che la rendono maggiormente efficace ris-

petto ad altre linee; tuttavia, elementi come la continua autocritica, il coinvolgimento di diversi attori e diverse prospettive, la multidisciplinarietà, che ne costituiscono la ricchezza e aprono un ampio ventaglio di possibilità di sviluppo, sono allo stesso tempo estremamente problematici.

Fernando Hernández (2008), reinterpreta Weber e Mitchell (2004), descrive queste potenzialità:

- *reflexividad: conecta las distancias entre el yo y el nosotros, actuando como un espejo*, pertanto porta ad una coscienza e conoscenza profonda di noi stessi mettendoci - come davanti a uno specchio, appunto - di fronte alle parti più intime e nascoste del nostro essere, rivelandone aspetti altrimenti invisibili.
- *puede ser utilizado para capturar lo inefable, lo que resulta difícil poner en palabras*. L'arte, secondo Adorno, ha il particolare potere di mostrare l'altro del visibile, rivelando ciò che attraverso il linguaggio sequenziale o attraverso dati numerici sarebbe impossibile restituire.
- *es memorable, no puede ser fácilmente ignorada, demanda nuestra atención sensorial, emocional e intelectual*. L'esperienza dell'arte è intensamente "sensibile", nel senso che è un'esperienza estetica multisensoriale che ci conduce alla conoscenza di aspetti sconosciuti, ignorati o poco visibili della realtà.
- *hace que el ordinario aparezca extraordinario, en la medida que provoca, innova o quiebra resistencias, llevándonos a considerar nuevas maneras de ver o hacer las cosas*.
- *hace lo personal social y lo privado público*.

106

Secondo Ricardo Marín (2005, p.250), la ABER possiede alcuni tratti distintivi:

- la presentazione dei risultati deve essere congruente con il processo di ricerca artistica scelto;
- si apre a nuove possibilità di mostrare i risultati attraverso una installazione, una presentazione multimediale, una esposizione, una performance, ecc.;
- la ricerca artistica è sensibile a tutti i fattori che intervengono nei contesti situazionali in cui questa si sviluppa;
- le proposte sono creative, innovatrici ed originali per trattare i problemi educativi dalla prospettiva artistica.

Marín (2011, p. 226-228) afferma che siamo davanti ad un aumento della complessità nel campo della ricerca in Educazione artistica verso la infra-specializzazione. Data la rapidità dei fatti, la divulgazione delle indagini e l'aumento dei ricercatori nel campo, la ricerca non è più cosa di una persona ma piuttosto di un gruppo di ricercatori che condividono un tema comune. Dal momento che l'educazione artistica si muove tra due ambiti (artistico ed educativo) e affronta due sfere (personale e professionale), è uno dei campi delle scienze sociali che ha sperimentato un maggior sviluppo e impatto grazie all'introduzione delle

metodologie di indagine prelevate dalla ricerca artistica. Le nuove forme di indagine collaborativa implicano la partecipazione di una pluralità di soggetti differenti (artisti, educatori, educatori artistici, educatori sociali...) che apportano il proprio personale punto di vista e la propria specifica formazione arricchendo i processi di ricerca e aprendo nuove prospettive e nuove visioni. Senza dimenticare che ogni struttura caotica possiede un ordine sotteso che la mantiene unita.

## ATTIVISMO PEDAGOGICO

*Un approccio strategico alla didattica presenta implicazioni di carattere conoscitivo, per il fatto che l'itinerario che porta alla soluzione di un problema didattico non è fondamentalemente diverso da quello che occorre seguire per acquisire conoscenze attraverso la ricerca. Considerate i seguenti momenti di un itinerario di ricerca: a) il disagio che si avverte di fronte ad un quadro scarsamente determinato; b) l'attività che occorre per operare una razionalizzazione di tale quadro, assumendo le informazioni che consentono di precisarne le caratteristiche; c) la corretta individuazione di una situazione irrisolta, che consideriamo un problema; d) la formulazione di ipotesi, ossia la prerappresentazione di un possibile scioglimento del problema; e) la definizione di una procedura operativa, che consenta alla prerappresentazione di realizzarsi; f) l'esecuzione controllata delle operazioni definite dalla procedura; g) la raccolta di dati relativi all'esito finale della procedura di ricerca; h) il confronto tra tale esito e quello supposto in ipotesi.*

(Benedetto Vertecchi, 1984)

*Si la educación implica transformar la una realidad con la intención de mejorarla, la educación tiene una componente eminentemente social, por tanto la pedagogía es la ciencia de transformar las sociedades.*

(Ortega y Gasset, 1983, p.515)

L'imponente e prolifico impianto teorico della teoria pedagogica classica ha nutrito per decenni modelli utilizzati come strumenti uniformemente validi e applicabili indifferentemente a tutti i contesti, nonostante le loro peculiarità, le loro diverse problematiche e le possibilità che ciascuno di essi offre in quanto opportunità. L'esperienza sul campo mi dice che questo non è possibile, che i processi educativi si generano e sviluppano in spazi e in occasioni imprevedibili, spesso non formali, seguendo un percorso discontinuo e insinuandosi negli interstizi della vita comunitaria. Inoltre, qualsiasi processo didattico è un processo condiviso tra due o più persone e implica allo stesso tempo un insegnamento e un apprendimento: è in sé,

prima di tutto, un'attività pratica che coinvolge anzitutto e in prima persona il soggetto docente, chiamando in causa non solo la sua preparazione teorica ma anche il suo bagaglio di esperienze e la sua storia di vita. Allo stesso tempo però è un'attività di incessante ricerca, finalizzata alla messa in questione e alla soluzione di problemi di carattere educativo. "Incessante" proprio per la variabilità e l'ampiezza del ventaglio di possibilità che apre ciascun contesto in cui l'attività didattica si sviluppa: quest'ultima non può mai definirsi conclusa, né definita una volta per tutte, rifuggendo da una esaustiva teorizzazione che possa descrivere e strutturare le sue modalità o i suoi metodi.

*La didattica è necessariamente imperfetta, contraddittoria per il suo carattere di prodotto culturale storicamente determinato. Potrebbe apparire questa una ragione di debolezza della didattica, ed invece non lo è, perché proprio dall'analisi delle sue contraddizioni e limitatezze assume consistenza la possibilità di un progresso.*

(Benedetto Vertecchi, 1984)

Però, sì, potremmo darle una finalità unanimemente condivisibile: l'attività educativa persegue l'obiettivo (utopistico?) di trasformare la società, attraverso piccoli e specifici cambi a livello individuale e collettivo che, nel tempo, possano migliorare la vita delle persone e delle comunità. In questo emerge il valore profondamente etico dell'attività pedagogica.

108

Questa forte motivazione è stata il motore dei progetti finora realizzati che mi ha condotta in un viaggio a ritroso, dalla pratica alla teoria, alla ricerca di fondamenti che dessero forza e sostegno a un'attività (probabilmente) non unicamente e totalmente basata sull'intuizione: lungo tutto il cammino, in un'analisi a posteriori, è possibile rintracciare piccoli semi di letture e studi di natura personale che hanno germogliato nelle specifiche scelte progettuali.

Animata dal desiderio di capire, innanzitutto, il mio percorso, ho scoperto come una rivelazione personalità che hanno rinnovato la pedagogia, tanto nei contesti scolastici come in quelli non istituzionali, spinti da una vitalità di ideali che non svanisce in visioni chimeriche bensì si radica profondamente e incisivamente negli spazi e nei territori che "contamina".

## **PEDAGOGIA CRITICA E ATTIVISMO PEDAGOGICO**

Non è semplice cercare di definire concettualmente che cosa debba intendersi per attivismo pedagogico; né è meno complicato cercarne una determinazione storica convincente. Se analizziamo l'aspetto storico,

tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento iniziano ad affermarsi le cosiddette Scuole Nuove, che traggono origine, nei loro ideatori, dal bisogno di rivedere l'organizzazione, i contenuti e i metodi di una scuola che non appare più rispondente ai bisogni sociali emergenti da un mondo in rapida trasformazione.

La loro nascita avviene, non casualmente, in Inghilterra, il paese che è all'avanguardia nello sviluppo economico e sociale ed è attento, più che altrove, al raccordo tra scuola e società, memore in questo della lezione di John Locke, che aveva rivoluzionato i programmi scolastici in funzione di una cultura "utile" alla formazione delle classi dirigenti. Da questa comune origine inglese prende il via una rete di innovazione scolastica che reinterpreta di volta in volta il modello di riferimento in ragione delle condizioni storiche (economiche, sociali, culturali) dei diversi paesi.

Storicamente, quindi, il movimento dell'Educazione Nuova si diffonde agli inizi del Novecento fomentando, in opposizione alla pedagogia tradizionale, l'azione come elemento generativo del processo di apprendimento. Questo implica un cambio radicale nel concepire la stessa pedagogia non come sistema rigidamente strutturato e teoricamente pre-organizzato ma come strumento flessibile di creazione e gestione di situazioni per apprendere naturalmente.

Il pensiero filosofico e pedagogico di John Dewey, uno dei pilastri del movimento, si basa infatti su una concezione dell'esperienza come rapporto tra uomo e ambiente, dove l'uomo non è uno spettatore passivo, ma interagisce costantemente con ciò che lo circonda. L'esperienza educativa deve quindi partire dalla quotidianità nella quale il soggetto vive affinché ciò che è stato sperimentato assuma progressivamente una forma più piena e organizzata, perché l'esperienza è realmente educativa nel momento in cui produce l'espansione e l'arricchimento dell'individuo, conducendolo verso il perfezionamento di sé e dell'ambiente.

109

Se il pensiero dell'individuo nasce quindi dall'esperienza, intesa come esperienza sociale, l'educazione deve aprire la via a nuove esperienze e al potenziamento di tutte le opportunità per uno sviluppo ulteriore, lasciando spazio alle proposte e agli interessi naturali di ciascuno in un ambiente aperto e dinamico, in cui vengono accettate le pluralità di opinioni come elemento di crescita e arricchimento. Tutte le linee di pensiero che rientrano nella pedagogia attiva affermano il primato del soggetto, della sua dinamica interna e del suo ruolo attivo nel "provocare" processi di apprendimento che coinvolgono non solamente l'alunno ma implicano la partecipazione diretta e significativa dell'insegnante.

Se guardiamo all'aspetto concettuale, è opportuno fare riferimento agli studi di Adolphe Ferrière, una figura di riferimento fondamentale dell'attivismo pedagogico europeo. In occasione del Primo Congresso internazionale dell'educazione nuova, tenutosi a Calais nel 1921, raccoglie i «principi che stanno a fondamento della scuola attiva», riassumendoli nei seguenti punti:

- espressione dell'energia vitale del fanciullo;
- rispetto dell'individualità singolare;
- spontanea espressione degli interessi e dell'esperienza diretta;
- attenzione alle fasi di sviluppo;
- atteggiamento cooperativo;
- coeducazione;
- educazione dell'uomo e del cittadino.

È il ritratto della scuola attiva o dell'attivismo pedagogico disegnato selezionando tra scuola e scuola e tra movimento e movimento una serie di elementi comuni, o in ogni caso omogenei, così da costruire un profilo coerente dell'intero movimento.

*Uno de los principios que integran la pedagogía crítica es la convicción de que la enseñanza para el fortalecimiento personal y social es éticamente previa a cuestiones epistemológicas o al dominio de las habilidades técnicas o sociales que son priorizadas por la lógica del mercado.*

110

(McLaren, 1997, p.49)

La pedagogia critica fa riferimento all'insieme di pratiche pedagogiche alternative che propongono un insegnamento finalizzato allo sviluppo delle capacità critiche dell'individuo. In un atteggiamento di sfida verso qualsiasi sistema di potere o gerarchia strutturata, questo tipo di visione mette in questione i saperi, le credenze, le prassi e i metodi generati dai modelli di pensiero dominanti per stimolare il pensiero critico e, di conseguenza, la capacità di agire in maniera cosciente e autonoma nella società.

In una costante relazione tra teoria e pratica, questa nuova visione rivoluziona la pedagogia classica mossa «dalla passione e dai principi, per aiutare gli studenti a sviluppare la coscienza della libertà [...] e collegare la conoscenza con il potere e la capacità di intraprendere azioni costruttive» come afferma Paulo Freire (2002), uno dei più importanti esponenti della pedagogia critica. Secondo Freire, gli studenti devono pensare criticamente riguardo, anzitutto, alla stessa situazione educativa, per riconoscere le connessioni tra i propri problemi personali, le esperienze individuali e il contesto sociale nel quale vivono.

Per arrivare alla coscienza e alla libertà, intesa come la capacità di prendere decisioni trasformative, è necessaria la *praxis*, ossia la partecipazione a un processo critico che parte dalla teoria passando attraverso

l'azione, la valutazione, la riflessione per tornare nuovamente alla teoria. Quando la praxis è un processo collettivo, il risultato finale è, appunto, la trasformazione sociale.

L'educazione, infatti, deve promuovere una comprensione del mondo diversificata e inclusiva, che stimoli il dialogo tra punti di vista e modi di pensare divergenti: la convivenza delle differenze nel rispetto e nella tolleranza permette che si generi un ambiente in cui è possibile condividere e sviluppare pensieri e opinioni intrisi di esperienze e saperi diversi, che arricchiscono gli individui e creano una reale democrazia.

Se pensiamo alla pedagogia come pratica che promuova la libertà e la democrazia, la pedagogia critica può realmente facilitare il cambiamento delle realtà sociali: possedere una coscienza critica significa vivere il proprio presente con un atteggiamento non passivo, bensì riflessivo, dinamico e propositivo, che analizzi, comprenda e risolva le problematiche del contesto. Una buona pedagogia forma "persone", soggetti in grado di analizzare i fatti (tanto a livello locale come a livello globale) in maniera indipendente e di assumere la propria responsabilità sociale e politica come cittadini di una comunità democratica.

Stiamo parlando, quindi, di un processo educativo costante (*life-long learning*) che non è solo un processo di apprendimento ma che al contempo implica una trasmissione di insegnamento. Potremmo dire che, partendo dalla coscienza della propria natura finita e incompleta, l'essere umano si proietta in un'incessante ricerca di senso, per conoscere il mondo in cui vive e poter comunicarlo, lasciando così una sorta di eredità che testimoni il proprio passaggio nella storia e che regali un frammento di immortalità.

111

Potremmo vedere la pedagogia critica come un atteggiamento, una forma di percepire la realtà cercando, continuamente di ri-definirsi e re-inventarsi nel contesto vitale (e per questo mutevole e in fermento) della nostra quotidianità. Secondo Peter McLaren, uno dei teorici fondatori della pedagogia critica nordamericana assieme a Henri Giroux, la rivoluzione pedagogica ci invita a sentirci scomodi perché è proprio nella scomodità delle situazioni laddove si producono i processi educativi rivelatori.

Giroux (2008, p.17) propone la visione della pedagogia critica come uno spazio aperto in cui gli alunni dovrebbero essere capaci di trasformarsi in agenti critici, ossia sentirsi liberi di mettere in discussione e sostenere con solide argomentazioni un pensiero personale riguardo a una questione concreta. In questo senso la pedagogia critica assume i contorni di una pratica performativa e attivista nel momento in cui fornisce agli alunni le condizioni necessarie affinché formulino le proprie ideologie .

Secondo Joe Kincheloe (2008, p.26), la pedagogia deve essere "activa, viva, relevante y efectiva" e allo stesso tempo anche intellettualmente fondata e convincente. Per questo i pedagoghi critici sono intellettuali e attivisti pubblici, anche e soprattutto al di fuori dei contesti scolastici e formali. Chiaramente



il campo d'indagine e azione della pedagogia risulta estremamente complesso dato che non risponde a formule ripetibili in contesti educativi differenti seppur simili: non è sufficiente apprendere metodi validi o elaborare strategie efficaci: i docenti devono conoscere ed essere pienamente coscienti di tutti gli elementi che intervengono nella costruzione delle identità culturali, tanto individuali come collettive e sociali.

La pedagogia critica si situa tra due grandi ambiti di azione: la sociopolitica e l'individuo. È nello spazio interstiziale tra i due dove si produce la comprensione delle relazioni, allo stesso tempo comuni e divergenti, presenti nella cultura contemporanea. In questo spazio germina la teoria critica il cui obiettivo risiede nella costruzione della soggettività come percorso di emancipazione basato sull'identità dell'individuo. La teoria critica emerge da tre strati sociali: la tradizione, la cultura e l'identità, cui altalenante sintonia e disaccordo genera una educazione trasformativa perché fa riferimento alle realtà personali (Kincheloe, 2008, p.55).

112 Detto questo, risulta chiaro che una persona (insegnante, ricercatore, ecc) che basi il suo pensiero sulla pedagogia critica rivendica un compromesso ideologico, la volontà di formare individui con un pensiero libero, critico e autonomo. Ed è capace di un profondo coinvolgimento, intellettuale ed emotivo, con le altre persone che partecipano al processo educativo, assumendo la parte "di rischio" che comporta e mettendosi in gioco nel processo di apprendimento insito nel processo di insegnamento. Accetta l'incertezza, l'instabilità e accoglie il potenziale e la sperimentazione. Si muove in modo efficace negli spazi di contatto come una guida eticamente impegnata che innesca un dialogo appassionato tra alunni e la complessità del reale in cui entrambi vivono (Cfr. Giroux, 2008, p.19).

Un educatore di questo tipo deve essere cosciente della responsabilità che il suo ruolo implica, in un costante processo di ricerca di senso attraverso il dialogo dell'apertura e l'accoglienza aperta delle posizioni divergenti. In questosenso, l'arte è un elemento chiave come strumento capace di mettere in atto meccanismi di scambio, apertura di visioni, confronti, sovrapposizioni, integrazioni e rotture, in un cammino verso lo sviluppo del pensiero critico.

La pedagogia attivista è «creativa, multiprospettica, culturalmente rilevante, emotivamente sensibile, politica, contestuale e psicologica» (Weiner, 2008, p. 102). Non si tratta di un pluralismo *politically correct*, ma di un lavoro sotterraneo e caparbio che dall'individuo apra il cammino alla comunità: il fine è una trasformazione reale e significativa degli aspetti posti in questione attraverso i processi dinamici, intellettuali, riflessivi ed emozionali dei percorsi educativi.

*La esperanza radical siempre es particular y específica. Sin ella se hace difícil general las condiciones necesarias para la transformación social. [...] Cada acto de esperanza es simultáneamente un acto de duda; en el caso de la esperanza radical, la duda rechaza la lógica*

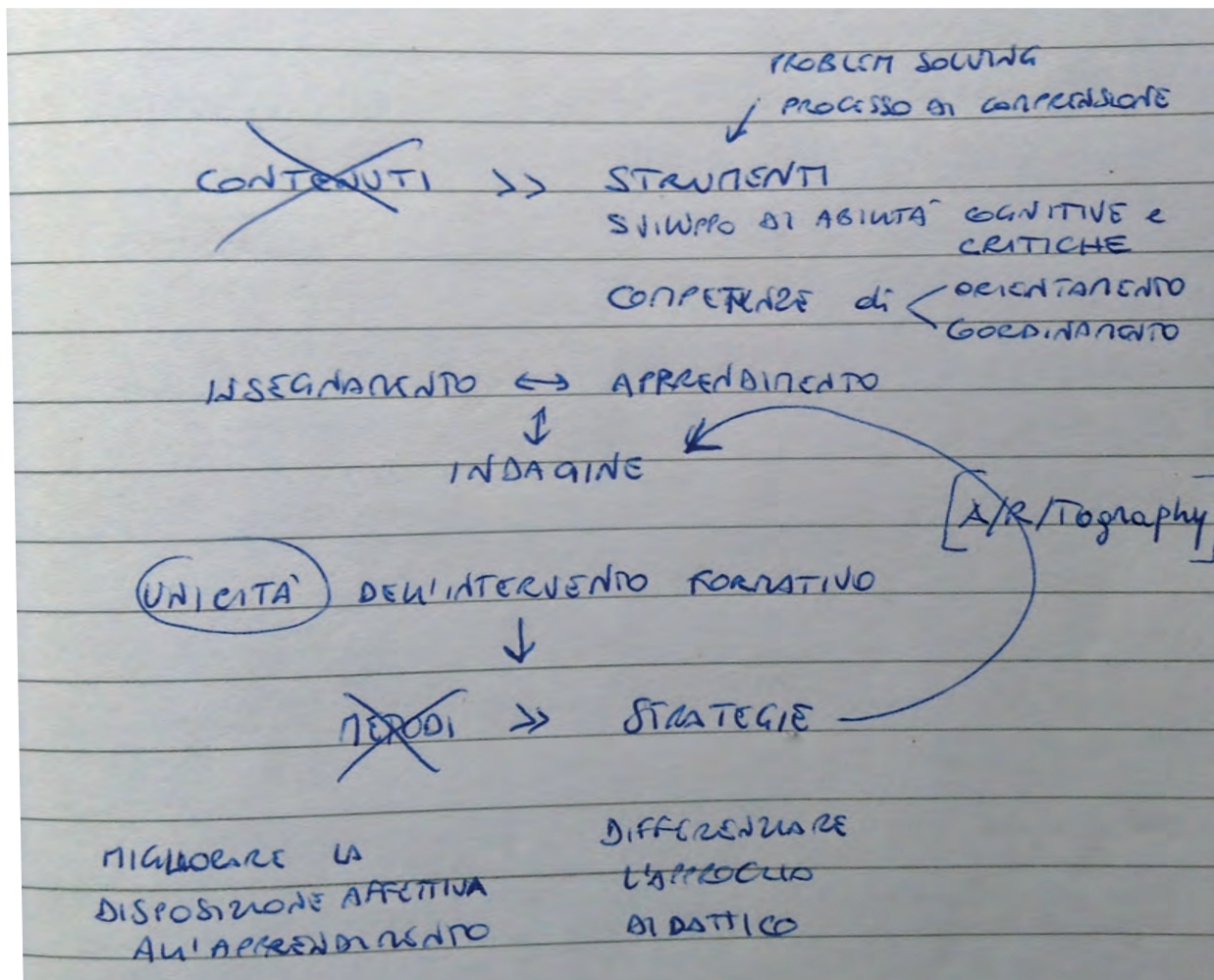
*totalizante que conduce a un desespero paralizador. [...] Como soñadores posmodernos, la pasado a ser nuestra carga y responsabilidad la transformación de nuestra desesperación en compromiso, el hecho de retar a nuestra sensación de desorientación y desesperanza con una ética del riesgo y del rechazo.*

(Peter McLaren, 1997, p. 77)

È un atteggiamento di costante sfida, verso tutto ciò che è conosciuto e approvato, spinti dal desiderio di esplorare, di capire, di essere parte di un cambiamento vitale, assumendo il rischio dell'errore e dell'incompiutezza. Non si tratta di combattere cause perse né di illudersi che il cambiamento possa essere vasto e immediato, ma di assumere la responsabilità di micro-utopie locali, riferite a un contesto determinato, seguendo il sogno che attraverso piccoli cambi possibili si generino nuovi desideri, nuove micro-utopie, nuovi cambi, in un'esplosione a catena di creazione di visioni, ideali, scommesse che, nel tempo, disegnino un nuovo tracciato di significati e saperi.

*Il dubbio è la più importante premessa metodologica alla ricerca della verità.*  
(René Descartes, *Discorso sul Metodo*, 1637)

*Nasce [...], a guisa di rampollo, a piè del vero il dubbio, ed è natura ch'al sommo pinge  
noi di collo in collo*  
(Dante Alighieri, *Paradiso*, *Canto IV*)



Caterina Lentini , *Generatore di idee*, 2009, assemblage.

Laboratorio "Dada" all'interno del corso "Conoscere e capire l'arte: indicazioni per una didattica competente", a cura di Lorian Ambusto, Reggio Calabria, 2008/2009.



**una nuova visione**

**(cosciente?)**

**approccio empirico**





## UNA STORIA DI INTUZIONI E PASSIONE

Come già detto anteriormente, dal 2004 al 2012 le esperienze associative mi hanno offerto l'opportunità di mettere in pratica idee, intuizioni e teorie in un contesto che mi apparteneva culturalmente e a cui mi sentivo personalmente ed emotivamente legata. Questo stare direttamente dentro le cose mi ha dato un *plus* di coinvolgimento e motivazione che ha amplificato la mia capacità di "sentire" e, credo, ha accelerato la mia evoluzione personale e professionale.

Questa tappa mi ha consentito di esplorare ambienti e situazioni differenti, sviluppando progetti che rispondevano ad esigenze specifiche, adattandosi alle necessità, agli obiettivi e alle aspirazioni delle persone coinvolte. Ho imparato ad osservare, ascoltare, intuire per poter entrare negli interstizi, ho imparato a vivere il momento, a muovermi nelle situazioni, ad adattarmi al divenire delle cose e delle relazioni.

In un primo momento le azioni si sono focalizzate sulle pratiche curatoriali in senso classico: l'organizzazione di mostre collettive di artisti operanti in ambito nazionale rispondeva al desiderio di creare occasioni di apertura, offrendo la possibilità di un "incontro" con linguaggi poco conosciuti in un contesto culturalmente povero in generale e, in particolare, distante dalle espressioni artistiche contemporanee.

121

Questi primi passi hanno incamminato l'attività associativa verso un filone, a nostro avviso, più interessante: la possibilità di collaborare direttamente con gli artisti, sviluppando progetti di interazione con il contesto e favorendo il confronto tra il locale e il nazionale e internazionale. Poco a poco, emergeva l'importanza del coinvolgimento del fruitore all'interno del processo artistico (fosse questo finalizzato o meno alla creazione di un'opera come prodotto fisico): il pubblico cominciava ad essere per noi un protagonista importante, alla pari dell'artista e dell'ambiente. Questo spostava l'ambito di indagine anche dal punto di vista formale: dai linguaggi visivi e plastici "tradizionali" (pittura, scultura, fotografia, video...) alle pratiche performative, per loro natura maggiormente orientate all'interrelazione e focalizzate sul processo più che sul prodotto finito.

Parallelamente, lavoravamo a progetti didattici tanto in contesti formali (scuole, università, musei) come non formali (spazi pubblici) utilizzando le forme artistiche come strumento di riflessione identitaria, sia individuale che collettiva, e come veicolo espressivo di queste stesse riflessioni. I corsi e i laboratori hanno coinvolto bambini, adolescenti, giovani, adulti e anziani, regalandoci di volta in volta un'ampiezza e una varietà di punti di vista incredibilmente arricchente.

Il ruolo di promotore e curatore si è evoluto pian piano verso quello di mediatore: si trattava di veicolare incontri, scoperte, esperienze, di essere guida nel percorrere cammini inesplorati, addentrandosi per mano verso nuove consapevolezze. Il coinvolgimento personale era un elemento importante, unito alla capacità di reagire positivamente al non pianificato, accettando l'imprevisto come un'occasione per ripensare ciò che è noto e consolidato ed esplorare nuove prospettive.

Scoprirsi mediatore è faticoso ed implica un impegno ideologico ancor prima che professionale. Significa accettare di mettersi in gioco in prima persona, mettere in conto il rischio, l'errore, il fallimento; trovarsi faccia a faccia con la propria componente umana, effimera e fallace. Significa essere pronti ad aggirare l'ostacolo, cambiare rotta, navigare a vista seguendo i venti e le correnti, imparare a orientarsi leggendo messaggi occulti e il brillante palpitare delle stelle. Però, allo stesso tempo, è estremamente edificante e gratificante, per l'opportunità di partecipare a incontri ed esperienze profonde e significative, di esplorare nuove ricerche condivise, di elaborare nuovi significati e nuove conoscenze, di collaborare a costruire un cambio all'interno di contesti complessi e spesso problematici e conflittivi.

122 La qualità della vita dei cittadini dipende da una pluralità di fattori integrati che sono fra loro interdipendenti. I diritti sociali, economici, culturali, civili e politici sono diritti umani tra loro connessi e ognuno di pari dignità. Dalle "periferie", urbane e sociali, può decollare una nuova idea radicale di trasformazione del territorio che sia capace di mettere al centro la persona, i suoi bisogni e i suoi diritti, il lavoro, l'ambiente, la qualità del vivere urbano.

La cultura sta abbandonando i circuiti élitari per diventare un fenomeno di massa. Dietro questa diffusione ad ampio raggio si celano dei rischi: cominciano a entrare in gioco, infatti, tutti i condizionamenti ed i meccanismi tipici dei sistemi diffusi. Scegliere, allora, un progetto culturale che andasse decisamente in una direzione diversa, basato su processi educativi reciproci e aperti, aveva la precisa intenzione di andare contro una possibile mercificazione della cultura.

L'idea era di non far ricadere sui cittadini progetti elaborati *a priori* e solo successivamente "elargiti" al pubblico di massa, normalmente escluso dal circuito culturale. Ciò che ci si proponeva era l'elaborazione autonoma di materiali linguistici nuovi, di opere d'arte, di manifestazioni culturali che partissero dal territorio e dal suo peculiare tessuto sociale, che fossero ad esso dedicati e che fossero in grado, poi, di dialogare negli ambiti di ricerca a livello nazionale ed internazionale. Una serie di azioni a scala urbana, focalizzate soprattutto su nodi "periferici", non tanto geograficamente ma in quanto situazioni caratterizzate da carenze o disagi sociali e culturali. Delineando, così, un modello "diffuso", che dilagasse ed usasse gli spazi pubblici direttamente come luogo dell'esposizione e della creatività, a favore della definizione di un organismo urbano in evoluzione continua.

Attrezzare le città di luoghi dedicati alla produzione oltre che all'informazione dell'arte può giocare un ruolo sociale importante perché significa mettere a disposizione della popolazione spazi nei quali produrre e comunicare, attraverso i linguaggi della cultura contemporanea. Senza far emergere le istanze dal basso, la cultura sarà sempre un percorso imposto a senso unico. Occorre, invece, considerare ciascun contesto nel suo insieme, come luogo del pensiero creativo, espressione di diversi linguaggi urbani da saper interpretare e valorizzare.

È stato difficile scegliere solo tre progetti all'interno di questo percorso denso e variegato. Il criterio di selezione si è basato su ciò che mi sembrava più interessante dal punto di vista della ricerca e più in linea con l'idea della partecipazione attiva e paritetica delle diverse figure coinvolte (artista, fruitore, mediatore, ricercatore) all'interno di un'esperienza creativa.

Allo stesso tempo si tratta di progetti più deboli da un punto di vista della valutazione: mentre nelle esperienze più squisitamente didattiche le strategie e gli strumenti valutativi sono stati sempre previsti e delineati in fase di progettazione, in questi casi la scelta della totale apertura all'interazione tanto delle persone come del contesto non ha permesso di metterli a punto in fase iniziale. In questi casi, la fase valutativa si centra sulla raccolta di testimonianze narrative (video, interviste, dibattiti) che costituiscono gli elementi chiave per ripercorrere e analizzare il vissuto da una prospettiva di ricerca.



**Queste le principali iniziative che l'Associazione Eventoarea ha ideato, promosso e curato:**

- **2011**, dal 23 maggio al 1° luglio, **Attraverso l'opera**, progetto che accompagna la creazione dell'opera "Piazza" di Alfredo Pirri, all'interno del Nuovo Museo Archeologico di Reggio Calabria. Esplorando molteplici linguaggi, il progetto si articola in diverse attività che sostengono o raccontano la nascita dell'opera.

23 maggio/1 luglio, **the visible ritual**, mediometraggio di Andrea Coppola e foto di Maria Hélène Bertino che raccontano il progetto; 24/29 maggio, **VIETATO-OLTREPASSARE**, presa diretta sul cantiere con postazione audio/video esterna e diretta streaming on line; 24/29 maggio+30 giugno/1 luglio, **UNDERCONSTRUCTION\_cruel intention**, performances musicali di dialogo con l'opera e con il cantiere; 24 maggio, **Inquadrare l'invisibile**, esercizio alla visione per gli operai del cantiere; 25 maggio, **Concerto (di carta) al museo**, laboratorio polisensoriale per bambini a cura di Beba Restelli.

Con la collaborazione di Bocs-Catania, Associazione Bruno Munari, Peppe Costa, Gianfranco Scafidi.

- **2011**, 20 aprile e 26 maggio, **Misura Ambiente**, incontri con Alfredo Pirri presso la Facoltà di Architettura e l'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria.

- **2010/2011**, da novembre a giugno, **quARTIereSUD**, progetto didattico-laboratoriale a cadenza settimanale per gli alunni della scuola primaria della periferia sud di Reggio Calabria. Ispirato al Metodo Munari, il percorso si basa sulla conoscenza attraverso la sperimentazione diretta e la produzione di soluzioni originali utilizzando in chiave innovativa e metaforica materiali e oggetti di uso comune.

- **2010/2011**, da dicembre a giugno, **I linguaggi iconici**, percorso di metodologia didattica per lo sviluppo del pensiero laterale e della creatività, rivolto agli insegnanti della scuola primaria. Corso tenuto da Lorian Ambusto e Massimiliano Vetere.

- **2010**, dall'11 al 21 dicembre, partecipazione a **RESET**, progetto di coabitazione artistica che coinvolge, per dieci giorni, dieci soggetti (artisti, curatori, associazioni) operanti a Reggio Calabria. All'interno, evento area ha curato **RESET\_virtualLAB**, laboratorio virtuale fruibile attraverso i canali dei social network, dall'11 al 21 Dicembre; **RESET\_stoneplace** - laboratorio sulla relazione, 20 dicembre; **RESET\_cruel intention** - performance artistico-musicale, 21 dicembre.

- **2010**, ottobre, pubblicazione del volume **Slow Museum. I luoghi dell'arte contemporanea come spazio d'esperienza per la società**, saggio-inchiesta che indaga lo stato attuale dei musei d'arte contemporanea italiani e riflette sulla possibile evoluzione dell'istituzione

---

#### **EVENTOAREA**

Associazione di promozione sociale, della cultura e dell'arte contemporanea  
Via Trapezzoli 52 – 89134 – Reggio Calabria - c.f. 92054520801 - tel/fax 0965.644603  
associazione@eventoarea.com - www.eventoarea.com

museale. Di Loriana Ambusto e Massimiliano Vetere, con la prefazione di Ludovico Pratesi, edito da Silvana Editoriale.

- **2010**, giugno, partecipazione al progetto **Eroina**, di Christian Frosi e Diego Perrone con Upload Art project (Trento), viaggio nel territorio italiano per ricercare e conoscere persone e realtà attive nell'arte e nella cultura contemporanea.

- **2010/2011**, da novembre a giugno, **quARTiereSUD**, progetto didattico-laboratoriale a cadenza settimanale aperto agli abitanti della periferia sud di Reggio Calabria. Un percorso di esperienza diretta sui temi e sui linguaggi espressivi dell'arte a partire dalla "lettura" di opere del Novecento.

- **2010**, da marzo ad aprile, **Alterazioni processi sintatticamente simili TOUR**, esecuzioni dal vivo della suite musicale composta da Carmine Torchia e presentazione del catalogo multimediale (digipack con CD, DVD, booklet, e-book) che racconta e diffonde il progetto artistico.

- **2010**, da marzo a giugno, **Open Space**, progetto didattico-laboratoriale a cadenza settimanale aperto agli abitanti della periferia sud di Reggio Calabria. Un percorso di esperienza diretta sui temi e sui linguaggi espressivi dell'arte a partire dalla "lettura" di opere del Novecento.

\_a.s. **2009/2010**, da dicembre a giugno, **Indicazioni per una didattica consapevole**, proposte didattico-laboratoriali per gli insegnanti della scuola primaria. Corso tenuto da Loriana Ambusto in collaborazione con Massimiliano Vetere.

- **2009**, da gennaio a dicembre, formazione specifica dei volontari selezionati per il Servizio Civile Nazionale nell'ambito del progetto "Arte, Cultura e Turismo in rete per la Città" del Comune di Reggio Calabria: Loriana Ambusto, Vittoria Terranova e Massimiliano Vetere tengono un corso di formazione specifica sull'arte contemporanea, sui luoghi espositivi non convenzionali, sugli allestimenti.

- **2009**, dal 7 al 25 giugno, collaborazione con l'Associazione **Erbematte** (Catania) per il progetto **Sud KM 0**, viaggio d'arte delle due artiste **Maria Domenica Rapicavoli** e **Janne Schaefer** che realizzeranno una installazione itinerante da Berlino a Catania, con 11 tappe intermedie.

- **2009**, **Alterazioni processi sintatticamente simili**, progetto finalizzato al diretto coinvolgimento del pubblico nella creazione di un'opera site specific, attraverso il contributo di tre artisti (Walter Carni, Gianfranco Scafidi, Carmine Torchia) e utilizzando contemporaneamente diversi linguaggi espressivi (video, musica, installazione, performance). 13-14 maggio, azione artistica collettiva; 28 maggio, performance; 1-12 giugno, esposizione delle opere.

---

#### **EVENTOAREA**

Associazione di promozione sociale, della cultura e dell'arte contemporanea

Via Trapezzoli 52 – 89134 – Reggio Calabria - c.f. 92054520801 - tel/fax 0965.644603  
associazione@eventoarea.com - www.eventoarea.com

- **2009**, da aprile a giugno, **Novecento. La rivoluzione nell'arte** corso sui contenuti e i linguaggi dell'arte contemporanea tenuto da Lorian Ambusto in collaborazione con Massimiliano Vetere, rivolto agli insegnanti della scuola primaria, finalizzato all'aggiornamento dell'insegnamento dell'educazione all'immagine e alla realizzazione di laboratori innovativi.
- **2008**, 14 dicembre, collaborazione con l'Associazione *Esperimenta teatro dell'arte* (Reggio Calabria) per la realizzazione di **Colonie**, giornata di performances artistiche, teatrali e musicali negli spazi pubblici di Monasterace (RC).
- **2008**, dal 24 maggio al 20 giugno, partecipazione su invito alla mostra **La forza dei legami deboli** curata dall'Associazione culturale *Start* (Roma), kermesse culturale dei soggetti operanti nel campo dell'arte contemporanea al centro e sud Italia, presso la Galleria d'arte contemporanea S. Pietro terme (BO).
- **2008**, maggio e giugno, partecipazione su invito a diverse trasmissioni radiofoniche a Reggio Calabria e Catania.
- **2008**, dal 13 al 30 maggio, la mostra **a\_l\_margine**, rassegna di videoarte con la partecipazione di sette artisti di fama nazionale ed internazionale (**Elisabetta Benassi, Botto e Bruno, Domenico Mangano, Eva Marisaldi, Marzia Migliora e Elisa Sighicelli, ZimmerFrei**) assieme ad una collettiva di giovani artisti (Daniele Balzamo, Francesco Caridi, Walter Carni, Pietro Cilione, Ex\_tra\_universitari, Giulio Manglaviti, Vincenzo Pandolfo, Salvatore Platania, Gianfranco Scafidi), presso la Facoltà di Architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, con il patrocinio ed il contributo della Facoltà stessa, dei Dipartimenti di ricerca e grazie al sostegno di sponsors privati. 13 maggio, tavola rotonda con Domenico Mangano, Ludovico Pratesi, Ettore Rocca, Carlo Vetere.
- **2006**, dal 13 al 30 giugno, la mostra **Riflessi. Luoghi dalla realtà, luoghi dall'arte**, rassegna di videoarte con la partecipazione di cinque artisti di fama nazionale ed internazionale (**Botto e Bruno, Armin Linke, Domenico Mangano, Ră Di Martino, ZimmerFrei**) presso la Facoltà di Architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, con il patrocinio ed il contributo della Facoltà e dei Dipartimenti di ricerca e grazie al sostegno di sponsors privati.
- **2006**, da febbraio a luglio, collaborazione con il prof. Ludovico Pratesi per il **Corso d'Arte Contemporanea** all'interno del Laboratorio di Sintesi Finale Coordinato dal Prof. Arch. Laura Thermes presso la Facoltà di Architettura di Reggio Calabria: il Presidente dell'Associazione, Lorian Ambusto, ha tenuto un Corso monografico sull'arte italiana dagli anni Ottanta ad oggi, nonché curato i lavori progettuali elaborati dagli studenti del Corso.
- **2004-2005**, alcuni appuntamenti dal carattere didattico-divulgativo per la promozione dell'arte contemporanea in collaborazione con il Prof. Ludovico Pratesi, Docente di Arte Contemporanea presso la Facoltà di Architettura di Reggio Calabria.

---

#### EVENTOAREA

Associazione di promozione sociale, della cultura e dell'arte contemporanea

Via Trapezoli 52 – 89134 – Reggio Calabria - c.f. 92054520801 - tel/fax 0965.644603  
 associazione@eventoarea.com - www.eventoarea.com

- **2003**, dal 26 luglio al 24 agosto, la mostra **Reggio Calabria. Una città per l'arte**, collettiva di otto artisti di fama nazionale ed internazionale (**Stefano Arienti, Matteo Basilé, Enrica Borghi, Loris Cecchini, Daniele Galliano, Francesco Gennari, Cristiano Pintaldi, Gianluca Sgherri**), presso la Torre Nervi del Lido Comunale di Reggio Calabria, con il Patrocinio ed il Contributo del Comune di Reggio Calabria – Assessorato alla Cultura, Turismo e Immagine della Città, della Facoltà di Architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, del Dipartimento di Arte, Scienza e Tecnica del Costruire della Facoltà di Architettura ed il sostegno di sponsors privati. In occasione della mostra, l'Associazione ha organizzato tre giornate-laboratorio di performances con giovani artisti (Biagio Alfieri, Alessandra Bagnato, Carmen Calabrò, Giusy Ciarmoli, Taciana Coimbra, Salvatore Delfino, Domenica Ferraro, Davide Fontana, Elena Idone, Santi Maggio Savasta, Carine Mascharenas, Katia Mundo, Emanuele Murdaca, Francesco Naso, Davide Nato, Vincenzo Pandolfo, Salvatore Plastina, Patrizio Raso, Gianfranco Scafidi, Enrico Strati, Spazio Libero, Vincenzo Verduci).

**Permaggiori informazioni si rimanda al Portfolio.**

L'Associazione si avvale, come previsto dall'art. 2 comma 4 dello Statuto, del qualificato contributo di un **Comitato Tecnico Scientifico** opportunamente scelto, secondo le modalità di cui all'art. 17 dello Statuto.

Sono attualmente membri del Comitato Tecnico Scientifico:

- **Ludovico Pratesi**, critico d'arte e curatore, Direttore artistico del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, curatore scientifico di Palazzo Fabroni, Direttore della Fondazione Guastalla per l'arte contemporanea, Presidente della sezione italiana dell'AICA e consigliere dell'AMACI.
- **Ettore Rocca**, filosofo, ricercatore di Estetica presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Reggio Calabria (già ricercatore presso il Søren Kierkegaard Research Centre dell'Università di Copenhagen), membro della Società Italiana per l'Estetica;
- **Carlo Vetere**, esperto in Politiche attive del territorio, promozione sociale, associazionismo non profit.

---

#### **EVENTOAREA**

**Associazione di promozione sociale, della cultura e dell'arte contemporanea**

Via Trapezzoli 52 – 89134 – Reggio Calabria - c.f. 92054520801 - tel/fax 0965.644603  
associazione@eventoarea.com - www.eventoarea.com





**Reggio Calabria**  
Torre Nervi del Lido Comunale  
26 luglio - 24 agosto 2003



#### Artisti

Stefano Arienti  
Matteo Basilé  
Enrica Borghi  
Loris Cecchini  
Daniele Galliano  
Francesco Gennari  
Cristiano Pintaldi  
Gianluca Sgherri



**ideazione e cura:** Lorian Ambusto  
**coordinamento artistico:** Ludovico Pratesi

**allestimento:** Angelo Fabbricatore, Vittoria Terranova, Massimiliano Vetere



**Reggio Calabria. Una città per l'arte** è una collettiva di otto artisti di fama nazionale ed internazionale chiamati ad interpretare il "genius loci" della Torre costruita da Pier Luigi Nervi: un pregevole edificio che rappresenta l'eccellenza architettonica di Reggio Calabria.

L'iniziativa, promossa dall'Associazione e coordinata da **Ludovico Pratesi** e **Costantino d'Orazio**, è realizzata con il Patrocinio ed il Contributo del Comune di Reggio Calabria – Assessorato alla Cultura, Turismo e Immagine della Città, della Facoltà di Architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, del Dipartimento di Arte, Scienza e Tecnica del Costruire della Facoltà di Architettura ed il sostegno di sponsors privati.



In occasione della mostra, l'Associazione ha organizzato, nella parte della Stazione ferroviaria Lido prospiciente sul lungomare, tre giornate-laboratorio con giovani artisti delle province di Reggio Calabria e Messina (Biagio Alfieri, Alessandra Bagnato, Carmen Calabrò, Giusy Ciarmoli, Taciana Coimbra, Salvatore Delfino, Domenica Ferraro, Davide Fontana, Elena Idone, Santi Maggio Savasta, Carine Mascharenas, Katia Mundo, Emanuele Murdaca, Francesco Naso, Davide Nato, Vincenzo Pandolfo, Salvatore Plastina, Patrizio Raso, Gianfranco Scafidi, Enrico Strati, Spazio Libero, Vincenzo Verduci). Si tratta prevalentemente di opere realizzate su teli e/o striscioni, proiezioni video, performances, body art: un laboratorio di immagini effimere ma di forte impatto visivo, che rappresentano possibili ipotesi per il futuro dell'arte italiana.

L'iniziativa, prima nel suo genere, verte sul pieno coinvolgimento della realtà urbana di Reggio Calabria. Per questo investe spazi e contesti fruiti giornalmente, come la Rotonda, la Stazione Lido e il Lungomare, attraverso la presentazione di opere che esprimono un'idea di arte intesa principalmente come strumento di comunicazione e di espressione creativa, capace di mettere in rapporto la città con i suoi cittadini attraverso i lavori degli artisti che partecipano all'evento.

#### Catalogo in mostra



1\_Cristiano Pintaldi, Fulmini, 1997 - acrilico su tela - 123x123 cm - collezione privata, Roma  
2\_Loris Cecchini, Stige Evillente (Dekéty), 2002 - gomma uretanica - Courtesy Galleria Continua, San Gimignano

3\_Conferenza stampa

4\_Biagio Alfieri, Eruzione dell'arte, tecnica mista

**Reggio Calabria**  
Facoltà di Architettura  
13 - 30 giugno 2006



**Artisti**

Botto e Bruno  
Armin Linke  
Domenico Mangano  
Ra Di Martino  
ZimmerFrei



**ideazione e cura:** Lorian Ambusto  
**coordinamento artistico:** Ludovico Pratesi  
**allestimento:** Angelo Fabbricatore, Vittoria Terranova, Massimiliano Vetere

**Riflessi. Luoghi dalla realtà, luoghi dall'arte** è una rassegna di videoarte con la partecipazione di cinque importanti artisti che hanno affrontato con letture differenti il difficile rapporto tra l'uomo e lo spazio che esso abita.

Il progetto, organizzato dall'associazione, è realizzato grazie al sostegno della Presidenza di Facoltà e dei Dipartimenti di Ricerca DAACM, DASTEC e SAT, con il contributo di sponsors privati.

Lo sguardo indipendente e scevro da sovrastrutture culturali degli artisti diventa occasione di ridiscutere il nostro approccio verso gli spazi del quotidiano, verso i luoghi dell'organizzazione sociale, troppo spesso privati della propria identità e assunti ad esemplari generici, autonomi.

La scelta dei video è pertanto chiaramente motivata dal contesto di realizzazione dell'iniziativa: la mostra diviene, in questa ottica, il fulcro di un momento di più ampia riflessione sul tema della città e, in particolare, sulla periferia come luogo privilegiato della contaminazione. Il carattere multidisciplinare dell'iniziativa vuole offrire occasione di dialogo ed interazione fra esperienze culturali diverse, in un proficuo confronto fra arte, architettura, urbanistica, nella convinzione che l'arte contemporanea non persegue una logica autoreferenziale ma può (e deve) incidere profondamente sulla nostra esperienza della contemporaneità, facendo da battistrada agli approfondimenti delle altre discipline.



1\_Botto e Bruno\_An ordinary day, 2004 - video dvd - Courtesy Galleria Alfonso Arficio, Napoli  
2\_ZimmerFrei\_Panorama Roma, 2004 - video dvd - courtesy Monitor, Roma  
3\_Ra Di Martino\_Between, 2001 - pellicola - Courtesy Monitor, Roma  
4\_Domenico Mangano\_Showreal 99/05 - video - courtesy Magazzino d'arte moderna, Roma

**Reggio Calabria**  
 Facoltà di Architettura  
 13 - 30 maggio 2008



**Artisti**

Elisabetta Benasi  
 Botto e Bruno  
 Domenico Mangano  
 Eva Marisaldi  
 Marzia Migliora  
 Elisa Sighicelli  
 ZimmerFrei



**ideazione e cura:** Loriana Ambuso  
**coordinamento artistico:** Ludovico Pratesi

**allestimento:** Angelo Fabbricatore, Vittoria Terranova, Massimiliano Vetere



**a | margine** si inserisce all'interno di un progetto, iniziato nell'anno precedente con la rassegna *Riflessi: luoghi dalla realtà, luoghi dall'arte*, che vuole essere un percorso ampio di riflessione e confronto sulle tematiche del luogo, della città contemporanea, della periferia, della relazione, indagate nella specificità del rapporto arte-architettura.

La scelta di realizzare, ancora una volta, un progetto culturale a carattere nazionale partendo dalla Facoltà di Architettura, risponde alla volontà di valorizzare un Ente che è istituzionalmente fucina di cultura, aprendolo ad iniziative estremamente importanti nell'ottica del confronto multidisciplinare. L'iniziativa comprende tre momenti tra loro correlati:

**Tavola rotonda: L'arte contemporanea nella città meridionale**

Si tratta di una proposta indirizzata principalmente a quanti operano nel sistema culturale locale e a tutti coloro che intervengono in maniera attiva nei processi di sviluppo del territorio. L'intento della tavola rotonda è quello di riflettere sulla situazione della città di Reggio Calabria e del territorio meridionale in genere, focalizzando l'attenzione sulle politiche culturali. Il punto di partenza è provocatorio: se e come l'arte e la cultura in genere possano incidere nelle politiche territoriali.

**Video Arte: a(|) margine**

La mostra vede la selezione di video d'arte prodotti da importanti artisti italiani sul tema dei luoghi comunemente considerati "di margine", in senso urbano, culturale e sociale. La mostra diviene il fulcro di un momento di più ampia riflessione sul tema di una non ben definita "periferia", intesa come luogo privilegiato della contaminazione.

**Giovane arte: a(|) margine**

Più che una mostra, un invito rivolto ai giovani artisti che lavorano nel contesto meridionale, abituati ad una condizione "marginale" rispetto ai punti focali del sistema culturale italiano ed internazionale, a dare espressione alle proprie potenzialità creative, attraverso performances ed installazioni. Gli artisti invitati sono: Daniele Balzamo, Francesco Caridi, Walter Carni, Pietro Cilione, ex\_tra\_universitari, Giulio Manglaviti, Vincenzo Pandolfo, Salvatore Platania, Gianfranco Scafidi.



1\_Conferenza stampa  
 2\_Botto e Bruno\_A concrete town, 2006 Video dvd, Courtesy Galleria Alfonso Artico, Napoli  
 3\_Domenico Mangano\_Showrvel 2007 - video - courtesy Magazzino d'arte moderna, Roma  
 4\_ZimmerFrei\_Tenage Lightning, 2006 - video - Photo Claudia Marin

Reggio Calabria  
 Facoltà di Architettura  
 13/14 maggio 2009\_azione artistica collettiva  
 28 maggio 2009\_performance  
 1-12 giugno 2009\_installazione

**alterazioni** - processi sintatticamente simili

**prima fase:** azione artistica collettiva  
 alterazione 0\_AUTORITRATTI  
 13/14 maggio 2009, ore 18:00  
 Facoltà di Architettura, Reggio Calabria  
 in collaborazione di Elena Agosti per Architema

**seconda fase:** ilkater Carni  
 Gianfranco Scafidi  
 Carmine Torchia  
 alterazione 1\_PERFORMANCE  
 28 maggio 2009, ore 18:00  
 Facoltà di Architettura, Reggio Calabria  
 sala Ippolito Quattori

**alterazione 2\_INSTALLAZIONE**  
 1/12 giugno, ore 18:00/19:00  
 Facoltà di Architettura, Reggio Calabria  
 sala Ippolito Quattori

ideazione e cura: Lorian Ambusto  
 coordinamento artistico, scenico e tecnico: Massimiliano Vetere  
 allestimento: Enza Abrami, Angelo Fabbricatore, Vittoria Terranova, Massimiliano Vetere  
 progetto grafico: Vittoria Terranova, Massimiliano Vetere

terranovo GRAFICA

**Artisti**

Walter Carni  
 Gianfranco Scafidi  
 Carmine Torchia



ideazione e cura: Lorian Ambusto  
 coordinamento artistico, scenico e tecnico: Massimiliano Vetere  
 allestimento: Enza Abrami, Angelo Fabbricatore, Vittoria Terranova, Massimiliano Vetere  
 progetto grafico: Vittoria Terranova, Massimiliano Vetere

"Alterazioni processi sintatticamente simili" è un progetto che mette il pubblico al centro della creazione artistica in maniera totalmente esplicita. È stato predisposto un canovaccio in cui trovano posto sia le improvvisazioni dei fruitori che gli interventi degli artisti, in modo che le azioni e le "alterazioni" si accumulino e, stratificandosi, diano consistenza al prodotto artistico. Il progetto si articola in tre fasi successive:

**Alterazione 0\_AUTORITRATTI**

Viene allestita una postazione costituita da un totem dotato di due specchi in posizione regolabile, sui quali vengono attaccati, di volta in volta, dei fogli di acetato trasparente di dimensioni A4; su di essi le persone vengono invitate a produrre il proprio autoritratto e a scrivere a margine, successivamente, una frase che ritengono significativa.

**Alterazione 1\_PERFORMANCE**

Gli autoritratti raccolti costituiscono la materia sulla quale gli artisti sono stati chiamati ad elaborare processi sintattici, ovvero, a partire dalle stesse "parti segniche" (gli autoritratti), ordinano un "tutto" (l'opera) utilizzando linguaggi differenti, seppur basati su regole compositive simili. Quanto elaborato direttamente dal pubblico nella prima fase viene consegnato agli artisti in forma diversa. Le frasi che i partecipanti hanno apposto accanto al proprio ritratto divengono il percorso attraverso cui Carmine Torchia giunge alla scrittura dei testi alla base di una suite musicale, un'opera che rappresenta un tortuoso viaggio alla ricerca dell'io. Su questa prima opera si incastona la performance di Walter Carni e Gianfranco Scafidi ai quali sono stati affidati gli autoritratti, nella loro integrità materica. Partendo dallo stesso input, i performers lavorano a ricerche differenti, adottando modalità diverse di rapportarsi allo spazio, alla composizione musicale e, soprattutto, alla tematica, interpretando due possibili percorsi di ricerca di identità.

**Alterazione 2\_INSTALLAZIONE**

La terza fase è un'installazione ideata da Gianfranco Scafidi. Al centro di una stanza in penombra è posto su di un leggio il libro che Walter Carni ha creato utilizzando materialmente i fogli di acetato, ritagliandoli in modo da destrutturare gli autoritratti. Appendendo tutti i fogli di acetato al soffitto, Scafidi ricrea una folla trasparente a rappresentare un brano di società e il visitatore si ritrova immerso in un baluginare inquieto di volti sconosciuti.



1\_azione artistica collettiva\_raccolta autoritratti  
 2/3\_performance  
 4\_installazione



Collaborazioni

### Sud KM 0

7 - 25 giugno 2009

Collaborazione con l'**Associazione Erbematte** (Catania)  
Viaggio d'arte delle due artiste **Maria Domenica Rapicavoli** e **Janne Schaefer** che hanno realizzato una installazione itinerante da Berlino a Catania, con 11 tappe intermedie.



### COLONIE\_performance

14 dicembre 2008

Collaborazione con l'**Associazione Experimenta - Teatro dell'Arte** (Reggio Calabria)  
Giornata di performances artistiche, teatrali e musicali negli spazi pubblici di Monasterace (RC).  
Artisti invitati: **Walter Carni** e **Gianfranco Scafidi**



### La forza dei legami deboli

24 maggio - 20 giugno 2008

Partecipazione su invito alla mostra La forza dei legami deboli curata dall'**Associazione culturale Start** (Roma)  
Kermesse culturale dei soggetti operanti nel campo dell'arte contemporanea al centro e sud Italia, presso la Galleria d'arte contemporanea S. Pietro Terme (BO).





Didattica



## MontalbanoCommunity

16/20 Agosto 2010

Curato e condotto da Loriana Ambusto, Massimiliano Vetere, Vittoria Terranova ed Enza Abrami. La proposta si articola in tre diversi laboratori, pensati per utenti diversi.

**COMMUNITY** Un primo laboratorio è dedicato ai più piccoli e alle famiglie, sperimentando l'idea di comunità in modo ludico.

**LUOGHI E SGUARDI** Un secondo laboratorio è pensato per adolescenti e adulti, focalizzando l'attenzione sui luoghi del quotidiano attraverso la fotografia.

**LA VOCE DELLA MEMORIA** Un terzo laboratorio è rivolto agli anziani, a coloro che conservano la memoria del luogo. Proprio a partire dalle fotografie realizzate nel precedente laboratorio, gli anziani danno voce alle immagini attraverso i propri racconti, testimoniando la loro esperienza diretta e trasformando gli spazi in luoghi fatti di ricordo, affettività, memoria.



## OpenSpace

marzo - giugno 2010

Curato e condotto da Loriana Ambusto e Massimiliano Vetere, questo progetto didattico si configura come un percorso di esperienza diretta sui temi e sui linguaggi espressivi dell'arte per riflettere insieme sulla comunicazione, strumento di relazione con un territorio da esplorare, strumento di analisi e rielaborazione critica, strumento per costruire relazioni di senso. Il progetto utilizza, infatti, i nuovi linguaggi artistici come mezzo di analisi del contesto di riferimento, con particolare attenzione al territorio di appartenenza.

Ciascun laboratorio propone la "lettura" di opere del Novecento selezionate in maniera mirata che saranno oggetto di analisi critica e di dibattito, stimolando gli alunni attraverso domande e percorsi specifici. Sulla base di queste "letture" viene svolta l'attività di approfondimento e ricerca, focalizzata sull'indagine del contesto di appartenenza. Le attività pratiche riguardano, di conseguenza, l'elaborazione personale e creativa attraverso l'uso dei linguaggi visivi, consentendo di padroneggiare tecniche innovative e sperimentali.

### PROGRAMMA

- 1\_ Il cassetto dei desideri (Judd)
- 2\_ Dal balcone in città (Costa)
- 3\_ Luoghi lontani - saper immaginare (Cézanne, Van Gogh)
- 4\_ Luoghi vicini - saper vedere (Lambri, Linke)
- 5\_ Luoghi e sguardi (Botto&Bruno)
- 6\_ L'altra faccia delle cose (Duchamp, Manzoni, Ray)
- 7\_ Tutti uguali, tutti diversi (Boetti, Ceroli)
- 8\_ La famiglia (Boltanski, Kelly)
- 9\_ La traccia di sé, l'incontro con l'altro (Pollock)



## Indicazioni per una didattica consapevole

dicembre 2009 - giugno 2010

In continuità col progetto didattico realizzato nell'anno scolastico precedente Loriana Ambusto, in collaborazione con Massimiliano Vetere, presenta agli insegnanti proposte didattico-laboratoriali per gli alunni della scuola primaria. Le attività sono tutte finalizzate alla sperimentazione dei linguaggi artistici contemporanei, in modo da abituare all'osservazione, all'indagine, alla lettura e all'elaborazione critica dell'immagine, partendo dai capisaldi offerti dall'arte del Novecento.

### PROGRAMMA

- 1\_ Introduzione all'arte nel Novecento
- 2\_ Un paesaggio d'emozione (Sironi, Van Gogh)
- 3\_ La manipolazione dell'immagine - addizione/sottrazione (Arienti, Botto&Bruno, Loup, Piangiamore)
- 4\_ Il ritratto - la sagoma e il quid (Boetti, Ceroli)
- 5\_ Il ritratto - a tavola di... (Spoerri)
- 6\_ Dalla rappresentazione all'astrazione (Mondrian)
- 7\_ La sintassi dell'astrattismo (Kandinskij)
- 8\_ Saper vedere - la fotografia come arte (Angioletti, DiMartino, Gabellone, Haas, Lambri, Linke, Perrone, Porter, Sudek, Weston)
- 9\_ Lo spazio nella tela/lo spazio oltre la tela (Fontana)
- 10\_ La parola e l'immagine - fare mondi (Kosuth, Weiner)
- 11\_ Materia + energia = equilibrio (Burri)
- 12\_ Verifica e approfondimenti



## Novecento. La rivoluzione nell'arte

marzo - giugno 2009

Corso sui contenuti e i linguaggi dell'arte contemporanea tenuto da Loriana Ambusto in collaborazione con Massimiliano Vetere, rivolto agli insegnanti della scuola primaria, finalizzato all'aggiornamento dell'insegnamento dell'educazione all'immagine attraverso l'approfondimento delle ricerche artistiche del XX secolo e la proposta di alcune attività laboratoriali.

### PROGRAMMA

- 1\_Introduzione all'arte nel Novecento
- 2\_Dal Post Impressionismo all'Espressionismo
- 3\_Metafisica e Surrealismo
- 4\_Laboratorio:Relazione significativa
- 5\_Cubismo e Futurismo

Laboratorio: La natura morta, rappresentazione di un'esperienza conoscitiva

6\_Astrattismi, Informale, Pittura materica, Action painting

Laboratorio: Segno e gesto in pittura

7\_Dada, la rivoluzione nell'arte

8\_NewDada, Pop-art, NouveauRéalisme

Laboratorio: Il ready-made

9\_Process Art, Arte povera, Arte Concettuale, Land art

Laboratorio: Rappresentare il pensiero

10\_Nuovi linguaggi nell'arte



## Corso d'arte contemporanea

febbraio - luglio 2006

Collaborazione con il prof. Ludovico Pratesi per il Corso d'Arte Contemporanea all'interno del Laboratorio di Sintesi Finale Coordinato dal Prof. Arch. Laura Thermes presso la Facoltà di Architettura di Reggio Calabria:

Loriana Ambusto ha tenuto un Corso monografico sull'arte italiana dagli anni Ottanta ad oggi e ha curato i seguenti lavori progettuali elaborati dagli studenti del Corso:

\_identità marginale - Sisley Xhafa;

\_la nuova sacralità dell'immagine - Matteo Basile, Cristiano Pintaldi, Francesco Vezzoli;

\_provocazione: ogni reazione è lecita - Maurizio Cattelan;

\_l'amore è una questione di spazi - Patrick Tuttofuoco;

\_naturale/artificiale, arte luce materia - Olafur Eliasson Cristiano Pintaldi;

\_i mille volti della donna: omologazione, mito, materialità, interiorità, maternità, impossibilità - Marina Abramovic Vanessa Beecroft, Louise Bourgeois, Elisabetta Di Maggio, Richard Kern, Margherita Manzelli, Eva Marisaldi, Shirin Neshat, Paola Pivi, Cindy Sherman;

\_il disegno: ambientale e sociale, infantile, psicologico, femminile - Maggie Cardelus, Sarah Grazi, Stefania Galegati, Margherita Manzelli, Liliana Moro, Marco Samorè, Grazia Toderi, Italo Zuffi;

\_seduzione intima/ seduzione collettiva - Barbara Nahamad;

\_il paesaggio: visioni e interpretazioni - Festa, Cannata, Pecoraro, Bonanni, Scotti, Meneghetti, Botto&Bruno.



Facoltà di Architettura

**DASTEC**  
Dipartimento Arte,  
Scienza e Tecnica  
del Costruire



## Arte, Cultura e Turismo in rete per la Città

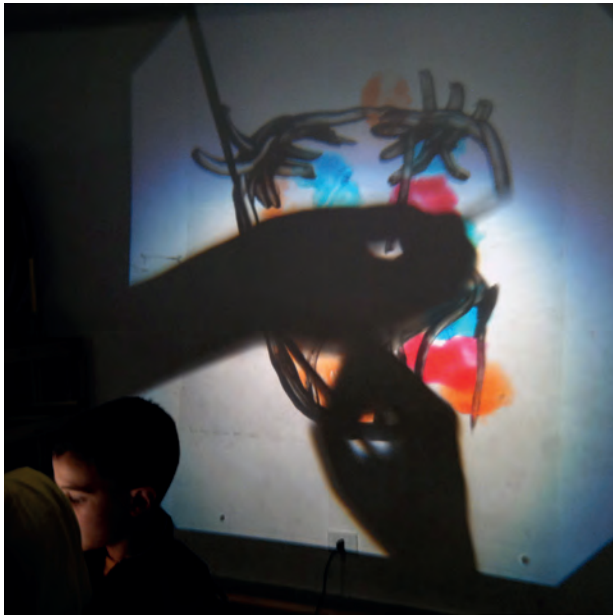
gennaio - dicembre 2009

Formazione specifica dei volontari selezionati per il Servizio Civile Nazionale nell'ambito del progetto del Comune di Reggio Calabria: Loriana Ambusto, Vittoria Terranova e Massimiliano Vetere hanno tenuto un corso di formazione specifica sull'arte contemporanea, sui luoghi espositivi non convenzionali, sugli allestimenti.



Laboratorio "Comunicazione" all'interno del progetto didattico "quARTIereSUD: un laboratorio di democrazia", a cura di Eventoarea, Reggio Calabria, 2011.





Laboratorio "Cartoline dalla Terra" all'interno del progetto didattico "quARTiereSUD: un laboratorio di democrazia", a cura di Eventoarea, Reggio Calabria, 2011.



Laboratorio "Architettura" all'interno del progetto didattico "quARTIereSUD: un laboratorio di democrazia", a cura di Eventoarea, Reggio Calabria, 2011.





Laboratorio "Lavoro" all'interno del progetto didattico "quARTIereSUD: un laboratorio di democrazia", a cura di Eventoarea, Reggio Calabria, 2011.



Laboratorio "Politica" all'interno del progetto didattico "quARTiereSUD: un laboratorio di democrazia", a cura di Eventoarea, Reggio Calabria, 2011.



Corso "Conoscere e capire l'arte: indicazioni per una didattica competente", a cura di Lorian Ambusto, Reggio Calabria, 2008/2009.





## ALTERAZIONI\_PROCESSI SINTATTICAMENTE SIMILI

*Alterazioni processi sintatticamente simili* ha voluto esplicitare una modalità di creazione artistica ispirata al concetto di “opera aperta”, dove l’accezione materica lascia il posto ad un processo in cui si intrecciano i contributi del fruitore e dell’artista in una relazione dinamica che vede entrambi partecipi nel configurare l’opera d’arte.

Il mutamento del concetto di opera avvenuto nel Novecento ha significato un cambiamento talmente importante che, oggi, non è più possibile pensare ad essa univocamente come un prodotto dell’artista, né dare per ovvia la sua esistenza come manufatto, come oggetto fisico.

*Opera aperta* è una raccolta di scritti e saggi di Umberto Eco, pubblicata per la prima volta nel giugno 1962, che riflettono sul rapporto tra forma ed indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Viene così teorizzata formalmente la tensione dinamica che animava i linguaggi artistici della cosiddetta Seconda Avanguardia, ancor prima che venisse pienamente esplicitata. Il libro di Eco inaugura un dibattito che ha investito la società culturale italiana degli anni Sessanta con tale intensità e veemenza che *Opera aperta*, oltre che un titolo, è divenuto uno *slogan* valido, nel suo portato teorico, ancor oggi.

151

L’apertura è frutto di un processo di annullamento del limite nell’opera d’arte, iniziato da un ampliamento spaziale e proseguito in una dilatazione temporale, che si è evoluto, lentamente ma inesorabilmente, come conseguenza di un profondo rivolgimento di pensiero avvenuto nel Novecento. Durante il secolo scorso, la nozione di Cosmo ordinato si è dissolta a favore dell’indeterminazione, della probabilità, della molteplicità, della frammentazione. «Alcuni valori che si credevano assoluti, validi come impalcature metafisiche del mondo [...] non sono più indispensabili per spiegare il mondo o per fondarne un altro»<sup>1</sup>. La rivoluzione scientifica e culturale del Novecento ha sostituito la totalità con il sistema e la verità con la possibilità, facendo dell’aforisma, del dubbio metodico, della dialettica, della continua ricerca i propri strumenti. Come avrebbe potuto l’arte ignorare che le scoperte scientifiche e l’evoluzione del pensiero filosofico avevano demolito inesorabilmente tutte le fondamenta su cui si ergeva il sapere tradizionale?

L’arte, allora, rimettendo in gioco tutti dati acquisiti, i portati assodati della cultura precedente, cerca di elaborare nuovi modelli in cui l’ambiguità acquisti valore positivo, offrendo un nuovo modo di vedere, sentire, capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi. L’opera d’arte, in quanto “metafora epistemologica” che anticipa il comune sentire, rinuncia alla composizione per rimanere sempre incompiuta, per divenire aperta fino all’estremo, fino alla dissoluzione della sua stessa esistenza fisica. In



questo volontario abbandono della definizione preordinata, l'opera aperta abbraccia «una più articolata nozione del concetto di forma, *la forma come campo di possibilità*»<sup>2</sup>. Accettando il disordine contemporaneo come un'opportunità feconda, l'opera si configura come una stratificazione di possibili sensi, di possibili verità, come un messaggio ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante.

Di fronte ad un'opera dell'arte tradizionale, alla sua armonica composizione, siamo chiamati alla serena contemplazione, al godimento estetico, all'adesione ad un ordine assoluto, universale e atemporale; in essa troviamo la compiutezza, il senso dato che ci rassicura, la verità che ci toglie dall'impasse del dubbio. Ma cosa accade se dobbiamo essere noi ad attribuire un ordine formale all'opera, se dobbiamo trovarne un senso non espressamente definito?

152 Di fronte ad un'opera aperta, lo spettatore viene di colpo risvegliato dall'assuefazione cui gli schemi consueti lo hanno piegato: deve compiere uno sforzo interpretativo, una ricerca di ciò che la forma, al contempo, rivela e cela. Se, citando Adorno, «la forma è contenuto sedimentato», l'opera sta nel non detto che il fruitore deve arrivare ad ascoltare. L'opera d'arte mostra, attraverso il visibile, l'altro *del* visibile, eppure non svela mai completamente, compiutamente, il contenuto. Lo spettatore diviene fruitore responsabile, perché non può fermarsi unicamente all'esperienza estetica ma deve trovare risposte (anche se contingenti) e assumere decisioni (anche se rivedibili). Non c'è un ordine acquisito che garantisca una soluzione definitiva, data *a priori*, ma il fruitore deve procedere per ipotesi successive, continuamente negando il dato acquisito e re-interpretandolo alla luce di nuove proposte.

L'artista è colui che ci insegna ad essere *voyant* e non *voyeurs*, a vedere nell'opera d'arte qualcosa che non abbiamo mai visto o a vedere con occhi nuovi ciò che abbiamo sempre visto, mostrando un *di più*. L'arte contemporanea non riproduce ma “pro-duce”, porta avanti, in superficie e, in questo, assume una dimensione epifanica, perché grazie ad essa si manifesta ciò che del mondo rimane velato. Ora, è chiaro che ogni opera d'arte, se veramente è tale, deve continuare, in ogni epoca, a parlare, deve essere sempre attuale. Quindi anche le opere dell'arte tradizionale presentano una certa apertura. La differenza sta nel fatto che nel Novecento l'opera è *intenzionalmente* aperta. L'ambiguità diventa una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da perseguire. Se non esiste la verità ma la possibilità, la comprensione dell'opera non sarà mai definitiva, perché possiamo dare non *il* senso ma solo *un* senso, particolare, determinato.

La «dialettica tra *forma* e *possibilità* di significati multipli [...] essenziale alle opere “aperte” si attua in un moto pendolare»<sup>3</sup> che oscilla tra una riconoscibilità necessaria alla comprensione e il proliferare di nuove prospettive che si aprono ad ogni rinnovato sguardo. L'intervento continuo del fruitore rende l'opera aperta ad esiti diversi dall'intento iniziale dell'artista e non totalmente prevedibili. Si crea così, nell'opera, una sorta di “disordine organizzato”, un magma di interpretazioni e relazioni che si strutturano a partire

dall'invito dell'artista. È possibile, infatti, rintracciare una intenzione operativa dell'artista ma poi, di fatto, l'opera non si esaurisce in essa. Non si tratta, qui, di una negativa disparità tra progetto e risultato, né di uno iato tra artista e fruitore<sup>4</sup>, ma di un vero e proprio spostamento di intenzione dal soggetto all'oggetto. L'opera assume una sorta di valenza autonoma, diviene "viva". L'importanza sta nell'opera perché essa è, al tempo stesso, punto di arrivo di una produzione e punto di partenza di un'assimilazione e, in questo nodo nevralgico, emergono e si moltiplicano le possibilità di significato.

Le poetiche contemporanee «avvertono dunque l'“apertura” come la possibilità fondamentale del fruitore e dell'artista»<sup>5</sup> in cui finalmente si realizza un rapporto non univoco proprio tra artista, opera e fruitore. Nell'opera l'artista pone delle questioni e stimola una dialettica tra la struttura formale dell'opera e la capacità del fruitore di interpretare, di volta in volta, le opportunità suggerite dall'opera stessa. In questo modo il pubblico, da semplice spettatore, diviene co-autore ma, contemporaneamente, l'opera subisce uno spostamento sostanziale, poiché il suo senso non risiede tanto nella concretezza oggettuale quanto nella dinamica relazionale che essa innesca.

Il fruitore viene così direttamente coinvolto in un “fare artistico” sempre più dialogico. «L'opera è “aperta” come è “aperto” un dibattito: la soluzione è attesa e auspicata, ma deve venire dal concorso cosciente del pubblico. L'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria»<sup>6</sup>. Nel momento in cui si apre ad essere formata, l'opera diviene formativa, perché responsabilizza il fruitore che è chiamato a partecipare personalmente e concretamente al processo di creazione artistica. L'opera, in quanto modo di vedere il mondo, non soltanto stimola la sensibilità e l'immaginazione ma soprattutto sollecita la consapevolezza dell'azione e, quindi, spinge ad una riflessione più profonda e più ampia sull'esistenza. La partecipazione al processo creativo non richiede soltanto un'esperienza estetica ma esige anche un impegno etico. Per questo motivo Joseph Beuys diceva: «in tutte le mie azioni cerco di far prendere coscienza all'uomo delle sue possibilità creative, le uniche che gli possono dare la libertà»<sup>7</sup>.

A partire dagli anni Sessanta, quindi, è emerso chiaramente come, attraverso l'arte, si possa esercitare una riflessione sui temi e le problematiche del proprio tempo. Non solo da parte degli artisti (che, profeticamente, leggono attraverso il presente le dinamiche che solo in seguito risultano leggibili) ma soprattutto da parte del pubblico, direttamente coinvolto nei processi creativi. Per questo motivo, la capacità che ha l'arte nel produrre cambiamento, nel modificare la visione del mondo e nel prefigurare i processi può e deve essere messa a servizio della complessità che viviamo, per far sì che ogni crisi divenga trasformazione feconda della nostra esistenza.

## il progetto

“Alterazioni\_processi sintatticamente simili” nasce dall’invito, rivoltoci dalla Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, a partecipare a “Porte aperte 2009”, una manifestazione in cui la Facoltà si apre alla città che la ospita con l’obiettivo di presentare i percorsi didattici dei corsi di laurea. Cogliendo la potenzialità che quella occasione offriva alla nostra Associazione in termini di numero di presenze, abbiamo ideato un progetto che mettesse il pubblico al centro della creazione artistica in maniera totalmente esplicita.

Questo non per dimostrare che in ognuno di noi ci sia un artista in potenza né per sostenere una “democratizzazione dell’arte”, sebbene molti artisti abbiano sostenuto queste tesi, in diverse declinazioni e con differenti intenti, nella seconda metà del secolo scorso (pensiamo a Andy Warhol negli anni Sessanta con la serie *Do it yourself* o a Joseph Beuys in diverse operazioni fino al culmine di *7000 Eichen* in occasione di *Documenta* nel 1982). L’intento è stato, piuttosto, svelare l’estrema complessità che caratterizza ogni processo creativo nella contemporaneità, esplicitando, in particolare, l’importanza che riveste il ruolo del fruitore nel completamento dell’opera d’arte, un’opera che si configura sempre più “aperta”.

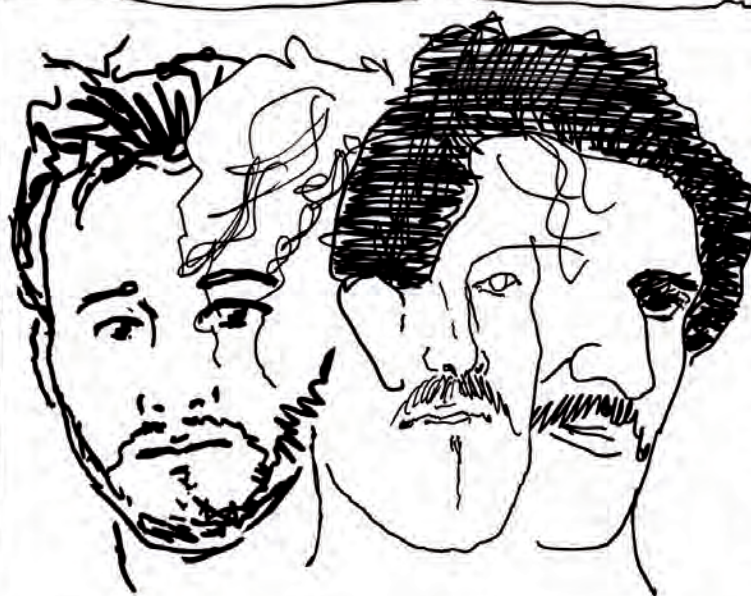
154 In “alterazioni\_processi sintatticamente simili” trovano posto, con pari dignità, caso e controllo, estemporaneità e ragionamento, libertà e condizionamento, atteggiamenti compresenti che si muovono a partire da una iniziale intuizione. La regia si è strutturata *in fieri*, accogliendo il divenire come elemento essenziale del progetto.

Abbiamo scelto, infatti, di predisporre un canovaccio in cui trovassero posto sia le improvvisazioni dei fruitori che gli interventi degli artisti, attendendo che le azioni e le “alterazioni” si accumulassero e, stratificandosi, dessero consistenza al prodotto artistico. Si è trattato, insomma, di creare delle “situazioni” in modo che persone diverse si potessero “incontrare”, più o meno consapevolmente, anzitutto con se stesse, successivamente fra loro e, infine, con gli artisti, instaurando delle dinamiche di azione-reazione che si traducessero in continue alterazioni di processo.

I ruoli sono temporalmente invertiti, in quanto il fruitore, all’interno del progetto, agisce prima dell’artista, per tornare nuovamente a partecipare nell’ultima fase: questo aumenta di molto il grado di complessità, perché il pubblico contribuisce spesso inconsapevolmente e influenza in maniera imprevedibile l’evolversi del processo. L’intervento di più artisti che utilizzano mezzi espressivi differenti, oltre a costituire una complessità ulteriore, consente di esplorare le possibilità interpretative e compositive di ogni linguaggio e le alterazioni che tra di loro intervengono.

La scelta del titolo, infatti, non è casuale: alterazioni e non interazioni, poiché la ricomposizione unitaria delle operazioni che gli artisti hanno condotto indipendentemente è avvenuta per sovrapposizioni casuali e aggiustamenti successivi, per interferenze più che per integrazioni consapevoli. Del resto l'interesse del progetto è focalizzato sui processi più che sulla concretizzazione formale dell'opera stessa; il metodo è una delle parti fondamentali, al pari della tematica e dello spazio fortemente connotato: partire dalle medesime parti segniche (il prodotto del pubblico) per organizzarle attraverso regole compositive (sintattiche) simili, sebbene prelevate da linguaggi tra loro apparentemente differenti.

“Alterazioni\_processi sintatticamente simili” vuole essere una provocazione (nel senso che mira a suscitare reazioni), un “luogo” di confronto, un'occasione di porsi e porre domande in un continuo rimando all'altro, un dibattito aperto, come aperto è il risultato formale dell'opera stessa.



# alterazioni processi sintatticamente simili

L'opera d'arte, oggi, si configura come un processo il cui esito non è né prevedibile né definito e in cui la libertà dell'interprete gioca un ruolo fondamentale. Il carattere "aperto" dell'opera promuove il ruolo del fruitore che contribuisce direttamente alla creazione: l'artista ed il fruitore intervengono in egual misura, compiendo due azioni opposte e configurando l'opera come centro dinamico di relazioni continuamente modificabili. Nel momento in cui si apre ad essere formata, l'opera d'arte diviene strumento formativo: la partecipazione al processo creativo non solo stimola la sensibilità e l'immaginazione ma soprattutto sollecita la riflessione e la consapevolezza. In questo progetto, l'opera si snoda in una sorta di moto circolare che, partendo dal fruitore, vi ritorna nuovamente dopo l'elaborazione dell'artista, in una stratificazione di modificazioni che si succedono temporalmente.

La prima fase è costituita da un'azione artistica collettiva, in cui ciascuno è chiamato a confrontarsi con il proprio volto (e, di conseguenza, con la proiezione esterna del "sé") elaborando un autoritratto: si tratta simbolicamente di "consegnare" un'immagine che rappresenti ciò che vediamo di noi stessi e ciò che, di conseguenza, mostriamo agli altri. Gli autoritratti costituiranno la materia con la quale gli artisti, nella seconda fase, elaboreranno processi sintattici, ovvero, a partire dalle stesse "parti segniche" (gli autoritratti), ordineranno un "tutto" (l'opera) utilizzando linguaggi differenti (video, musica, installazione, performance) ma basati su regole compositive simili. Il lavoro degli artisti, apportando alterazioni successive, apre a relazioni diverse da quelle consolidate, per generare così la necessità di ripensare i dati acquisiti, modificandoli e ristrutturandoli, come avviene in ogni processo cognitivo.

Ideazione, cura, progetto grafico, allestimento:

Associazione eventoarea ONLUS

Info: [associazione@eventoarea.com](mailto:associazione@eventoarea.com) 3479058679 - 3476109497



Università  
degli Studi  
Mediterranea  
di Reggio Calabria



Facoltà di Architettura  
Attività culturali di Facoltà

\_prima fase

azione  
artistica  
collettiva

alterazione 0 autoritratti

13/14 maggio 2009\_ore 10:00/20:00

Facoltà di Architettura, Reggio Calabria

in occasione di *Porte Aperte ad Architettura*

\_seconda fase

Walter Carni  
Gianfranco Scafidi  
Carmine Torchia

alterazione 1 performance

28 maggio 2009\_ore 18:30

Facoltà di Architettura, Reggio Calabria

scala lotto Quistelli

alterazione 2 installazione

1/12 giugno\_ore 10:00/19:00

Facoltà di Architettura, Reggio Calabria

aula DA2 lotto Quistelli

azienda agricola  
**Terranova**  
di Puglia, Argei

Prodotto Grafico & Servizi Multimedia  
**PROGRAFICA**  
PC

## evento Area

eventoarea ONLUS è un'associazione di promozione sociale, della cultura e dell'arte contemporanea, costituita nel 2006.

Tutte le informazioni possono essere reperite su:  
[www.eventoarea.com](http://www.eventoarea.com)

La nostra finalità principale è elaborare strategie di sensibilizzazione e promozione culturale per diffondere, anche in contesti "periferici", la mentalità dell'importanza dell'arte contemporanea nello sviluppo sociale del territorio.

Questo richiede uno sforzo in diverse direzioni. Anzitutto, un'attenzione rivolta ad un pubblico vasto ed eterogeneo, attraverso la progettazione di eventi a prevalente carattere divulgativo, prevedendo modalità di interazione con i fruitori tali da stimolarne il diretto coinvolgimento.

In secondo luogo, promuovere e favorire la collaborazione tra i soggetti operanti nel territorio e anche fra questi e coloro che lavorano in ambito nazionale ed internazionale: instaurare sinergie significative ed efficaci consente anche di tradurre gli sforzi comuni in risultati concreti, incisivi e duraturi.

Ancora, sostenere la creatività artistica, creando opportunità di espressione, studio ed approfondimento, favorendo la visibilità e l'inserimento nei circuiti dell'arte.

Infine, creare occasioni di incontro tra gli artisti e le comunità locali perché l'opportunità di avvicinare i protagonisti, di dialogare ed interagire con loro, diventa occasione per "incontrare personalmente" l'arte contemporanea, per sentirla più vicina e, quindi, meno ostica nelle forme espressive e nei contenuti.



L'uomo è l'immagine dei suoi pensieri

M. K. Gandhi

Il comportamento è una specchia in cui ognuno rivela la propria immagine

J. W. Goethe

Vive a Reggio Calabria, è docente di Educazione artistica presso il Provveditorato agli Studi di Vibo Valentia. Ha partecipato a diverse manifestazioni artistiche in Italia ed all'estero.

## Gianfranco Scafidi

Melito Porto Salvo  
Reggio Calabria  
1976

Silenzi  
tecnica mista



Non credo di aver inventato nulla di nuovo: prendete un pentolone, metteteci dentro i cantautori, i poeti, la musica rock, l'elettronica, la musica sinfonica, i cantori e i sonatori calabresi. Mescolate il tutto in maniera bizzarra. Il dosaggio sceglierlo da voi.

L'autore, preso in un momento di lucidità

Partecipa a omaggi musicali, festival di letteratura, ha aperto concerti (Stefano Rosso e Nicolò Fabi). Il 10 maggio 2008 esce per la Castorone Edizioni Musicali il suo primo album, *Mi pagano per guardare il cielo*, che viene presentato alla Fiera del Libro di Torino, a cui segue in inverno il viaggio-tournée di quattro mesi, *Piazze d'Italia - sulle tracce di de Chirico*, che (voce e chitarra) tocca le maggiori città italiane, sperimentando un modo "alternativo" di promozione: nelle piazze durante il giorno e la sera nei locali. Consegue la laurea in Architettura presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria, dirige *Quadrato Nero su Fondo Bianco* e si esprime con la pittura.



L'artista è l'organizzatore degli spazi altrui, interni o esterni che siano. Gli altri sono espressione dello spazio dell'artista.

W. Carni

Il Biennale d'arte giovani - proposte d'arte urbana: Artista selezionato per la mostra presso l'Accademia delle Belle Arti di Bologna, dicembre 2008 - gennaio 2009.

Giugno in Arte 2008:

III classificato con l'opera *Il solitario*, Perugia.

Contaminazione:

Partecipazione al workshop internazionale d'arte contemporanea ed esposizione presso il Teatro Cilea, Reggio Calabria, 29 gennaio - 07 febbraio 2008.

Visionaria:

rassegna espositiva degli studenti dell'Accademia Belle Arti di Bologna, San Giovanni in Galilea, 22 - 29 luglio 2002.

## Walter Carni

Siderno  
Reggio Calabria  
1979

La cena ultima  
foto dell'installazione

## Carmine Torchia

Sersale  
Catanzaro  
1977

un concerto qualunque

alterazioni processi sintatticamente simili

# ALTERAZIONI

## Processi sintatticamente simili

Questo catalogo non è meramente la documentazione di "alterazioni\_processi sintatticamente simili" ma ne costituisce, a tutti gli effetti, una fase e, pertanto, come tutte le altre fasi, è caratterizzato da quell'apertura all'azione del fruitore che è l'elemento fondativo di tutto il progetto. Naturalmente, raccoglie gli esiti dei processi che, in sé, hanno costituito il prodotto artistico ma, contemporaneamente, consente un approccio sempre rinnovabile, prestandosi ad una pluralità sia d'uso che d'interpretazione. Questo emerge chiaramente già dalla modalità con cui si porge al fruitore (non si può parlare semplicemente di "lettore"), dal momento che il catalogo si articola in tre tipi di supporti, necessari a veicolare contenuti tra loro molto diversi. Ciascuno si trova così nella condizione di scegliere liberamente cosa e come leggere, vedere, ascoltare, di scegliere insomma quali sensi utilizzare per accedere ad altrettanti diversi livelli di comprensione.

Il catalogo ripercorre la struttura del progetto, seguendo l'evoluzione attraverso cui si sono succedute temporalmente le tre fasi costitutive: pur rispettando l'autonomia di ciascuna di esse (dal momento che si tratta di operazioni singolarmente definite sia concettualmente che formalmente) permette di rintracciare il disegno unitario che, come una rete fatta di continui rimandi, sorregge e intreccia tra loro i processi artistici e ne accoglie, strutturandoli, gli elementi di apparente aleatorietà. L.A.

01 Performance  
02 Installazione  
03 (Electro)  
04 Tre a confronto  
05 Riflessione\_W. Carni  
06 Riflessione\_G. Scaffidi  
07 Riflessione\_C. Torchia  
08 Autoritratti  
09 Backstage

21'47  
1'39  
1'19  
13'25  
2'19  
8'02  
4'52  
1'40  
11'01

Totale 64'44

Produzione artistica, Peppo Costa e Massimiliano Vetro  
Produzione esecutiva, Lorisca Ambroto (Associazione eventora ONLUS)  
Musica, Carmine Torchia  
Text, Carmine Torchia (Impostati e basati sulle parole raccolte)  
Artist, Walter Carni, Gianfranco Scaffidi, Carmine Torchia  
Musikid, Peppo Costa, Davide Romes, Carmine Torchia  
Editing e Montaggio, Peppo Costa  
Registato al "CIN" in Saggi Calabria  
Immagine di copertina, Carmine Torchia  
Grafica, Massimiliano Vetro

Eventora ha avuto l'idea di mettere in raffronto processi d'alterazione soggettivi alla base della raccolta di dati oggettivi. Un viaggio nell'identità di chi ci ha lasciato una traccia su degli specchi, tentando... .. di rendere la propria immagine per come ognuno la vede e per come pensa che gli altri la vedano. Successivamente è stato chiesto di tracciare un altro profilo, ma stavolta dei pensieri, Gianfranco e Walter ed io siamo stati chiamati a intervenire, a interagire, ad alterare, a farne materia performativa.

Carmine Torchia

Walter Carni Gianfranco Scaffidi Carmine Torchia

01. Io (0734)

I. Come mi ricordo  
II. Voglio un mondo all'altezza dei sogni che ho  
III. Non sono io  
IV. Quando sarà uomo  
V. Quanto è la mia grazia: ora, qui  
VI. Il sorriso è rimasto tra la ciglia  
VII. Chi sei tu puoi sapere soltanto tu  
VIII. Io

3'26  
2'12  
1'57  
6'01  
0'58  
1'58  
2'15  
1'40

Produzione artistica, Carmine Torchia  
Produzione esecutiva, Lorisca Ambroto (Associazione eventora ONLUS)  
Musica e arrangiamenti, Carmine Torchia  
Text, Carmine Torchia (Impostati e basati sulle parole raccolte)  
Peppo Costa, Scaffidi  
Davide Romes, Gianfranco, Scaffidi  
Carmine Torchia, voce, mandolino, chitarra acustica, chitarra elettrica, basso  
Registato al "Verginegiovane" in Taranto - Catanzaro, da Vittorio Fabo  
Mixato e Masterizzato da Vittorio Lupis e Carmine Torchia  
Immagine di copertina, Carmine Torchia  
Grafica, Massimiliano Vetro

Alterazioni, processi sintatticamente simili ha voluto esplorare una modalità di creazione artistica ispirata al concetto di "opera aperta", dove l'accezione materica lascia il posto ad un processo in cui si intrecciano i contributi del fruitore e dell'artista in una relazione dinamica che vede entrambi partecipi nel configurare l'opera d'arte. Abbiamo ritenuto opportuno offrire, in questo modo, un approfondimento sul mutamento del concetto di opera avvenuto nel Novecento, un cambiamento talmente importante che, oggi, non è più possibile pensare ad essa unicamente come un prodotto dell'artista, né dare per ovvia la sua esistenza come manufatto, come oggetto fisico. Opera aperta è una raccolta, pubblicata per la prima volta nel giugno 2002, di scritti e saggi di Umberto Eco che riflettono sul rapporto tra forma ed indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Viene così teorizzata formalmente la tensione dinamica che anima i linguaggi artistici della cosiddetta Seconda Avanguardia, ancor prima che venisse pienamente esplicitato, il libro di Eco inaugura un dibattito che ha investito la società culturale italiana degli anni Sessanta con tale intensità e veemenza che Opera aperta, oltre che un titolo, è divenuto uno slogan valido, nel suo portato teorico, ancor oggi. Capertura è frutto di un processo di annullamento del limite nell'opera d'arte, iniziato da un ampliamento spaziale e proseguito in una dilatazione temporale, che si è evoluto, lentamente ma inesorabilmente, come conseguenza di un profondo riavvicinamento di pensiero avvenuto nel Novecento. Durante il secolo scorso, la visione di Carlo Ginzburg si è dilata a favore dell'indeterminazione, della pluralità, della frammentazione. «Alcuni valori che si credevano assoluti, validi come impalcature metafisiche del mondo [...] non sono più indispensabili per spiegare il mondo o per fondarne un altro». La rivoluzione scientifica e culturale del Novecento ha sciolto la totalità con il sistema e la verità con la possibilità, facendo dell'arbitrio, del dubbio metodico, della dialettica, della continua ricerca i propri strumenti. Come avrebbe potuto l'arte ignorare le scoperte scientifiche e l'evoluzione del pensiero filosofico avevano demolito inesorabilmente tutte le fondamenta su cui si ergeva il sapere tradizionale? L'arte, allora, rivoltando in gioco tutti dati acquisiti, i paradigmi assodati della cultura precedente, cerca di elaborare nuovi modelli in cui l'ambiguità acquista valore positivo, offrendo un nuovo modo di vedere, sentire, capire e ascoltare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi. L'opera d'arte, in quanto "metafora epistemologica" che anticipa il comune sentire, rinuncia alla composizione per rimanere sempre incompiuta, per divenire aperta fino all'infinito, fino alla dissoluzione della sua stessa esistenza fisica. In questo volentario abbandono della definizione preordinata, l'opera aperta abbraccia una più articolata nozione del concetto di arte, la forma come campo di possibilità». Accortosi il discorso contemporaneo come un'opportunità secondaria, l'opera si configura come una stratificazione di possibili sensi, di possibili verità, come un messaggio ambiguo, una pluralità di significati che convolvono in un solo significato. Di fronte ad un'opera dell'arte tradizionale, alla sua armonica composizione, siamo chiamati alla serena contemplazione, al godimento estetico, all'affezione ad un ordine assoluto, universale e atemporale; in essa troviamo la completezza, il senso dato che ci rassicura, la verità che ci protegge dall'imporre del dubbio. Ma cosa accade se dobbiamo essere noi ad esprimere un ordine formale all'opera, se dobbiamo trovarne un senso non espressamente definito? Di fronte ad un'opera aperta, lo spettatore viene di colpo risvegliato dall'ambiguità con gli schemi consueti lo hanno piegato: deve compiere un altro intervento, una ricerca di ciò che la forma, al contempo, rivela e cela. Se, citando Adorno, «la forma è contenuto sedimentato», l'opera sta nel non detto che il fruitore deve andare ad ascoltare. L'opera d'arte mostra, attraverso il visibile, l'atto del visibile, eppure non svela mai completamente, compiutamente, il contenuto. Lo spettatore diviene fruitore responsabile, perché non può fermarsi unicamente all'esperienza estetica ma deve trovare risposte (anche se contraddittorie) e assumere decisioni (anche se rivedibili). Non c'è un ordine acquisito che garantisca una soluzione definitiva, data a priori, ma il fruitore deve procedere per ipotesi successive, continuamente negando il dato acquisito e re-interpretandolo alla luce di nuove proposte. L'artista si rende conto che si integra nel creare e non aggrava, a vedere nell'opera d'arte qualcosa che non abbiamo mai visto o a vedere con occhi nuovi ciò che abbiamo sempre visto, mostrando un di più. L'arte contemporanea non riproduce ma "pro-duce", porta avanti, in superficie e, in questo, assume una dimensione epifanica, perché grazie ad essa si manifesta ciò che del mondo rimane velato. Ora, il chiaro che ogni opera d'arte, se veramente è tale, deve continuare, in ogni epoca, a parlare, deve essere sempre attuale. Quindi anche le opere dell'arte tradizionale presentano una certa apertura. La differenza sta nel fatto che nel Novecento l'opera è intenzionalmente aperta. L'ambiguità diventa una delle finalità esplicithe dell'opera, un valore da perseguire. Se non esiste la verità ma la possibilità, la comprensione dell'opera non sarà mai definitiva, perché possiamo dare non il senso ma solo un senso, particolare, determinato. La ricchezza tra forme e possibilità di significati multipli [...] essenziale alle opere "aperte" si attua in un moto pendolare che oscilla tra una riconoscibilità necessaria alla comprensione e il proliferare di nuove prospettive che si aprono ad ogni rinnovato sguardo. L'intervento continuo del fruitore rende l'opera aperta ad infiniti diversi dall'intento iniziale dell'artista e non totalmente prevedibili. Si crea così, nell'opera, una sorta di "disordine organizzato", un magma di interpretazioni e relazioni che si strutturano a partire dall'invito dell'artista. È possibile, infatti, rintracciare un'intenzione operativa dell'artista ma poi, di fatto, l'opera non si esaurisce in essa. Non si tratta, qui, di una negativa disparità tra progetto e risultato, né di uno scontro tra artista e fruitore, ma di un vero e proprio spostamento di intenzione dal soggetto all'oggetto. L'opera assume una sorta di valenza autonoma, diviene "viva". L'importanza sta nell'opera perché essa è, al tempo stesso, punto di arrivo di una produzione e punto di partenza di un'assimilazione e, in questo nodo nevralgico, il fruitore viene così direttamente coinvolto in un "fare artistico" sempre più dialogico. «L'opera è "aperta" come è "aperto" la soluzione: è attesa e auspicata, ma deve venire dal concorso cosciente del pubblico. L'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria». Nel momento in cui si apre ad essere formata, l'opera diviene formata, perché responsabilizza il fruitore che è chiamato a partecipare personalmente e concretamente al processo di creazione artistica. L'opera, in quanto modo di vedere il mondo, non soltanto stimola la sensibilità e l'immaginazione ma soprattutto sollecita la consapevolezza dell'azione e, quindi, spinge ad una riflessione più profonda e più ampia sull'esistenza. La partecipazione al processo creativo non richiede soltanto un'esperienza estetica ma esige anche un impegno etico. Per questo motivo Joseph Beuys diceva: «in tutte le mie azioni cerco di far prendere coscienza all'uomo delle sue possibilità creative, le uniche che gli possono dare la libertà». A partire dagli anni Sessanta, quindi, è emerso chiaramente come, attraverso l'arte, si possa esercitare una riflessione sul temi e le problematiche del proprio tempo. Non solo da parte degli artisti (che, profeticamente, leggono attraverso il presente dinamico che solo in seguito risultano leggibili) ma soprattutto da parte del pubblico, direttamente coinvolto nei processi creativi. Per questo motivo, la capacità che l'arte nel produrre cambiamento, nel modificare la visione del mondo e nel prefigurare i processi può e deve essere messa a servizio della complessità che viviamo, per far sì che ogni crisi divenga trasformazione feconda della nostra esistenza. L.A.

ALTERAZIONI  
Processi sintatticamente simili

Walter Carni Gianfranco Scaffidi Carmine Torchia

Eventora ha avuto l'idea di mettere in raffronto processi d'alterazione soggettivi alla base della raccolta di dati oggettivi. Un viaggio nell'identità di chi ci ha lasciato una traccia su degli specchi, tentando... .. di rendere la propria immagine per come ognuno la vede e per come pensa che gli altri la vedano. Successivamente è stato chiesto di tracciare un altro profilo, ma stavolta dei pensieri, Gianfranco e Walter ed io siamo stati chiamati a intervenire, a interagire, ad alterare, a farne materia performativa.

Carmine Torchia

Walter Carni Gianfranco Scaffidi Carmine Torchia

CARMINE TORCHIA  
ALTERAZIONI Processi sintatticamente simili

Io

Walter Carni Gianfranco Scaffidi Carmine Torchia



## alterazione 0\_autoritratti

La prima fase del progetto si è svolta in occasione della seconda edizione di “Porte Aperte ad Architettura”, il 13 e 14 maggio 2009: la nostra Associazione ha allestito una postazione costituita da un totem dotato di due specchi in posizione regolabile, sui quali venivano attaccati, di volta in volta, dei fogli di acetato di dimensioni A4; su di essi le persone presenti venivano invitate a produrre il proprio autoritratto e a scrivere a margine, successivamente, una frase che ritenessero significativa.

160 L'operazione rimanda chiaramente all'esperienza delle pratiche performative che, già sul finire degli anni Cinquanta, hanno incluso l'intervento del pubblico come parte integrante dell'opera stessa. È immediato, ad esempio, il parallelismo con *l'Esposizione in tempo reale n.4* che Francesco Vaccari mise in atto in occasione della Biennale di Venezia del 1972, invitando il pubblico a “lasciare una traccia del proprio passaggio” utilizzando una cabina per fototessera collocata all'interno di una sala del Padiglione Italia e appendendo le foto così realizzate al muro. Con questi presupposti, “alterazioni\_processi sintatticamente simili” potrebbe apparire un progetto datato, eppure si è rivelato di estrema attualità: non semplicemente perché il contesto in cui è stato realizzato è ancora molto lontano da una (perlomeno basilare) conoscenza dell'arte recente ma principalmente perché si è voluto affrontare il tema, cruciale nella postmodernità, dell'identità.

Il momento storico in cui viviamo richiede di confrontarci continuamente con realtà, idee e culture differenti in una prospettiva globale ma, per consentire un vero dialogo, è necessario che le parti in causa siano consapevoli della propria identità. D'altro canto, raggiungere una definizione sembra, oggi più che mai, estremamente difficile perché nelle società “liquido-moderne” «le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure»<sup>8</sup>. Affrontare questa tematica diviene quindi estremamente importante per ogni uomo che voglia vivere consapevolmente il proprio presente.

La prima fase, dunque, è costituita da un'azione artistica collettiva, in cui ciascuno è chiamato a confrontarsi con il proprio volto (e, di conseguenza, con la proiezione esterna del “Sé”) elaborando un autoritratto: si tratta simbolicamente di “consegnare” un'immagine che rappresenti ciò che vediamo (o vogliamo vedere) di noi stessi e ciò che, quindi, mostriamo agli altri. Porsi consapevolmente di fronte alla propria rappresentazione diviene un espediente per riflettere e, successivamente, scegliere.

Il pubblico ha dimostrato grande autonomia: se in alcuni casi le scelte sono state scontate e pressoché banali, la maggior parte ha dimostrato un'autodeterminazione sorprendente, un ottimo livello di sintesi

formale e concettuale, una chiara consapevolezza di sé e delle proprie capacità espressive, sia grafiche che verbali. Gli approcci sono stati differenti: alcuni hanno disegnato la propria immagine come effettivamente la vedono, ricalcando il proprio riflesso nello specchio, altri si sono ritratti nel modo in cui si rappresentano, emotivamente o razionalmente, altri ancora hanno disegnato il proprio ricordo, rievocando come sono stati; tutti hanno comunque operato (consapevolmente o meno) delle scelte su cosa e come raffigurare e scrivere.

Nei due giorni in cui si è svolta questa prima fase, sono stati raccolti circa quattrocento autoritratti; un risultato insperato se si considera il fatto che all'interno della manifestazione trovava posto un gran numero di mostre e di attività legate ai corsi di laurea e che, di conseguenza, i visitatori avevano a disposizione un ampio ventaglio di possibilità differenti. La grande partecipazione e l'entusiasmo con cui il pubblico ha aderito a questa iniziativa potrebbero essere motivati, in primissima istanza, dal desiderio di celebrità previsto da Warhol e alimentato da questi tempi di estetizzazione diffusa, come suggerisce il fatto che molti dei partecipanti volevano essere fotografati o filmati sia durante che dopo la propria esecuzione. Eppure le persone invitate non erano messe subito al corrente che il proprio manufatto avrebbe costituito parte integrante dell'operazione artistica. Forse allora, è più corretto pensare all'innato bisogno che caratterizza ogni essere umano di testimoniare la propria presenza affermando, così, la propria individualità.

Ad ogni modo, senza sconfinare in un'analisi socio-psicologica, l'azione ha costituito un momento "privato" per ciascuno dei partecipanti, l'occasione di elaborare un mondo, il proprio, e di rappresentarlo, conferendogli materia, concretezza visibile, riconoscibilità. A ciascuno di questi "testi" gli artisti hanno apportato, nella seconda fase del progetto, delle alterazioni successive in modo da aprire a relazioni diverse da quelle iniziali e generare così nell'autore-fruitori la necessità di ripensare i dati acquisiti, modificandoli e ristrutturandoli, come avviene in ogni processo di conoscenza.

161



1-5: Progetto "Alterazioni. Processi sintatticamente simili" a cura di Eventoarea. Fase 0\_autoritratti. Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 2009.



## alterazione 1\_performance

Gli autoritratti hanno costituito la materia sulla quale gli artisti sono stati chiamati ad elaborare processi sintattici, ovvero, a partire dalle stesse “parti segniche” (gli autoritratti), hanno ordinato un “tutto” (l’opera) utilizzando linguaggi differenti, seppur basati su regole compositive simili.


Ovviamente, gli artisti invitati sono stati scelti in base alla loro predisposizione al lavoro d’interazione col pubblico, riguardo sia ai contenuti che affrontano nella propria ricerca che ai linguaggi che scelgono per esprimerli. Quanto elaborato direttamente dal pubblico nella prima fase è stato consegnato agli artisti in forma diversa, con l’intento di svelare quale molteplicità di strati può celarsi dietro un semplice autoritratto, ma con una indicazione comune, cioè invitandoli ad un intervento volto non a stravolgere il prodotto iniziale ma a ricercare in esso un ordine e un senso, un filo rosso che desse sostegno e corpo all’estemporaneità dell’azione, riconducendola ad una interpretazione che, in ogni caso, sarebbe rimasta sempre una tra le tante possibili.

164

AR  
RIS  
ST

Credo che l’arte debba essere un filo conduttore tra l’artista e il pubblico, un ponte di comunicazione immerso nella società in cui si manifesta.  
L’artista deve continuamente rinnovarsi, immergersi nella realtà in cui vive, studiarne le cause e capirne anticipatamente le conseguenze.

Walter Carni



L’arte è figurativamente una porta, varcata la quale si può percorrere un sentiero di libertà.  
Essa è tanto più pura quanto più svincolata da limiti e tabù.  
È tuttavia un’arma a doppio taglio, poiché necessita di esperienza, consapevolezza dei propri mezzi ed intuito.  
Dovrei essere un veggente per sapere dove tutto questo mi porterà...

Gianfranco Scafidi



Non credo di aver inventato nulla di nuovo: prendete un pentolone, metteteci dentro i cantautori, i poeti, la musica rock, l’elettronica, la musica sinfonica, i cantori e i sonatori calabresi.  
Mescolate il tutto in maniera bizzarra.  
Il dosaggio sceglietelo da voi.

Carmine Torchia



Sono stati stabiliti tempi di lavoro particolarmente ristretti (tredici giorni tra la prima e la seconda fase) per poter mantenere, anche in questa operazione, quella dose di estemporaneità che volemmo emergesse in tutto l'evolversi del progetto, preservando così l'apertura nella definizione formale dell'opera. Al medesimo intento risponde anche la scelta della *performance*, un linguaggio artistico che generalmente prevede il diretto coinvolgimento dell'artista e, in questo caso, il coevo coinvolgimento del fruitore e che si caratterizza per una maggiore attenzione al processo piuttosto che al risultato. Così facendo viene fuori il ruolo attivo del pubblico che è fruitore e creatore al contempo dell'opera, al pari degli artisti stessi: nella *performance* l'esperienza reale coincide con la rappresentazione di se stessa e, in questa identità, diviene opera d'arte.

Lo spazio individuato serve a rappresentare anche fisicamente questa inversione di ruolo tra artista e fruitore all'interno del progetto: si tratta della *hall* di ingresso di uno dei corpi della Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, uno spazio estremamente definito in cui due rampe di scala si avvolgono attorno ad un vuoto centrale di forma ottagonale, con un'altezza pari a tre piani.

Nell'incontro in cui sono state concordate le linee guida che avrebbero diretto questa seconda fase sono stati definiti i ruoli di ciascuno degli artisti, i quali avrebbero comunque lavorato separatamente nella prima settimana. In particolare, ciascuno di loro ha scelto di indagare due mezzi espressivi: musica e parola, parola ed immagine, immagine e movimento. Riguardo al metodo, gli artisti si tro-



vavano di fronte alla possibilità di lavorare sulla “quantità” del materiale, prendendo l’intero corpo degli autoritratti come un *unicum*, quasi a riprodurre un pezzo di umanità, o sulla peculiarità di ciascun prodotto, operando una selezione.

Immediatamente dopo la conclusione della prima fase, le frasi che i partecipanti avevano apposto accanto al proprio ritratto sono state da noi trascritte e inviate a Carmine Torchia il quale ha compiuto una personale operazione di cernita (e, in parte, rielaborazione) per giungere alla scrittura dei testi alla base di una *suite* musicale. La sua è una vera e propria opera concettuale fatta di otto episodi che rappresentano, a loro volta, otto momenti tipici di un percorso di ricerca dell’io, dalla pre-vita alla morte, dal sogno alla presa di coscienza, dalla negazione all’accettazione. La scelta stilistica della composizione risente, com’è ovvio, della formazione musicale dell’autore, rivelando le influenze del *progressive rock*, con citazioni attinte dalla musica tradizionale popolare, reinterpretate in chiave sperimentale. Su questa prima opera si incastona la *performance* di Walter Carnì e Gianfranco Scafidi ai quali sono stati affidati gli autoritratti, nella loro integrità materica.

166 Lo spazio ha ovviamente condizionato il lavoro degli artisti traducendosi in una operazione *site-specific*: l’ottagono, al centro della spirale, da un lato struttura temporalmente l’andamento della *suite* musicale che si snoda, appunto, in otto episodi, dall’altro struttura spazialmente l’azione dei *performers* che su di esso si muovono. La figura è stata divisa in spicchi regolari, come fosse il risultato della rotazione di due quadrati, uno blu ed uno rosso. A ciascuno dei due *performers* viene affidato uno dei quadrati che diventa il loro campo d’azione, in cui entrambi ricavano il proprio spazio bianco che è al contempo momento di riposo e silenzio.

Partendo dallo stesso *input*, i *performers* hanno lavorato a ricerche differenti: hanno infatti adottato modalità diverse di rapportarsi allo spazio, alla composizione musicale e, soprattutto, alla tematica, interpretando due possibili percorsi di ricerca di identità.

Gianfranco Scafidi ha concentrato la propria azione sull’autoritratto come via di ricerca della propria immagine e, quindi, come percorso verso la definizione identitaria. La scelta alla base dell’operazione di Scafidi è stata quella di partire dalla totale assenza di una immagine (rappresentata dal volto dipinto di bianco) passando attraverso la scoperta delle individualità altrui, scoprendo la loro diversità e appetibilità. Il suo personaggio si aggira tra gli autoritratti e, subendone irresistibilmente il fascino, disegna sul proprio volto i volti altrui, li sovrappone freneticamente e, così, si appropria avidamente delle loro identità, quasi fagocitandole, in una sorta di bulimia che lo porta all’annullamento opposto (il volto diviene nero).

Walter Carnì compie, invece, un percorso fortemente introspettivo che parte dalla necessità di delimitare il

proprio spazio, di tracciare il confine che, separandolo dall'altro, di conseguenza lo definisca e differenzi. Il movimento va dall'esterno all'interno, seguendo un andamento spiraliforme, come soggetto ad una forza centripeta che lo riporta sempre verso il centro di se stesso, costringendolo ad andare al cuore del sé, in un processo dalla forte carica drammatica. Da questa faticosa azione di scavo, emerge finalmente un individuo in grado di confrontarsi (e, a volte, scontrarsi) con l'altro a testa alta, consapevole delle proprie potenzialità.

In entrambi i casi, comunque, si evidenziano le difficoltà di un processo in evoluzione, continuamente modificato dalle esperienze personali e condizionato, consapevolmente o inconsapevolmente, dalla relazione con l'altro. Durante l'azione, infatti, i colori che identificano i due campi d'azione si mescolano a causa del movimento dei *performers*, fino a che non è più possibile identificare degli spazi separati ma un unico spazio comune in cui i due sono costretti a convivere, a volte collidendo.





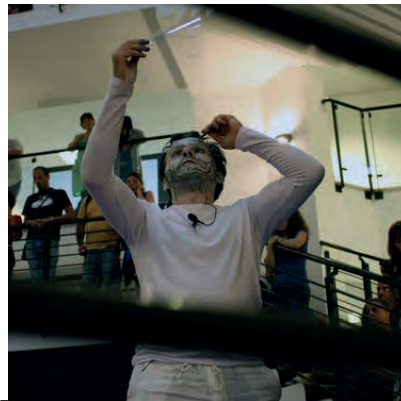
La *performance*, lungi dal giungere a degli assunti, vuole suscitare degli interrogativi cui il fruitore è chiamato a cercare risposta: è nuovamente il pubblico, infatti, a decidere “dall’alto” le sorti dell’opera perché la posizione da cui prende parte alla *performance* ribalta, anche fisicamente, i ruoli consolidati. Al fruitore spetta il compito di riconnettere le operazioni dei singoli artisti che sono state tenute separate nella fase di progetto: ciascuno di loro, infatti, ha agito indipendentemente dall’altro, senza conoscerne le scelte se non limitatamente ai propositi iniziali. Lo sguardo del pubblico ricomponne l’unitarietà dei processi, ne intravede i nessi e ne attribuisce senso, partecipando direttamente al completamento dell’opera cui conferisce la propria, personale visione.

168

6-15: Progetto “Alterazioni. Processi sintatticamente simili” a cura di Eventoarea. Fase 1\_performance. Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 2009.



9



10



11



12



13



169



15

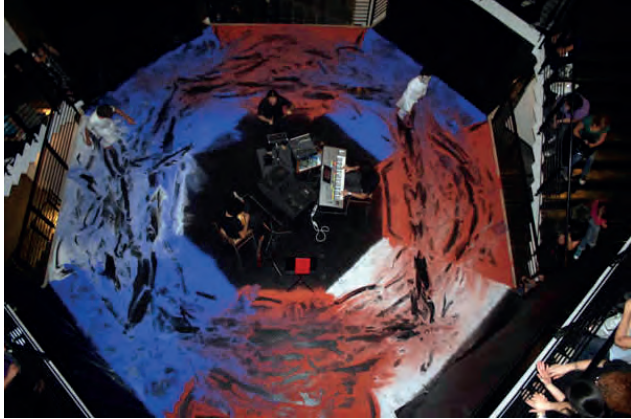
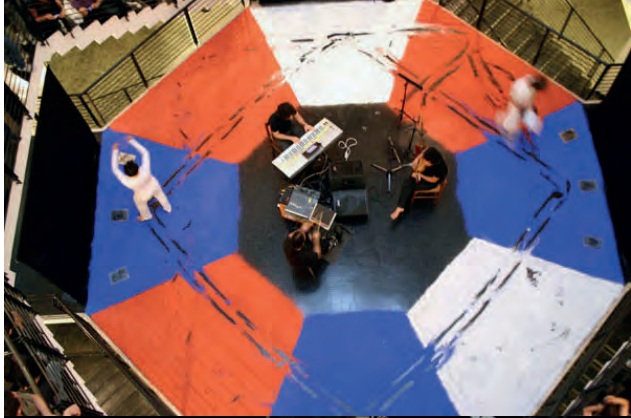
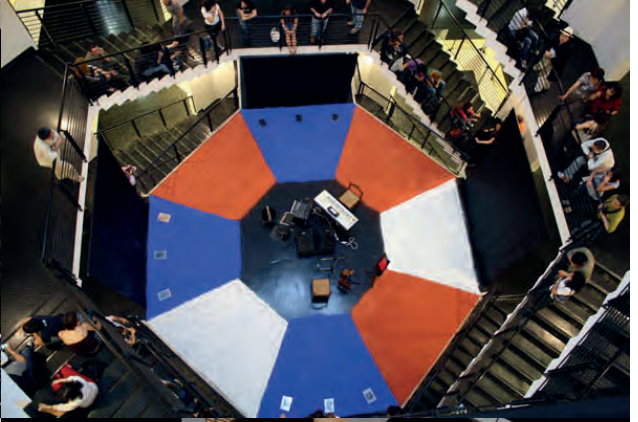


14





Progetto "Alterazioni. Processi sintatticamente simili" a cura di Eventoarea. Fase 1\_performance. Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 2009.



Progetto "Alterazioni. Processi sintatticamente simili" a cura di Eventoarea. Fase 1\_performance. Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 2009.





## alterazione 2\_installazione

La terza fase di “alterazioni\_processi sintatticamente simili” è un’installazione ideata da Gianfranco Scafidi. Al centro di una stanza in penombra è posto su di un leggio il libro che Walter Carni ha creato utilizzando materialmente i fogli di acetato, ritagliandoli in modo da destrutturare gli autoritratti. Un’opera che, rispecchiando il percorso di ricerca rintracciabile nel lavoro di Carni, si rivolge direttamente al fruitore, lasciandogli il compito di ricomporre nuovamente i volti a partire, però, dalle frasi, con risultati sovente inaspettati da un punto di vista sia formale che interpretativo.

Secondo Carni, chi ha disegnato l’autoritratto ha compiuto una propria definizione spaziale nel tracciare la linea che lo rappresenta. Tagliando gli acetati l’artista ha voluto “aprire” questa linea chiusa e, nello stesso tempo, “aprire” il significato delle frasi che, private di ogni logica comune, dischiudono nuove possibilità di senso.

176 L’installazione di Gianfranco Scafidi invece lavora sulla massa, sul potenziale che la grande quantità degli autoritratti prodotti presenta in quanto rappresentazione di un brano di società, ricreando un microcosmo suggestivo in cui i ritratti parlano tutti insieme: appendendo tutti i fogli di acetato al soffitto, Scafidi ricrea una folla trasparente e il visitatore si ritrova immerso in un baluginare di volti sconosciuti.

Da questa massa anonima i singoli visi emergono lentamente in primo piano, ogni volta che il visitatore focalizza la propria attenzione su uno di essi. Le frasi che si incontrano si sovrappongono alle parole della *suite* di Carmine Torchia che “riempie” lo spazio altrettanto fisicamente degli autoritratti stessi.

Nell’installazione prevale un’atmosfera di introspezione, che varia dall’inquietudine alla calma seguendo l’alternarsi degli stati emotivi della composizione musicale in una evoluzione che rende percepibile, quasi tangibilmente, lo scorrere lento del tempo.

Questo lavoro può essere descritto come un incontro, un luogo del pensiero in cui vedere e riconoscere, negli altri, anche se stessi, in cui sperimentare, nel continuo mutare delle relazioni, il proprio coinvolgimento emotivo e la propria capacità comunicativa, in cui prendere coscienza della necessità di instaurare relazioni; uno spazio che prende via via forma grazie alle innumerevoli possibilità aperte da quella straordinaria coincidenza tra immagine e linguaggio racchiusa in ciascuno degli autoritratti.



Progetto "Alterazioni. Processi sintatticamente simili" a cura di Eventoarea. Fase 2\_ installazione. Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 2009.



17\_



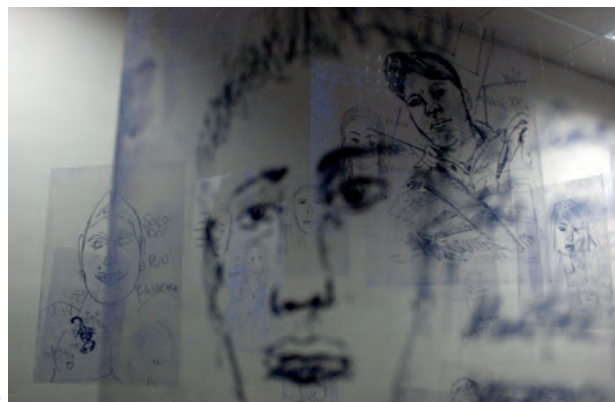
18\_



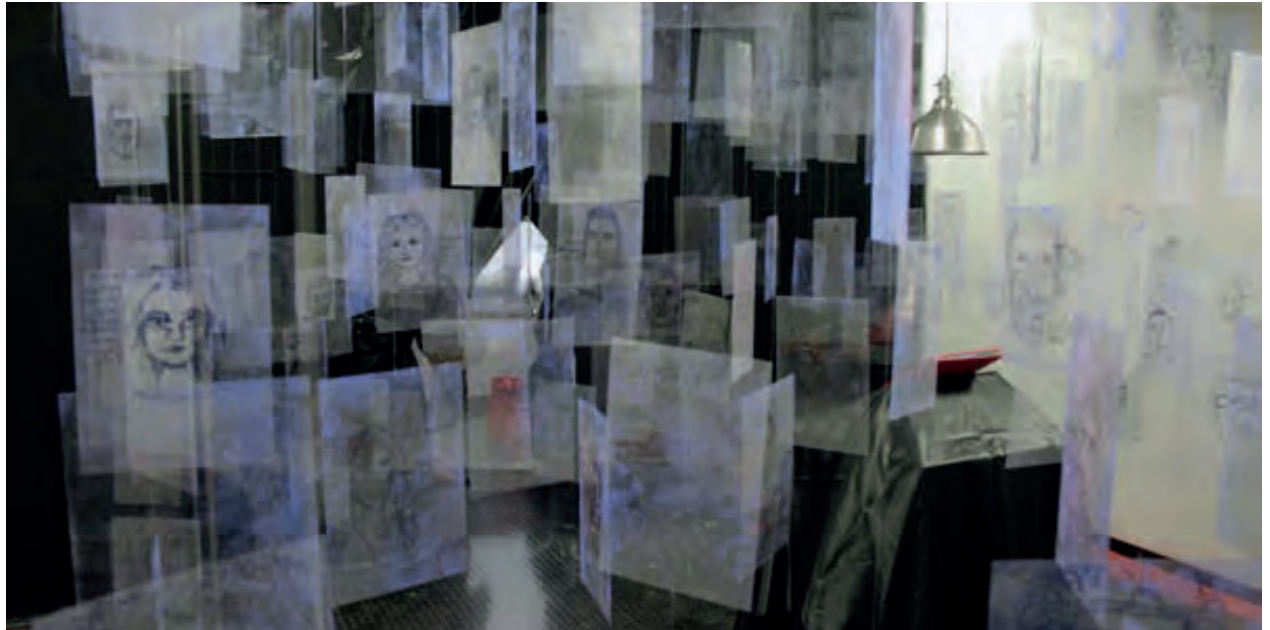
19\_



21\_



20\_



22



23

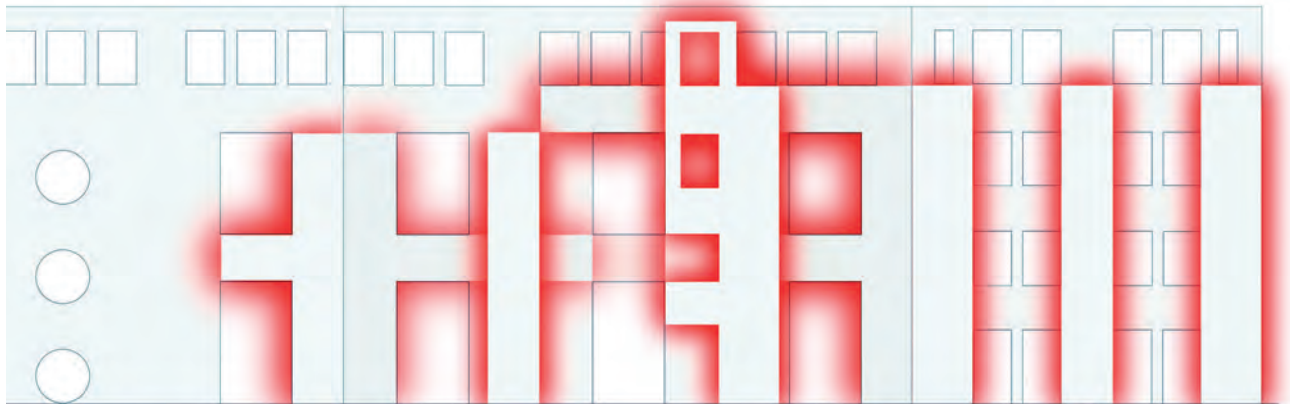
16-24: Progetto "Alterazioni. Processi sintatticamente simili" a cura di Eventoarea. Fase 2\_installazione. Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, 2009.





## attraverso l'opera

L'artista Alfredo Pirri ha realizzato nel 2011 a Reggio Calabria "Piazza", un'opera ospitata permanentemente presso il Museo Nazionale Archeologico e che è stata presentata in occasione dell'inaugurazione dei lavori di restauro, adeguamento e riallestimento di Palazzo Piacentini, sede del museo stesso. La grande installazione artistica dialoga e si integra con il nuovo atrio di ingresso che corrisponde al vecchio cortile interno e che si configura, appunto, come una nuova piazza monumentale aperta alla città. Un'opera, quindi, dal carattere "fondativo", che si propone cioè di creare un nuovo spazio pubblico, liberamente fruibile e permeabile dal tessuto urbano.



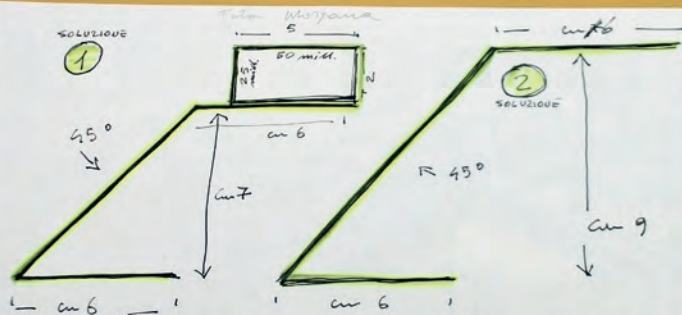


Alfredo Pirri, *Piazza*. Schizzi di progetto, 2011.



Alfredo Pirri, *Piazza*. Schizzi di progetto, 2011.

Copia di lavoro  
Alberini



SOLUZIONE 1 = CON PROFILATO SALDATO/LIBERO AGGIUNTO

SOLUZIONE 2 = SOLO PROFILATO PIEGATO

ATTENZIONE SOL. 1 = SE IL PROFILATO 50x20 È LIBERO PRIMA VA  
VERNICIATO BIANCO

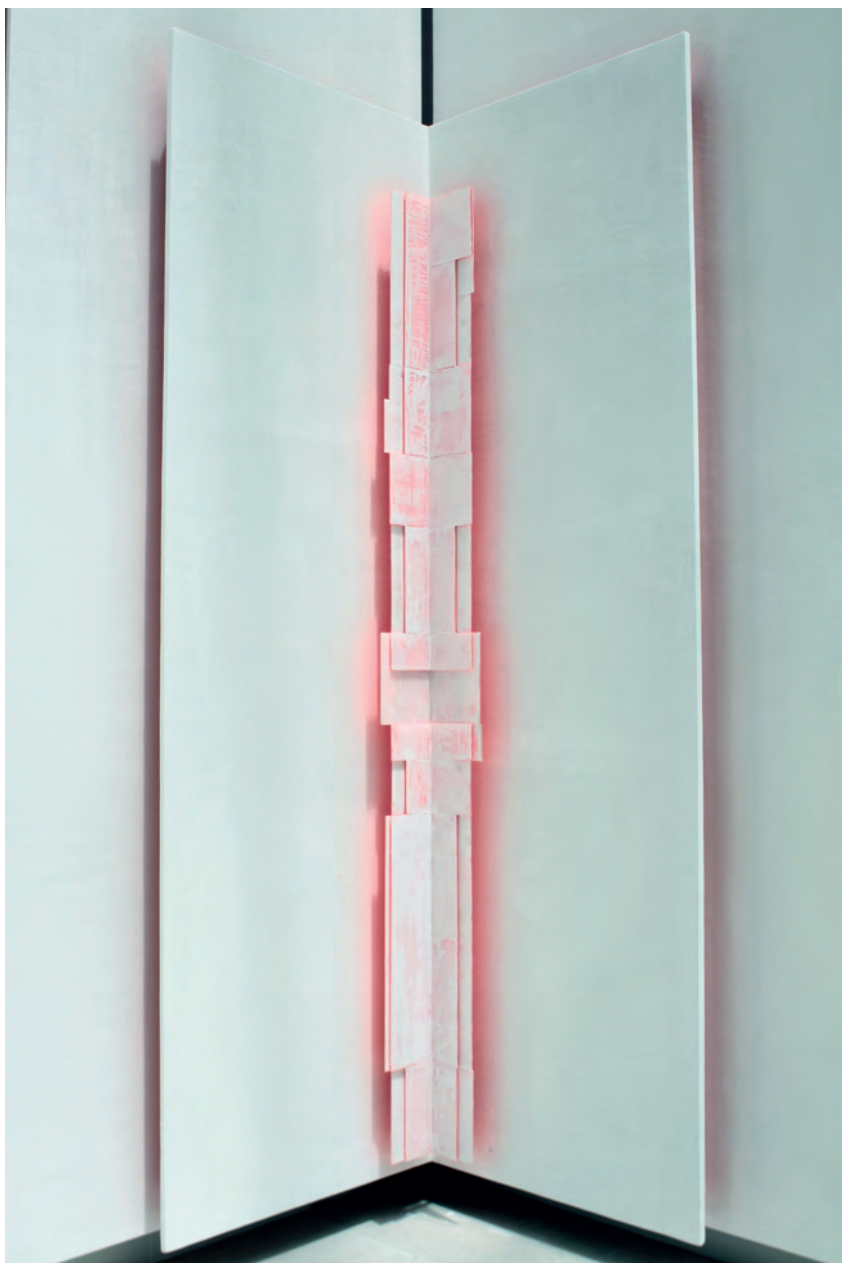


Alfredo Pirri, *Piazza*. particolare dell'installazione, Reggio Calabria 2011. Foto di Loriana Ambusto.



Alfredo Pirri, *Piazza*. montaggio e particolare dell'installazione, Reggio Calabria 2011. Foto di Maria Hélène Bertino.







Alfredo Pirri, *Piazza*. particolare dell'installazione, Reggio Calabria 2011. Foto di Loriana Ambusto.



In occasione della presenza di Alfredo Pirri a Reggio Calabria, è nata la possibilità di una collaborazione sorta dalle precedenti occasioni di confronto con l'artista e dall'interesse verso la sua ricerca.

L'idea alla base del progetto ha risentito dell'approccio da "mediatori" e della volontà di creare occasioni di promozione dell'arte contemporanea soprattutto in contesti che possiamo ancora considerare "periferici" rispetto ad un sistema consolidato. Altra caratteristica distintiva è stata quella di pensare e gestire tutti gli aspetti del progetto in modo da favorire la nascita di relazioni, basate sul confronto e sul dialogo, tra artisti, operatori e pubblico.

In una prima fase, quindi, abbiamo delineato alcune finalità tra loro correlate:

- anzitutto, far conoscere alla comunità locale l'opera di Pirri sin dalla fase della creazione, in modo che potesse generarsi un senso di partecipazione e quindi una sorta di "affezione", di senso di appartenenza nei confronti del suo lavoro, in modo che fosse vissuto e compreso come "proprio" e non come imposto dall'alto;
- raccontare l'opera nel suo farsi, testimoniandone le varie fasi all'interno di una narrazione fluida e partecipata, che si differenziasse da un normale approccio "da catalogo" proprio per questo carattere disteso e aperto a contributi personali dell'artista.;
- infine, in senso più generale, usare questo evento come opportunità per un pubblico ampio e non necessariamente vicino al mondo dell'arte di entrare all'interno del processo creativo e ragionare su come l'arte può essere un'occasione di riflessione e di crescita, di consapevolizzazione del proprio essere al mondo, strumento formativo che può essere esplorato, metabolizzato e trasportato nei contesti quotidiani.

Il progetto è stato ideato partendo da una riflessione sul significato dell'opera di Alfredo Pirri: una "Piazza" nel cuore stesso del Museo, una luminosa breccia di presente attraverso la quale entrare e percorrere il passato, riscoprendo il senso profondo di una memoria che nutre l'identità.

È per questo che il progetto costituisce in sé una fase germinativa dell'opera: nel momento stesso in cui la "Piazza" viene fondata, inizia ad essere vissuta e, in questo animarsi, essa si costruisce, assume una propria identità, configura il suo aspetto formale.

Il nostro intento è stato, quindi, esplorare le possibilità della piazza: innescare dei cortocircuiti e avviare così un processo che, partendo dall'opera e "attraverso l'opera", tracciasse un percorso lungo il quale fosse possibile in futuro proseguire in maniera autonoma.



Alfredo Pirri

Andrea Coppola (Video)

Maria Helene Bertino (Photo)

performers

Maurizio Albanese (DJ)

Saverio Autellitano (Tastiere)

Sebastiano Battaglia (Zampogna)

Danilo Brancati (Zampogna)

Bruno Caccamo (Pianoforte)

Giovanni Caridi (Violoncello)

Nicola Casile (Vocals)

Peppe Costa (Batteria)

Mimi De Leo (Sax)

Sergio Di Giorgio (Zampogna)

Pasquale Faucitano (Violino)

Marika Gatto (Voce)

Marco Manti (Zampogna)

Mimmo Martino (Voce)

Vincenzo Messineo (Zampogna)

Giuseppe Miceli (Zampogna)

Fabio Moragas (Chitarra)

Domenico Morello (Zampogna)

Eliana Moscato (Flauto traverso)

Filippo Spanò (Zampogna)

Giovanni Squillacioti (Percussioni)

ideazione e cura

Loriana Ambusto

Massimiliano Vetere

organizzazione e realizzazione  
associazione eventoarea

collaborazioni

Peppe Lana

associazione culturale beBOCS

Peppe Costa

Alessandro Gagliardo

malastrada.film

Gianfranco Scañdi

Beba Restelli

associazione Bruno Munari

Silvana Borgese

circolo didattico Nosside Ravagnese

ringraziamenti

Francesco Prosperetti

Direzione Regionale per i Beni Culturali  
e Paesaggistici della Calabria

Simonetta Bonomi

Soprintendenza per i Beni Archeologici  
della Calabria

Fabio De Chirico

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici  
ed Etnoantropologici della Calabria

Mimmo Trezza

Impresa edile COBAR S.P.A

# ATTRAVERSO L'OPERA

MUSEO NAZIONALE ARCHEOLOGICO DI REGGIO CALABRIA

PALAZZO PIACENTINI

23/29 MAGGIO 2011

"Attraverso l'opera" è un progetto ideato a partire dalla riflessione sul significato di "PIAZZA", l'opera d'arte che Alfredo Pirri ha realizzato nel Museo Archeologico di Reggio Calabria. L'installazione dell'artista è, infatti, una vera e propria "PIAZZA" nel cuore stesso del Museo, che apre così alla città il cortile di Palazzo Piacentini.

Attraverso questo progetto, la "PIAZZA" inizia ad essere vissuta prima ancora della sua realizzazione definitiva e, in questo animarsi, assume una propria identità, non solo come luogo fisico ma soprattutto come luogo di incontro e di relazione, come spazio aperto al confronto e allo scambio, ma anche come luogo di creatività, di ricerca, di riflessione.

Il progetto ruota attorno alla realizzazione di un'opera video che racconta la "PIAZZA" di Alfredo Pirri sin dalla sua ideazione ma che, al di là della testimonianza specifica del lavoro dell'artista, si apre ad una riflessione più generale sul processo di creazione dell'opera d'arte.

Il progetto si articola in una serie di attività visibili al pubblico grazie ad una postazione audio/video posta all'esterno del cantiere, in prossimità dell'ingresso.

## ATTRAVERSO L'OPERA

23/29 maggio\_ore 7:30-19:30

Andrea Coppola e Maria Helene Bertino documentano la nascita dell'opera di Alfredo Pirri: attraverso il video e la fotografia d'artista viene narrato il processo creativo nel suo fieri.

## UNDERCONSTRUCTION\_cruel intention

24/29 maggio

I musicisti si alternano in una serie di performances interagendo con la "PIAZZA" interna al Museo, imbastendo un dialogo con l'opera e con il cantiere.

## INQUADRARE L'INVISIBILE

24 maggio\_ore 10:00

Un laboratorio dedicato a coloro che lavorano nel cantiere, chiamati ad un esercizio di visione attraverso l'inquadratura, la fotografia e la manipolazione dell'immagine.

## CONCERTO DI CARTA

a cura di Beba Restelli

25 maggio\_ore 9:30

Un gruppo di alunni di scuola primaria all'interno del cantiere eseguono il loro concerto di carta dopo una lunga esplorazione polisensoriale.

## VIETATO OLTREPASSARE

24/29 maggio\_ore 10:00-18:00

Una postazione audio/video, collegata ad una telecamera mobile, consente di assistere in presa diretta alla creazione dell'opera di Alfredo Pirri e di osservare le relazioni e le interazioni che danno vita alla "PIAZZA".

# PIAZZA

MUSEO NAZIONALE ARCHEOLOGICO DI REGGIO CALABRIA  
PALAZZO PIACENTINI  
30 GIUGNO/1 LUGLIO 2011

In occasione del completamento di "PIAZZA" si conclude il progetto "attraverso l'opera" curato dall'associazione Eventoarea con l'intento di accompagnare il processo creativo in tutte le sue fasi, costruendo attorno all'opera occasioni di relazione e di interazione tra differenti linguaggi. Nel momento stesso in cui la "PIAZZA" viene fondata, inizia ad essere vissuta e, in questo animarsi, essa si costruisce, assume una propria identità, configura il suo aspetto formale.

## ATTRAVERSO L'OPERA

Andrea Coppola e Maria Helene Bertino concludono le riprese video di THE VISIBLE RITUAL e la documentazione fotografica.

## UNDERCONSTRUCTION\_cruel intention

I musicisti si alternano in tre sessioni, secondo tre momenti temporali distinti: la notte del 30 giugno, il giorno dell'1 luglio e la sera dell'1 luglio.

PIAZZA infatti, è un'opera viva che respira delle variazioni di luce nell'arco della giornata. I musicisti quindi si confrontano con i suoi mutamenti istaurando con PIAZZA un rapporto personale, secondo un approccio contemplativo o dialogico-creativo, o, ancora, di interazione con le persone presenti.

Nella sera dell'1 luglio le performances prenderanno il via da "Rapporto alla Nazione", opera audio realizzata da Alfredo Pirri nel 2001 per la trasmissione radiofonica "RadioArte".

## VIETATO OLTREPASSARE

1 luglio\_ora 18:00-22:00

Collegamento in diretta online sul sito [www.eventoarea.com](http://www.eventoarea.com)

Il collegamento in diretta consentirà di assistere a ciò che avviene dentro e attorno a "PIAZZA".



## the visible ritual

Tutto il progetto ruotava attorno alla realizzazione di un video che raccontasse l'opera di Alfredo Pirri sin dalla sua ideazione: un racconto della "Piazza" nel suo costituirsi, non solo come luogo fisico ma soprattutto come luogo di incontro e di relazione, come spazio aperto al confronto e allo scambio, ma anche come luogo di creatività, di ricerca, di riflessione. *The visible ritual* è un'intervista/racconto che, al di là della testimonianza specifica del lavoro di Pirri, si apre ad una riflessione più generale e che, partendo dal caso particolare, ragiona sui processi artistici, sulla creazione dell'opera, sulla sua capacità di innescare relazioni, ecc.; un racconto *in fieri*, visto dalla prospettiva di un artista, che via via si approfondisce e esplora diverse tematiche.

Questa parte del progetto è stata affidata ad Andrea Coppola (video) e Maria Helene Bertino (foto), con la collaborazione di Alessandro Gagliardo: durante la realizzazione dell'opera, i tre hanno lavorato a stretto contatto con Alfredo Pirri, interagendo grazie all'utilizzo del mezzo video-fotografico. "Attraverso l'opera" assume così il valore aggiunto dell'essere un'importante occasione per questi giovani artisti di confrontarsi con un maestro che da anni conduce una ricerca rigorosa e poetica.













Progetto “Attraverso l’opera” a cura di Eventoarea. Museo Archeologico Nazionale della Magna Grecia. Reggio Calabria, 2011. Foto di Gianfranco Scafidi.

204

Il desiderio di raccontare la “Piazza” nel suo farsi, di aprirla sin dal momento della sua fondazione (sia ideale che fisica) al pubblico e rompere le barriere che impedivano che un’opera concepita come uno spazio fruibile a tutti fosse in realtà chiusa all’accesso, la necessità di narrare ciò che stava accadendo in uno spazio di creazione, di convivenza, di scambio e di esperienza ha portato a “the visible ritual”, un film documentario che è stato presentato in anteprima alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna a Roma e successivamente in occasione di Artissima a Torino. Il mediometraggio risulta denso e rende la complessità di questi mesi in cui hanno convissuto i lavori del cantiere di ristrutturazione del Palazzo Piacentini con la realizzazione dell’installazione di Pirri e le attività pensate dalla nostra associazione perché questo momento fosse qualcosa di più di un *vernissage* dell’ennesima opera d’arte contemporanea in un museo. Risulta emozionante rivivere attraverso il video le performance musicali, l’interazione tra gli artisti e gli operai del cantiere, le riflessioni e le discussioni, i laboratori... ma soprattutto riscoprire negli sguardi e nelle parole di chi ha vissuto in prima persona queste esperienze la traccia di un cambiamento, lo stupore della scoperta di un senso nuovo in qualcosa che sembrava ordinario.



## underconstruction (cruel intention)

Sotto il titolo di “underconstruction” abbiamo riunito una serie di performances musicali che hanno avuto luogo all’interno del nuovo atrio del Museo, durante la realizzazione dell’opera di Alfredo Pirri.

Venti musicisti si sono alternati in undici sessioni soliste e di *ensemble*, spaziando dalla musica classica alla contemporanea, dal *jazz* all’elettronica, passando per gli strumenti tradizionali. La presenza dei musicisti assume un preciso valore in riferimento al senso generale del progetto: una “Piazza” è anche il luogo della musica, l’occasione in cui questo linguaggio diviene popolare, nel senso nobile del termine, in cui l’artista interagisce direttamente con l’ambiente, assimilandone le influenze e cogliendone gli stimoli. I musicisti, infatti, hanno improvvisato con i rumori, le azioni, i movimenti del cantiere, imbastendo un dialogo con l’opera e con il Museo in continua evoluzione: *under construction*, appunto.

Questo gruppo di performances fa parte di un progetto più ampio: “cruel intention” si basa sull’interazione dei linguaggi visivi con quelli musicali partendo da un presupposto comune: generare uno stato di crisi, come condizione favorevole allo sviluppo della creatività.

206



Progetto “Attraverso l’opera” a cura di Eventoarea. Museo Archeologico Nazionale della Magna Grecia. Reggio Calabria, 2011. Foto di Maria Hélène Bertino.



















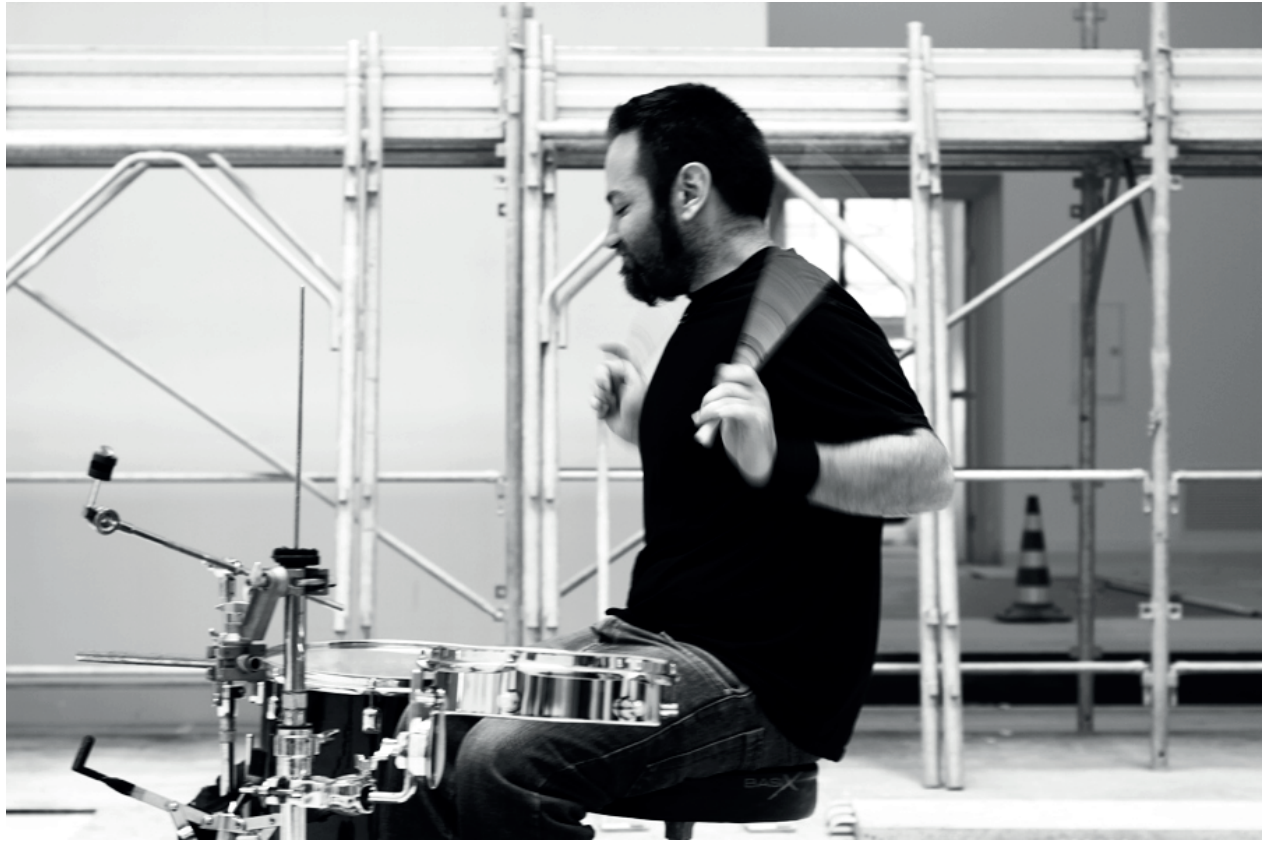








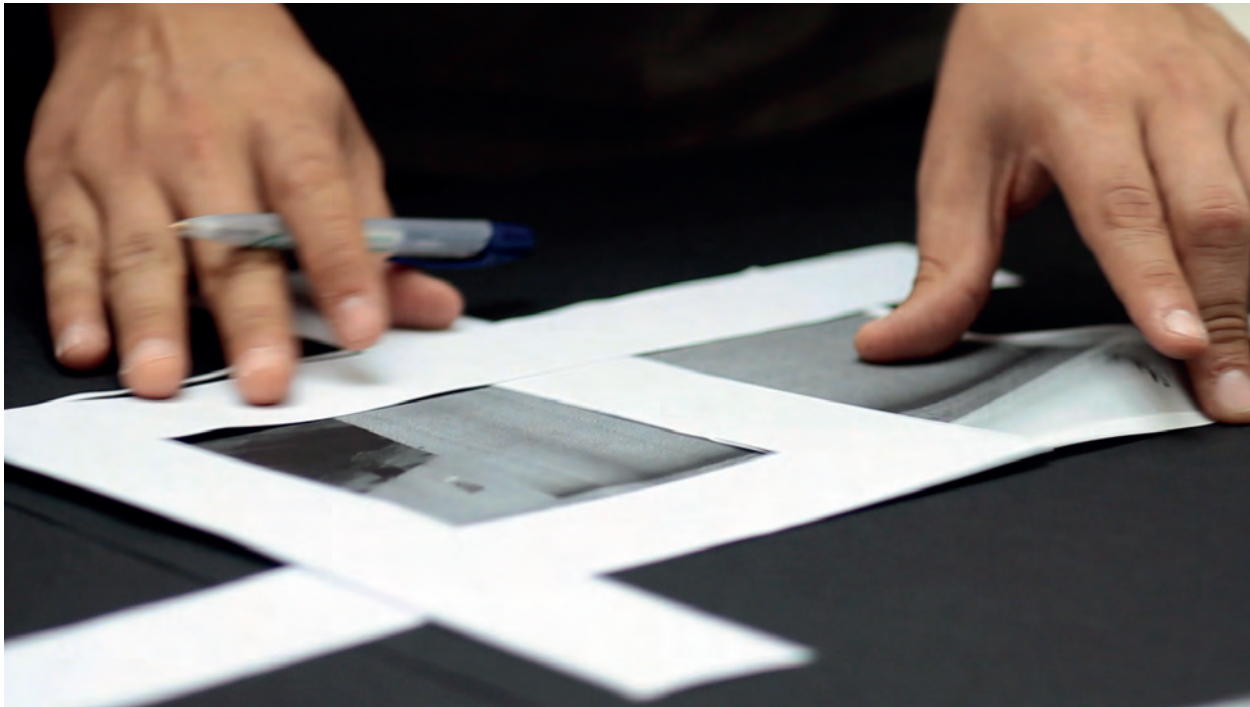




## **inquadrare l'invisibile**

All'interno di "Attraverso l'opera" sono stati previsti due laboratori dal taglio propriamente didattico, pensati come opportunità di entrare a far parte attivamente del progetto, esplorandone il senso.

"Inquadrare l'invisibile" è un laboratorio destinato agli operai che lavoravano nel cantiere ed è pensato per esplorare la loro percezione dello spazio. Abbiamo preso spunto dall'idea che sta alla base della scelta formale dell'opera di Alfredo Pirri: l'artista definisce "Piazza" come una quinta scenografica, un'insieme di cornici che inquadrano, idealmente e fisicamente, porzioni del museo e reperti archeologici; il presente guarda al passato, lo interpreta, ne sceglie un aspetto, lo approfondisce, lo valorizza, lo carica di significato rispetto ad una prospettiva contemporanea.



I partecipanti al laboratorio erano pertanto chiamati ad inquadrare visivamente delle porzioni del cantiere che ritenessero significative secondo il proprio giudizio soggettivo, in base alla propria esperienza professionale, a ciò che avevano scoperto, appreso, vissuto... Il risultato è una serie di fotografie scattate grazie allo sguardo di chi ha direttamente partecipato alla trasformazione e all'evoluzione del museo, di chi ha attivamente costruito la piazza, di chi ha "visto". Una testimonianza preziosa che fa emergere ciò che, ad una visione superficiale, risulterebbe invisibile o ciò che effettivamente non è più visibile una volta ultimati i lavori di ristrutturazione e restauro, quando lo spazio ha assunto il suo aspetto definitivo.



- È fantastica! Questa cosa non la dimenticherò mai!

(commento di un partecipante al laboratorio "Inquadrare l'invisibile" all'interno del progetto "Attraverso l'opera" a cura di Eventoarea. Museo Archeologico Nazionale della Magna Grecia. Reggio Calabria, 2011. In *The visible ritual* di Andrea Coppola, video, min.25.)







## **concerto di carta**

Questo laboratorio, organizzato in collaborazione con l'associazione Bruno Munari e curato da Beba Restelli, è rivolto, invece, all'esterno: i partecipanti sono gli alunni di una scuola primaria della città che, all'interno del cantiere, hanno condotto una esplorazione polisensoriale della carta. Interagendo con le performances musicali che si susseguivano nel museo, anche i bambini hanno eseguito il proprio concerto, utilizzando i materiali a loro disposizione.

Il laboratorio è un luogo di creatività, libertà, sperimentazione, scoperta ed apprendimento attraverso il gioco, dove sviluppare la capacità di osservazione ed imparare a guardare la realtà che ci circonda con tutti i sensi per meglio conoscerla. Secondo il Metodo Munari, infatti, la conoscenza plurisensoriale, l'osservazione della natura e delle opere d'arte, la sperimentazione di materiali, strumenti e tecniche, attraverso il gioco come scoperta, stimolano la creatività infantile come premessa al conseguimento di una personalità originale ed autonoma.











## **vietato oltrepassare\_presa diretta sul cantiere**

Data la particolare caratteristica del progetto, per cui la maggior parte delle attività si svolgevano all'interno di un cantiere, rendendole quindi fisicamente inaccessibili al pubblico per ovvie ragioni di sicurezza, si è pensato di lavorare sulla mediazione attraverso una soluzione alternativa.

Durante tutta la durata del progetto, è stata predisposta una telecamera mobile che ha ripreso costantemente tutto ciò che avveniva all'interno del cantiere, collegata con un televisore posto all'esterno e dotato di cuffie audio: una presa diretta sul lavoro di Alfredo Pirri per consentire ai "non addetti ai lavori" di vivere un'esperienza personale di "ingresso" alla piazza. La camera, che veniva di volta in volta spostata, cambiando inquadratura, ha dato modo a cittadini e turisti di oltrepassare la barriera fisica ed entrare virtualmente lì dove l'artista stava creando l'opera, offrendo così l'opportunità di immaginarne l'evoluzione, prefigurandone la configurazione spaziale, partecipando emotivamente al processo creativo.

## 230 **misura ambiente\_dialoghi con l'artista**

Dopo l'incontro di presentazione tenuto presso l'Aula Magna della Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, in occasione del quale Alfredo Pirri ha illustrato la sua ricerca e il progetto per il Museo, sono state organizzate altre occasioni di confronto diretto con l'artista.

La serie di dialoghi, dal titolo "Misura Ambiente" ha voluto dare l'opportunità al territorio di entrare in contatto con l'opera già nella fase della creazione, di stabilire una relazione con essa, di conoscerla e apprezzarla nelle sue connotazioni formali e di senso, in una parola, di sentirla "propria".

Gli incontri si sono tenuti presso istituzioni culturali, sedi associative e luoghi informali e sono stati rivolti tanto a studenti, giovani professionisti, operatori culturali, operatori del terzo settore, come a cittadini che hanno partecipato per pura curiosità o libero interesse personale.

Ciascun incontro mirava ad essere un momento di divulgazione aperto ad un pubblico ampio e costituire un tassello all'interno di un processo di avvicinamento della città all'arte contemporanea, stimolando il dibattito sul tema della creazione artistica e dell'importanza del partecipare ai processi creativi come presupposto per la costituzione di una comunità artefice del cambiamento. Alcuni spunti di riflessione che sono emersi in occasione di questi dialoghi sono stati elaborati ed approfonditi all'interno del video.





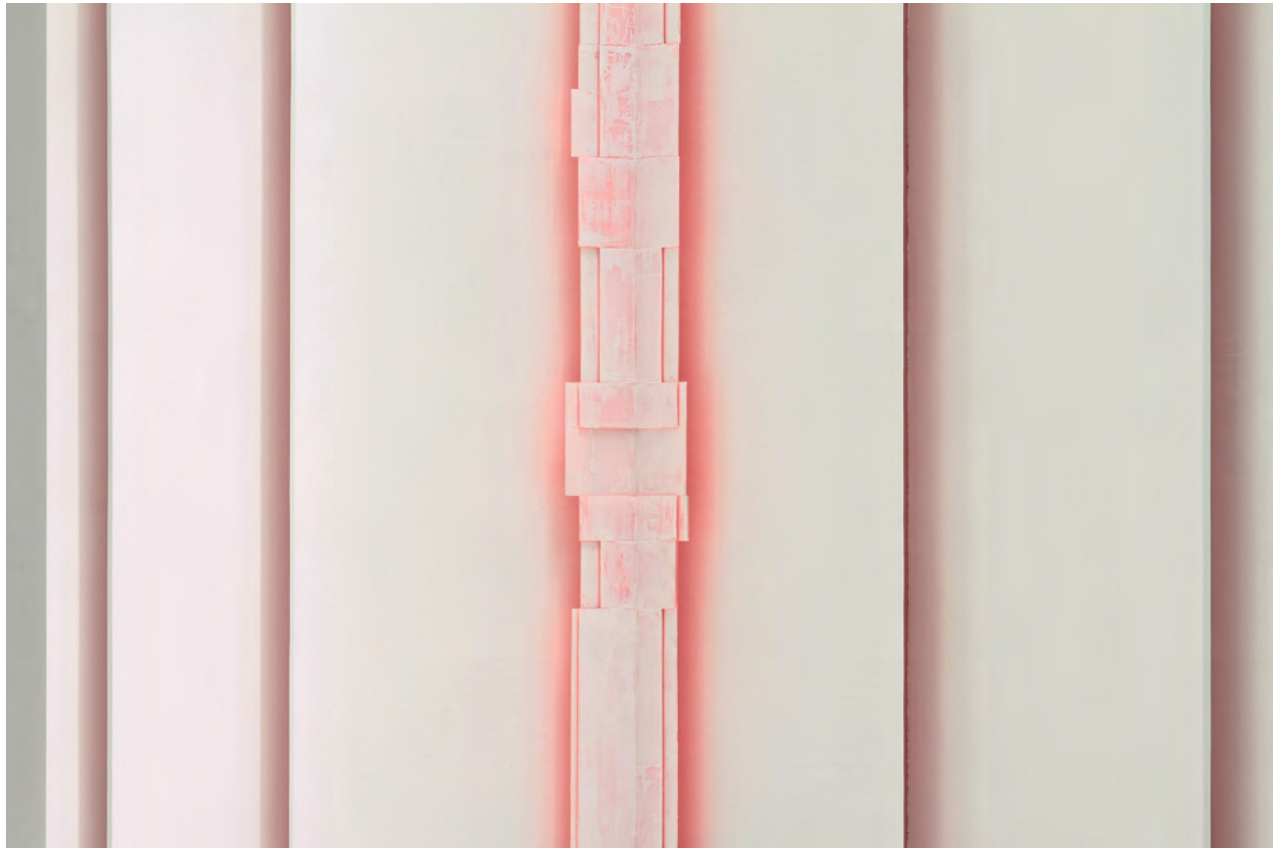
Alfredo Pirri, *Piazza*. montaggio dell'installazione, Reggio Calabria 2011. Foto di Lorian Ambusto.







Alfredo Pirri, *Piazza*. particolare dell'installazione, Reggio Calabria 2011. Foto di Loriana Ambusto.



# Pirri, tre pareti di creatività

*L'artista contemporaneo ospitato ad Architettura con "Misura ambiente"*

Nuovo spazio a disposizione della città, percepito nella duplice funzione di piazza e stage teatrale. Questo l'intervento di Alfredo Pirri, fulgido nome italiano nel panorama dell'arte contemporanea internazionale, che sarà presto

ospitato all'interno del Museo Nazionale della Magna Grecia di Reggio Calabria.

Segmento del nuovo look di Palazzo Piacentini che trasformerà il magazzino a cielo aperto in cortile, coperto per 400 mq, da piano di vetro calpestabile, opera viva in simbiosi con i mutamenti climatici che inviterà lo spettatore a godere di una percezione sempre nuova. «Non si tratta di restauro, ma di

fondatare qualcosa. - spiega Pirri, durante l'incontro "Misura Ambiente", svoltosi ieri nell'aula magna della Facoltà di Architettura e promosso dall'associazione Eventoarea in sinergia con la facoltà di Architettura dell'Università degli Studi Mediterranea-Mi sono piantato dentro questo atto civile, senza fare qualcosa di creativo che si sovrappo-

**BRONZI**  
La sala che ospiterà le statue sarà visibile attraverso l'opera di Pirri

**L'universo sensibile**

## L'arte come strumento di percezione

*La concezione dell'ideatore dell'installazione permanente a palazzo Piacentini*



*«E' un'opera di sottolineatura di qualcosa che già esisteva»*

Opera d'arte non come banale specchio della realtà, ma filtro che la restituisce per frammenti spezzati.

Questa la concezione di Alfredo Pirri, protagonista nel panorama dell'arte contemporanea internazionale, ideatore del-

l'installazione permanente, progettata da Pirri, cui si accederà tramite l'ingresso di Piazza De Nava, i cui lavori inizieranno il prossimo 23 maggio, presentata ufficialmente dalla Soprintendenza per i Beni archeologici della Calabria all'inaugura-

zione dei lavori di adeguamento e ampliamento di Palazzo Piacentini. «E' un'opera di sottolineatura di qualcosa che già esisteva - illustra l'artista - in cui ho preso in considerazione solo tre pareti, ho prelevato alcune parti che inizieranno ad assumere la forma di una sorta di alfabeto, in cui si crea un piccolo stordimento». Mimesi vicendevo-

l'installazione permanente che farà parte del nuovo volto del nostro Museo nazionale archeologico della Magna Grecia, approdato ieri in riva allo Stretto per "Misura Ambiente", incontro promosso nell'aula magna della Facoltà di Architettura da associazione Eventoarea e facoltà di Architettura dell'Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria.

Sguardo proteso a sondare il non conosciuto per «fondare un universo sensibile, in cui ci sia la fiducia verso la percezione delle cose che non passi solo attraverso il raziocinio - osserva l'artista - Se c'è una vera sensibilità è bene che prenda forma, ma spesso corriamo il rischio che sia falsa, forgiata sul linguaggio dominante. Tante volte si parla di arte soggettiva, ma non c'è un soggetto vero».

Arte che sussurra, quella di Pirri, che parla di silenzio, raccontando, con estrema delicatezza, gli elementi destabilizzanti.

Ricerca d'identità che non perde mai di vista il rapporto dialogico con l'opera, che potremo ammirare presto alla galleria nazionale d'arte moderna di Roma, dove realizzerà un progetto sulla statuaria italiana ottocentesca. (ta. ga.)



ARTISTA Alfredo Pirri

tra architettura e pittura, «come se questo pezzo di edificio fosse la pagina di un libro», con forme che spoggeranno dalla parete di 8 cm, senza creare fratture con l'ambiente circostante. A campeggiare, dietro le tre grandi aperture progettate, i due Bronzi di Riace e la testa del filosofo, custoditi da una tenda, che si solleverà nelle occasioni spe-

ciali come un sipario, mettendo in risalto i preziosi protagonisti. Ambiente dotato di grande luminosità, dove né arte, né architettura aggrediranno il visitatore, parte di un progetto che sarà intrapreso, durante la fase di realizzazione, da Pirri, Eventoarea e Box Catania, «un video racconto sull'installazione dell'artista che farà parte del nostro mu-

seo. - anticipa Loriana Ambusto, presidente di Eventoarea - e momento per riflettere su come nasce un'opera d'arte e su cosa significhi fare arte oggi, partendo dal presupposto che il processo creativo è occasione di porsi in una dimensione critica, d'interrogazione».

TATIANA GALTIERI  
reggio@calabrianora.it

arte

“Il rito invisibile” di Coppola  
sarà protagonista a Roma



**REGGIO C.** È stato protagonista qualche mese fa, a Reggio Calabria, al Museo Nazionale della Magna Graecia, con l'opera "Piazza", Alfredo Pirri. Adesso è tutto pronto per l'evento che si svolgerà a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in collaborazione con la British School at Rome. Sabato, alle 17, sarà il turno della visita all'opera "Passi" (in foto) di Alfredo Pirri, insieme all'artista e al curatore del museo per l'arte contemporanea Angela Rorro. E, proprio al termine della conferenza, sarà proiettato in anteprima il film dal titolo "Il rito visibile", del regista Andrea Coppola e prodotto dall'associazione Eventoarea, girato, qualche mese fa, in occasione della realizzazione dell'opera stabile di Pirri nel Nuovo Museo Archeologico di Reggio Calabria. Il film testimonia l'atmosfera che vissuta nel cantiere, mentre si procedeva alla ristrutturazione del museo: attimi condivisi con i musicisti, gli operai e tutti coloro che hanno partecipato. In questo senso il sottotitolo "Un'esperienza di comunità" restituisce l'anima del progetto che, in quanto esempio di mediazione culturale, vuole essere anzitutto condivisione del significato profondo dell'arte, al di là del suo valore estetico o simbolico, recuperando invece il suo rapporto con l'individuo e la collettività. Il film, infatti, non solo racconta l'opera di Alfredo Pirri sin dalla sua ideazione ma, al di là della testimonianza specifica del lavoro dell'artista, apre ad una riflessione più generale sul processo di creazione dell'opera d'arte e sul significato che essa riveste oggi, concretamente, nella vita delle persone. La visita darà luogo ad alcuni eventi chiamati "Cerimonie", intimamente connessi con l'opera esposta: la Cerimonia n.1 consiste nella distribuzione di una lettera dell'artista Federico Fusi e all'affissione nella sala di un testo scritto dall'artista sull'opera. Alle 18 invece, alla British School at Rome, si terrà la conferenza di Pirri con introduzioni del direttore, Professore Christopher Smith, e della Soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna, Maria Vittoria Marini Clarelli.

Di fatto si tratta di una conferenza sul lavoro artistico di Alfredo Pirri, a partire dalla visita alla sua ultima opera "Passi" presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Anche l'opera di Alfredo Pirri, "Passi" che accoglie il visitatore all'ingresso della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, offre l'occasione per riflettere sul senso e sul rapporto tra scultura e architettura, opera d'arte e spazio pubblico.

Gabriella Lax

# Attimi di vissuto al cantiere museo

Ecco il film girato a palazzo Piacentini

## MUSEO NAZIONALE

Nelle foto di Maria Helene Bertino alcune fasi della lavorazione del film di Andrea Coppola dal titolo "Il rito invisibile" girato a palazzo Piacentini



Testimonianza di attimi di vita, concreti, dai toni luminosi. Quell'atmosfera vissuta nel cantiere del Museo Nazionale, mentre si procedeva alla ristrutturazione di palazzo Piacentini. E sabato scorso, a Roma, quei momenti sono stati rivissuti nel film, presentato in anteprima nazionale, dal titolo "Il rito visibile" di Andrea Coppola, prodotto dall'associazione reggina Eventoarea.

L'occasione è stata la conferenza (appartemente al ciclo "Misura Ambiente") di Alfredo Pirri alla British School at Rome, preceduta dalla visita all'opera "Passi" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Come a Roma, infatti, anche a Reggio Calabria l'artista Pirri ha realizzato un'installazione nello spazio d'ingresso di un importante museo, com'è il Nuovo Museo Archeologico. Secondo la visione di Pirri «l'accesso al museo è una soglia simbolica, una zona di passaggio auto-critico e insieme celebrativo. Attraversarla è una cerimonia che accentua la percezione di una dimensione spaziale e temporale irreali ma allo stesso tempo radicalmente e intimamente materiale». Ed "Il rito visibile" racconta appunto il dispiegarsi di questo cerimoniale che inizia con la fase ideativa dell'opera per poi assumere concretezza durante la sua realizzazione fisica, fino al momento in cui si offre al pubblico.

Il film non è semplicemente un documentario delle lavorazioni di cantiere ma è la testimonianza dell'atto fondativo che Pirri ha voluto compiere con la sua "Piazza": l'opera è infatti

molto più di un'installazione artistica: è un luogo di comunità, dove le persone si incontrano, discutono, scambiano saperi... "vivono" insomma. E "Piazza" è stata questo luogo sin dal principio, già prima del suo completamento, grazie al progetto "Attraverso l'opera", curato da Lorenza Ambusto e Massimiliano Vetere, realizzato dall'Associazione Eventoarea grazie alla Direzione per i Beni Culturali e Paesaggistici e alla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria, nonché grazie all'impresa Cobar Spa: il progetto ha accompagnato la realizzazione dell'opera di Pirri nutrendola di performances musicali, laboratori, dibattiti ma soprattutto rendendo fruibile al pubblico un momento altrimenti inaccessibile com'è quello delle opere

di cantiere. "Attraverso l'opera" è infatti un raro esempio di mediazione museale, in cui viene sviluppato un progetto col fine di rendere comprensibile al pubblico un processo complesso com'è quello della creazione di un'opera d'arte.

Proprio in questo spirito di grande condivisione culturale, il film sarà visibile online sul portale del sito [www.eventoarea.com](http://www.eventoarea.com), che raccoglie tutto il materiale del progetto, tra cui le riprese integrali di Andrea Coppola e Gianfranco Scaffidi, le foto di Maria Helene Bertino, i testi critici, le musiche originali dei tanti artisti che hanno preso parte al progetto coordinati da Peppe Costa, i video delle conferenze e dei laboratori realizzati in collaborazione con l'Associazione Bruno Munari.







## cruel intention

Cruel intention è un progetto di *performances* artistiche che si sviluppa seguendo un unico filo conduttore. Il presupposto comune è generare uno stato di crisi, come condizione favorevole allo sviluppo della creatività. Crisi per gli artisti, che vengono invitati ad entrare in una struttura definita solo parzialmente che contemporaneamente agevola e ostacola il loro lavoro. Crisi per il pubblico, che è chiamato a partecipare in prima persona mettendo in gioco non solo la propria sensibilità ma soprattutto le proprie convinzioni, i propri preconcetti, la propria rassicurante stabilità.

Cruel intention predispone uno “spazio”, fisico e temporale, in cui si produce un cortocircuito emotivo e psichico che invita ad entrare nella *performance* ma che, allo stesso tempo, genera problematicità e tensioni cui solo la partecipazione attiva può rispondere. Da qui il titolo: l'intenzione crudele sta nel dispiegare delle opportunità di azione attorno a cui possono prendere vita delle relazioni, desiderate e negate allo stesso tempo.

Cruel intention è un “luogo” della possibilità, uno spazio temporale in cui possono accadere, concretizzarsi e strutturarsi delle azioni e delle relazioni, pensato non per mettere in mostra ma per rendere visibile ciò che avviene all'interno dei processi creativi: un invito ad osservarli, ad interrogarli, a comprenderli e farli propri, prendendovi parte direttamente.

241

Partecipare a Cruel intention vuol dire contribuire a dare idee, voce, immagine, identità ad un progetto che vuole, anzitutto, essere testimonianza e racconto del desiderio di far parte di una comunità pensante, immaginativa, creativa.

*Costretti a convivere con altri che non conosciamo, a modulare i nostri pensieri, le nostre azioni, in risposta a contesti mutevoli e non prevedibili. A trovare nessi di causalità all'interno di eventi che si susseguono indipendentemente dalla nostra volontà.*

*La relazione, a volte, può essere un'imposizione più che una scelta... oppure una necessità di sopravvivenza.*

*Adattarsi, modificarsi. A volte insinuarsi tra pieghe inesplorate. Ancora, difendersi dalle possibili contaminazioni esterne.*

*O aprirsi allo stupore nello scoprire come tutto possa inaspettatamente combaciare.*





**cruel intention**  
musica PERFORMANCE artivisive

La nostra è un'intenzione crudele: dispiegare una relazione, desiderata e negata allo stesso tempo. Nello stesso spazio (fisico e temporale) dovranno coesistere azioni dissonanti, legate (forse) dalla casualità.

Tre musicisti proveranno ad interagire senza guardarsi, occupando punti diversi dello spazio.

Il pubblico parteciperà alla performance attraverso le proiezioni dirette, come soggetto attivo, alla pari degli artisti.

La performance, della durata di 21 minuti e 12 secondi, non lascerà traccia alcuna e non sarà documentata: l'obiettivo è pensare alla creatività come processo e non come azione finalizzata ad un risultato materiale.

Nessuna opera d'arte in mostra, quindi, ma una performance collettiva, una *cruel intention* per mettere alla prova tutti coloro che vorranno esserci.

**martedì 21/12**  
**per 21 minuti 12 secondi**  
**finiremo alle 21:12**

PELLI\_PeppeCosta  
CORDE\_CiccioScarfò  
TASTI\_SaverioAutellitano  
VIDEO PROIEZIONI DIRETTE\_chiunque voglia



## reset\_cruel intention

Il primo episodio di *cruel intention* si insinua all'interno di un progetto di residenza artistica in uno spazio commerciale in disuso: un grande locale vetrato situato ad un crocevia di traffico che connette importanti arterie cittadine e che durante un mese ha ospitato il lavoro di diversi artisti "esponendolo in vetrina". Tutti i giorni, dal mattino alla sera, era possibile non solo osservare il loro fare artistico ma soprattutto dialogare ed interagire con gli artisti presenti.

Il progetto si è concluso con un *finissage* in occasione del quale si spiegava il progetto al pubblico e se ne presentavano i risultati, tanto in termini di opere realizzate come di documentazione video-fotografica. In questo momento conclusivo, alcuni artisti hanno deciso di utilizzare il linguaggio performativo ed Eventarea in particolare ha organizzato il primo episodio della serie "cruel intention".

244 In questa *performance*, in bilico tra musica ed arti visive, tre tracce sonore si accostano senza protezioni e senza preavviso, cercando o, meglio, rincorrendo, la possibilità di una compenetrazione che è solo auspicata. Nessuna promessa di armonia, nessuna garanzia di rintracciare progressioni, evoluzioni, rimandi... I tre musicisti invitati (batteria, chitarra e tastiere) improvvisano senza potersi guardare reciprocamente, poiché posizionati in altrettanti punti diversi dello spazio da cui è impossibile un contatto visivo. La comunicazione musicale è ostacolata anche dal forte riverbero della pessima acustica della sala. I musicisti si conoscevano ma non avevano avuto modo di parlare prima della *performance* né tantomeno di organizzare una struttura ritmica o programmare anche solo qualche frase. Forse per questo, sin dal principio, erano destinati a restare tre impulsi distinti, in relazione tra loro solo per il fatto di essere compresenti nel medesimo intervallo di tempo e nel medesimo spazio.

Sul piano predisposto per l'intervento del pubblico, si alternano manciate casuali di oggetti. Attraverso la proiezione diretta essi vengono privati della loro concretezza e trasformati nell'immagine di loro stessi: ingigantiti, dilatati e sgranati sulla parete, abbandonano la banalità nello svelare particolari nascosti o nel divenire segni, alfabeto che racconta relazioni inaspettate, a volte intime, a volte puramente concettuali.

Musica e proiezioni avvengono in contemporanea ma, ancora una volta, non sono correlate preventivamente o intenzionalmente. La relazione tra i due linguaggi è possibile solo nel cortocircuito tra guardare e udire, tra vedere e sentire, nell'istante fortuito ed irripetibile in cui tutto ha senso.

Avremmo voluto che non rimanesse traccia alcuna della performance, dandole carattere di *happening* e portandone all'estremo il carattere di esperienza collettiva irripetibile, valorizzando il senso della parteci-

pazione interattiva tra l'ambiente, i musicisti, gli artisti e il pubblico. Ne esiste tuttavia documentazione per le foto e i video che le persone presenti hanno scattato e girato (in perfetta linea con l'insaziabile necessità di poter corroborare l'"io c'ero"... ) e pubblicato sui *social networks*.



Progetto "Cruel intention" a cura di Eventoarea. Reggio Calabria, 2010.



















## community\_cruel intention

“Cruel intention”, essendo un momento di condivisione di uno spazio e di un’azione, può essere un’occasione di riflessione sulla comunità come ambiente che accoglie le espressioni individuali all’interno di una struttura organizzata.

Aderire ad una comunità vuol dire riconoscersi in un sistema di ideali, valori, tradizioni, usi, un sistema di significati che, nel complesso, genera una comune identità. Il singolo rinuncia parzialmente alla propria libertà individuale a favore di un gruppo che apre alla possibilità di dare un senso superiore alla propria esistenza. All’interno di una comunità trovano posto e significato le differenze, in un confronto che riesce a mediarle e a ricondurle verso una prospettiva unitaria, verso un senso che travalica la temporalità finita delle singole esistenze e diventa storia alla ricerca di immortalità.

In questa performance, che unisce linguaggi espressivi differenti, due musicisti sono chiamati a creare, attraverso il suono, una rappresentazione concettuale di questa idea di comunità. Due perché dal confronto duale può generarsi il primo nucleo di un gruppo sociale, in quanto relazione tra individualità differenti che riconoscono nell’altro degli elementi comuni e iniziano un’esperienza di condivisione.

254 All’interno della performance musicale, che ha una durata di circa 10 minuti, i musicisti alternano momenti di improvvisazione a momenti di esecuzione di battute prefissate, in modo che l’intera partitura risulta strutturata da elementi musicalmente riconoscibili che la scandiscono temporalmente e compositivamente.

La vita individuale scorre, così, all’interno di momenti rituali, simbolo dei valori e dei significati in cui la comunità tutta si riconosce affermando, così, la propria identità.

Questo episodio di “cruel intention” ha avuto luogo in occasione della presentazione del libro “Slow museum. I luoghi dell’arte contemporanea come spazio d’esperienza per la società” nell’aula magna di una facoltà universitaria con forma di emiciclo gradonato. Il pubblico era invitato alla performance da “spettatore” senza cioè che fosse denunciato il desiderio che ne diventasse parte attiva. Nel momento in cui le persone entravano nello spazio predisposto, veniva consegnata a ciascuno una torcia elettrica senza, però, dire che uso farne, lasciando così aperto un interrogativo. L’interazione è auspicata ma senza che venga guidata o, tantomeno, costretta.

Nel momento in cui le luci si spengono e inizia la performance musicale, è il buio stesso a costituire un richiamo a dare risposta all’interrogativo iniziale, a partire dalla semplice associazione di idee. La torcia diviene metaforicamente la capacità che ciascuno ha di dotarsi di strumenti per rispondere e risolvere

problematiche, mettendo in gioco la creatività come possibilità di agire nell'esistente. Accendere la propria torcia vuol dire scegliere di usare questa capacità individuale e, nello stesso tempo, entrare in relazione con l'altro, in un confronto che può declinarsi in forme diverse: sovrapposizioni, alternanze, interferenze, intensificazioni e affievolimenti, fino all'assenza, in una grande metafora di vita.

La performance questa volta è stata ripresa nella sua interezza con una telecamera fissa: il video costituisce non solo una testimonianza ma una sorta di raccolta dati in cui le luci che si accendono, si spengono, si muovono e si intersecano, conferendo immagine all'ambiente musicale, raccontano del sentirsi partecipi, consapevolmente o inconsapevolmente, di una esperienza condivisa.

**PRESUPPOSTO** Generare uno stato di crisi, come condizione favorevole allo sviluppo della creatività.

**Crisi per gli artisti**, che vengono invitati ad entrare in una struttura definita solo parzialmente che contemporaneamente agevola e ostacola il loro lavoro;  
**Crisi per il pubblico**, che è chiamato a partecipare in prima persona mettendo in gioco non solo la propria sensibilità ma soprattutto le proprie convinzioni, i propri preconcetti, la propria rassicurante stabilità.

Partecipare a Cruel intention vuol dire contribuire a dare idee, voce, immagine, identità ad un progetto che vuole, anzitutto, essere testimonianza e racconto del desiderio di...

**far parte di una comunità pensante, immaginativa, creativa.**

Costretti a **convivere con altri** che non conosciamo, a modulare i nostri pensieri, le nostre azioni, in risposta a contesti mutevoli e non prevedibili.  
Comunità come ambiente che accoglie le **espressioni individuali** all'interno di una **struttura organizzata**.

Aderire ad una comunità vuol dire **riconoscersi** in un sistema di ideali, valori, tradizioni, usi, un sistema di significati che, nel complesso, genera una **comune identità**.

**Il singolo rinuncia parzialmente alla propria libertà individuale a favore di un gruppo che apre alla possibilità di dare un senso superiore alla propria esistenza.**

All'interno di una comunità trovano posto e significato le **differenze**, in un **confronto** che riesce a mediarle e a ricondurle verso una prospettiva unitaria, verso un senso che travalica la temporalità finita delle singole esistenze e diventa storia alla ricerca di immortalità.



**SQUID LIGHT**

**Attivazione automatica a contatto. Con acqua o saliva!**

**HAPPENING**

Musica e azioni del pubblico avvengono in contemporanea e non sono correlate preventivamente o intenzionalmente. La relazione tra i due linguaggi è possibile solo nel cortocircuito tra guardare e udire, tra vedere e sentire, nell'istante fortuito ed irripetibile in cui tutto ha senso.

Nessuna promessa di armonia, nessuna garanzia di rintracciare progressioni, evoluzioni, rimandi... musicisti e pubblico sono destinati, forse, a restare due impulsi distinti, in relazione tra loro solo per il fatto di essere compresenti nel medesimo intervallo di tempo e nel medesimo spazio.

**COMMUNITY\_cruel intention**





*Indeed, to understand identity as a practice, and as signifying practice, is to understand culturally intelligible subjects as the resulting effects of a rule-bound discourse that inserts itself in the pervasive and mundane signing acts of linguistic life.*

(Butler, 1990, p.145)



<sup>1</sup> Eco, 2004, p. 163.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 181-182, corsivo dell'autore.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 118, corsivo dell'autore.

<sup>4</sup> In ogni arte, forse, è presente uno iato tra quel che l'opera significa per chi la fa e quel che essa può dire a chi si limita a osservarla. D'Angelo, 2001, p.207.

<sup>5</sup> Eco, 2004, p.62, corsivo dell'autore.

<sup>6</sup> Ivi, p. 45, virgolette dell'autore.

<sup>7</sup> J. Beuys, intervista di M. Perazzi, in "Il Corriere della Sera", 1 aprile 1973, cit. in Dorflès, 2003, pp. 210 sgg.

<sup>8</sup> Bauman, 2008, p. VII.



Le sirene ti parlano di te  
quello che eri  
come fosse per sempre  
le sirene  
non hanno coda né piume  
cantando solo di te  
l'uomo di ieri  
l'uomo che eri  
a due passi dal cielo  
tutta la vita davanti  
tutta la vita intera  
e dicono  
fermati qua  
fermati qua  
le sirene ti assalgono di notte  
create dalla notte  
han conservato tutti i volti  
che hai amato e che  
ora hanno le sirene  
te li cantano in coro  
e non sei più solo  
sanno tutto di te  
e il meglio di te  
è un canto di sirene  
e si sente nel rimpianto  
di quanto è mancato  
quello che hai intravisto e non avrai  
loro te lo danno  
solo col canto  
ti cantano di come sei venuto dal niente  
e niente sarai le sirene sono una notte di birra  
e non viene più l'alba  
sono i fantasmi di strada  
che arrivano a folate

e hanno voci di sirene  
riempi le orecchie di cera  
per non sentirle quando è sera  
per rimanere saldo  
legato all'abitudine  
ma se ascolti le sirene  
non tornerai a casa  
perchè la casa è  
dove si canta di te  
ascolta le sirene  
non smettono il canto  
nella veglia infinita cantano  
tutta la tua vita  
chi eri tu  
chi eri tu  
chi sei tu  
chi eri tu  
chi eri tu  
chi sei tu Mnemosyne?  
perchè continuare fino a vecchiezza  
fino a stare male  
e già tutto qua  
fermati qua  
non hai più dove andar  
le sirene non cantano il futuro  
ti danno quel che è stato  
il tempo non è gentile  
se ti fermi ad ascoltarle  
ti lascerai morire  
perchè il canto è incessante  
ed è pieno d'inganni  
e ti toglie la vita  
mentre la sta cantando

**ri-vedere**

**interpretazione dei risultati**



*[...] los dos rasgos distintivos de la actividad investigadora son la innovación y demostración: una investigación tiene que aportar o descubrir nuevos conocimientos sobre Educación Artística y tiene que demostrar la veracidad de sus afirmaciones y conclusiones a la comunidad profesional de educadores/as de artes visuales.*

(Marín, 2003, p. 462)

*La investigación cualitativa es un arte. Los métodos cualitativos no han sido tan refinados y estandarizados como otros enfoques investigativos... los investigadores cualitativos son flexibles en cuanto al modo en que intentan conducir sus estudios. El investigador es un artefice. El científico social cualitativo es alentado a crear su propio método.*

(Mills, 1959)

*Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador, nunca es el investigador el esclavo de un procedimiento o técnica.*

(Taylor e Bogdan, 2004, p.9)

Nello stesso momento in cui ho definito l'oggetto di questa tesi è iniziata la preoccupazione per la fase valutativa: i progetti che mi accingevo a studiare erano già conclusi: come avrei potuto farne la raccolta e analisi dei risultati?

Ragionavo secondo l'approccio tradizionale, largamente diffuso in ambito didattico, che esige prevedere gli strumenti valutativi in fase di progettazione: una volta definiti motivazioni e obiettivi (misurabili e verificabili), si stabiliscono le azioni, i metodi di raccolta dei dati e gli indicatori per l'analisi dei risultati. Anche laddove si faccia riferimento a metodi qualitativi, è difficile uscire dal terreno consolidato di causa-effetto, in cui tutto è incasellabile in tabelle ordinate dove verbi e aggettivi hanno un peso determinato e aspirano a ricondurre le specificità ad una casistica oggettiva e universalmente condivisa.

Fortunatamente, lo studio delle recenti linee di indagine e la partecipazione alle conferenze internazionali mi hanno dato modo di confrontarmi con altri ricercatori e di constatare che si tratta di un nodo problematico attorno al quale si stanno orientando gli sforzi di investigatori, docenti, operatori e di tutti i soggetti preoccupati di trovare nuove forme che si adattino alle caratteristiche delle nuove ricerche in ambito educativo ed artistico. La riflessività, il legame inscindibile con contesti situazionali, l'impossibilità di chiudere un processo educativo in una cornice definita da un punto di vista temporale e spaziale sono elementi che rendono urgente e necessario ideare ed elaborare nuove metodologie valutative che siano in grado di far emergere elementi di interesse generale, pur rispettando la natura peculiare e mutevole di questo tipo di ricerche.

265

Confrontandomi con il mio Direttore, abbiamo pensato che il più opportuno fosse un approccio che facesse confluire diverse prospettive metodologiche nell'ambito dell'indagine qualitativa, ipotizzando una triangolazione tra il racconto delle esperienze, i riferimenti teorici e il confronto con altri progetti.

Andando avanti nel percorso dottorale e addentrandomi nello studio dell'Arts Based Educational Research ha iniziato, però, a insinuarsi un interrogativo: la recente evoluzione della metodologia qualitativa, in particolare in ambito della ABER, inizia ad accettare come valide nuovi strumenti di indagine e restituzione dei risultati. Alle interviste, individuali e di gruppo, che fino a poco tempo fa erano il massimo grado di apertura soggettiva nell'indagine qualitativa, si affiancano rivoluzionarie forme di restituzione come foto, installazioni, performances, video e quant'altra opera artistica, assumendo il fatto che quest'ultima è, in sé e di per sé, frutto di una ricerca.

Si apriva con sollievo ai miei occhi la possibilità di una rilettura dei progetti in chiave metodologica che costituisse essa stessa la fase valutativa.

Nel caso di **alterazioni processi sintatticamente simili**, ad esempio, il catalogo è una forma di restituzione dei risultati “ammessa” nell’ambito delle metodologie di ricerca qualitativa applicate in ambito educativo ed artistico. In esso confluiscono le interviste-racconto degli artisti coinvolti, i dibattiti in fase preliminare tra artisti e mediatori, il dibattito con il pubblico, il video della performance, le immagini di tutti gli autoritratti prodotti, le tracce audio dei brani musicali originali, il tutto strutturato secondo una precisa architettura finalizzata a costruire una narrazione esaustiva del processo artistico nella sua interezza.

Da un punto di vista dei contenuti, il progetto mirava ad approfondire due tematiche di riflessione: l’opera come metafora epistemologica e la partecipazione attiva come palestra per la costruzione di comunità. Per quanto riguarda il primo assunto, si era scelto di utilizzare il processo artistico come mezzo d’indagine sul tema, cruciale nella postmodernità, dell’identità. Il momento storico in cui viviamo richiede di confrontarci continuamente con realtà, idee e culture differenti in una prospettiva globale ma, per consentire un vero dialogo, è necessario che le parti in causa siano consapevoli della propria identità. D’altro canto, raggiungere una definizione sembra, oggi più che mai, estremamente difficile perché nelle società “liquido-moderne” le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. Affrontare questa tematica è quindi estremamente importante per ogni uomo che voglia vivere consapevolmente il proprio presente.

266

Partecipare a questo progetto artistico ha offerto l’occasione di misurarsi anzitutto con la propria autorappresentazione: l’autoritratto è un pretesto per obbligarci a fermarci a pensare a se stessi e a definire la propria immagine, attraverso il disegno e il testo scritto. La *performance* è stata una rappresentazione di due riflessioni, differenti e complementarie, sulla costruzione identitaria, interpretata da un lato come dialogo e scambio positivo tra alterità e, dall’altro, come sofferta delimitazione e separazione tra il sé e l’altro nel riconoscimento delle differenze. La *suite* musicale affronta il tema dell’io in una prospettiva vitale, da una limbica pre-nascita ad una spirituale post-morte. Il dibattito a caldo è stato uno strumento prezioso affinché il pubblico apportasse il proprio personale punto di vista sui ragionamenti sviluppati attraverso i linguaggi più squisitamente artistici.

Questo processo, strutturato in una successione di momenti e azioni artistiche, consente a ciascuno di de-costruire e ri-costruire il senso dell’identità, accogliendone la problematicità, la complessità, la mutevolezza, perché dà modo di ripensare di volta in volta i dati acquisiti, modificandoli e ristrutturandoli, come avviene in ogni processo di conoscenza. Il ruolo di ciascuno dei soggetti che partecipano al processo artistico è ricercare in esso un ordine e un senso, un filo rosso che ricucia le varie stratificazioni di significato in una interpretazione che, in ogni caso, rimane comunque solo una tra le tante possibili.

La seconda tematica di riflessione, ossia la partecipazione attiva come palestra per la costruzione di comu-

nità, richiede una proiezione a breve e medio termine per poter valutare se realmente questo “laboratorio” ha portato a dei risultati concreti nella trasformazione del comportamento dei soggetti partecipanti. Con onestà intellettuale, posso qui solo ripercorrere quelle che erano le nostre intenzioni, nella fiduciosa speranza che questa esperienza abbia lasciato una traccia positiva e abbia potuto contribuire a creare o consolidare strumenti di azione spendibili nella quotidianità di ciascuno.

Senza dubbio, si tratta di un progetto che mette in campo un “fare artistico” estremamente dialogico. «L’opera è “aperta” come è “aperto” un dibattito: la soluzione è attesa e auspicata, ma deve venire dal concorso cosciente del pubblico. L’apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria» (Eco, 2004, p. 45). Nel momento in cui si apre ad essere formata, l’opera diviene formativa, perché responsabilizza il fruitore che è chiamato a partecipare personalmente e concretamente al processo di creazione artistica. L’opera, in quanto modo di vedere il mondo, non soltanto stimola la sensibilità e l’immaginazione ma soprattutto sollecita la consapevolizzazione dell’azione e, quindi, spinge ad una riflessione più profonda e più ampia sull’esistenza, richiamando così ad un impegno etico.

Questo contributo collettivo alla creazione dell’opera senza dubbio stimola lo spirito critico, educa alla convivenza, spinge ad immaginare nuove soluzioni, a proporre e mettere in atto il cambio, in un movimento circolare che costantemente si rinnova. Per questo, in questo progetto, abbiamo voluto creare delle “situazioni” in modo che persone diverse si potessero “incontrare”, più o meno consapevolmente, anzitutto con se stesse, successivamente fra loro e, infine, con gli artisti, instaurando delle dinamiche di azione-reazione che si traducevano in continue apportazioni di senso.

267

Nel progetto **attraverso l’opera**, il pretesto della testimonianza del lavoro di Alfredo Pirri ha costituito l’opportunità per condurre una riflessione più generale sui processi artistici, sulla creazione dell’opera e sulla sua capacità di innescare relazioni. Partendo, quindi, dall’analisi di un caso particolare, prende forma un racconto *in fieri* che via via si approfondisce e esplora diverse tematiche.

Il progetto prende il via dal significato di “Piazza”: questa grande installazione, più che un luogo fisico, vuole essere un luogo di incontro e di relazione, uno spazio aperto al confronto e allo scambio, ma anche un luogo di creatività, di ricerca, di riflessione. Il desiderio di raccontare la “Piazza” nel suo farsi, di aprirla sin dal momento della sua fondazione (sia ideale che fisica) al pubblico e rompere le barriere che impedivano che un’opera concepita come uno spazio fruibile a tutti fosse in realtà chiusa all’accesso, la necessità di narrare ciò che stava accadendo in uno spazio di creazione, di convivenza, di scambio e di esperienza ha portato a “the visible ritual”. Questo film documentario narra le performance musicali, l’interazione tra gli artisti e gli operai del cantiere, le riflessioni e le discussioni, i laboratori, ma soprattutto rivela con delicata sensibilità, negli sguardi e nelle parole di chi ha vissuto in prima persona queste esperienze, la traccia di un cambia-

mento, lo stupore della scoperta di un senso nuovo in qualcosa che sembrava ordinario.

Anche in questo progetto, quindi, abbiamo a disposizione un prodotto artistico che può essere considerato una forma di restituzione dei risultati valida alla luce delle recenti metodologie valutative.

Da un punto di vista documentativo, il video fornisce anche una preziosa raccolta dei commenti dei musicisti e dei partecipanti ai laboratori; si tratta di espressioni estemporanee e libere che raccontano come questi abbiano vissuto l'esperienza di partecipare alle azioni artistiche in un contesto peculiare come lo è un cantiere di restauro di un museo. Un caleidoscopico insieme di sorpresa, destabilizzazione, scoperta che nasce dall'esplorazione delle proprie capacità espressive immersi in un ambiente saturo di complessità: nel cantiere convivono attività differenti e a volte "disturbanti", interagiscono soggetti diversi, si tessono relazioni esponendosi a reciproche influenze. Anche in questo caso, quindi, sperimentiamo come i processi artistici siano un luogo di dialogo, di riflessione, di trasformazione.

268 Altri strumenti di valutazione possono essere considerati i momenti di dibattito sul tema della creazione artistica: oltre a costituire mezzi di divulgazione aperti ad un pubblico ampio e a favorire un processo di avvicinamento della città all'arte contemporanea, sono occasioni per ribadire l'importanza del partecipare ai processi creativi come presupposto per la costituzione di una comunità artefice del cambiamento.

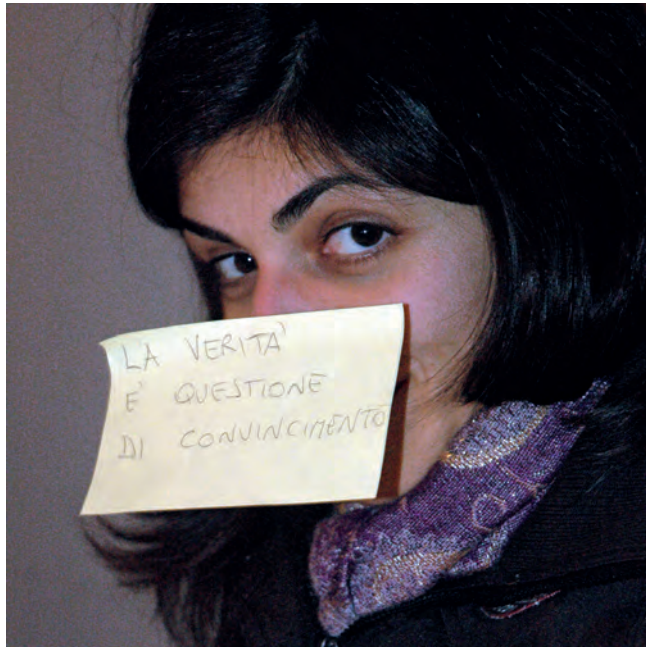
Dentro "attraverso l'opera" trova spazio un progetto che potremmo definire trasversale e che si insinua, declinando di volta in volta sfumature diverse, in differenti contesti. Si tratta di **cruel intention**, un progetto di performance musicali pensate per indagare il tema della relazione attraverso la predisposizione di "spazi" fisici e temporali in cui si producano cortocircuiti emotivi e psichici.

Lo stato di crisi è qui considerato un presupposto fertile all'attività creativa. Crisi per gli artisti, che vengono invitati ad entrare in una struttura definita solo parzialmente che contemporaneamente agevola e ostacola il loro lavoro; crisi per il pubblico, che è chiamato a partecipare in prima persona mettendo in gioco non solo la propria sensibilità ma soprattutto le proprie convinzioni, i propri preconcetti, la propria rassicurante stabilità.

"Cruel intention" è dunque uno spazio problematico, un "luogo" della possibilità, uno spazio temporale in cui possono accadere, concretizzarsi e strutturarsi delle azioni e delle relazioni. In questo progetto si esplorano le pratiche performative come metodo d'indagine critica, come forma di conoscere e comprendere. Le esperienze performative nascono dalla confluenza di emozione, desiderio, memoria e coscienza e costituiscono per questo un mezzo per conoscere e riflettere sul comportamento umano, tanto individualmente come socialmente.

Questa rilettura dei progetti evidenzia come tutto il mio percorso come mediatore sia impregnato da una forte componente etica. In tutti i casi, e non solo quelli qui analizzati, i processi artistici sono visti come un “luogo” dove avvengono trasformazioni personali e sociali, individuali e collettive, un “luogo” della possibilità, uno spazio temporale in cui possono accadere, concretizzarsi e strutturarsi delle azioni e delle relazioni, pensato non per mettere in mostra ma per rendere visibile ciò che avviene all’interno dei processi creativi: un invito ad osservarli, ad interrogarli, a comprenderli e farli propri, prendendovi parte direttamente.

Ripongo grande fiducia nella capacità che ha l’arte nel produrre cambiamento, nel modificare la visione del mondo e nel prefigurare i processi; questa capacità può e deve essere messa a servizio della complessità che viviamo, per far sì che ogni crisi divenga trasformazione feconda della nostra esistenza.







**uno sguardo all'orizzonte**

**conclusioni**

*Iniciar una exposición es iniciar un diálogo y, si pretendemos una devolución comprensiva, afectiva y social, es necesario poder incidir profundamente y conseguir un impacto emotivo y proyectivo que proceda de vivencias reales, en las que todos nos podemos reflejar en positivo o en negativo pero, en todo caso, que siempre nos facilite la oportunidad de transportarnos, entendiendo el término tal como se usa en las metáforas.*

(Juanola Terradellas, 2010, p. 243)



È arrivato il momento di mettere un punto... ed ora capisco come uno dei rischi sottesi all'attività di ricerca è proprio l'incapacità di decidere quando un progetto si può definire concluso. È come se si condensassero tutte le preoccupazioni e affiorassero solo le parti da approfondire, le tematiche tralasciate, le risposte posticipate. Per tranquillizzarmi mi ripeto che si tratta solo di una fase, di una stagione alla quale ne succederà un'altra.

Questi cinque anni di dottorato sono stati per me un inverno fatto di silenzi, un apparente stato di quiete in cui la vita ha continuato il suo inesorabile evolversi nascosta sotto una coltre di neve che attutisce i suoni, rallenta i passi, ferisce gli occhi col suo riverberante biancore. Nella tiepida oscurità della terra hanno fermentato i semi gettati ed ora nuovi germogli premono sotto la superficie per tornare a sbocciare più forti, con radici più salde.

276 È strano guardare indietro e vedere quanto solitario sia stato questo percorso, soprattutto comparato con la precedente fase di ricerca empirica. I miei anni associativi sono marcati dalle relazioni, traboccanti di incontri, dialoghi, confronti e scontri, in un ribollire di intuizioni, interrogativi, idee, progetti sempre condivisi. Questa solitudine è stata interrotta da rari episodi che sono stati veri e propri momenti rivelativi e che coincidono con importanti passi avanti nel cammino di ricerca. Le conferenze, gli incontri, i tutoraggi sono brecce felici in un andirivieni complesso e arduo, momenti di ristoro lungo un sentiero in perenne salita che hanno disegnato una rete di riferimenti indispensabili per guidare i miei passi incerti.

Una delle maggiori difficoltà derivava dalla sensazione che scrivere la tesi significasse incorsettare in un linguaggio classico e in una forma accademica un processo di vita, un processo che è, per sua natura, in fluida evoluzione. Il timore era di non riuscire a restituirne il senso profondo e di non declinare con sufficiente generosità tutte le sfumature, a volte impercettibili però estremamente importanti.

Questa tesi, l'ho ripetuto più volte, è stata un cammino a ritroso nella mia esperienza pregressa come *practitioner* e come ricercatrice. Rileggere questo percorso personale e professionale alla luce delle ricerche educative basate sulle arti, selezionare i progetti più significativi in riferimento all'educazione in spazi non formali, valutarne l'incisività e l'efficacia e analizzarli da una prospettiva a/r/tografica, erano alcuni degli obiettivi di indagine dichiarati in fase iniziale. Queste intenzioni mi hanno costretta a confrontarmi con il mio percorso di vita, non solo in ambito professionale, e hanno evidenziato come sia presente un totale coinvolgimento personale nel processo di indagine. Si tratta di un aspetto che allo stesso tempo problematizza e arricchisce ogni esperienza di ricerca in ambito della ABER e che dà a questa prospettiva di indagine un carattere ampiamente e veracemente umano.

In questo percorso di riscoperta, mi sta particolarmente a cuore tutelare questa ibridazione di ruoli che

all'inizio temevo, perché la interpretavo come un'indefinizione, e che ora percepisco in tutta la sua ricchezza. Fuori da definizioni ontologiche, difendo una identità del fare che si radica nella significatività delle esperienze di vita. "Sono" un ricercatore, sì, ed anche un educatore, un mediatore, un curatore... ma soprattutto "compio atti vitali" in quanto sento, mi interrogo, rifletto, immagino, progetto... atti che hanno una valenza al contempo estetica ed etica e, in questo, assumono anche un valore educativo.

Da qui il mio particolare interesse nell'indagare il ruolo dei processi artistici come spazio di esperienza privilegiato per la costruzione dell'identità individuale e collettiva, come opportunità di relazione sociale e scambio culturale, come fucina di sperimentazione per la creazione di nuovi significati e nuovi saperi, come luogo della possibilità per la trasformazione personale e sociale.

Spero di essere riuscita ad evidenziare, attraverso il racconto dei progetti, come la ricerca artistica possa essere considerata una pratica epistemologica e di aver sostenuto con sufficiente veemenza il valore trasformativo dell'esperienza artistica. Sicuramente posso affermare con assoluta certezza che la mia esperienza testimonia l'importanza di una teoria legata alla pratica ma anche di una pratica che alimenta la teoria: senza questa immersione nelle recenti ricerche educative ed artistiche, corroborate dagli studi in ambito accademico, il mio approccio empirico si fondava solo su volenterose e appassionate intuizioni però, d'altro canto, una teorizzazione, per quanto accurata, che non sfoci in pratiche artistico-educative e non assuma la sfida della sperimentazione, sarebbe un mero esercizio intellettuale.

277

Un'ulteriore preoccupazione in fase iniziale era delineare forme "ripetibili" di strumenti di azione educativa in contesti non formali come proposta di metodologia di azione nell'ambito della ABER e come mezzo di generazione di comunità. Sono perfettamente cosciente del carattere specifico di ogni processo educativo, del suo essere intimamente legato al contesto, alla situazione, ai soggetti. Tuttavia credo che alcune azioni artistiche possano costituire dei validi strumenti che si possano declinare di volta in volta all'interno dei processi educativi, modificandosi e adattandosi alle peculiarità di ciascuno di essi.

Spesso, all'interno di questo lungo discorso, ho descritto questo processo come rizomatico, ricorrendo a questa definizione per spiegare un sistema non strutturato, non lineare, non consequenziale. Le differenti tappe del percorso sono, quindi, nodi di interconnessione che alimentano una proliferazione di germinazione, di direzioni, di evoluzioni, indipendenti però comunicanti. Per questo la tesi, nella sua organizzazione, riflette questa caratteristica intrinseca e ciascuna delle parti di cui si compone rappresenta uno di questi nodi: tutti sono interrelati pur mantenendo una propria autonomia e da ciascuno di essi prende il via una innumerevole serie di prospettive.

Questa tesi è, allora, un racconto di esperienze rizomatiche, il cui significato deve rintracciarsi proprio nel

territorio instabile del non espresso, del non visibile, del non esplorato, in un continuo processo critico e auto-riflessivo che continuamente genera nuovi interrogativi, nuove indagini, nuove direzioni. Si tratta di ricercare nell'*in-between* e assumere coscientemente un'atteggiamento di indagine in costante evoluzione che ripaga lo sforzo con un processo di apprendimento continuo, generoso e arricchente.

Come ogni lavoro di ricerca, anche il mio presenta degli "spazi vuoti". Se, però li rileggiamo nella prospettiva a/r/tografica, questi spazi vuoti sono proprio i più fertili, perché è negli interstizi del non detto che germogliano nuove questioni, riflessioni e ri-definizioni. Proprio da questi interstizi inesplorati si aprono nuove insperate prospettive che alimentano il desiderio di continuare a lavorare, a ricercare, a sperimentare, a indagare **l'esperienza rizomatica dell'arte** come cammino **verso una comunità pensante, immaginativa, creativa**.

Per tentativi ed errori, in una sete inestinguibile di *poiesis* e poesia.







*Quando ti metterai in viaggio per Itaca  
devi augurarti che la strada sia lunga,  
fertile in avventure e in esperienze.*

*I Lestrigoni e i Ciclopi  
o la furia di Nettuno non temere,  
non sarà questo il genere di incontri  
se il pensiero resta alto e un sentimento  
fermo guida il tuo spirito e il tuo corpo.  
In Ciclopi e Lestrigoni, no certo,  
né nell'irato Nettuno incapperai  
se non li porti dentro  
se l'anima non te li mette contro.*

*Devi augurarti che la strada sia lunga.*

*Che i mattini d'estate siano tanti  
quando nei porti - finalmente e con che gioia -  
toccherai terra tu per la prima volta:  
negli empori fenici indugia e acquista  
madreperle coralli ebano e ambre  
tutta merce fina, anche profumi  
penetranti d'ogni sorta;  
più profumi inebrianti che puoi,  
va in molte città egizie  
impara una quantità di cose dai dotti.*

*Sempre devi avere in mente Itaca -  
raggiungerla sia il pensiero costante.*

*Soprattutto, non affrettare il viaggio;  
fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio  
metta piede sull'isola, tu, ricco  
dei tesori accumulati per strada  
senza aspettarti ricchezze da Itaca.  
Itaca ti ha dato il bel viaggio,  
senza di lei mai ti saresti messo  
in viaggio: che cos'altro ti aspetti?*

*E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso.  
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso  
già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare.*



**bibliografia**

- AA.VV. (2008). *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*. Milano: Mondadori Electa S.p.A.
- A.A.V.V. (2002). *Enciclopedia dell'arte*. Milano: Garzanti.
- A.A.V.V. (1988). *Padiglione Italia. 12 progetti per la Biennale di Venezia*. Milano: La Biennale di Venezia-Electa.
- ABRUZZESE, A. (1973). *Arte e pubblico nell'età del capitalismo: forme estetiche e società di massa*. Venezia: Marsilio.
- ACASO, M. (coord.) (2011). *Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Barcelona: Ariel.
- ACTON, M. (trad. it. di A. Bertinetto) (2008). *Guardare l'arte contemporanea*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- ADAMS, L. S. (1996). *The methodologies of art: An introduction*. Boulder, CO: Westview Press.
- ADORNO, T. W. (tr. it. di E. De Angelis) (1977). *Teoria Estetica*. Torino: Einaudi.
- AGIRRE ARRIAGA, I. (2001). Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística. *Revista do Laboratório de Artes Visuais*, 1 (1). Disponible en: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/view/2161>.
- AGRA PARDIÑAS, M. J. (2010). Topografías críticas: el hacer docente y sus lugares. En Eça, T. et al. (orgs.). *Desafios da Educação Artística em contextos ibero-americanos*. Porto, PT: APECV (Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual).
- AGRA PARDIÑAS, M. J. (2007). Geografías personales: un lugar en donde detenerse. En Calaf, R; Fontal, O. y Valle, R. (coords.), *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón: Trea.
- AGRA PARDIÑAS, M. J. (2005). El vuelo de la mariposa: la investigación artístico-narrativa como herramienta de formación. En Marín Viadel, R. (coord.), *Investigación en Educación Artística*, pp. 127-150. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- AGRA PARDIÑAS, M. J. (2003). La formación artística y sus lugares. *Educación Artística. Revista de investigación*, (1), Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, Universitat de Valencia, pp. 67-82.
- ÁLVAREZ RODRIGUEZ, D. (2015). Reducing the gap, expanding the matter. Pre-service teacher's training program in museum education. In Nardi, E. & Angelini, C., *Best Practice 4: A tool to improve museum education internationally*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- ÁLVAREZ RODRIGUEZ, D. (2010). Recursos para comprender el museo como agente educativo. *Aula de*

*Innovación Educativa*, 196.

ÁLVAREZ RODRIGUEZ, D. (2007). Educación artística para la diversidad y el cambio: propuestas para un debate compartido. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el reto Social, Cultura y Territorialidad*, pp. 57-58.

ÁLVAREZ RODRIGUEZ, D. (2007). El museo como comunidad de aprendizaje. En Huerta, R., *Espacios estimulantes. Museos y Educación Artística*. Valencia: Universidad de Valencia.

ÁLVAREZ-RODRIGUEZ, D. y BAJARDI, A. (2014) The role of the arts in education: uses of a visual aspects of multimodal knowledge. *Edulearn 14 Proceedings*.

AMBUSTO, L., VETERE, M. (2010). *Slow Museum. I luoghi dell'arte contemporanea come spazio d'esperienza per la società*. Milano: Silvana Editoriale.

ANTINUCCI, F. (2004). *Comunicare nel museo*. Roma-Bari: Laterza.

APPLE, M. W. (1999). *Power, meaning and identity: Essay in critical educational studies*. New York: Peter Lang.

ARGAN, G. C. (1980). *L'arte moderna*. Milano: Sansoni.

ARGAN, G. C. (1964). *Salvezza e caduta nell'arte moderna*. Milano: Il Saggiatore.

ASSUNTO, R. (1994). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Novecento.

AUGÉ, M. (1993). *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Eleuthera.

BAJARDI, A. y ALVAREZ-RODRIGUEZ, D. (2015). El cuerpo docente y los procesos de configuración de la identidad profesional. *Opción*, 31 (5), pp. 111-129.

BARBIERI, P. e TRIMARCHI, M. (a cura di) (2008). *Strategie e politiche per l'accesso alla cultura*. Roma: Quaderni Formez n. 63.

BARBIERI, P. e TRIMARCHI, M. (a cura di) (2008). *L'azione pubblica a sostegno dell'offerta culturale*. Roma: Quaderni Formez n. 62.

BARBOSA, A. M. (2002). Arte, Educación y Reconstrucción Social. *Cuadernos de Pedagogía*, 311, pp. 56-58.

BARONE, T. & EISNER, E. W. (2012). *Art Based Research*. Toronto, CA: SAGE, Thousand Oaks.

BARONE, T. (2006). Arts-based educational research then, now, and later. *Studies in Art Education*, 48 (1), pp. 4-8.

- BARONE, T. & EISNER, E. W. (2006). Arts-Based Educational Research. In J. GREEN, G. CAMILLI, P. EL-MORE (eds.), *Complementary Methods for Research in Education*. Washington: American Educational Research Association.
- BARILLI, R. (2006). *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano: Feltrinelli.
- BARONE, T. (2008). How art-based research can change minds. In M. Cahnmann-Taylor & R. Siegesmumg (Eds.), *Art-based research in education: Foundations for practice*. New York: Routledge.
- BARONE, T. y EISENER, E. W. (2012). *Art based research*. London: Sage
- BARRETT, E. & BOLT, B. (Eds.) (2007). *Practice as research: Approaches to creative arts inquiry*. London: I. B. Tauris.
- BARRET, T. (2008). *Why is that art? Aesthetics and criticism of contemporary art*. New York: Oxford University Press.
- BARTHES, R. (A. Lavers & C. Smith, Trans.) (1968) [1964]. *Elements of semiology*. New York: Hill and Wang.
- BARTOLI, G., GIANNINI, A. M., BONAIUTO, P. (1996). *Funzioni della percezione nell'ambito del museo*. Roma: La Nuova Italia.
- BAUDRILLARD, J. (tr. it. di G. Mancuso) (2007). *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli.
- BAUDRILLARD, J. (1980). *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*. Bologna: Cappelli.
- BAUDRILLARD, J. (tr. it. di G. Gozzi, P. Stefani) (1976). *La società dei consumi*. Bologna: Il Mulino.
- BAUDRILLARD, J. (1972). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani.
- BAUMAN, Z. (2007). *Liquid times: Living in an age of uncertainty*. Cambridge: Polity press.
- BAUMAN, Z. (2000). *Modernità Liquida*. Roma-Bari: Laterza.
- BAUMAN, Z. (trad. it. di M. Cupellaro) (2006). *Vita liquida*. Roma-Bari: Laterza.
- BECKER, H. S. (2004). *I mondi dell'arte*. Bologna: Il Mulino.
- BELLI, G., DI PIETRANTONIO, G. (2003). Editoriale. *I love museums magazine AMACI* n.0. Milano: Silvana editoriale.
- BENJAMIN, W. (1973). *Avanguardia e rivoluzione*. Torino: Einaudi.

- BENJAMIN, W. (trad. it. di E. Filippi) (2000) [1936]. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi.
- BERTELLI, C., BRIGANTI, G., GIULIANO, A. (diretto da) (1997). *L'età contemporanea*. Milano: Electa - Bruno Mondadori.
- BINNI, L., PINNA, G. (1980). *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*. Milano: Garzanti.
- BLANCO MOSQUERA, V. (2012). *Identidad narrativa (Estrategias del arte)* Tesi doctoral inédita. Universidad de Granada, Granada.
- BODEI, R. (2009). *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza.
- BODEI, R. (1995). *Le forme del bello*. Bologna: Il Mulino, Bologna.
- BOLLO, A. (a cura di) (2007). *I pubblici dei musei. Conoscenze e politiche*. Milano: FrancoAngeli.
- BONITO OLIVA, A. (2004). *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*. Roma: Gangemi.
- BONITO OLIVA, A. (2002). *Il museo e la morte del pubblico*. Area n.65.
- BONITO OLIVA, A. (1975). *Arte e sistema dell'arte*. Roma: De Domizio.
- BOURDIEU, P. (1998). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A.
- BOURDIEU, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.
- BORDONI, C. (a cura di) (2005). *Introduzione alla sociologia dell'arte*. Napoli: Liguori.
- BOURDIEU, P. (1983). *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
- BOURDIEU, P., DARBEL, A. (1972). *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale: i musei d'arte europei e il loro pubblico*. Rimini: Guaraldi.
- BOURRIAUD, N. (S. Pleasance & f. Woods, Trans.) (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du reel. (Original work published in 1998).
- BRANZI, A., CHALMERS, A. (2008). *Spazi della cultura, cultura degli spazi. Nuovi luoghi di produzione e consumo della cultura contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- BUTLER-KISBER, L. (2010). *Qualitative Inquiry: Thematic, Narrative and Arts-based Approaches*. London: Sage Publications.



- CAHNMANN-TAYLOR, M., SIEGESMUND, R. (2008). *Arts-based Research in Education: Foundations for Practice*. New York: Routledge.
- CALBÓ, M., JUANOLA, R. y VALLÉS, J. (2011). *Visiones interdisciplinarias en educación del patrimonio*. Girona: Documenta Universitaria.
- CARBONI, M., MONTANI, P. (a cura di) (2005). *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*. Roma-Bari: Laterza.
- CARY, R. (1998). *Critical Art Pedagogy. Foundations for a Postmodern Art Education*. New York: Garland.
- CIORRA, P., PURINI, F., SUMA, S. (a cura di) (2003). *Dentro\_il\_fuori. I musei dall'iperconsumo al racconto metropolitano*. Roma: Lindbergh.
- CHAO, B. y SÁNCHEZ FERRI, A. (2008). El museo como caja de sorpresas. Los museos de Arte Contemporáneo como lugares de encuentro social y educativo. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística*. Madrid: Eneida.
- CIORRA, P., SUMA, S. (a cura di) (2003). I musei dell'iperconsumo. *Atti del convegno internazionale, Triennale di Milano 22 ottobre 2002*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca.
- 288 COSTANTINO, T. E. (2002). Problem-based learning: A concrete approach to teaching aesthetics. *Studies in Art Education*, 43 (3).
- CRESPI, F. (1994). *Manuale di sociologia della cultura*. Bari: Laterza, Bari.
- CROS, S., FORASTÉ ARISSA, À., MASGRAU, M. (2015). *Creatividad. La empresa de tu vida*. Barcelona: Plataforma Editorial.
- DAL LAGO, A., GIORDANO, S. (2006). *Mercanti d'aura*. Bologna: Il Mulino.
- D'ANGELO, P. (2006). *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- D'ANGELO, P. (2003). *Estetismo*. Bologna: Il Mulino.
- D'ANGELO, P. (2001). *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma-Bari: Laterza.
- DANTO, A. C. (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DANTO, A. C. (1986). *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press.
- DE ANGELIS, A. (2003). L'uscita dalla cornice. *Modo. Rivista internazionale di cultura e del progetto*, n.224.

- DE BIASE, F. (a cura di) (2008). *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*. Milano: Franco Angeli.
- DEBORD, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1997) [1977]. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.
- DENZIN, N., LINCOLN, Y. (eds.) (2000): *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- DESIDERI, F. (2002). *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*. Genova, IT: Il nuovo melangolo.
- DETHERIDGE, A., VETTESE A. (2009). *Guardare l'Arte*. Milano: Il Sole 24 Ore.
- DEWEY, J. (2004a) [1938]. *Experiencia y educación*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- DEWEY, J. (2004b) [1934]. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DEWEY, J. (1989) [1933]. *Cómo pensamos. Nueva exposición de la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo*. Barcelona: Paidós.
- DEWEY, J. (1916). *Democracy and education: an introduction to the philosophy of education*. New York: Macmillan.
- DIAMOND, P., MULLEN, C. (eds.) (1999). *The postmodern educator: arts-based inquiries and teacher development*. Toronto: Peter Lang.
- DIAS, B. IRWIN, R. L. (orgs./eds.) (2013). *Pesquisa Educacional Bascada em Arte: A/r/tografia*. Santa Maria, RS, Brazil: EditoraUFSM.
- DÍAZ-OBREGÓN CRUZADO, R. (2003). *Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- DORFLES, G. (2003). *Ultime tendenze nell'arte di oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*. Milano: Feltrinelli.
- DORFLES, G. (1999). *Il divenire delle arti*. Milano: Bompiani.
- DORFLES, G., VETTESE, A. (2000). *Il Novecento, movimenti e protagonisti*. Bergamo: Atlas.

- DOSSI, P. (tr. it. di A. Gilardoni, M. Rimoldi) (2009). *Art mania. Come l'arte contemporanea sta conquistando il mondo (e perché)*. Milano: Silvana Editoriale.
- DUCHAMP, M. (2010). *Marcel Duchamp. Cartas sobre el arte. 1916- 1956*. Barcelona: Elba.
- ECO, U. (2015) [1968]. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani.
- ECO, U. (1971). *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- ECO, U. (1968). *La definizione dell'arte. Dall'estetica medioevale alle avanguardie, dall'opera aperta alla morte dell'arte*. Milano: Garzanti.
- ECO, U. (2004) [1962]. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- EFLAND, A., FREEDMAN, K., STURH, P. (2005). *La Educación en el Arte Posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- EISNER, E. W. (2009). El museo como lugar para la educación. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 12-21.
- EISNER, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- EISNER, E. W. (2002). Ocho importantes condiciones para la enseñanza y el aprendizaje en las artes visuales. *Arte, Individuo y Sociedad. Anejo I*, pp. 47-55.
- EISNER, E. W. (1998). *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.
- ESCAÑO, C., VILLALBA, S. (2009). *Pedagogía crítica artística*. Sevilla: Diferencia.
- FALGÁS, M., LLACH, S., MASGRAU, M., (2006). La creatividad poética: reciclaje, conexiones y collage. *Aula de Innovación Educativa*, 151, pp. 29-34, Barcelona: Graó.
- FALCON VIGNOLI, R. M. (2010). *Sentido del proyecto afectivo*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, Barcelona.
- FERRARI, F. (a cura di) (2007). *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*. Milano: Bruno Mondadori.
- FERRARI, F. (2004). *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*. Roma: Luca Sossella Editore.
- FONTAL, O. (coord.) (2013). *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*. Gijón: Trea.
- FONTAL, O. (2006). Las webs: complementos y extensiones de los museos. En Calaf, R. y Fontal, O.

- (coord.), *Miradas al patrimonio*. (pp.181-200). Gijón: Trea.
- FORAY, D. (2000). *L'economia della conoscenza*. Bologna: Il Mulino.
- FORMAGGIO, D. (2000). *Variazione su l'idea di artisticità. Profili di artisti e saggi brevi*. Milano: Nike.
- FORMAGGIO, D. (1994). *Separatezza e dominio. Discorsi di impegno civile*. Milano: Edizioni dell'arco.
- FORMAGGIO, D. (1991). *I giorni dell'arte*. Milano: Franco Angeli.
- FORMAGGIO, D. (1983). *La morte dell'arte e l'estetica*. Bologna: Il Mulino.
- FORMAGGIO, D. (1981). *L'arte come idea e come esperienza*. Milano: Mondadori.
- FOUCAULT, M. (1994). *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*. Milano: Mimesis.
- FRANCALANCI, E. L. (2006). *Estetica degli oggetti*. Bologna: Il Mulino.
- FRATESCHI, C., MISTRI, M. (a cura di) (2006). *I valori dell'arte*. Roma: Carocci.
- FREIRE, P. (2002) [1969]. *La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Siglo XXI.
- FREIRE, P. (1997). *Política y educación*. Madrid: Siglo XXI.
- FREIRE, P. (1975) [1968]. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- GARDNER, H. (1990). *Art education and human development*. Los Angeles: The Getty Center for Education in the Arts.
- GARDNER, H. (1987). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- GARDNER, H. (1983). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. New York: Basic Books.
- GERGEN, K. (2006). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- GIBBS, K., SANI, M., THOMPSON, J. (a cura di) (2007). *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita. Un manuale europeo*. Ferrara: Editai.
- GIROUX, H. (2010). Lessons From Paulo Freire. In *Chronicle of Higher Education*, 57 (9).
- GIROUX, H. (2005). *Estudios Culturales, Pedagogía Crítica y Democracia Radical*. Madrid: Popular.
- GIROUX, H. (2001). *Cultura, política y práctica educativa*. Barcelona: Paidós.

- GIROUX, H. (1997). *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós.
- GIROUX, H. (1997). *Escritura y pensamiento crítico en los estudios sociales. Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Barcelona: Paidós.
- GIROUX, H. (1990). *Los profesores como intelectuales: hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Madrid: MEC y Paidós.
- GOFFMAN, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- GOFFMAN, I. (2003). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GOMBRICH, E. H. (1999). *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*. Milano: Leonardo Arte.
- GREGOTTI, V. (2002). Se i musei diventano supermercati. *La Repubblica*, 23 ottobre 2002.
- GROSSI, R. (a cura di) (2007). La cultura per un nuovo modello di sviluppo. In *IV Rapporto Annuale Feder-culture*. Torino: Allemandi editore.
- 292 HARDY, T. (2006). *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*. Bristol: Intellect.
- HAUSER, A. (1977). *Sociologia dell'arte. Dialettica del creare e del fruire*. Torino: Einaudi.
- HEIDEGGER, M. (ed. it. a cura di G. Zaccaria, I. De Gennaro, Christian Marinotti) (2000). *L'origine dell'opera d'arte*. Milano: Edizioni.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008). La investigación basada en las artes: Propuestas para repensar la investigación en Educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, pp. 85-118.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002). Repensar la educación de las artes visuales. *Cuadernos de Pedagogía*, n.331, pp. 52-55.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2000): *Educación y Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro.
- HOOKS, B. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. New York: Routledge.
- IRWIN, R. L. (2010). A/r/tography. In Kridel, C. (ed), *Encyclopedia of Curriculum Studies* (pp.42-43). CA: SAGE, Thousand Oaks.
- IRWIN, R. L. (2008). A/r/tography. In Given, L. (ed), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (pp.26-29). CA: SAGE, Thousand Oaks.

IRWIN, R. L., BEER, R., SPRINGGAY, S., GRAUER, K., GU, X. & BICKEL, B. (2006). The rhizomatic relations of A/r/tography. *Studies in Art Education*, 48 (1), pp. 70-88.

IRWIN, R. L. & DE COSSON, A. (Eds.) (2004). *A/r/tography: Rendering self through art-based living inquiry*. Vancouver, British Columbia: Pacific Educational Press.

IRWIN, R. L., ROGERS, T. & WAN, Y. (1999). Making connections through cultural memory, cultural performance, and cultural translation. *Studies in Art Education*, 40 (3).

IRWIN, R. L. & SPRINGGAY, S. (2008a). A/r/tography as practice based research. In Cahnmann, M. & Siegesmund, R., *Arts-based research in education: Foundation for practice*, pp. 103-124. New York: Routledge.

IRWIN, R. & SPRINGGAY, S. (2008b). A/r/tography as practice-based research, in Springgay, S., Irwin, R., Leggo, C. & Gouzouasis, P. (eds.), *Being with A/r/tography* (pp. xix-xxxiii). Rotterdam: Sense Publishers.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2012). Per una educació artística basada en el compromís social. *Estris*, 184, pp. 9-11.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2011). *La investigación didáctica: hacia la interdisciplinariedad y la cooperación*. In *Educatio Siglo XXI*, Vol. 29.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2011). *Educar amb obres obertes*. *Artiga. Revista d'art i pensament contemporani*, 15, p. 3.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2010). Importancia de los museos en la Educación Artística. Diálogos de interpretación y transformación. In *Actas del I Congreso Internacional de Los museos en la educación: la formación de educadores*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Caja Madrid.

JUANOLA TERRADELLAS, R., CALAF, R, FONTAL, O. (2007). *Intercultural Education in contemporary Art Museum. La recherche en action muséale. Actions et perspectives*. Montreal, CA: Multimondes.

JUANOLA TERRADELLAS, R. y COLOMER, A. (2005). Museos y educadores: perspectiva y retos de futuro. En Huerta, R.; Calle, R. (eds.). *La mirada inquieta: educación artística y museos* (pp. 21-40). València: Universitat de València. Servei de Publicacions.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2002). Prólogo a la edición castellana y presentación. En Parini, P. (ed), *Los recorridos de la mirada* (pp. 11-47). Barcelona: Paidós.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2000). Viure l'art: l'arquitectura com a clau d'integració de l'educació artística a la vida quotidiana. *Art, cultura, educació: idees actuals entorn de l'educació artística*, 8, pp. 9 - 22. Lleida, ES: Edicions de la Universitat de Lleida. Disponible en Internet en <http://udg.cbuc.cat/record=>

b1002523\*cat.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (1992). Percezione, differenze individuali e creatività. *Quaderni dell'Associazione Arte e Creatività*. Rimini, pp. 4-8.

JUANOLA TERRADELLAS, R., CALAF, R., FONTAL, O. (2007). *Intercultural Education in contemporary Art Museum. La recherche en action muséale. Actions et perspectives*. Montreal, CA: Multimondes Montreal Canada.

JUANOLA TERRADELLAS, R. y CALBÓ ANGRILL, M. (2006). Interdisciplinarietà: ni el todo ni las partes. *Aula de innovación educativa*, 151, pp. 6-9.

JUANOLA TERRADELLAS, R. y CALBÓ ANGRILL, M. (2005). *Hacia modelos globales en educación artística*. En Marín Viadel, R. (ed.). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*, pp. 99-124. Granada: Universidad de Granada. Disponible en Internet en: [http://udg.cbuc.cat/record=b1225497\\*cat](http://udg.cbuc.cat/record=b1225497*cat).

JUANOLA TERRADELLAS, R. y COLOMER, A. (2005). Museos y educadores: perspectiva y retos de futuro. En Huerta, R.; Calle, R. (eds.). *La mirada inquieta: educación artística y museos*. pp. 21-40. València, ES: Universitat de València. Servei de Publicacions.

294 JUANOLA TERRADELLAS, R. y FABREGA ORENCH, A. (2013). Museos en tiempos de crisis: Del boom a la crisis de ideas. *HER&MUS*, 11, p.41.

JUANOLA TERRADELLAS, R., GUILLAUMES, M., BOIXI, E., CREUS, R. (2005). L'educació en l'art al servei del desenvolupament global i el compromís social. Aportació d'unes pioners. *VI Jornades d'Història de l'Educació Artística. Històries de vida en Educació Artística*, pp. 35-61, Barcelona: Universitat de Barcelona. Servei de Publicacions. Disponible en Internet en <http://petrus.udg.edu/cgi-bin/vtls.web.gateway.99?bi-b=7018533060&conf=080000++++ ++++++&screen=C+>

JUANOLA, R. y MASGRAU, M. (2014). Las aportaciones de E. W. Eisner en la Educación: creando un paradigma de profesor docente, investigador y generador de políticas culturales. *Revista Espanola de Pedagogía*, 259, pp. 493-508.

JUANOLA, R. y MASGRAU, M. (2011). Educar amb obres obertes. *Revista Internacional de Magisterio*, 15, pp.3.

KARP, I., MULLEN KREAMER, C., LAVINE, S. D. (a cura di) (1995). *Musei e identità. Politica culturale e collettività*. Bologna: CLUEB.

KOSUTH, J. (tr. it. di G. Guercio) (2009). *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*. Milano: Costa & Nolan.

- LEAVY, P. (2009). *Method meets art: Art-based research practice*. New York: Guilford Press.
- LYOTARD, J-F. (1989). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MAFFESOLI, M. (2007) [1990]. *En el crisol de las experiencias: para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI.
- MAGGI, M. (2003). Visitatori, pubblico, comunità. *Nuova Museologia*, n. 9.
- MALDONADO, S. (2015, octubre 29). *El patrimonio personal como herramienta de acción profesional*. Disponible en <http://ubuntucultural.com/el-patrimonio-personal-como-herramienta-de-accion-profesional/>
- MARANIELLO, G. (a cura di) (2002). *Arte in Europa 1990-2000*. Milano: Skira.
- MARÍN VIADEL, R. (2011a). La Investigación en Educación Artística. *Educatio Siglo XXI*, 29 (1), pp. 211-230.
- MARÍN VIADEL, R. (2011b). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas [Research in art education and arts based educational research: issues, trends and looks]. *Educação, Porto Alegre*, 34 (3), p. 271-285.
- MARÍN VIADEL, R. (2007): Conversaciones visuales. La creación artística en la formación del profesorado de educación infantil y primaria. En Roldán, J. (coord.), *Diálogos de imágenes y creación artística en papel*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MARÍN VIADEL, R. (2005). La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa. In Marín Viadel, R. (ed), *Investigación en educación artística* (pp. 223-274). Granada: Universidad de Granada.
- MARÍN VIADEL, R. (ed) (2005). *Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Univesidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- MARÍN VIADEL, R. (2003): Buscar y encontrar: la investigación en Educación Artística. En MarínViadel, R. (coord.), *Didáctica de la Educación Artística*. Madrid: Prentice Hall.
- MARÍN VIADEL R. y ROLDÁN, J. (coord.) (2017). *Ideas visuales: Investigación basada en artes e investigación artística [Visual Ideas. Arts Based Reseach and Artistic Research]*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MARÍN VIADEL R. y ROLDÁN, J. (2014). 4 instrumentos cuantitativos y 3 instrumentos cualitativos en investigación educativa basada en las artes visuales. En Marín Viadel, R., Roldán, J. y Pérez Martín, F. (eds.),



*Estrategias, técnicas e instrumentos en Investigación basada en Artes e Investigación Artística [Strategies, techniques and instruments in Arts based Research and Artistic Research]* (pp. 71-114). Granada: Universidad de Granada.

MARÍN VIADEL R. y ROLDÁN, J. (2013). Structures and conventionalised forms in research reports using "Visual Arts based Educational Research" (VAbER) and "Artistic Research" (AR) in Visual Arts. *1st Conference on Arts-Based and Artistic Research. Critical reflections on the intersection between art and research*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

MARQUARD, O. (tr. it. a cura di G. Carchia) (1994). *Estetica e anestestica. Considerazioni filosofiche*. Bologna: Il Mulino.

MASGRAU, M., CROS, S. y FORASTÉ, À. (2015). *Creacció. Un compromís amb les idees*. Girona: La ColActiva.

MASGRAU, M., MASDEVALL, S. (2010). Entorno a la poesía visual: la creatividad artísticoliteraria en educación primaria. *V Congreso de Arte Infantil y Adolescente*. Madrid: MUPAI.

MASGRAU, M., CROS, S. y FORASTÉ, À. (2009). *¡Buena idea! Recursos para estimular la creatividad*. Barcelona: RBA.

296 MAZZOLINI, R. (2002). *Andare al Museo. Motivazioni, comportamenti e impatti cognitivi*. Provincia Autonoma di Trento.

McLAREN, P., KINCHELOE, J. L. (2008). *Pedagogía Crítica. De qué hablamos, dónde estamos*. Barcelona: Grao.

MEGÍAS, C. (2007). Arte para conocer y cambiar el mundo. Propuesta educativa desde una perspectiva sociológica. *Arte, Individuo y Sociedad*, 19, pp. 81-94.

MELOTTI, M. (2006). *L'età della finzione. Arte e società tra realtà ed estasi*. Roma: Luca Sossella Editore.

MENEGUZZO, M., TRIMARCHI, M. (2009). Creatività e territorio: l'azione pubblica regionale. *Economia della Cultura*, n. 1.

MERLEAU-PONTY, M. (2003) [1945]. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.

MESÍAS LEMA, C. (2012). *Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, Granada.

MOLFINO, F., MOTTOLA MOLFINO, A. (1997). *Il possesso della bellezza*. Torino: Allemandi.

- MONACI, S. (2005). *Il futuro nel museo. Come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*. Milano: Guerini e Associati.
- MONTANI, P. (2007). *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Roma: Carocci.
- MORENO GONZÁLEZ, A. (2005). Educación Social: ámbitos de actuación y intervención socioeducativa a través del arte. En *Actas del Primer Congreso de Educación de las Artes Visuales*. Terrassa.
- MORENO MONTORO, M. I. (2006). Entre la pasión y el olvido. La mediación como solución a la situación cultural local. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad*, pp.76-79.
- MORIN, E. (2002). *Lo spirito del tempo*. Roma: Meltemi.
- MUNARI, B. (2010). *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*. Bari: Editori Laterza.
- MUNARI, B. (2007). *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*. Bari: Editori Laterza.
- MUNARI, B. (2006a). *Arte come mestiere*. Bari: Editori Laterza.
- MUNARI, B. (2006b). *Fantasia. Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive*. Bari: Editori Laterza.
- MUNARI, B. (2002). ¿Cómo educar la creatividad?. En Parini, P. (ed.), *Los recorridos de la mirada* (pp.269-275). Barcelona: Paidós.
- NARDI, E. (a cura di) (2004). *Musei e pubblico. Un rapporto educativo*. Milano: FrancoAngeli.
- OLAIZ SOTO, I. y SORIA IBARRA, F. (2009). El educador como mediador de un aprendizaje reflexivo. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 311-315.
- ORTEGA, I. (2014). Nuevas Visiones del Arte Outsider. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2), pp. 383-395. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2014.v26.n2.41614](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41614)
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983). *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial.
- PANOFSKY, E. (1995). *Il significato delle arti visive*. Torino: Einaudi.
- PARINI, P. (2002). *Los recorridos de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- PERNIOLA, M. (1999). *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*. Milano: Costa & Nolan.

- PERNIOLA, M. (1997). *L'estetica del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- POLI, F. (2006). *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*. Roma-Bari: Laterza.
- POLI, F. (a cura di) (2003). *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*. Milano: Mondadori Electa.
- POLI, F. (1975). *Produzione artistica e mercato*. Torino: Einaudi.
- POLVERONI, A. (2009). *Lo sboom. Il decennio dell'arte pazza tra bolla finanziaria e flop concettuale*. Milano: Silvana Editoriale.
- POLVERONI, A. (2007). *This is contemporary! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- PURINI, F. (2002). I Musei dell'Iperconsumo. *Lotus Navigator*, n.6.
- PURINI, F. (2003). Gli ipermusei e il popolo dell'arte. *Modo. Rivista internazionale di cultura del progetto*, n.224.
- 298 RIFKIN, J. (2000). *L'era dell'accesso. La rivoluzione della New Economy*. Milano: Mondadori.
- RIOUT, D. (2002). *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Torino: Einaudi.
- RISALITI, S. (a cura di) (2000). *Espresso. Arte oggi in Italia*. Milano: Electa.
- ROCCA, E. (a cura di) (2008). *Estetica e architettura*. Bologna: Il Mulino.
- ROLDÁN, J. y MARÍN VIADEL, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Archidona (Málaga): Aljibe.
- ROLDÁN, J. y HERNÁNDEZ, M. (2010). *El otro lado. Fotografía y pensamiento visual en las culturas universitarias*. Aguascalientes, México: Universidad de Aguascalientes.
- RULLANI, E. (2004). *Economia della conoscenza*. Roma: Carocci.
- RULLANI, E. (2004). *La fabbrica dell'immateriale*. Roma: Carocci.
- RUSSO, G. (2005). *I teatri della cultura. Percorsi esperienziali e pratiche di consumo*. Milano: Franco Angeli.
- SABATÉ NAVARRO, M. y GORT RIERA, R. (2012). *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos*. Gijón: Trea.

SACCO, P.L., SANTAGATA W., TRIMARCHI M. (2005). *L'arte contemporanea italiana nel mondo. Analisi e strumenti*. Milano: Skira.

SACCO, P.L. (a cura di) (2004). *Cultura e creazione di valore*. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.

SACHS, J. (2003). *The Activist Teaching Profession*. Philadelphia: Open University Press.

SANI, M., TROMBINI M. (a cura di) (2003). *La qualità nella pratica educativa al museo*. Bologna: IBC Emilia Romagna.

SANTAGATA, W. (a cura di) (2009). *Libro bianco sulla creatività. Per un modello italiano di sviluppo*. Milano: Università Bocconi Editore.

SANTAGATA, W. (2007). *La fabbrica della Cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo del paese*. Bologna: Il Mulino.

SANTAGATA, W. (1999). *Produrre cultura*. Torino: Celid.

SANTAGATA, W. (a cura di) (1998a). *Economia dell'arte. Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*. Torino: Utet.

SANTAGATA, W. (1998b). *Simbolo e merce*. Bologna: Il Mulino.

299

SANTAGATA, W., SEGRE G., TRIMARCHI M. (2007). Economia della cultura: la prospettiva italiana. *Economia della cultura*, n. 4.

SANTOS GUERRA, M. A. (2010). Una pretensión problemática: educar para los valores y preparar para la vida. *Revista de Educación*, 351, pp. 23-47.

SANTOS GUERRA, M. A. (2001). *Enseñar o el oficio del aprender*. Rosario: Homo Sapiens.

SENATORE, M. (2003). L'arte di sedurre ad arte. *Il Giornale dell'Architettura*, n.5.

SEVERINO, F., TRIMARCHI M. (a cura di) (2005). *Sette idee per la cultura*. Milano: Labitalia.

SCHÖN, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona: Paidós-MEC.

SIEGESMUND, R. & CAHNMANN-TAYLOR, M. (2008). The tensions of arts-based research in education reconsidered: The promise for practice. In Cahanmann-Taylor, M. & Siegesmund, R. (eds.), *Artsbased research in education: Foundations for practice* (pp. 231-246). New York: Routledge.

SILVA, A. (2009). ¿De qué hablamos en el diálogo con el arte? En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 112-129.

- SISTO, V. (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: la relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, VII, pp. 114-136. Disponible en: <http://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/54/54>.
- SPRINGGAY, S, IRWIN, R. L. & KIND, S. (2008). A/R/Tographers and Living Inquiry. In Knowles, J. G. & Cole, A. L., *Handbooks of the Arts in Qualitative Research. Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 83-91). Toronto, CA: SAGE Publications.
- SPRINGGAY, S, IRWIN, R. L. & KIND, S. (2005). A/R/Tography as living inquiry through art and text. *Qualitative Inquiry*, 11 (6), pp.897-912.
- SPRINGGAY, S., IRWIN, R., LEGGO, C., GOUZOUASIS, P. (Eds.) (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers.
- SULLIVAN, G. (2007). Creativity as research practice in the visual arts. In L. Bresler (Ed.) *International handbook of research on arts education*. Dordrecht, The Netherlands: Springer.
- SULLIVAN, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in Art Education* 48 (1), pp. 19-35.
- SULLIVAN, G. (2005). *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- SULLIVAN, G. (2004). Studio art as research practice. In E. W. Eisner & M. D. Day (Eds.) *Handbook of research and policy in art education*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- SULLIVAN, G. (2002). Artistic thinking as transcognitive practice: A reconciliation of the process-product dichotomy. In *Visual Arts Research*, 22 (1), pp. 2-17.
- SULLIVAN, G. (1993). Art-based art education: Learning that is meaningful, authentic, critical, and pluralist. *Studies in Art Education*, 35 (1), pp. 5-21.
- SUMA, S. (2002). Le frontiere dell'arte. *Area*, n.65.
- TATARKIEWCZ, W. (2004). *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza estetica*. Palermo: Aesthetica.
- TORREGROSA, A. (2015). Bifurcaciones por la educación artística. *Fermentario*, 9. Vol. 1, pp. 1-15.
- TOTA, A. L. (1999). *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*. Roma: Carocci.
- TRIMARCHI, M. (a cura di) (2004). *Il benessere culturale nel Mezzogiorno. Esperienze, politiche, prospettive*. Roma: Ismez.

- TRIMARCHI, M. (2002). Dentro lo specchio: economia e politica della domanda di prodotti culturali. *Economia della cultura*, n. 2.
- TRIMARCHI, M. (1993). *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*. Milano: Franco Angeli.
- VATTIMO, G. (1996). *Crede di credere*. Milano: Garzanti.
- VATTIMO, G. (1985). *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.
- VATTIMO, G. (2011). *La società trasparente*. Milano: Garzanti.
- VELTHUIS, O. (2009). *Imaginary Economics*. Milano: Johan & Levi.
- VERTECCHI, B. (1984). Interpretazioni della Didattica. In Vertecchi, B. (a cura di), *La scuola italiana verso il 2000*. Firenze: La nuova Italia.
- VETTESE, A. (2001). *A cosa serve l'arte contemporanea*. Torino: Allemandi.
- VETTESE, A. (1996). *Capire l'arte contemporanea*. Torino: Allemandi.
- VETTESE, A. (1993). *Investire in arte*. Milano: Il Sole 24 Ore Libri.
- VILLALBA, S. (2004). *Arte, ética y educación*. Sevilla: Diferencia Ediciones.
- VILLANI, A. (a cura di) (1997). *La produzione artistica e culturale e i suoi attori. L'intervento pubblico al tempo della democrazia e dello Stato sociale*. Milano: Franco Angeli.
- VV.AA. (2011). *Didáctica de las artes y la cultura visual*. Madrid: Akal.
- WENGER, E., MCDERMOTT, R., SNYDER, W.M. (2002). *Cultivating Communities of Practice: A Guide to Managing Knowledge. Seven Principles for Cultivating Communities of Practice*. Cambridge, MA: Harvard Business School Press.
- WOLF, J. (2000). *L'economia dell'entertainment. L'impatto dei mega media sull'economia globale e i consumi individuali*. Milano: Olivares.
- WOLF, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.
- ZOLBERG, V. L. (1994). *Sociologia dell'arte*. Bologna: Il Mulino.



*Io questo vorrei: sentire il senso delle cose che ho visto.  
Allora dire che le ho vissute.  
E le ho toccate...  
  
perché si fermino e restino.*

Maurizio Maggiani, *Il viaggiatore notturno*, 2005