



LA TRASFORMAZIONE DELL'ATTIVITA' CURATORIALE

Txt: Alfredo Cramerotti / Img: Courtesy of s.w.i.t.c.h.

Il testo è la versione modificata di un saggio pubblicato su "Switch", un evento, progetto e libro che archivia i primi tre anni del progetto artistico di Triona Ryan e Harald Turek a Nenagh nel Tipperary in Irlanda. È partito nel 2008 con un approccio nuovo verso l'esposizione di opere contemporanee con immagini in movimento in un contesto rurale il dialogo tra artisti, pubblico e opere d'arte che si svolge fuori dalla grande città e si applica al ritmo delle comunità più piccole - <http://www.s-w-i-t-c-h.org>

La produzione culturale è sempre più all'avanguardia rispetto alla nostra comprensione del mondo in cui viviamo.

Se, 50 anni fa, i meccanismi economici sono stati il referente principale per la nostra esperienza come membri di una data società (sia in termini di conformità che di antagonismo), ora non è più così. Attualmente, i criteri per raggiungere il successo economico e il benessere non sono più sufficienti per una corretta comprensione di fenomeni quali, ad esempio, lo 'scontro tra civiltà'.

C'è bisogno di re-indirizzare i nostri referenti in termini culturali, e mi permetto di dire, anche in termini estetici. È significativo che le multinazionali e le aziende reinvestano i loro profitti in progetti culturali e artistici al fine di creare una 'cultura' in grado di viaggiare oltre i sistemi nazionali e il valore monetario, un modo di fidelizzazione del cliente con un potenziale enorme.



SWITCH 2012 - THE CATALOGUE

In questo contesto, il lavoro del curatore, o quello del direttore, assume particolare rilevanza in quanto non solo produce e media il lavoro dell'artista / produttore culturale e lo contestualizza in un quadro più ampio, ma genera le condizioni adatte alla sua sostenibilità e infine lo aiuta a stabilire la sua rilevanza sociale e politica. Nel tempo, le pratiche curatoriali hanno dapprima sviluppato un carattere di "premura" per fare in modo che le opere d'arte fossero disponibili e accessibili; poi hanno ampliato la propria comprensione della vita per fare dell'arte qualcosa di rilevante e un pratico strumento per comprendere le storie e situazioni, non solo per contemplarle. In quanto artisti, molti curatori ritengono di non poter lasciare la ricerca e l'impegno di carattere sociale e politico al di fuori della loro pratica e di entrare quindi in contatto con le strutture di produzione e distribuzione al di fuori dei vincoli specifici dell'arte.

Credo siano importanti tre diversi concetti per comprendere l'attività del curatore oggi: la **partecipazione**, il **tempo** e il **mutamento** (di prospettiva e di comprensione).

1 - Partecipazione

Come curatore e direttore, sono responsabile del programma di un istituto d'arte a finanziamento pubblico nel Regno Unito. Ero scettico sul format della mostra. Pensavo che un libro, per esempio, sarebbe stato uno strumento più efficiente e pratico per difendere e ospitare la conoscenza. Dopo anni di discussioni e di esperienze, direi che le mostre *possano* ospitare eccellentemente la conoscenza. Ma molto dipende da come si svolgono.

Un evento artistico, nella sua forma ideale, dovrebbe consentire al visitatore di distinguere il suo/la sua storia dal materiale offerto. Questo accade raramente ed in questa critica includo il mio lavoro artistico e curatoriale. È molto più comune avere una certa linea di esposizione; modalità alternative di informazione (politica), o proporre una narrazione diversa. In ogni caso, le mostre leggono le cose in modo diverso rispetto alla sensibilità *mainstream*, invitando lo spettatore alla co-lettura.

Tuttavia, sarebbe importante non trasmettere al visitatore, o lettore, qualcosa che assuma il valore di una dichiarazione. È vero che siamo tutti qui perché ci sono cose che vogliamo dire, e che vogliamo evidenziare. Ma il trasferimento di conoscenze a un soggetto "non riconosciuto" potrebbe risolversi in una sorta di propaganda inversa.



SWITCH 2010 - THOMAS HORAK, GLUHBIRNEN

Un pubblico diventa partecipe, quando si prende la libertà di aggiungere qualcosa alla narrazione offerta da un'opera d'arte, da un film documentario, o da un reportage giornalistico. Come un membro del pubblico, vorrei essere in grado di analizzare la relazione tra 'quello che è successo' e la sua rappresentazione, sia che si tratti di una proiezione video in una galleria o di un articolo su un giornale. Il divario tra produttori e pubblico non esiste, dal momento che ciascuno sa qualcosa che l'altro non lo sa. Non è una novità. (**Umberto Eco**, nel 1962, ha basato il suo saggio sulla *opera aperta* sullo stesso argomento. **Jacques Rancière** lo ha poi approfondito. E così via.) Quello che è importante sottolineare è che la consapevolezza è l'essenza della partecipazione. Un'opera d'arte, o un progetto curatoriale deve dimostrare una cosa: non c'è bisogno di colmare una lacuna, dato che il *gap* nella conoscenza è una condizione normale e non qualcosa da correggere.

Qual è in fondo lo scopo della partecipazione nel fare arte e curarla? Permette ai partecipanti (artisti e pubblico) di condividere realmente la conoscenza allo stesso livello - in modo reciprocamente vantaggioso? Ammetto la difficoltà di mettere in pratica un disegno del genere. Per raggiungere un punto in cui tutti condividano allo stesso livello potrebbe essere necessario più di quanto arte e letteratura siano in grado di fare. Potrebbe volerci del tempo, molto tempo. Per arrivare alla vera conoscenza dell'altro, dobbiamo ottenere un accesso. Per ottenere l'accesso, dobbiamo aprire varchi e partecipare alla produzione culturale e al discorso; trovare una chiave e forse ce ne vuole più d'una. Ma la passione è una. **Irit Rogoff** parla di passione come mezzo principale per ottenere l'accesso. La passione per qualcosa è ciò che libera il potenziale nello spettatore e nel produttore (artisti, editori, curatori, ecc) allo stesso modo.

La necessità può essere un altro elemento chiave. La necessità fisica è meno potente di quella sociale. La spinta ad andare oltre i valori dell'ambiente che sono radicati in noi. La domanda di accesso non può essere separata da quella dello sfondamento di porte e di *gatekeeper*. **James Rifkin** ha scritto un intero libro su questo, utilizza il libro come la metafora per la politica di *gatekeeping*: chiunque può scrivere un libro (sempre che lui/lei abbia accesso ai mezzi), ma si imbatte nei primi *gatekeeper*: la casa editrice/la libreria su Internet che distribuisce il libro. Superato il primo, c'è il secondo *gatekeeper*: l'editor/agente. Lui/Lei potrebbe non concedere l'accesso al libro, per qualsiasi motivo (economico o ideologico), bloccandone quindi l'eventuale condivisione. Se anche il secondo livello dovesse essere superato, il nostro autore accederà ad un terzo livello: il recensore /critico (sulla stampa o online), che potrebbe non prendere mai in considerazione il libro, negandolo quindi ad un pubblico potenziale. Funziona così, nell'editoria. Casi isolati di blogger di successo e di opere 'scoperte' in rete confermano questa regola, ma non la sovvertono (non ancora).

È interessante notare però che queste considerazioni sono pubblicate in un libro. Per **Rifkin** la metafora non è per niente efficace. Che dire allora della mostra curatoriale? È un *gatekeeper* o un punto di accesso? Un'opportunità o una limitazione?



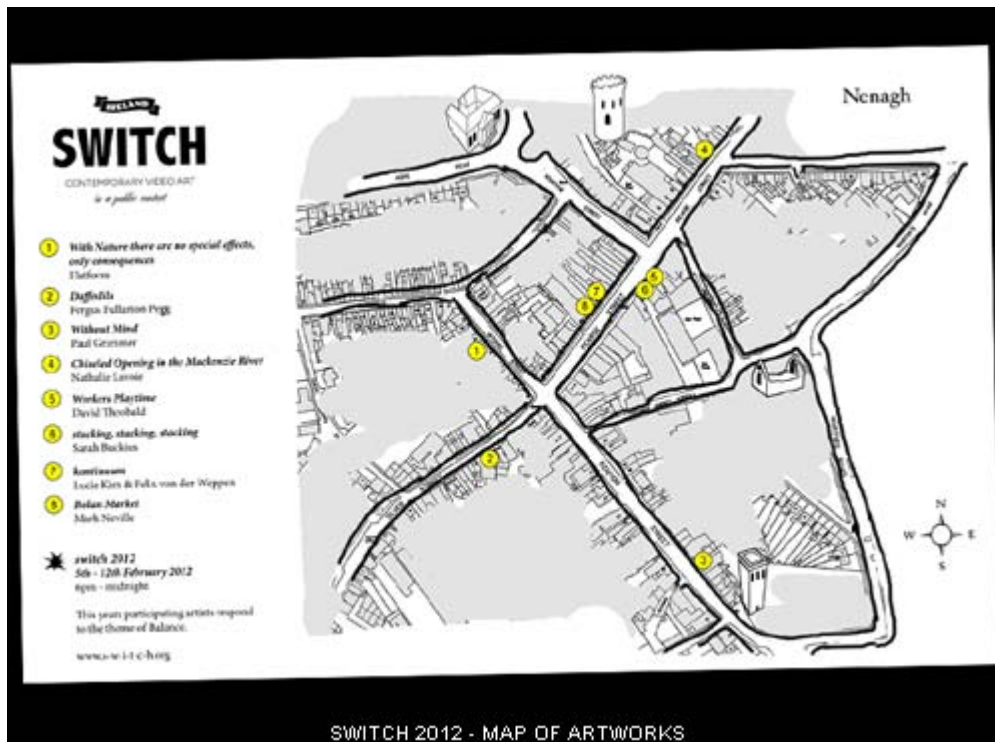
2 - Tempo

Ritardare o anticipare l'atto di decodifica delle informazioni può condurre alla ri-appropriazione degli aspetti della vita quotidiana. Agire e essere coinvolti attraverso l'arte in modo non sincronizzato è un atto di impegno critico più che un atto cognitivo. Ad esempio, la lettura di un vecchio giornale può effettivamente dare un brivido, di paura o di eccitazione, per come la storia, intesa come la storicizzazione di fatti e opinioni attraverso i media tradizionali, è una costruzione in corso. Prendo parte a questo processo solo se decido di tenere una certa distanza e utilizzare questo *gap* per indebolire costantemente e ricostruire il suo procedere. Ecco che l'attività curatoriale e i curatori possono essere molto efficaci nel proporre narrazioni che abbraccino questa distanza spazio-temporale e prendere seriamente in considerazione una lettura artistica della realtà – oggi considerata marginale. Infatti questo inserisce ciò che è stato detto, fatto o pensato in una prospettiva più ampia, che a sua volta crea spazio per un *pensiero laterale*. Questo ulteriore livello di pensiero in definitiva informa e rilancia una visione sul futuro e non su quello che è stato fatto prima. Nel trattare la realtà del mondo come una serie di eventi costruiti, reinvento la mia realtà quotidiana. Leggo ogni paesaggio, fatto o situazione come se fosse un'opera d'arte.

Per mostrare un'immagine che non rivela il suo contenuto, ma si riferisce a un altro tempo, a qualcosa d'altro al di fuori dell'opera; per non mostrare un'immagine per nulla contemporanea allo spettatore l'impegno può essere in entrambi i casi importante in termini di pratica curatoriale. È importante aprire la possibilità di vedere qualcosa di diverso in quello che viene detto, non pretendendo di dire "il tutto", ma piuttosto proponendo una gamma di possibilità di lettura. Leggere la vita *non in tempo reale* non è una questione di fabbricazione (del presente), di documentazione (del passato) o di immaginazione (del futuro) ma semplicemente implica poter abbracciare una tra le tante possibilità della consapevolezza; essere *consapevoli* è l'essenza della partecipazione (vedere la prima sezione di cui sopra).

Ribadisco: iniziamo ad avvicinarci al nucleo della nostra realtà, non quando la rappresentiamo (o assorbiamo la sua rappresentazione), ma quando la consideriamo come una possibilità tra le tante, non come un fatto dato, irreversibile. Solo quando mi impegno a provare a cambiare ciò che è importante (per me). Si tratta di collegare quello che so già con quello che non so, ponendo il vecchio ed il nuovo in sequenza con altre conoscenze. Se noi, come pubblico interessato, accettiamo la possibilità di 'sviluppare' questo o quell'argomento nel tempo, come parte della nostra storia, attiviamo una sorta di processo di testimonianza e noi diventiamo il pubblico. Accettando la relatività del tempo, condivido l'idea che la vita non è tanto chi sono ora, ma chi diventerò, la proietto così verso il futuro, piuttosto che ad un'attività legata al passato. È una questione di come ho scelto di pensare a me stesso e, per estensione, come artisti e pubblico pensano a se stessi, mentre producono, si impegnano o fruiscono una mostra d'arte. Nessuno possiede il tempo, né può disporre di esso; Lui/Lei lo può solo abitare interamente. In questo momento, mentre

leggete queste parole, io *sono* il vostro tempo. Non siamo mai veramente in grado di rimuovere noi stessi dall'interno. La realtà di oggi non diventa un fatto da capire, ma piuttosto un effetto da produrre, in cui voi e io siamo inclusi.



3 - Mutamento (di prospettiva, quindi, di comprensione)

Consideriamo infine il ruolo del curatore/editore come un prestatore di servizi nel settore culturale e apriamo la discussione sulle sue potenzialità, i suoi vantaggi e anche le sue contraddizioni. L'artista, in quanto tale abbraccia la sfida di impegnarsi con le comunità, fisiche o immateriali, del presente, passato o futuro, utilizzando una varietà di mezzi di comunicazione, di luoghi e metodologie. Come curatore, si impegna nella creazione e cura delle situazioni originate per determinare e consentire il lavoro degli artisti - realizzando un progetto interdipendente che riguarda pubblico, artisti, opera e media. Questo si traduce in mostre, festival, convegni o altre 'piattaforme' dove il pubblico controlla in modo complesso un contenuto. Le prospettive dei curatori, degli artisti e dei produttori saranno testate, sovvertite e usate "contro di loro".

Lo spettatore, il lettore o l'ascoltatore hanno la capacità di considerare quello che sono destinati a vedere, leggere o ascoltare e scegliere in che modo sono destinati a viverlo. Questo lo sottoscrivo. Sono scettico sui progetti curatoriali (compreso il mio) in cui si tende a vedere la posizione autoriale come qualcosa che escluda lo spazio opposto, o sulla possibilità di mutare prospettive; dove il contenuto e il modo di viverlo è dettato, sia per l'artista, il curatore, il set-up, il materiale interpretativo. L'attività curatoriale non solo deve sollevare domande, ma anche vivere il problema e essere abile nella definizione di esso.

Un metodo efficace per raggiungere questo obiettivo è di decentrare un campo di indagine, spostando le idee oltre i diversi confini fisici e metaforici dell'oggetto d'arte. Nella mia esperienza, un approccio proficuo è quello di ampliare gli attuali confini dell'arte introducendo un altro sistema, ad esempio la scienza, il diritto, o i mezzi di comunicazione di massa. Questi canali sono un luogo in cui gli artisti e i curatori si spingono oltre i confini delle zone di benessere e si impegnano a nuove idee che li rendano leggibili, accessibili, distribuibili. È anche importante discutere lo scopo di queste idee e le forme di contaminazione per il pubblico.



Il punto essenziale è che curatori e artisti che vogliono lavorare efficacemente con un pubblico e non con il singolo individuo, assumerebbero una posizione più rilevante se cercassero la collaborazione con altri sistemi di una data società piuttosto che aspettare opportunità *ad hoc* mentre operano all'interno del mondo dell'arte. Reciproche influenze non sono prevedibili e dipenderà, soprattutto, dalla ricezione del pubblico.
