

Report arti

di Iolanda Pensa

Introduzione

Tutti fanno progetti interculturali. Chi lavora nell'arte, chi nel sociale, chi si occupa di cooperazione e chi organizza un'esposizione, chi produce un'installazione e chi gestisce un workshop per gli studenti.

A prima vista si direbbe che negli ultimi anni ci sia stato uno stupefacente aumento di azioni interculturali, ma in realtà più che di azioni si tratta di parole. Intercultura è un termine chiave: allude ad un mondo migliore, a dei problemi risolti, al dialogo, alla tolleranza, alla lotta contro criminalità, razzismo e incomprensioni. È il vocabolo usato nelle politiche sociali, culturali e – di conseguenza – da chi le finanzia. Negli ultimi anni si è diffusa a macchia d'olio la retorica dell'interculturalità che, più che caratterizzare i progetti prodotti nel settore delle arti, caratterizza il linguaggio che racconta o vende questi progetti.

Interculture map vuole mostrare in che modo l'ambito artistico ha prodotto azioni interculturali e come queste metodologie possano essere applicate in altri settori. Benissimo, solo che ci sono tre problemi.

Il primo è che il compito fondamentale dell'arte non è quello di creare, produrre e distribuire progetti interculturali, ma – appunto – opere d'arte. Osservando e interpretando la produzione artistica dal punto di vista interculturale si rende centrale una componente che non necessariamente nasce per esserlo e si operano delle selezioni non in base alla qualità dei lavori, ma in base alla loro capacità di esprimere quella stessa componente (fenomeno estremamente diffuso nell'ambito degli studi antropologici e sociali). D'altra parte, analizzare esclusivamente i lavori che nel settore dell'arte nascono con esplicite finalità interculturali ci porterebbe a restringere enormemente il nostro punto di vista, trascurando opere e progetti che, seppur non esplicitamente/necessariamente interculturali, sono capaci di infondere una luce diversa alla questione.

Un secondo problema è che nel settore dell'arte – più ancora che in altri ambiti – tutto può rientrare in un discorso "interculturale". Scambio e dialogo sono elementi profondamente ancorati all'idea stessa di espressione e il mondo dell'arte è popolato da attori di origini e provenienze estremamente diverse che lavorano e consumano insieme. La questione però cambia se cerchiamo un'intercultura che risolva i problemi. L'arte non deve risolvere i problemi: li osserva, li esprime, li interpreta, li ribalta, ci gioca, ma non è (e non deve essere) il suo compito quello di risolverli. Abbiamo una parete vuota sopra il camino e ci piacerebbe un'immagine con dei cavalli che la riempia; abbiamo la cupola di una chiesa che avrebbe bisogno di un po' di colore e cerchiamo una persona che l'affreschi; abbiamo un quartiere con un tasso estremamente alto di criminalità e vogliamo qualcuno che possa animare i giovani per toglierli dalla strada. Questi sono i *nostri* problemi, non quelli degli artisti; se lo diventano, quello che otterremo è un po' di decorazione. L'arte *decorativa* – con tutti i suoi linguaggi e livelli – esiste ed è una delle forme dell'arte: sta a noi scegliere se è quella che vogliamo raccontare (vedi primo problema).

Un terzo problema, infine, è che nel campo culturale parlare di *immigrati* è perverso e fuorviante. Siamo tutti degli immigrati, che ci piaccia o no, e la produzione artistica – diversamente forse dal settore del sociale – non è obbligata né a generare delle categorie né ad affrontare dei problemi (vedi secondo punto). Accostare la questione interculturale nel campo dell'arte come una relazione tra immigrati e non, tende ad enfatizzare e strutturare una tensione piuttosto che a focalizzare l'attenzione sull'espressione e la varietà, indipendentemente dal *pedigree* dei partecipanti.

L'arte – intesa genericamente come espressione creativa – fa parte della metodologia per l'apprendimento interculturale e l'educazione ai diritti umani: atelier di pittura con le mani con artisti cecoslovacchi, laboratori teatrali con immigrati clandestini, jam session di tam-tam con musicisti senegalesi, balletti nei costumi del mondo diretti dalle suore di Santa Chiara... Ma l'arte – intesa sostanzialmente come strumento di *team building* – esiste anche in forme un po' più strutturate di venti bambini con le facce dipinte che danzano in cerchio con gonnelline di paglia.

Scambi internazionali, cooperazione culturale, progetti di arte relazionale, opere interdisciplinari e multidisciplinari, workshop, partenariati, network, conferenze, incontri, visite di studio e seminari sono tipi di attività che presentiamo nella nostra ricerca e che effettivamente non sono molto lontane dell'idea di “azioni che producono e sviluppano un senso di collaborazione e fiducia tra i membri di un gruppo più o meno allargato” (definizione di *team building*, appunto).

Quello che caratterizza principalmente l'arte da un punto di vista interculturale è però la sua capacità di rappresentazione e evocazione.

Artisti di origini e provenienze diverse sentono il bisogno di raccontarsi e raccontare il mondo, di esprimersi su questioni politiche e sociali e di intervenire. Le opere permettono di cogliere angosce e desideri comuni a tutta l'umanità: il senso di appartenenza e di esclusione, il sentirsi altri, la coscienza di vivere in un mondo inintelligibile. L'auto-rappresentazione e il tema dell'identità sono fortemente presenti, così come i progetti che si indirizzano ad una specifica comunità o ad un territorio che – per la natura stessa del presente – è popolato da una fauna cangiante e diversificata.

Ma non è tutto. Anche *curatori e produttori* di origini e provenienze diverse sentono il bisogno di raccontarsi e raccontare il mondo, di esprimersi su questioni politiche e sociali e di intervenire. Le opere degli artisti diventano parte di un metadiscorso capace di interpretare e sommare significati, nonché forza pubblicitaria. I contenitori dell'arte (esposizioni, biennali, festival, istituzioni, musei, centri interculturali, concerti...) sono *nuove opere* prodotte da curatori-artisti (o artisti-curatori) che utilizzano come ingredienti del loro linguaggio *altre opere*.

E non è finita. Non starò a ripetere tutta la frase, ma anche *governi e istituzioni di finanziamento* di origini e provenienze diverse sentono il bisogno che qualcuno gli racconti o ci racconti il mondo. E magari già che ci sono risolvano uno o due problemi. L'arte diventa strumento, a volte promosso con bandi tanto dettagliati da generare azioni *ad hoc* (praticamente un'*outsourcing* di progetti disegnati e curati dagli enti

che li finanziano), a volte invece con un atteggiamento più libero che permette alle opere di mutare la prospettiva sulla questione interculturale e sperimentare confusioni e riletture capaci di produrre *altro*.

La distinzione tra gli attori che lavorano nel settore dell'arte si fa così estremamente nebulosa: tutti fanno di tutto. Non si tratta di un sistema strutturato in elementi (artisti, curatori, critici, musicisti, produttori, galleristi, collezionisti, committenti, operatori culturali, finanziatori...), ma di un contesto fluido, in cui chiunque può ricoprire simultaneamente o successivamente più ruoli. Questo è visibile non soltanto nell'organizzazione professionale dell'ambiente, ma anche nella natura stessa delle opere oggi prodotte o presentate. Lungi dall'essere un fenomeno nuovo, risposte e contenuti si cercano in ambiti diversi, favorendo scambi e interazioni tra vari settori disciplinari (arti visive, architettura, performance, design, suono, scrittura, antropologia, sociologia, intercultura, ingegneria, informatica, cooperazione...), creando opere collettive, e facendo assurgere a linguaggio dominante modelli che non necessariamente nascevano per essere opere d'arte. Il concetto di artista e il suo ruolo appare sfocato e pronto a mutare in base alle sue stesse esigenze o a quelle del curatore. È intuibile la portata dei problemi che questo pone agli enti che si occupano di formazione.

Il raggio d'azione degli artisti si amplia dunque a dismisura includendo opere estremamente diverse sia per tecnica che linguaggio. Ma non solo, l'opera si espande fino ad includere e diventare progetto. L'essere progetto è la caratteristica che meglio racconta la produzione contemporanea: il lavoro degli artisti si esprime e si manifesta all'interno di un vasto pacchetto di azioni, che, sommate, diventano opera. La definizione allargata di artista e quella di opera come progetto permettono di includere nell'ambito della produzione d'arte tutti quegli elementi che tradizionalmente venivano classificati a parte: istituzioni, esposizioni, padiglioni, collezioni...

La questione interculturale è dunque una caratteristica che permea l'intero sistema dell'arte e che non può essere indagata sulla base di una relazione attore-azione. Quello che invece si può cogliere sono due tendenze, riassumibili nella volontà di rappresentazione e di partecipazione.

Come dicevamo, sia artisti che curatori (e tutti gli enti che li foraggiano) sentono il bisogno di raccontarsi e di raccontare il mondo, di esprimersi su questioni politiche e sociali e di intervenire. Questo bisogno si collega alle eredità del passato e al più ampio dibattito su cultura, intercultura, transcultura e multiculturalità. Un bisogno crescente di conoscenza e nuove conoscenze spinge ad esplorare il mondo, lontano e vicino; nascono nuove organizzazioni e le vecchie si riformulano; si lavora sulla storia: riscrivendola, enfatizzando il ruolo di *altri* protagonisti e cercando modi e più modi di raccontare il passato. E si contano gli esclusi.

Una vasta riflessione sugli *altri* porta a politiche di inclusione all'interno di eventi e ad una maggiore attenzione verso il pubblico. Le manifestazioni controllano le percentuali rappresentate e si adoperano per il *rainbow show*. Le nazioni conteggiano razze e comunità presenti sul loro territorio e definiscono delle priorità: più scambi con un tal Paese, più esposizioni con artisti *di quel gruppo*, più indagini su quei consumatori (nonché elettori), più finanziamenti a chi li intrattiene.

Con la crescente mobilità e un uso sempre più attivo di internet come strumento di lavoro a distanza, libera espressione e *camouflage* nazionale, istituzioni e artisti cercano altre strade, verso il potere più che l'inclusione. Il miraggio dell'*Occidente* – terra promessa, composta da una manciata di fiere, esposizioni internazionali e ricche gallerie disseminate in non più di cinque nazioni che, attraverso una megasineddoche, si è giunti a far coincidere con Europa, America del Nord e, saltuariamente, Giappone e Australia – comincia a perdere colpi. Organizzazioni del *mondo escluso* – ovvero tutte quelle che hanno sede in una landa desolata non baciata dall'itinerario aereo dei super-vip – si organizzano per fare quello che vogliono come vogliono.

Cambia il concetto di luogo, di artista, di opera e si sperimentano altre rappresentazioni e partecipazioni, che abbandonano la parola cultura per concentrarsi su una nuova vecchia parola: *complessità*.

1 Gli attori

Gli artisti lavorano come curatori su invito delle istituzioni o per loro iniziativa. Curano esposizioni internazionali, pubblicazioni, eventi collettivi. Se questa non è una novità, quello che differenzia gli artisti di oggi rispetto alle generazioni precedenti è il coinvolgimento o il desiderio di essere coinvolti all'interno di luoghi di potere, mega-eventi storici e istituzionalizzati, e il loro possesso di un alto livello di professionalizzazione.

Tanto per fare qualche esempio possiamo ricordare la quarta edizione della Biennale di Berlino (<http://www.berlinbiennale.de>) curata da un Maurizio Cattelan, Massimo Gioni e Ali Subotnick; la defunta edizione 6 di Manifesta prevista per il 2006 (<http://www.manifesta.org>) e curata da Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle e Florian Waldvogel; il progetto The Next Documenta Should Be Curated by an Artist (http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html) promosso dallo stesso Anton Vidokle.

L'artista come DJ, che lavora con altri artisti e con altre opere producendo il suo mix e il suo linguaggio, è un fenomeno analizzato ampiamente da Nicolas Bourriaud (*Postproduction*, Les Presses du Réel, Dijon, 2003), che cita tra gli altri il lavoro di Rirkrit Tiravanija.

Ogni artista si gestisce da sempre come un'agenzia di produzione, ma queste agenzie sono incredibilmente cresciute. Per realizzare le loro opere, gli artisti si organizzano in istituzioni senza scopo di lucro, fondazioni, network, società. Creano reti con altri enti, redigono testi e formulari, richiedono finanziamenti, si occupano dell'ufficio stampa e delle pubbliche relazioni, coinvolgono colleghi e intervengono in una moltitudine di luoghi.

Il Laboratoire di Grenoble (<http://www.laboratoire.net>) pubblica la rivista "Local Contemporain" (<http://www.local-contemporain.net/>) e produce interventi estremamente complessi non solo nella sua città; nel 2003 ha realizzato *Répliques*, un sistema di illuminazione permanente nel tunnel principale di Algeri, dove ancora oggi sono proiettate immagini commissionate ad artisti internazionali. Multiplicity con sede a Milano (nata in occasione dell'esposizione *Mutations* di Boreaux del 2000 e registrata come associazione nel 2004, <http://www.multiplicity.it>) opera attraverso un network di ricercatori internazionali; il progetto *USE: Unstable State of Europe* ha coinvolto circa 600 persone con competenze diverse, mentre per la realizzazione della ricerca *Milano: Cronache dell'Abitare* si è avvalso di una collaborazione con il Politecnico di Milano e la creazione dello spazio Multiplicity.Lab. Gli Stalker di Roma (<http://www.stalkerlab.it/> ora rinominati Osservatorio Nomade per questioni interne <http://www.osservatorionomade.net>), come associazione senza scopo di lucro, hanno ottenuto un finanziamento dal Programma Cultura della Commissione Europea per la realizzazione del progetto internazionale *Via Egnatia* (<http://www.egnatia.info/>). Campement Urbain (<http://www.campementurbain.org>) è un collettivo francese interdisciplinare che lavora essenzialmente nella periferia parigina, con ricerche e interventi *site specific*.

Attraverso queste organizzazioni e un coinvolgimento attivo nella produzione di progetti-eventi, gli artisti si adoperano per riempire un vuoto istituzionale. Non si tratta solo di artisti della diaspora che sentono il

bisogno di esporre il loro lavoro, di dialogare e di presentare le opere di altri, né di istituzioni nate esclusivamente in Africa, Asia e America Latina: si tratta di un fenomeno che investe profondamente tutto il sistema dell'arte, moltiplicando sedi e centri di produzione.

Michelangelo Pistoletto ha avviato la sua omonima fondazione in Italia (a partire dal 1994 come Progetto Arte Manifesto e poi dal 1998 con la sede di Biella, <http://www.cittadellarte.it/>); Olu Oguibe organizza esposizioni (tra le quali la più celebre è l'evento parallelo alla Biennale di Venezia del 2001 *Authentic/Ex-Centric* in collaborazione con Salah Hassan), partecipa alla creazione di NKA, pubblica saggi e interviene come critico d'arte; Rasheed Araeen fonda prima "Black Phoenix" e poi la rivista "Third Text"; Fernando Alvim crea il centro d'arte *Camouflage* a Bruxelles, a partire dal 2004 installa centri culturali in Angola e poi nel 2006 organizza la prima edizione della Triennale di Luanda; Barthélémy Toguo sta aprendo un centro d'arte in Camerun, così come hanno fatto Goddy Leye (con il sostegno del Rain Artists Initiative Project, <http://www.r-a-i-n.net>) e il Cercle Kapsiki.

Le organizzazioni di artisti hanno però mostrato i loro limiti strutturali nella gestione ordinaria di un ente. Un primo problema fondamentale è spesso la mancanza di competenze nella ricerca di fondi e nelle relazioni amministrative con i finanziatori. Inoltre le produzioni di opere collettive hanno raggiunto un tale livello di complessità da richiedere una struttura e uno staff permanenti, specializzati e competenti nei vari settori d'intervento.

2 Le azioni: i progetti come oggetti

Le istituzioni – un tempo facilmente identificabili in tipologie e settori – sono oggi sempre meno caratterizzate. Intervengono fuori dalle loro mura, ospitano al loro interno più settori e organizzazioni e producono eventi in innumerevoli discipline.

La programmazione viene strutturata in micro e macro progetti: esposizioni temporanee, festival, attività didattiche, collaborazioni con altri enti, network, residenze, visite di studio, interventi d'artisti sulla collezione permanente, pubblicazioni, siti, performance, acquisti, attività di ricerca, cooperazione culturale, visite guidate, conferenze, promozione del turismo...

Il bisogno di differenziare e variare costantemente le proprie iniziative è legato alla necessità delle infrastrutture di adattarsi in modo sempre nuovo alla produzione culturale contemporanea, di rispondere alle necessità di artisti e operatori culturali, di interagire con un pubblico il più ampio possibile e di trovare dei soldi.

La riorganizzazione delle istituzioni, oltre ad essere un'esigenza di tutte le epoche e inevitabile, segue in parte il cambiamento avvenuto nelle politiche culturali nazionali e internazionali. Se un tempo i finanziamenti venivano concessi con contributo annuo, oggi vengono sempre più gestiti "a progetto". Per ricevere delle sovvenzioni, le istituzioni devono produrne. Tutto diventa progetto, compresa l'attività ordinaria che viene diluita in azioni multiple o portata avanti a tempo perso. In pratica molto spesso, enti come un teatro lirico – che in effetti hanno come obiettivo "essere un teatro lirico" – devono trovare il

modo di inventare costantemente nuovi progetti che indirettamente gli permetteranno di fare, appunto, il teatro lirico.

Quello che forse oggi caratterizza maggiormente il settore culturale è proprio la sua organizzazione e produzione "a progetto". Il progetto non è un'azione, ma un piano che comprende attori, contesto, target, obiettivi, attività, programmazione, risultati e la possibilità di effettuare una valutazione. Questo fa sì che per analizzare un progetto-opera non ci si può limitare ad osservare il risultato finale ma va analizzato l'intero pacchetto, il processo progettuale.

I finanziamenti hanno certamente avuto un ruolo centrale nel sostenere una trasformazione in direzione progettuale delle opere, influenzando i temi che attualmente dominano la produzione contemporanea e determinando in parte la natura del sistema dell'arte e dei prodotti culturali.

Alcuni esempi di finanziamenti che promuovono la cultura e il dialogo interculturale sono la Commissione Europea (<http://ec.europa.eu>) European Cultural Foundation (<http://www.eurocult.org> con sede ad Amsterdam), Fondazione Evens (<http://www.evensfoundation.be> una fondazione specializzata nella promozione di progetti interculturali in diversi ambiti con sede ad Anversa e Parigi; la fondazione Evens si è distinta da altri finanziatori per il suo impegno attivo nella produzione dei progetti sovvenzionati), Prince Claus Fund (<http://www.princeclausfund.nl> con sede all'Aia), Aga Khan Development Network – AKDN (<http://www.akdn.org> con sede centrale a Ginevra), Anna Lindh Euro-Mediterranean Foundation for the Dialogue between Cultures (<http://www.euromedalex.org> con sede centrale ad Alessandria d'Egitto), Asia-Europe Foundation – ASEF (<http://www.asef.org>, con sede a Singapore), Africalia (<http://www.africalia.be> con sede a Bruxelles, dal 2001), OSI, Communauté Française de Belgique Wallonie-Bruxelles (<http://www.cfwb.be> con sede a Bruxelles), Fondation Roi Baudouin (<http://www.kbs-frb.be> con sede a Bruxelles), Young Arab Theatre Fund (<http://www.yatfund.org> con sede a Bruxelles), Hivos (<http://www.hivos.nl> con sede all'Aia), Rockefeller Foundation (<http://www.rockfound.org> con sede centrale a New York), Ford Foundation (<http://www.fordfound.org> con sede centrale a New York), CulturesFrance (<http://www.culturesfrance.com> con sede a Parigi), Fondation Jean Paul Blachere (<http://www.fondationjpblachere.org> con sede in Francia), Fondation de France (<http://www.fdf.org> con sede a Parigi), Fondation Marcel Hicter (<http://www.fondation-hicter.org> con sede a Bruxelles), IFA – Institut für Auslandsbeziehungen (con sede a Stoccarda), Roberto Cimetta Foundation (<http://www.cimettafund.org>), Pépinières européennes pour jeunes artistes (<http://www.art4eu.net>).

Per analizzare cos'è e come funziona un progetto, un sistema utile può essere osservare la struttura delle *application form*.

Sia che la presentazione del progetto avvenga attraverso un modulo prestampato, sia che avvenga attraverso un testo liberamente scritto, i finanziatori domandano ai richiedenti di fornire determinate informazioni. Quello che è sorprendente è che queste informazioni sono quasi sempre le stesse, sia che si richieda una sovvenzione alla Banca Mondiale che all'oratorio, sia che si aspiri ad un milione di euro che

ad un centinaio. L'unica variante è forse la presenza o meno di un audit esterno che verifichi il budget presentato, ma non è detto che questo esperto sia necessario esclusivamente per i progetti di grandi dimensioni.

In primo luogo il richiedente deve presentarsi. I finanziamenti sono di norma strutturati in base al tipo di organizzazione che può richiedere un sostegno. Esistono fondi per individui (per esempio per artisti, intellettuali inseriti o meno all'interno di un'università, studenti, giovani, persone diversamente abili, donne, fasce povere e a rischio...) per organizzazioni (con finalità di lucro o senza, pubbliche e private) e per i governi.

Per moltissimi bandi, soltanto un'organizzazione senza scopo di lucro, ufficialmente registrata e con conto corrente bancario può richiedere un finanziamento. I finanziamenti destinati alle organizzazioni sono stati sviluppati con l'intento di strutturare la società civile e hanno prodotto un aumento esponenziale e capillare di ONG. Per accedere a fondi, anche i collettivi di artisti sono sovente registrati come istituzioni non-profit. Alcune organizzazioni senza scopo di lucro sono nate o si sono focalizzate in modo specifico su alcune politiche (culturali, sociali o di cooperazione) e su alcuni finanziamenti, tanto che la relazione tra finanziatori e organizzazioni tende ad un modello simile al subappalto. L'esempio più emblematico è quello degli enti che lavorano quasi esclusivamente per i bandi della Commissione Europea. L'Europa richiede infatti una quantità di lavoro amministrativo e un sistema di gestione dei progetti molto puntuale e piuttosto complesso, tanto che quasi solo le associazioni specializzate riescono a soddisfarne le richieste.

Una volta presentatasi, l'organizzazione deve indicare nel formulario la sede: sia la sede di richiedenti e partner, sia la sede dove il progetto si svolgerà. Il luogo del progetto e dell'organizzazione richiedente ha un peso determinante e moltissimi finanziatori esigono la creazione di partenariati con enti basati in altre nazioni europee o del mondo. Sono i finanziatori che definiscono le regioni e quali sono quelle prioritarie, come l'Europa dell'Est, il Bacino del Mediterraneo e la Cina.

A questo punto è necessario indicare la rilevanza del progetto. Bisogna analizzare il contesto, i bisogni che lo caratterizzano e il modo in cui questi bisogni verranno soddisfatti. In altre parole, il progetto deve giustificare la sua rilevanza in base al contesto all'interno del quale nasce o sul quale agisce: si osservano le esigenze e le richieste di un determinato luogo o comunità e si producono attività con l'obiettivo di soddisfarle.

Una specie di lista dei bisogni primari è stata redatta nel 2000 dalle Nazioni Unite attraverso la Dichiarazione del Millennio (<http://www.un.org/millenniumgoals>). Gli otto obiettivi da raggiungere entro il 2015, rappresentano infatti – secondo le Nazioni Unite – gli otto fondamentali problemi del mondo: fame e povertà, analfabetismo, discriminazione sessuale, mortalità infantile, salute delle donne, malattie (in particolare l'HIV/AIDS e la malaria), insostenibilità ambientale e disinteresse delle nazioni per i temi dello sviluppo. La rilevanza dei progetti viene dunque valutata principalmente in base alla capacità delle sue azioni di risolvere uno o più problemi e di rispondere a una o più esigenze. La questione diventa però

piuttosto pernicioso quando il progetto è culturale. Anche questi devono rispondere a dei bisogni per cui si trasformano in iniziative promotrici di dialogo interculturale, turismo, formazione, professionalizzazione e sviluppo in generale.

Gli obiettivi si dividono in due categorie: gli obiettivi generali (detti anche scopi e finalità) e gli obiettivi specifici. Gli obiettivi generali sono quegli obiettivi che non è possibile misurare ma che definiscono la direzione nella quale il progetto vuole andare. Gli obiettivi specifici sono degli obiettivi misurabili che soddisfano determinati bisogni, che vengono raggiunti attraverso una serie di attività e fasi di lavoro, e che permettono di valutare il successo o l'insuccesso del progetto attraverso i suoi risultati.

È inevitabile che – se si vuole ottenere un finanziamento – gli obiettivi generali del progetto devono coincidere grosso modo con gli obiettivi dell'ente finanziatore. In altre parole, è l'ente finanziatore che disegna e progetta la direzione dei progetti che sosterrà. Le *call for proposals* e le *guide lines* rappresentano una dichiarazione di intenti che l'ente finanziatore – proprio come un curatore – non realizzerà direttamente ma farà eseguire ad altri.

Per semplificare ecco un elenco di alcune delle parole chiave molto gettonate dai finanziatori: allargamento, apprendimento interculturale, concertazione, *cutting edge*, dialogo, diritti umani, diversità, educazione ai diritti umani, educazione interculturale, Europa, geopolitica, globalizzazione, globale, integrazione, interculturalità, interdisciplinarietà, internazionale, mappa, multiculturalità, network, New Democracy (in inglese, doverosamente), nuove tecnologie, pari opportunità, scambio, sostenibilità e sviluppo. I termini sono riportati in ordine alfabetico, anche se sarebbe decisamente più fruttuoso strutturare la lista in ordine cronologico. Il tempo passa e le mode cambiano. Niente da fare: lo stesso fanno le idee (*Moriamo per delle idee, va bè, ma di morte lenta*).

Le attività sono tutte le azioni che verranno intraprese per raggiungere gli obiettivi specifici del progetto. Queste devono essere descritte, organizzate per fasi e programmate all'interno di un calendario. Ovviamente non tutte le attività possono essere sovvenzionate da tutti i finanziatori. Un caso interessante è quello delle opere d'arte. Pochi finanziamenti sono destinati alla produzione di opere. Questo ha fatto sì che oggi molti lavori d'artista, più che inseribili all'interno di una disciplina o di un linguaggio, sono ascrivibili al settore "progetti". Si tratta di creazioni spesso prodotte con il coinvolgimento di numerose persone e istituzioni, creati su un lungo periodo o in più fasi, e sviluppati proprio attraverso diverse azioni. Possono essere residenze d'artisti, ricerche, conferenze, workshop, esposizioni, festival, interventi urbani e comunitari. Le opere "a progetto" sono quelle in cui il processo gioca un ruolo centrale, tanto che il processo rappresenta l'oggetto stesso del progetto.

Queste opere-progetti diventano ovviamente difficili da valutare. I finanziatori richiedono all'interno dei formulari – prima ancora della realizzazione dell'azione – di stabilire dei risultati da raggiungere e dei criteri coi quali misurarli. Il primo sistema è ovviamente quantitativo. Quanti parteciperanno? Quanti saranno raggiunti? Si conta e la partecipazione di un vasto pubblico diventa prioritaria. Da un lato dà visibilità agli sponsor e d'altra parte è il parametro più semplice per stabilire se un'iniziativa è di successo.

Inevitabilmente le attività in cui il coinvolgimento del pubblico è vasto sono le biennali, le triennali, i festival, le mostre con titoli accattivanti e – in misura minore – gli interventi su una comunità locale. Altri sistemi di valutazione sono invece qualitativi. Si basano su recensioni, interviste e ricerche, ma ovviamente sono misuratori di impatto molto più lunghi e complessi da produrre e analizzare.

Il budget esclude in generale la possibilità di concedere una sovvenzione retroattiva a spese già concluse. Nel caso delle attività culturali si esclude quindi la possibilità dell'acquisto di progetti e opere. I progetti devono essere prodotti *ex novo* e *ad hoc* per il programma. Inevitabilmente se un'iniziativa è stata bocciata, non si può avviarla e poi ripresentarla: le spese sarebbero già in parte sostenute e non conterebbero come co-finanziamento. Si deve ricominciare da capo con un nuovo progetto. Spesso le spese di funzionamento di un ente sono inammissibili, comportando una difficoltà logistica per le istituzioni a strutturarsi e sostenere i costi di mantenimento. Il fatto che la sovvenzione non copra le perdite di cambio e i debiti bancari per i ritardi delle stesse sovvenzioni è uno degli ostacoli principali per le organizzazioni di piccole dimensioni o neonate. In pratica vengono favorite le strutture consolidate (che hanno una disponibilità di fondi significativa e un giro d'affari consolidato) piuttosto che le strutture più giovani e meno pesanti (quindi con anche meno oneri fissi). Quasi tutti i finanziatori richiedono dei co-finanziamenti, una partecipazione di più sponsor allo stesso progetto. Le entrate e i servizi non sempre costituiscono un co-finanziamento ammissibile (come nel caso della Commissione Europea). Biennali, triennali, festival e azioni comunitarie sono i progetti preferiti dalle amministrazioni pubbliche e quindi quelli che più facilmente troveranno co-finanziamenti. Gli interventi sul territorio e nel campo del sociale possono inoltre accedere a finanziamenti destinati alle politiche sociali, all'urbanistica, alla riqualificazione ambientale e all'educazione.

Ovviamente infine, attraverso il sistema dell'appello alle candidature, i tempi per la realizzazione di un progetto sono lunghi e – con o senza la nascita di una nuova biennale, diventa indispensabile per le organizzazioni quanto meno pensare in termini biennali o triennali.

3 Le azioni: la riformulazione delle istituzioni

I musei d'arte contemporanea si sono accorti che per adattarsi ai tempi e alla tanto predicata contemporaneità è indispensabile avere un formato estremamente flessibile. Se inizialmente questo si materializzava in una scatola bianca tutta da riempire (chiamata appunto *white cube*), ora lo si considera come un non-luogo che funziona a progetto, che valorizza infrastrutture in disuso e che si attiva in spazi sempre nuovi e diversi. La struttura del Palais de Tokyo di Parigi (<http://www.palaisdetokyo.com>) ne è un possibile esempio con la sua struttura con la sua programmazione estremamente eterogenea e la sua residenza per giovani artisti e creatori (Le Pavillon), così come gli spazi messi in rete dal network internazionale Artfactories (<http://www.artfactories.net>).

Le istituzioni che negli ultimi decenni sono state investite dalla più grande ristrutturazione sono i musei etnografici, etnologici, folcloristici, di arte primitiva, Quai Branly o che dir si voglia. Alcuni di questi

musei sono stati semplicemente smantellati, altri dalle ceneri sono risorti come fenici svolazzanti dalle ali blu, bianche e rosse (come nel caso del Musée du Quai Branly di Parigi, <http://www.quaibrantly.fr>, eletto nel 1995 e fondato nel 2006), altri ancora si sono tirati su le maniche e hanno sperimentato nuovi allestimenti e nuove vocazioni. Nella maggior parte dei casi le istituzioni hanno riletto la loro collezione storicamente, contestualizzandola e raccontando la colonizzazione. Il Museo Etnologico di Leiden in Olanda ha chiesto ad artisti internazionali di intervenire in un dibattito e nel sul suo spazio, e producendo la pubblicazione *Intruders: Reflections on Art and Ethnological Museum* del 2004. Il museo etnografico di Neuchâtel in Svizzera (<http://www.men.ch>) organizza esposizioni temporanee che osservano attraverso il prisma etnografico fenomeni contemporanei, locali e internazionali, così come fa il Wereldmuseum di Rotterdam (<http://www.wereldmuseum.rotterdam.nl>) che inoltre ha aperto nella sua sede anche un'agenzia turistica. L'Afrika Museum di Bergudal (<http://www.afrikamuseum.nl>) ha ampliato la sua collezione comprando opere di artisti africani contemporanei.

In risposta alle vecchie istituzioni ne sono nate di nuove. Si tratta in particolare di organizzazioni interessate al vasto mondo e che non necessariamente trovano nelle quattro mura il loro formato ideale. In parte sono enti ideati da artisti, ma anche network, gruppi di ricerca, collettivi, organizzazioni senza scopo di lucro, fondazioni, archivi, biblioteche ma anche istituzioni più tradizionali, spesso con una vocazione interdisciplinare o multidisciplinare. Tra le nuove-vecchie istituzioni si possono ricordare l'InIVA di Londra (1994, <http://www.iniva.org>), l'Institut du monde arabe di Parigi (<http://www.imarabe.org> un centro nato da una volontà di François Mitterand nel 1987), la Haus der Kulturen der Welt – House of World Cultures di Berlino (1988, <http://www.hkw.de>), la Gate Foundation di Amsterdam (1997, <http://www.gatefoundation.nl> un'organizzazione con centro di documentazione fondata da Els van der Plas, diretta per diversi anni da Sebastian Lopez e ora tramontata), Intercult di Stoccolma (1992, <http://www.intercult.se> diretta da Chris Torch), Art for the World (1996, www.art-for-the-world.com un'associazione diretta da Adelina Cüberyan von Fürstenberg con sede prima a Ginevra e ora a Milano), Il Forum for Contemporary African Arts (una lobby nata per facilitare la presentazione dell'Africa alla Biennale di Venezia), RAIN Artists Initiative Project (<http://www.r-a-i-n.net> un network di iniziative di artisti in America Latina, Asia e Africa con sede ad Amsterdam), Connecting Cultures – Associazione Non Profit per le Arti Visive la Formazione e la Ricerca (<http://www.connectingcultures.info> avviata da Anna Detheridge a Milano), Atelier Graphoui (<http://www.graphoui.org> un'associazione con sede a Bruxelles che promuove la produzione di opere video, cortometraggi, animazione e film), art-e-conomy (<http://www.art-e-conomy.org> diretta da Marko Stamenkovic con sede a Belgrado e che associa l'arte all'analisi dell'economia internazionale), Platform Garanti Contemporary Art Center (<http://www.platform.garanti.com.tr> con sede a Istanbul).

Altre organizzazioni – chi prima e chi sono – si sono orientate con il tempo verso un'attenzione crescente alla produzione internazionale. Giusto per fare due esempi, Sala 1 (<http://www.salauno.com> con sede a Roma, creata nel 1970 e oggi diretta da Mary Angela Schroth) e il CCCB Centro de Cultura

Contemporanea de Barcelona (<http://www.cccb.org>) hanno focalizzato sempre più la loro programmazione su opere e artisti provenienti da ogni parte del mondo.

Anche gli istituti di formazione hanno dovuto riformulare i loro orientamenti, tenendo conto delle rinnovate esigenze degli artisti e del nuovo panorama dell'arte. Le accademie appaiono oggi in parte problematiche, vista il loro tradizionale orientamento a suddividere i corsi per discipline, e le parole "didattico" e "accademico" suonano come dinosauri in via d'estinzione. Workshop internazionali e residenze si sono diffuse ovunque (anche come percorso parallelo all'interno di istituti più conservatori), così come nuove scuole d'arte, capaci di dare spazio a interessi polifonici e a dei percorsi su misura che tengano conto di un crescente bisogno di attrezzature elettroniche e tecnici che possano affiancare gli allievi nella produzione di opere complesse. Molte azioni sembrano partire dal presupposto che i giovani possano comprendere il mondo contemporaneo meglio dei loro insegnanti e che per questo debbano essere facilitati più che formati, attraverso un approccio informale (in gran parte simile a quello sostenuto dal Consiglio d'Europa e dalla Commissione Europea per l'apprendimento interculturale e l'educazione ai diritti umani giovanile). Questo atteggiamento sta producendo una tendenza all'*esplorazione*, che si manifesta con un forte interesse verso l'etnografia, l'auto-esotismo e il desiderio di confrontarsi con persone di altre nazionalità e formazione culturale.

Il progetto della sesta edizione di Manifesta 2006 (dal 1996, <http://www.manifesta.org>), prevista a Cipro e poi naufragata per l'opposizione politica ad un'azione che coinvolgeva le due zone dell'isola, nasceva con l'obiettivo di creare una nuova accademia, organizzata come un progetto d'arte, con mostre, corsi, dibattiti, discussioni. La Future Academy è un ente virtuale ideato da Clémentine Deliss e avviato nel 2002, con l'obiettivo di mettere in discussione il modello accademico tradizionale e di creare un collettivo di ricercatori provenienti da diverse università: le britanniche Edinburgh College of Art e il Chelsea College of Art & Design, la Srishti School of Art, Design & Technology di Bangalore in India e il Forut Media Centre di Dakar in Senegal. Il progetto spezza le tradizionali direttrici Nord-Sud per incoraggiare e intensificare gli scambi Sud-Sud, estremamente complicati visti anche semplicemente gli altissimi costi dei voli aerei tra Senegal e India. Triangle Arts Trust (1982, <http://www.trianglearts.org>) è un network di workshop internazionali prodotti e diretti da artisti. Molti di questi hanno nel tempo facilitato la nascita di istituzioni stabili che comprendono un programma regolare di residenze. La Rijksakademie van beeldende kunsten di Amsterdam (1870, <http://www.rijksakademie.nl>) riceve sovvenzioni per la partecipazione degli artisti ai suoi corsi. Gli artisti stranieri sono sostenuti dai loro governi; gli artisti africani, asiatici e dell'America Latina sono finanziati dal Ministero dell'Estero olandese (e sono poi incoraggiati a avviare organizzazioni ed enti di formazione nei loro paesi d'origine, attraverso il progetto Rain Artists Initiative Project, <http://www.r-a-i-n.net>); gli artisti italiani non sono sovvenzionati da nessuno. La Rijksakademie considera i suoi allievi ricercatori e organizza per loro conferenze, incontri e appuntamenti con curatori e critici che visitano gli studi-atelier discutendo con loro. Un sistema simile è adottato anche dalla Jan van Eyck Academie di Maastricht (1948, <http://www.janvaneyck.nl>) che facilita

con le sue infrastrutture la produzione di nuove opere. Il Goldsmiths' College di Londra (1891 e dal 1989 con uno statuto più indipendente, <http://www.goldsmiths.ac.uk/>) include all'interno del suo programma di studi ambiti creativi, cognitivi, culturali e sociali, mantenendo alti standard accademici e nutrendo la libertà di sperimentazione e la riflessione critica, anticonformista e individuale. La Fondazione Ratti di Como (1985, corsi dal 1988, <http://www.fondazioneratti.it/>) organizza un corso di arti visive annuale diretto da un artista affermato. La Mobile Academy (1999, <http://www.mobileacademy-warsaw.com/>) cambia sede ad ogni edizione e punta con forza sull'interdisciplinarietà. Le residenze per artisti – intese come spazi di lavoro, dialogo e apprendimento – sono numerosissime; un network che offre un buon elenco è quello di Res Artis – Worldwide Network of Artist Residencies (1993, <http://www.resartis.org>). La tendenza a sostenere progetti multidisciplinari tende a produrre formazioni interdisciplinari, formazioni cioè che più che specializzarsi in un argomento e generare competenze approfondite, tendono ad una spruzzatina di tutto. Gli artisti riescono così ad acquisire una visione più ampia delle loro possibilità di intervento ma allo stesso tempo necessitano di collaborazioni con *tecnici* per la realizzazione delle opere. Da questa esigenza sono nate delle organizzazioni che agiscono come agenzie di produzione. Tra queste si possono nominare lo Smart Project Space (1994, <http://www.smartprojectspace.net>) e SKOR Stichting Kunst in de Openbare Ruimte (1999, inizialmente parte della Mondriaan Foundation, <http://www.skor.nl>) – Foundation Art and Public Space di Amsterdam. Le organizzazioni di cooperazione allo sviluppo si sono sentite chiamate in causa nell'organizzazione di progetti culturali legati ai paesi oggetto del loro intervento. Esposizioni, workshop e mercatini sono diventati uno strumento promosso per educare alla cooperazione, per diffondere nuove prospettive su realtà lontane, per raccogliere fondi e creare canali di vendita equo-solidali.

4 Le azioni: i metodi

Le ricerche, le visite di studio e le attività di cooperazione culturale permettono di arricchire la propria documentazione, di allargare il network e di offrire una programmazione ricca e varia. Le conferenze (formali o informali) fanno avanzare il dibattito e l'approfondimento teorico; per molte riviste costituiscono inoltre un'occasione importante per raccogliere contributi e aumentare il numero di collaboratori. Il formato di questi incontri e scambi è stato oggetto di un'analisi e di un ripensamento, con l'obiettivo di sperimentare o recuperare metodologie di interazione varie e fruttuose.

La rivista *Domus* (<http://www.domusweb.it/>) – così come fa Philippe Daverio nella trasmissione *Passepartout* su Rai 3 (e on streaming su http://www.raitre.rai.it/R3_HPprogramma/0,5491,53,00.html) – organizza cene tra "esperti" che vengono registrate e pubblicate ad assaggio. Hans Ulrich Obrist intervista intellettuali di tutti i campi durante delle performance occasionalmente aperte al pubblico; le trascrizioni diventano poi articoli o parte di *Interviste* un volume di 1000 pagine pubblicato dalla casa editrice Charta nel 2003 e nato già con il sottotitolo *Volume I*, una specie di garanzia sulla continuità di questo nuovo sapere enciclopedico. Il gruppo Unwetter (nato durante Documenta 11 del 2005 con lo stimolo delle

riflessioni di Sarat Maharaj, <http://www.un-wetter.net/>) organizza *Discursive Picnic* in cui, all'aria aperta e in un'atmosfera amichevole, si chiacchiera con l'aiuto di una sacca di materiali di supporto, trasportati insieme ai panini per stimolare il dibattito. Nella stessa direzione conviviale si adoperano numerosi progetti come Salottobuono (delle serate veneziane in stile Peggy Guggenheim, ma con molto meno sesso, <http://www.salottobuono.net>) e *Space + Love* (un dialogo sull'interpretazione affettiva del luogo, ideato da Francesca Recchia, http://www.istrike.net/Space_and_Love).

Le esposizioni restano una costante, sia per istituzioni nate specificatamente per produrle sia per quelle che si accorgono che una mostra temporanea (magari anche itinerante) porta molto più pubblico e ha una maggiore visibilità rispetto ad una pubblicazione. *Revue Noire* (<http://www.revuenoire.com/>) ha organizzato esposizioni di artisti africani così come *Africa e Mediterraneo* (<http://www.africaemediterraneo.it>), che in particolare ha esposto fumetti. Anche numerose organizzazioni di cooperazione allo sviluppo, attraverso i contatti con artisti attivi nei paesi del loro intervento, si sono impegnate nella presentazione delle loro opere in Europa, così hanno fatto per esempio il COSV di Milano (<http://www.cosv.org>) con una programmazione di eventi presentati sotto il nome di *Altre Arti* o il COE (<http://www.coeweb.org>) che produce il *Festival del Cinema Africano di Milano* (<http://www.festivalcinemaaficano.org>) e che è anche molto attivo nel settore culturale in Camerun (tra le diverse attività, sostiene anche un progetto per la costruzione di musei, la Maison des Jeunes et de la Culture e Video Pro a Douala e la scuola d'arte di Mbalmayo). Le stesse collezioni permanenti diventano oggetto di mostre temporanee attraverso un sistema di rotazione delle opere, come nel caso del MAMCO – Musée d'art moderne et contemporain di Ginevra (<http://www.mamco.ch>).

Molte organizzazioni hanno poi ampliato la loro programmazione fuori le mura con interventi specifici sul territorio o sui territori. Si tratta di ricerche e produzioni culturali legate ad una specifica area geografica (o comunità) o di opere d'arte *site specific*. Alcuni esempi sono i progetti *Corviale* (<http://www.corvialenetwork.net> realizzato a Corviale, Roma), *Tappeto Volante* (<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tappeto/Tappeto%20volante.html> una rielaborazione in corda e rame del soffitto ligneo della Cappella Palatina di Palermo realizzato in collaborazione con la comunità curda), *Siamo tutti stranieri* (<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/stranieri/stranieri.html> una mappa delle origini familiari fino alla quarta generazione organizzata a Roma) del gruppo Stalker/Osservatorio Nomade (<http://www.stalkerlab.it/>); *I and Us* prodotto da Campement Urbain (<http://www.campementurbain.org>) in collaborazione con la Fondazione Evens (<http://www.evensfoundation.be>); la ricerca *Milano Cronache dell'Abitare* (<http://www.milanocronachedellabitare.net> una ricerca sull'abitare a Milano in tutte le sue forme) del gruppo di ricerca Multiplicity (<http://www.multiplicity.it> con sede a Milano); le mappe *Wide City* e *Wider City* di Luca Vitone; *Cascoland* (<http://www.cascoland.com> una serie di opere di artisti – tra le quali il video di Rossella Biscotti e Kevin van Braak – prodotte a New Crossroads in Sudafrica nel 2006 in collaborazione con l'associazione d'artisti Public Eye); *Going Places* (<http://www.cairobus.com>

organizzato su autobus pubblici al Cairo); il programma SUD promosso dal centro d'arte doual'art a Douala in Camerun; la bandiera per l'Europa progettata da AMO-OMA e Rem Koolhaas; le Scénographies Urbaines organizzate a Douala e Kinshasa (http://www.eternalnetwork.org/jcl/fichiers/_newbell_13617_douala.pdf); TDG – Tambacounda-Genève-Dakar (<http://www.le-cap.ch> coordinato da C A P – Collectif des Artistes Plasticiens con sede a Ginevra); le ricerche di L-ARN Laboratorium – Academic Research Network (<http://l-arn.com>) a Freetown in Sierra Leone; le ricerche dell'Harvard Project su Lagos e gli studi dell'ArchiAfrika (<http://www.archiafrika.org>).

5 L'ambiguità geografica

"Buongiorno sono Mario, come posso aiutarla?". Mario ha un accento. Forse sardo. Forse non è italiano. Forse è un immigrato. Mentre riflettiamo su origini, nazionalità e residenza di Mario, lui ci spiega al telefono come disdire il contratto. Riattacchiamo. E Mario? Mario vive a Bucharest. La stessa cosa avviene con gli artisti, gli operatori culturali e i progetti artistici: difficile dire di dove sono e dove sono. I confini dell'Europa si sono allargati e non semplicemente verso est.

Interculture map è un progetto "eurocentrico": ha l'obiettivo di osservare e analizzare gli attori europei e le loro azioni interculturali. Ma cos'è "europeo"? La gente si muove, ha più di una nazionalità e ne acquisisce delle altre: tentare di descrivere cos'è un artista, un curatore, un critico, un attore, un musicista *europeo* è un'impresa surreale.

«L'attenzione di Manifesta è sull'Europa, ma nessuno sa cosa sia l'Europa. Europa è un concetto talmente ampio: può includere il Medio Oriente, il passato coloniale, chi sta vivendo o ha vissuto in Europa. Si tratta di investigare diverse forme di spazio mentale. E alla fine [per la selezione degli artisti] si può sempre trovare qualcuno che è stato due giorni in Europa» – racconta Hedwig Fijen, direttrice della International Foundation Manifesta (Intervista a Amsterdam, 15/03/2005).

Gli spostamenti hanno sempre caratterizzato la vita di chi lavora nel campo della cultura ma, senza bisogno di elencare tutte le compagnie aeree low cost, è chiaro che oggi la frequenza e le distanze percorse sono aumentate vertiginosamente. Le domande "dove vivi?" o "dove sei nato?" sono diventate inopportune. E spesso tendenziose.

«Marocchino non è un mestiere» – commenta ridendo Mounir Fatmi, un artista nato a Tangeri, diplomatosi in Marocco e in Italia, residente prima a Marsiglia e poi a Parigi e ora itinerante tra Amsterdam, New York e Parigi (Intervista a Marsiglia, 14/08/2000).

Articoli, pubblicazioni e cataloghi tendono ad insistere sulle nazionalità. "Un artista marocchino", "una curatrice senegalese", "un architetto di origini nigeriane" sono espressioni costantemente usate, e adottate con l'obiettivo di fare chiarezza sull'approccio delle persone di cui stiamo parlando. Nel suo testo *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art*, Olu Oguibe – critico, curatore ed artista d'origine nigeriana residente negli Stati Uniti – racconta di un'intervista ad Ouattara del critico

Thomas McEvelley, che esordisce con la domanda “Quando e dove sei nato?”. E qui parte l'invettiva. Contro la percezione della territorialità marginale dell'arte africana e contro un sistema che relega i suoi protagonisti nella periferia del mondo e che li trasforma in un oggetto esotico, di desiderio o da novella, senza collocare la loro opera nel contesto contemporaneo e senza legarla al loro autore. Tanto per fare qualche altro esempio, N'Goné Fall vive tra Parigi e Dakar; Dominique Malaquais tra Parigi, New York e Cape Town; fino all'anno scorso (ora definitivamente trasferitosi in Angola), Fernando Alvim viveva tra Bruxelles e Luanda. Abdoumalig Sinome ora docente al Goldsmiths' College di Londra, ha insegnato in Sudan, Ghana, Sudafrica e negli Stati Uniti.

Le uniche ad avere una sede sono le istituzioni. Ma non sempre. Numerose organizzazioni basano il loro lavoro *online*, collaborano a distanza, aprono uffici in altre nazioni e continenti e creano network e partenariati internazionali.

Il centro d'arte Apartment 22 di Rabat in Marocco (<http://www.appartement22.com> registrato come impresa culturale individuale) si appoggia all'organizzazione senza scopo di lucro Hors'Champs di Bordeaux nella realizzazione dei suoi progetti internazionali. Abdellah Karroum – direttore del centro – vive infatti tra il Marocco e la Francia e viaggia sempre di più per dare visibilità alla sua organizzazione e per migliorarne la programmazione. Questo consente inoltre allo spazio di Rabat di avere come partner stabile un'organizzazione con statuto francese che facilita la raccolta di fondi. L'associazione e centro d'arte doual'art di Douala in Camerun da agosto 2005 collabora con la Fondazione iStrike di Rotterdam (<http://www.istrike.net>) nell'organizzazione del programma SUD, una serie di ricerche urbane, eventi e interventi focalizzati nell'interazione tra arte e città. iStrike rappresenta l'ufficio europeo di doual'art e allo stesso tempo lavora sui progetti in modo collegiale attraverso MediaWiki. La galleria Townhouse (<http://www.thetownhousegallery.com> con sede al Cairo) riceve finanziamenti per alcuni dei suoi progetti dalla Ford Foundation attraverso la Cultural Association Sweden-Egypt, basata in Svezia. La Biennale di Dakar (<http://www.dakart.org>) è un evento finanziato per più del 50% dalla Commissione Europea, è sostenuto da istituzioni europee (finanziatori, centri d'arte, network e riviste) e ospita artisti, critici, curatori e operatori che vivono o che sono (anche) europei. *Les Rencontres africaines de la photographie* (<http://www.afafr.asso.fr>) sono un'esposizione di fotografia africana prodotta a Bamako in Mali, organizzata sostanzialmente dall'AFAA-Afrique en Créations di Parigi (ora nota come CulturesFrance, <http://www.culturesfrance.com>) in collaborazione con alcune istituzioni pubbliche e private maliane. Gli istituti di cultura ((British Council, Centre Culturel Français, Goethe Institut, Istituto Austriaco di Cultura, Istituto Culturale Italiano, Istituto Cervantes, Pro Helvetia...)) sono enti nati proprio con l'obiettivo di diffondere la arti della propria nazione all'estero e hanno sedi quasi ovunque. Un aspetto che ha determinato il lavoro dell'OSI – Open Society Institute Arts and Culture Program (1993, <http://www.soros.org>) è proprio la capillarità sul territorio (in particolare nei paesi dell'Est Europa) delle Fondazioni Soros che hanno avviato e facilitato la nascita di numerosi centri d'arte. La Galleria Continua di San Gimignano (<http://www.galleriacontinua.com>) – una delle più prestigiose gallerie italiane – ha una

sede a Pechino in Cina dove realizza esposizioni e vende opere. I network sono innumerevoli. Giusto per citarne alcuni: Continental Breakfast (<http://www.triestecontemporanea.it> e <http://www.continentalbreakfast.org>), Artfactories (2002, <http://www.artfactories.net>), Love Difference (2002, <http://www.lovedifference.org>), Res Artis – Worldwide Network of Artist Residencies (1993, <http://www.resartis.org>), Anna Lindh Euro-Mediterranean Foundation for the Dialogue between Cultures (1995, <http://www.euromedalex.org>), Arts and Healing Network (1997, <http://www.artheals.org>), Connecting-Africa: the web portal for African Studies in the Netherlands, Cultural Development Database – Culturelink Network / IMO (1989, <http://www.culturelink.org>), Eurocult21 (progetto terminato nel 2005, <http://www.eurocult21.org>), IRED – Innovations et Réseaux pour le Développement – Development Innovations and Networks (1981, <http://www.ired.org>), Pépinières européennes pour jeunes artistes (1991, <http://www.art4eu.net>), Triangle Arts Trust (1982, <http://www.trianglearts.org>), Trans Artists – Stichting Museumkaart (2001, <http://www.transartists.nl>), European Foundation Centre (1989, <http://www.efc.be>).

Va comunque detto che il settore della cultura è profondamente legato alle politiche e ai dibattiti *nazionali*: permeano l'intero settore, definiscono i programmi educativi (e come sono scritti sussidiari e libri scolastici), la legislazione, il protocollo, il mercato, i finanziamenti e persino il galateo. Le relazioni internazionali, la storia e la natura e conformazione dei fenomeni migratori locali tende inoltre a caratterizzare l'interesse e le priorità verso alcune nazioni e aree geografiche. In Africa per esempio i Centri Culturali Francesi si occupano della promozione dell'arte contemporanea del continente. Il loro ruolo è talmente vasto e influente che sono stati spesso accusati di monopolizzare e centralizzare la visibilità della produzione locale a livello francese e internazionale. I British Council (<http://www2.britishcouncil.org/arts.htm>) sono più discreti e sostanzialmente finanziano le spese di viaggio di artisti britannici invitati all'estero. I centri di Pro Helvetia stanno acquisendo un ruolo sempre più centrale grazie alla vivacità delle sedi estere e grazie al sostegno di collaborazioni bilaterali. Il governo svedese ha in particolare una convenzione con il Ministero della Cultura del Sudafrica. Il governo olandese predilige le reti culturali con le nazioni legate storicamente ai Paesi Bassi (sia per trascorsi coloniali, sia per presenza di immigrati), tra queste vi sono per esempio Marocco, Suriname, Sudafrica, Indonesia e Turchia.

Un termine che negli ultimi anni spopola è "geopolitica". Teorici, ricercatori e operatori culturali si sono resi conto dell'importanza di osservare l'impatto della politica, della geografia, delle scienze sociali e dell'economia mondiale sul sistema delle arti. Quello che appare particolarmente curioso nella scelta lessicale è che geopolitica è un termine profondamente legato alla prima e seconda guerra mondiale, alle dottrine naziste, all'idea di impero, di eurocentrismo e di controllo sulle vie di comunicazione.

Il settore della cultura – con le sue connotazioni e il suo impatto sociale – da un lato offre uno spaccato delle relazioni geopolitiche internazionali, d'altra parte funziona come la vaselina: con pochi soldi fa sembrare più dolci e accomodanti gli squilibri mondiali. Come se tutto andasse bene, le grandi

multinazionali, le banche e i governi dei paesi ricchi devolvono qualche microscopico frammento del loro budget a programmi di sereno dialogo interculturale sia per promuovere all'estero la loro ricchezza sia per aiutare i paesi più poveri. Nel testo presentato al simposio del 90 Anniversario del Jubileo Nobel, in una serie di conferenze dal titolo *Los patrones de cambio del conflicto global: desde el conflicto Este-Oeste al de Norte-Sur?* e poi adattato per la pubblicazione su "Atlantica", Ali Mazrui presenta la situazione attuale del mondo alla fine della Guerra Fredda. Secondo Mazrui dalla fine della Guerra Fredda le vittime dei conflitti sono diventate, dal punto di vista militare, i paesi musulmani e, dal punto di vista economico, i paesi del Terzo Mondo. L'Unione Sovietica aveva accelerato il processo di indipendenza dei paesi africani e aveva cercato alleati tra i paesi islamici, ora i paesi del Terzo Mondo non rappresentano più un interesse per le grandi potenze e risultano invece semplici vittime del Fondo Monetario e della Banca Mondiale. L'Apartheid Globale di cui parla Mazrui si riferisce a questo cambio di tendenza da parte delle grandi potenze bianche che, avendo risolto i conflitti tra loro e unendosi come nel caso dell'Europa (che Manzrui vede come la rinascita del Sacro Romano Impero), tendono sempre di più a coalizzarsi lasciando fuori i paesi del Terzo Mondo e quelli musulmani. Assistiamo alla nascita di fenomeni di "retribalization", nei quali emergono coscienze razziali, sia a livello sub-statale, che a livello regionale, un tempo paradossalmente frenate dalla Guerra Fredda (Mazrui, Ali A, *Global Apartheid? Race and Religion in the New World Order* in "Atlantica", n. 5, 1999, pp. 89-94).

Le classificazioni nazionali e geografiche hanno subito negli anni dei forti scossoni che hanno imposto agli enti di finanziamento di riformulare o ripensare il significato di Nazione. Gli istituti nazionali di cultura sovvenzionano artisti e intellettuali del loro paese e per poterlo fare definiscono attraverso il bando chi a buon diritto può presentare domanda: chi è britannico (British Council e Art Council), tedesco (Goethe Institut), francese (AFAA), finlandese (FRAME Finnish Fund for Art Exchange), svedese (Iaspis – International Artists Studio Programme), svizzero (Pro Helvetia), olandese (Mondriaan Foundation) e così via. Anche le istituzioni legate ai ministeri degli esteri e alcuni grant-maker privati destinano il loro sostegno ad artisti e istituzioni di alcune aree geografiche: Africa, Mediterraneo, Asia, America Latina; in certi casi si elencano i Paesi, in altri si fa genericamente riferimento al Sud del Mondo. La Commissione Europea richiede nella maggior parte dei suoi formulari l'istituzione di partenariati e – a seconda dei progetti e dei programmi – la partecipazione di un determinato numero di "paesi europei", "paesi del mediterraneo", "paesi terzi"... La Biennale di Dakar dal 1996 è consacrata alla promozione dell'arte contemporanea africana ed ha ristretto la partecipazione all'esposizione internazionale e di design ai soli artisti che possiedono la nazionalità di un paese africano. La Biennale di Venezia – grazie alla sua organizzazione in padiglioni nazionali – permette di osservare il modo in cui ogni Paese partecipante rappresenta se stesso e la sua cultura.

La critica tende a ragionare in termini geografici (Africa, Europa, Americhe, Occidente, Nord, Sud) e binari (Occidente/Terzo Mondo, Nord/Sud, paesi industrializzati/paesi sottosviluppati, Nord Africa/Africa sub-sahariana, Africa sub-sahariana/Sudafrica, privato/pubblico,

neoprimittivisti/concettualisti, africani residenti in Africa/africani della diaspora, francofoni/anglofoni, colonizzatori/colonizzati, città/villaggio, autodidatta/istruito nelle scuole d'arte, noi/loro). La geografia e il confronto-contrasto tra due aspetti tende a facilitare le rappresentazioni e, di conseguenza, le esportazioni.

Per valutare la presenza e l'esclusione di artisti "non Occidentali" si analizzano sostanzialmente esposizioni, fiere, aste, gallerie, pubblicazioni considerate estremamente rilevanti da un punto di vista internazionale e che inevitabilmente hanno sede in alcuni paesi dell'Europa e negli Stati Uniti. L'indagine e il riconoscimento di quelli che vengono definiti gli artisti "non-Occidentali" sembra dunque passare attraverso le istituzioni e gli eventi "Occidentali". L'attacco all'"eurocentrismo" si basa su una critica a sua volta "eurocentrica": non si osserva il funzionamento di istituzioni, eventi e sistemi al di fuori del cosiddetto "Occidente", ma si richiede all'Occidente di includere il non-Occidente.

Numeri alla mano, molti hanno analizzato quante nazioni del mondo non fossero rappresentate o fossero marginalmente rappresentate all'interno di eventi, pubblicazioni e collezioni, e sono fioriti termini come periferia, esclusione e marginalità. Istituzioni ed eventi hanno così cominciato ad allungare gli occhi e ad esporre, pubblicare e coinvolgere "rappresentanti" di "nuove" "nazionalità".

6 Le azioni: ci sono un italiano, un belga, un americano e un africano

Questa attenzione verso nuove nazionalità è stata definita come il fenomeno di internazionalizzazione delle arti.

In altre parole per potersi definire internazionali, il settore della cultura ha scoperto che non basta avere una batteria di partecipanti europei, statunitensi, australiani, canadesi e giapponesi, ma ci vogliono anche *gli altri*. Gli altri sono sostanzialmente gli europei dell'Est, i cinesi, i latino-americani e gli africani. Sono le donne, i neri, i musulmani, gli arabi, gli asiatici, i nativi americani e gli aborigeni.

Il gioco è sorprendentemente simile a ramino, ovvero Scala Quaranta senza bisogno di 40 punti per aprire. Valgono le combinazioni di carte di stesso valore e seme diverso e valgono scala, colore e ramino. C'è il pozzo degli scarti e anche il jolly: se ti manca un africano, poi prendere un egiziano nato a Losanna e residente negli Stati Uniti da quarant'anni, ma ti premunirai di indicare specificatamente nella sua biografia le radici nilotiche. Il mazziere può inoltre sottolineare le virtù internazionali delle carte nel titolo e sul catalogo, dove appaiono fotografie in quadricromia degli artisti, che ben sintetizzano le virtù razziali del progetto.

I'm no longer your bloody object in the British Museum (Rasheed Araeen, *From Primitivism to Ethnic Arts* in «*Third Text*», n. 1, autunno 1987, p. 18)

Affinché il conteggio funzioni, i partecipanti devono rappresentare un'identità. Come per le carte: ognuno deve avere un colore, un seme e un valore.

Le opere degli artisti sono per state lette costantemente attraverso il filtro della *rappresentanza*. Si cerca nella loro produzione e nel loro linguaggio una decantata autenticità, il racconto di luoghi *altri*, identità

diverse e – perché no – dialogo interculturale.

La classificazione degli esseri viventi è ben ancorata alla storia dell'umanità. Se da un punto di vista legislativo in molti paesi si tende a far primeggiare i diritti umani (promossi con grande enfasi dal Consiglio d'Europa come *universali*), in tanti e in quasi tutti permangono tracce di ordinamenti umani. Una nazione come il Sudafrica che fino a tempi così recenti ha strutturato l'intero funzionamento del paese su basi razziali, ha portato all'istituzionalizzazione di gruppi che ancora oggi – per quanto la drammatica e aberrante storia dell'apartheid sia in parte superata – permangono come profonda coscienza etnica e sociale. Questa coscienza permette agli intellettuali sudafricani – ma anche a quelli statunitensi, brasiliani, della diaspora e di tantissimi altri Paesi – di dibattere e affrontare apertamente questioni multiculturali, sentendo di appartenere, in un modo quasi formale, ad un determinato insieme di persone. Questo approccio si è largamente diffuso in particolare in Africa negli ultimi anni, grazie soprattutto al ruolo politico che il Sudafrica sta conquistando e cerca di conquistare nel continente e a livello internazionale. Si tratta di una prospettiva con una forte impronta ideologica ben diversa rispetto alla visione interculturale, transculturale e multiculturale sviluppatesi all'interno dei governi europei, concentrati su temi trasversali (e ai nostri occhi e alla nostra mentalità più *politically correct*) come quelli di comunità, immigrazione e diaspora.

7 Le azioni: territorio al centro

Il sistema capace di ovviare ad un'interpretazione geografica della produzione *altra* si basa sull'indagine territoriale. Al centro dell'attenzione non è più l'identità ma il *luogo*, osservato in tutta la sua complessità. Il dibattito su temi come globalizzazione, sviluppo dei paesi "non occidentali", post-colonialismo e crescita delle megalopoli, hanno profondamente influenzato la trasformazione della definizione di luogo, capace oggi di includere realtà ed equilibri *altri*, sempre diversi e in movimento. Il termine si è arricchito di significati attraverso indagini antropologiche, sociologiche e geografiche e, grazie ad un crescente interesse per una ricerca pluridisciplinare e multidisciplinare, si assiste ad una moltiplicazione di sguardi e analisi. Da questo punto di vista i linguaggi dell'arte contemporanea stanno svolgendo una funzione sempre più rilevante.

L'analisi delle megalopoli sono (o quanto meno sono state) al centro della riflessione. La loro natura caotica e frammentaria impone l'applicazione di metodologie di analisi combinate, coinvolgendo gruppi di studio pluridisciplinari e l'utilizzo di strumenti espressivi e di rappresentazione diversificati. La città è diventata quindi, non solo sede principale (con le dovute conseguenze sul mercato immobiliare), ma anche oggetto di analisi per artisti, ricercatori, giornalisti, fotografi, antropologi, sociologi, architetti, urbanisti e curatori.

La pubblicazione *Delirious New York* (prima edizione del 1978) di Rem Koolhaas ha posto l'accento su un'osservazione urbana ricca di elementi sociali, aprendo la strada a numerose nuove ricerche. L'agenzia di ricerca Multiplicity all'interno del progetto *USE-Unstable States of Europe* ha analizzato l'Europa come

si trattasse di una metropoli, approfondendo il legame tra spazio e comportamenti umani e portando all'attenzione undici casi di auto-trasformazione territoriale. La Biennale di architettura di Venezia del 2006 fa il punto sulla città contemporanea, dando larga diffusione (con un ritardo sorprendente) ad una questione ormai da anni al centro di dibattiti. Le esposizioni Rotterdam Project (Boijmans Van Beuningen Museum, <http://www.boijmans.rotterdam.nl>) e Greater New York (PS1, <http://www.ps1.org>) hanno selezionato i loro artisti in base alla sede del loro lavoro, indipendente dalla loro nazionalità.

L'indagine dei luoghi ha anche innescato un'attenzione verso il territorio, verso la sua promozione e valorizzazione, producendo un'ampia riflessione sul turismo, il pubblico e la partecipazione locale. Il turismo viene oggi pensato come culturale, con un'offerta di monumenti, tradizioni, forme d'arte, patrimonio, celebrazioni e esperienze. L'esempio della *Cultura Biennale* – così definita da Caroline Jones – rappresenta una forma di collaborazione tra arte e promozione urbana.

Internet ha generato un'esplosione tanto forte da ridurre il territorio in frammenti. I cocci dell'esplosione sembrano essere schizzati a destra e manca, destabilizzando i nostri parametri di centro e frontiere e generando nuove regole e forme geografiche. Se la nazionalità diventa un elemento marginale, emergono nuovi tipi di confini, determinati dall'alfabetizzazione informatica, dalla censura, dai fusi orari, dalle conoscenze linguistiche, dalla velocità di connessione, dalla capacità di essere un utente attivo (capace cioè di non consultare soltanto contenuti ma di produrne e metterne online) e dal possesso o meno di una carta di credito. Lo spazio si configura con nodi di potere (siti di riferimento attraverso i quali tutti passano, come <http://www.google.com>, <http://www.e-bay.com>, <http://www.amazon.com...>) e sempre più mercati di nicchia. Ma soprattutto diventa determinante chi c'è e chi non c'è.

Il settore della cultura non c'è. Rispetto ad altri ambiti – come quello scientifico e tecnologico – siti, portali, blog e contenuti relativi alle arti sono ancora estremamente marginali (l'edizione 2002 di *Ars Electronica* – 1979, <http://www.aec.a> – *Unplugged: Art as the Scene of Global Conflicts* ne fa in parte il punto) e l'Africa è diventata l'icona del *digital divide*, senza che ricerche approfondite sulla telefonia internet e mobile, sulle connessioni satellitari e sulla diffusione degli internet point mostrino un panorama più articolato di quanto si crede.

La Fondation Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology (1997, <http://www.fondation-langlois.org/>) sostiene progetti in Africa, Asia e America Latina che uniscono arte, scienza e tecnologia, promuovendo la nascita di diverse organizzazioni che incoraggiano la produzione di arte digitale (come Association Kër Thiossane a Dakar in Senegal, <http://www.kerthiossane.com>). Sempre a Dakar, l'associazione GAW si occupa di nuove tecnologie e sviluppo di software liberi adatti alle esigenze degli artisti. A Douala in Camerun il centro Doual'Art sta negoziando un partenariato con una compagnia di telefonia mobile per creare un numero di telefono gratuito che dà informazioni culturali su alcuni edifici storici della città. Sempre a Douala, Goddy Leye ha avviato l'Artbakery, una residenza d'artisti che facilita la produzione e il montaggio video.

8 Le azioni: conoscenza, riconoscenza e visibilità

Visibilità vuol dire potere, ovvero essere conosciuti (e riconosciuti) da un pubblico e da un sistema dell'arte.

Se nuove istituzioni e progetti si fanno largo sulla scena artistica, non necessariamente il loro impatto va di pari passo con la loro capacità di sperimentazione e con la qualità della loro produzione. La forza comunicativa di enti e opere è tendenzialmente subordinata a tre variabili: l'ufficio stampa, le modalità e il funzionamento della ricerca e la natura del loro target.

8.1 Uffici stampa

Gli uffici stampa dei grandi eventi e delle grandi istituzioni si occupano dei giornalisti: scrivono le informazioni pratiche che potrebbero essere utili, procurano le immagini, rispondono ad eventuali domande, organizzano le interviste, programmano viaggi e escursioni e fanno in modo che ci sia un buffet. Pare che i giornalisti amino molto i buffet. Il ruolo degli uffici stampa è senza dubbio estremamente utile, tanto utile e generoso da generare il giornalismo e un nuovo giornalismo. Affinché un evento possa apparire in contemporanea con la sua apertura, una rivista mensile deve presentare la notizia due mesi prima del suo inizio. Intorno al 10 di marzo deve immaginare gli argomenti che tratterà a maggio: come fa? Usa i comunicati stampa.

Grazie al titolo, al curatore e grazie alla qualità dell'ufficio stampa e alla ricchezza del materiale a disposizione, i giornalisti decretano quali sono le cose più interessanti da segnalare e quali sono gli eventi più vivaci, coraggiosi, originali e significativi del... futuro. Ovviamente ci sono degli elementi che influenzano la decisione della stampa più di altri. Il titolo dell'esposizione per esempio è essenziale. Nomi come "Africa", "Impressionisti", "Picasso", "Il Déco in Italia" fanno chiaramente breccia nel cuore dei giornalisti come nel cuore dello spettatore medio. Lo stesso vale per il nome del curatore o dell'istituzione che ospita l'evento. È ovvio che un curatore celebre ed un'istituzione importante sono spesso l'unica garanzia di qualità che si può avere prima dell'apertura della mostra. Infine, un altro elemento che influenza la decisione di pubblicare alla cieca la notizia di una mostra è la quantità e qualità di informazioni a disposizione e la persistenza delle telefonate dei responsabili degli uffici stampa. Se una signorina o un signore molto gentili ti spediscono per tempo il materiale che hai richiesto o quello che ti potrebbe servire, se aggiungono alle informazioni anche una graziosa cartellina, un delizioso sacchettiino, una squisita borsettina, un portachiavi, del cibo e poi – sempre loro amichevoli che ti danno del "tu" con lo stile americano – ti telefonano spesso per chiederti cortesemente se ti serve altro, quando intendi pubblicare la notizia, se ti trovi bene, come va la salute... accidenti, a questo punto il giornalista scriverà qualcosa. Ora ha il materiale che gli serve, ha una nuova borsetta dove riporre le sue carte e la sua aria professionale, ha mangiato, si sente seguito, coccolato, utile e anche importante. Come gli piace sentirsi utile! Come gli piace sentirsi importante!

Il giornalista ha finalmente selezionato l'argomento, l'ha proposto in redazione e ora può mettersi a

scrivere. A questo punto può fare diverse cose.

a) Il giornalista prende il materiale e comincia a preparare la notizia. Magari parte da sotto, con le informazioni pratiche (tipo sede, date, sito Internet), ma poi con slancio e vigore si avventura nel testo. Apertura: “arriva in Italia la nuova...”, “finalmente la nuova”, “da tanto aspettavamo...”, “più di trecento opere”, “la più grande d'Europa”, “la più importante del mondo”... Ogni volta che la sua concentrazione langue ecco che lo sguardo affonda tra le righe preparate dall'ufficio stampa: presentazione evento, sintesi dei testi di catalogo, biografia dell'artista, citazioni utili... L'articolo è pronto. Il compito del giornalista è stato semplicemente quello di individuare l'evento di cui parlare.

Moltissime mostre inviano i comunicati stampa e il giornalista ha il compito di individuare la notizia più significativa usando il suo giudizio, il suo intuito e la sua esperienza. Inutile dire che nel sistema dominato dagli uffici stampa, gli eventi che non ne hanno uno o che non contattano direttamente i giornalisti sono svantaggiati (e ignorati).

Le newsletter e i siti di informazioni suppliscono in parte al problema, ma non essendo pensati per i giornalisti raramente forniscono le informazioni con sufficiente anticipo. e-flux – <http://www.e-flux.com> dal 1999 con ufficio a New York – è un servizio di informazioni sull'arte contemporanea che pubblica pochi comunicati giornalieri estremamente selezionati. L'intervento urbano Going Places prodotto al Cairo nel 2003 (<http://www.cairobus.com>) ha avuto un'ottima copertura mediatica proprio grazie a questo sito. I siti che inviano informazioni sulla creazione contemporanea sono numerosissimi, tra questi si possono ricordare [undo.net](http://www.undo.net) (<http://www.undo.net> con sede a Milano), [exibart](http://www.exibart.com) (<http://www.exibart.com> con sede a Firenze), [africultures](http://www.africultures.com) (<http://www.africultures.com> con sede a Parigi), [africinfo](http://www.africinfo.org) (<http://www.africinfo.org> con sede a Dakar), OCPA Observatory of Cultural Policies in Africa (<http://www.ocpanet.org/> con sede a Maputo), Africa South Art Initiative – ASAI (<http://www.asai.co.za> con sede a Cape Town), African Colours (<http://www.africancolours.com> con sede a Nairobi), Re-Title (<http://www.re-title.com> con sede a Londra)...

8.2 Ricerca e critica

La maggior parte degli articoli pubblicati su eventi sono notizie, non recensioni né reportage. Si tratta di comunicati stampa messi online e diffusi da siti di "informazione" – come dicevamo – di testi scritti con grande anticipo. Molte riviste d'arte sono bimensili, per cui i pezzi informativi devono essere redatti due mesi prima e sono seguiti poi – in alcuni casi, per le manifestazioni più rilevanti e per gli inserzionisti più consistenti – da una recensione. Quello che domina quindi in massima parte le pagine sono summe dei comunicati con alcune varianti: articoli generali o tematici in cui l'evento è citato, oppure notizie arricchite da interviste (anche telefoniche o via mail), confronti con edizioni precedenti ed excursus storici.

Il fatto che la maggior parte dei testi diffusi sull'arte siano notizie non solo trasforma la critica in un esercizio di taglia-incolla, rendendo ancora più essenziale il ruolo e le competenze dell'ufficio stampa, ma

addirittura tende a strutturare il sistema in due blocchi: quelli che si vedono e quelli che sono invisibili. Indipendentemente dalla qualità dell'evento, alcune ricche manifestazioni sono automaticamente benedette, così come le biennali, le triennali e i festival che, per la loro regolarità, non colgono i giornalisti impreparati. Altre manifestazioni invece – magari più piccole, con nomi meno in vista o organizzate in *nuovi* luoghi (e con *nuovi* si intende luoghi mai oggetto di ricerche e articoli) – scompaiono, indipendentemente dalla loro qualità, per poi magari ricomparire come *scoperte* anni dopo, o come esempio portato alla luce da persone che non necessariamente si occupano d'arte. Una strategia interessante è stata ideata dalla Biennale di Dakar – grazie ad una felice intuizione di Sylviane Diop – che dall'edizione del 2002 pubblica sul retro del suo catalogo le date della successiva edizione.

Ma non è compito dei giornalisti andare a vedere cosa succede e informare? Dare per scontato che il vasto mondo debba organizzarsi al servizio dei media, non è solo paradossale, ma anche deontologicamente scorretto. Inoltre, pensare che le istituzioni abbiano tutto l'interesse di informarci è come dichiarare che attraverso di la stampa (certa stampa) passa inevitabilmente la serenità, il potere e il pieno raggiungimento dell'esistenza. Nel capo dell'arte contemporanea alcune delle riviste più prestigiose sono *Flash Art International* (<http://www.flashartonline.com> con sede a New York e Milano), *Parkett. The Parkett series with contemporary artists* (<http://www.parkettart.com> con sede a Zurigo), *Artforum* (<http://www.artforum.com> con sede a New York), *Frieze* (<http://www.frieze.com> con sede a Londra), *Artpress* (<http://www.artpress.com> con sede a Parigi), *Domus* (<http://www.domusweb.it> con sede a Milano e focalizzata su architettura e design)

La stampa specializzata ignora in larghissima parte quello che avviene nel mondo perché è essenzialmente finalizzata alla celebrazione del *suo* mondo, incastrata in un itinerario chiuso, fortemente locale e auto-referenziale. Con locale si intende un universo condiviso che comprende un centinaio di grandi eventi, istituzioni e personaggi chiave; informazioni su questa piccola rete rimbalzano poi da una tesata all'altra. Non si tratta di una geografia che oppone il nord al sud, il primo al terzo mondo o il centro alla periferia: si tratta piuttosto di una costante lotta e negoziazione tra quello che è IN e quello che è OUT.

Esistono comunque alcune eccezioni: riviste che hanno un taglio molto particolare, offrono un ritratto diverso del mondo e fanno breccia nel cuore del pubblico con una grafica estremamente accattivante. *Bidoun* (<http://www.bidoun.com> con sede a New York) è specializzata nell'arte e nella cultura del Medio Oriente e, grazie ad una sede centrale newyorchese e ad uno stile modaiolo, è riuscita in parte a conquistarsi un suo spazio di visibilità internazionale; *Bidoun* è comunque oggetto di forti critiche da parte di artisti e istituzioni mediorientali, perché le ha in larga parte soppiantate imponendosi come interprete e comunicatrice di quelle realtà, perché molti dei suoi contributi sono firmati da persone non necessariamente specializzate in arte contemporanea e perché, con il suo stile frizzante, sembra essere più a caccia di opere e progetti in qualche modo *sensazionali*, che di un panorama complesso e contraddittorio. Aspetti che comunque possono essere anche considerate dei pregi. Un'altra rivista che ha

seguito una direzione totalmente personale e che ha fatto storia è *Colors* (<http://www.colors magazine.com> con sede in provincia di Treviso).

Un ruolo essenziale nel ritrarre *altro* è stato svolto da alcune pubblicazioni, forse meno note e diffuse, ma vitali nel sostenere il dibattito e documentare progetti e opere. Proprio per il loro interesse specifico e settoriale, queste riviste hanno però generato nuovi localismi, paralleli e non necessariamente comunicanti con il *mainstream*.

Nel ambito dell'arte contemporanea africana e dell'Africa – continente dal quale le informazioni faticano ad uscire e i giornalisti faticano ad entrare – questi testi costituiscono, e soprattutto hanno costituito, una fonte primaria. *Revue Noire* (<http://www.revuenoire.com> con sede a Parigi) attraverso una pubblicazione elegante e ricca di immagini ha presentato opere e artisti africani operanti in diversi paesi e regioni, sia in Africa che fuori; *Third Text* (con sede a Londra) ha in particolare promosso lo sviluppo del discorso teorico sui temi dell'identità, della diversità, dell'esclusione e della transculturalità; *Atlantica* (con sede nelle Canarie) si è posta fin dalla sua nascita come piattaforma per scambi e dibattiti a cavallo tra Africa, Europa e Americhe, dedicando spazio sia alla critica che agli interventi di artisti contemporanei. *Chimurenga* (<http://www.chimurenga.co.za>) è una rivista specializzata in cultura e politica con un particolare interesse al panafricanismo; ha sede a Cape Town, pubblica saggi e interventi di scrittori, musicisti, giornalisti, artisti e intellettuali internazionali, distribuisce i suoi numeri in Africa ed Europa e ha presentato la sua pubblicazione sia al Centre Pompidou di Parigi che all'Accademia d'Arte di Berlino; la rivista mescola al suo interno contributi in tutte le discipline. *Artthrob* (<http://www.artthrob.co.za> con sede a Cape Town) è una pubblicazione online avviata nel 1997 dall'artista Sue Williamson e divenuta oggi un punto riferimento sulla produzione sudafricana, sia in Sudafrica che all'estero.

Anche alcune esposizioni hanno sostenuto e prodotto ricerche. "Tutte le esposizioni partono da una ricerca" – ci dice l'intuito. Vero, ma bisogna vedere dove questa ricerca viene realizzata. Molte informazioni ancora una volta rimbalzano: da una rivista all'altra, da una mostra all'altra, senza che un nuovo studio su larga scala venga prodotto. Localmente – indipendentemente dal tipo di locale – si creano alcuni nodi, attraverso i quali passano e si sviluppano i progetti successivi. La documentazione viene riciclata, riletta e ri-confezionata, magari con la semplice aggiunta di uno spruzzo novità. I principali nodi dell'arte contemporanea sono ovviamente le più note manifestazioni: Documenta di Kassel e la Biennale di Venezia. Seguono poi tutte le altre biennali e triennali, le mostre prodotte in alcuni santuari (grandi musei e gallerie prestigiose) e le fiere, che negli ultimi anni si sono imposte con sempre maggiore forza. Tra le fiere principali si possono ricordare Art Basel (<http://www.artbasel.com> con sede a Basilea e a Miami), Arco (<http://arcoenglish.artmediacompany.com> con sede a Madrid), Frieze Art Fair (<http://www.friezeartfair.com> la fiera prodotta dalla rivista londinese) e Artefiera (<http://www.artefiera.bolognafiere.it> a Bologna). Per quanto riguarda la produzione contemporanea africana, oltre alle riviste di cui abbiamo appena parlato, i nodi attraverso i quali passa la conoscenza sono alcune istituzioni basate sul continente (tra queste primeggiano le biennali, la Townhouse Gallery del

Cairo e le gallerie sudafricane) e alcune esposizioni che hanno avuto una grandissima visibilità internazionale, come *Magiciens de la Terre* (con le ricerche poi proseguite da André Magnin per la collezione Pigozzi), *Africa Explores*, *Seven Stories*, *The Short Century* e *Africa Remix*.

I curatori hanno tendenzialmente delle competenze locali: conoscenze specifiche su una città, su una nazione, su un'area geografica, su un tema o su un gruppo di artisti e non hanno necessariamente dei collegamenti con tutti i settori dell'arte contemporanea. Mai Abu ElDahab per esempio è più preparata sulla situazione dell'arte in Egitto e in alcuni paesi del Mediterraneo che su tutta la produzione del continente (così come per esempio Aleya Hamza, William Wells, Stefania Angarano, Karim Francis); Barbara Murray ha una conoscenza più specifiche dell'Africa Australe, mentre molti dei curatori e critici sudafricani sono competenti proprio sul Sudafrica (è il caso per esempio di Sue Williamson, Andrew Lamprecht, Bongi Dhloomo, Clive van den Berg, Colin Richards, David Koloane, Julian Jonker, Linda Stupart, Sean O'Toole, Sophie Perryer, Stacy Hardy, Zayd Minty...)

I critici e i curatori specializzati nell'arte contemporanea africana sono in generale critici e curatori residenti fuori dell'Africa. Chi vive in Africa è infatti solitamente competente su un Paese o su una regione. Si possono citare tra i critici e curatori specializzati nell'arte contemporanea africana per esempio Simon Njami, N'Goné Fall, Olu Oguibe, Okwui Enwezor, Clémentine Deliss, Susan Vogel, André Magnin. Un caso un po' particolare è quello del centro d'arte doual'art di Douala in Camerun. Il direttore artistico Didier Schaub è stato infatti incaricato dalla Commissione Europea del progetto ProCulture, una ricerca e organizzazione di rete nella regione centrafricana.

Alcuni curatori residenti in Africa – grazie alle biennali e alle triennali pan-africane sempre più presenti sul continente – stanno acquisendo competenze allargate a tutto il territorio africano. Tra questi si possono ricordare per esempio Yacouba Konaté, Bisi Silva, Abdellah Karroum, Fernando Alvim, Gavin Jantjes, Gabi Ngcobo, Khwezi Gule, Storm Janse van Rensburg e Mario Pissarra (iniziatore di Africa South Art Initiative – ASAI, <http://www.asai.co.za>).

Molti curatori internazionali sono così itineranti da essere definiti curatori d'aeroporto: sempre in viaggio e costantemente impegnati in appuntamenti ovunque nel mondo. Nonostante i numerosi spostamenti, le conoscenze di questi protagonisti internazionali sono però paradossalmente limitate. Inevitabilmente il loro lavoro si associa ad un gruppo specifico di artisti che partecipa regolarmente ai loro progetti. Tra questi ci sono ovviamente i curatori abbonati alle grandi biennali e, per nominarne alcuni, Hans Ulrich Obrist, Francesco Bonami, Harald Szeeman, Okwui Enwezor, Rose Martínez, Jan Hoet, Antonio Zaya, Hou Hanru, Nicolas Bourriaud, Dan Cameron, Yuko Hasegawa, Apinan Poshyananda, Ute Meta Bauer e Massimiliano Gioni.

Il ruolo delle organizzazioni internazionali basate nei diversi paesi può essere centrale nella diffusione di conoscenze e contenuti su quelle realtà. È il caso dei centri culturali stranieri ma anche delle fondazioni e delle ONG di cooperazione allo sviluppo. Il loro peso ovviamente dipende dalle politiche culturali interne, da questioni geo-politiche (spesso legate alle sfere di influenza e ai trascorsi coloniali) e dalle

diverse situazioni nazionali dove questi enti hanno sede. Si tratta di un sostegno finanziario o della produzione di progetti (esposizioni, workshop, istituzioni, festival, biennali e triennali) bilaterali e multilaterali. Il caso dell'AFAA-Afrique en Créations – oggi ribattezzata CulturesFrance (<http://www.culturesfrance.com>) – è forse il più emblematico in Africa. Accusata ormai da decenni di monopolio e neocolonialismo francese, CulturesFrance rappresenta una presenza capillare su tutto il continente. Inoltre con il suo impegno nell'organizzazione della biennale itinerante di danza, di moda e di fotografia di Bamako, l'ente – direttamente finanziato dal Ministero degli Esteri – ha un vasto ruolo nel dare visibilità internazionale alla produzione di questi settori. Altre organizzazioni come le fondazioni Ford (<http://www.fordfound.org> con sede centrale a New York) e Prince Claus (<http://www.princeclausfund.nl> con sede all'Aia) hanno investito più in infrastrutture e sugli enti locali che in grandi progetti di mostre, fatta eccezione della partecipazione dell'Africa alla Biennale di Venezia. I due finanziatori hanno infatti sostenuto fin dal 2001 il Forum for African Arts che ha coordinato progetti espositivi nel 2001, 2003 e 2005. Per la prossima biennale sono in corso le negoziazioni (ed un violento dibattito al quale si può partecipare nelle pagine del forum di <http://www.asai.co.za>). Diverse organizzazioni di cooperazione allo sviluppo si sono impegnate nella produzione di esposizioni, eventi e pubblicazioni sull'arte *altra*. In Italia è il caso per esempio del COSV (<http://www.cosv.org> con il programma *Altre Arti*), del COE (<http://www.coeweb.org> con i programmi di educazione artistica e museali in Camerun e con il Festival del Cinema Africano di Milano, <http://www.festivalcinemaafricano.org>).

È sorprendente come le più grandi scoperte storiche siano state fatte negli archivi e nelle biblioteche: si chiama “scoperta” l'aver trovato un libro o un documento in un posto in cui non si fa altro che conservare libri e documenti. Ma in effetti funziona così: il modo migliore per fare ricerca è andare dove c'è la roba che si sta cercando. Va da sé che se non sono i ricercatori, i giornalisti culturali e i critici d'arte a fare ricerche qualcun altro le farà. Quelli che viaggiano sono spesso gli antropologi che hanno ovviamente una loro prospettiva e degli interessi specifici.

Essendoci un numero limitato di fonti e pochi nuovi contenuti, informazioni erranee o parziali si diffondono e continuano a diffondersi senza un reale controllo o dibattito da parte della comunità di ricercatori e operatori culturali internazionali.

Un certo atteggiamento tende poi a sottovalutare l'importanza di ricerche di base rigorose: visto che si scopre l'altro e visto che si dà per scontato che fuori dall'Occidente ci sia poco, ci si permette di non andare a controllare. Un caso piuttosto emblematico è quello di *Authentic/Ex-Centric*, un'esposizione parallela alla Biennale di Venezia del 2001 che si poneva come una specie prima africana alla biennale. Per quanto alcune informazioni siano presentate nel testo introduttivo del catalogo, appare chiaro che i curatori non hanno sentito la necessità di fare una reale indagine (si citano le partecipazioni dell'Egitto e del Sudafrica e le esposizioni presentate alla 45esima e 48esima edizione, ma non si menzionano per esempio l'esposizione dei paesi africani del 1922 e le partecipazioni di Tunisia, Liberia, Congo, Nigeria e

Zimbabwe).

Molte istituzioni si sono impegnate nel sostenere progetti storici (archivi, centri di documentazione, portali, newsletter); gli artisti si sono impegnati nell'interpretare e comunicare il passato; i curatori si sono concentrati su esposizioni monografiche capaci di focalizzare l'attenzione su alcuni protagonisti trasformandoli in autori chiave, non solo di un paese o di una realtà geografica, ma dell'arte nel suo più ampio significato internazionale. Diversi curatori e critici hanno lavorato o stanno lavorando sull'idea di archivio. Tra questi Rasheed Araeen, Simon Njami, Salah Hassan e N'Goné Fall. La stessa esposizione *The Short Century* (a cura di Okwui Enwezor) rappresenta un tentativo di visualizzare storicamente la produzione del continente africano. Altri progetti di archivi sono per esempio l'AAVAA – The African and Asian Visual Artists' Archive, ora Diversity Art Forum (<http://www.uel.ac.uk/aavaa/about.html> dal 1989 con sede a Londra), l'InIVA – Institute of International Visual Arts (<http://www.iniva.org> dal 1994 a Londra), Contemporary Africa Database (<http://africadatabase.org>), Universes in Universe – Worlds of Art (<http://www.universes-in-universe.de> dal 1997 con sede a Berlino), ArtPlaces (<http://www.artplaces.org> promosso da Connecting Cultures, <http://www.connectingcultures.info>), African Digital Library (<http://www.africaeducation.org>), ArtAfrica Project (http://www.artafrica.gulbenkian.pt/index_i.php con sede a Lisbona), East Art Map (<http://www.eastartmap.org> diretta dal collettivo IRWIN), Culturebase.net – The International Artist Database (<http://www.culturebase.net>); (Cultures France sta inoltre avviando un archivio del cinema africano (<http://www.culturesfrance.com>)). Giusto per citare una recente monografia particolarmente rilevante per lo studio dei temi transculturali, l'artista e intellettuale Rasheed Araeen (insieme alla rivista *Third Text*) è il protagonista di un seminario organizzato dall'Institut national d'histoire de l'art INHA di Parigi il 15 novembre 2006.

Oggi i sistemi di archiviazione possono cambiare radicalmente. Con l'evoluzione della tecnologia e il sempre più vasto accesso a internet, l'idea stessa di archivio si è trasformata. Le strutture centralizzate che tendono a far convergere, omologare e ripetere i contenuti possono essere considerate patrimonio, non più uno strumento adatto a preservare e rendere accessibile la documentazione storica e contemporanea. Quello di cui si ha bisogno è un sistema che valorizzi e sviluppi le risorse disponibili. In altre parole oggi è indispensabile progettare siti internet capaci di raccogliere e diffondere la documentazione (e non vetrina che offrono solo una breve introduzione ai contenuti senza renderli realmente accessibili) e bisogna rendere sempre più utenti attivi, capaci cioè di auto-rappresentarsi e di auto-documentarsi. Soltanto la moltiplicazione dei contenuti e un network di micro-archivi può fornire nuove storie e un nuovo modo di raccontare la storia. La fondazione iStrike (<http://www.istrike.net> con sede a Rotterdam) sta realizzando *Archive*, un progetto di archivio decentralizzato che sostiene l'uso attivo di Internet, la produzione di nuovi contenuti e la loro visualizzazione attraverso eventi organizzati e gestiti come numeri di una rivista.

Si sente la necessità di riscrivere la storia (dell'arte), una storia onnicomprensiva, che possa includere al suo interno non soltanto la produzione artistica di un'area geografica e di un ristretto gruppo di persone (fondamentalmente maschi, bianchi, residenti a New York), ma anche una creatività più vasta e differenziata, non necessariamente benedetta dal *mainstream*. Si tratta di allargare le maglie della storia attraverso un processo di reale internazionalizzazione, ma anche di permettere ai singoli eventi e alle diverse produzioni di conoscere e dare per scontato quello che le precede, evitando una perdita cronica di memoria (come spesso avviene nei progetti di cooperazione allo sviluppo), con l'obbligo di fornire costantemente informazione di *background* e, di conseguenza, la costante ripetizione degli stessi dibattiti. La Biennale di Dakar ne è esempio: avendo ad ogni edizione un vasto pubblico che visita la manifestazione per la prima volta, la biennale viene ingabbiata in commenti e discussioni cicliche, che ostacolano la sua capacità di approfondimento e rinnovamento.

Moltissime manifestazioni che si focalizzano su un'arte *altra* si presentano come delle scoperte o delle prime mondiali. "Non si conosce quello che avviene in Africa", "si ignora la produzione degli artisti contemporanei filippini", "la Corea del Nord è un paese chiuso": questo genere di frasi, oltre a soddisfare un'esigenza pubblicitaria, mostrano una mancanza di conoscenza e di verifica sui contenuti, che semplicemente si ignorano, dando per scontato che siano inesistenti. Il dossier *Sulla storia dell'arte contemporanea africana* della rivista *Africa e Mediterraneo* (n. 55, agosto 2006) nasce proprio con l'intento di storicizzare, non tanto l'arte contemporanea africana, quanto le esposizioni e le pubblicazioni che l'hanno presentata a livello internazionale, offrendo implicitamente una risposta a coloro che ancora oggi si avvicinano all'argomento con tuta d'astronauta e bandierina.

Se da un lato emerge sempre più la necessità di produrre e mettere a disposizione nuovi contenuti, dall'altra – la moltiplicazione di siti – rende indispensabile la gestione delle fonti e la creazione di canali di accesso. Google (<http://www.google.com>) è certamente l'interfaccia di navigazione più nota e riuscita, ma non è l'unica. Wikipedia (<http://www.wikipedia.org>) è un'enciclopedia libera online che tende ad organizzare il sapere, mentre Del.icio.us (<http://del.icio.us>) permette di catalogare e archiviare in rete i propri link personali. I portali sono poi quasi infiniti. Un esperimento interessante è la voce "arte contemporanea africana" su Wikipedia Italia (http://it.wikipedia.org/wiki/Arte_contemporanea_africana). Si tratta di un progetto collettivo – così come tutta l'enciclopedia libera Wikipedia – che raccoglie la più vasta bibliografia esistente sull'arte contemporanea africana. Su Wikipedia, chiunque può modificare i dati, correggerli, arricchirli e consultare non solo la documentazione ma anche la storia e l'evoluzione della documentazione che sta osservando. La prima parziale raccolta bibliografica è stata inserita online e, attraverso la rete di wikipedia e un bando di libera partecipazione, il materiale ha subito e sta subendo l'editing di tutti gli interessati, liberamente, collettivamente e collegialmente. Il dossier *Sulla storia dell'arte contemporanea africana* numero 55 di *Africa e Mediterraneo* ha pubblicato la versione aggiornata al 20 luglio 2006 della bibliografia online. Il materiale è ovviamente ancora oggi disponibile su wikipedia e sarà sempre possibile utilizzarlo, aggiornarlo, correggerlo e tradurlo.

Quello che è indispensabile oggi non è semplicemente documentare altre realtà quanto moltiplicare le visioni, come ripete l'intellettuale Rasheed Araeen. Se da un lato è necessario che critici e ricercatori si informino su quello che avviene in altri micro e macrocosmi, è indispensabile che attori e intellettuali che producono e operano in questi contesti investano in una più larga diffusione del proprio operato. La moltiplicazione di prospettive e di interpretazioni consente infatti una più variegata (e quindi migliore) comprensione di contesti e motivazioni non sempre immediati e permette di legittimare la visione di tutti in un più fruttuoso scambio e dibattito. I programmi di visita sono interessanti soluzioni al bisogno di ricerca e di conoscenza. La fondazione Mondriaan (<http://www.mondriaanfoundation.nl> con sede ad Amsterdam) invita curatori e critici a visitare l'Olanda per una settimana, organizzando visite, appuntamenti e interviste specificatamente disegnate per soddisfare le esigenze e le curiosità dei suoi ospiti. Nel 2006 le fondazioni Mondriaan e Prince Claus (<http://www.princeclausfund.nl> con sede all'Aia) hanno inoltre organizzato una visita di studio per curatori e critici olandesi (e per tre ospiti provenienti dal Brasile, dalla Nigeria e dalle Filippine) alla Biennale di Dakar e in Sudafrica.

8.3 Target

Le tecniche adottate per promuovere visibilità dipendono dal target. Il pubblico è estremamente vario e diverse istituzioni del mondo stanno cominciando a fare ricerche sull'audience e a diversificare la loro offerta culturale per raggiungere più pubblici. Allo stesso tempo, organizzazioni che per anni hanno lavorato sostanzialmente su un contesto locale si interessano sempre più a meccanismi di traduzione per rendere i loro progetti competitivi anche in altri contesti. La Tate di Londra (<http://www.tate.org.uk>) ha un programma coordinato da Victoria Walsh e disegnato per indirizzare in modo più specifico alcune comunità; il centro d'arte doual'art di Douala in Camerun ha avviato invece una collaborazione con iStrike Foundation (<http://www.istrike.net> con sede a Rotterdam) per tradurre il suo contesto e la sua documentazione e raggiungere con le sue iniziative un pubblico più vasto e internazionale.

Sembrerebbe esserci una frattura tra l'ambito dell'arte e l'educazione. I progetti didattici all'interno di musei e grandi eventi si collocano come possibile intermediazione tra pubblico e contenuti, offrendo chiavi di lettura e ancoraggi che facilitino l'accesso e che solletichino curiosità, interesse e la capacità di sentire proprie riflessioni e linguaggi dell'arte. "Local.Contemporain" è la pubblicazione-catalogo dei progetti prodotti dal gruppo Laboratoire di Grenoble; grazie ad una collaborazione con gli insegnanti della regione di Grenoble la rivista è anche utilizzata come strumento didattico e diffusa gratuitamente in numerosissimi istituti scolastici. Ogni numero – focalizzato su un tema – presenta immagini, poesie, racconti, saggi, ma anche alcune pagine che stimolano la riflessione permettendo di partecipare attivamente al tema del dibattito. Un'edizione particolarmente felice è *C'est dimanche!*, un numero interamente dedicato alla domenica e al significato di tempo libero, che nella sua semplicità tocca chiunque, ma che allo stesso tempo permette un approfondimento sul significato simbolico della

domenica e sul suo legame con temi culturali e religiosi. La Biennale d'architettura di Venezia del 2006 si presenta come una gigantesca guida alle città del mondo, che – grazie alle diverse esposizioni nell'arsenale, nei padiglioni e negli eventi a latere – sono osservate da angolature diverse. «Questa edizione della Biennale non può essere solo guardata, va studiata» – ha dichiarato il suo presidente Davide Croff (dichiarazione riportata dalla rivista *Domus* nell'articolo di Luigi Spinelli), frase che centra anche il limite dell'evento: se da un lato offre per lo studio della contemporaneità stimoli, spunti e trucchi (ovvero dispositivi di presentazione avvincenti: come mappe, grafici, disegni, proiezioni, video installazioni, architetture nascoste dentro scatole, libretti di istruzioni, cartine usa e getta...), le esposizioni – soprattutto *Città: Architettura e società* curata a Richard Burdett – somigliano ad un gigantesco sussidiario appiccicato ai muri, che più che valorizzare la ricchezza dei contenuti, spiega. Proprio per questo C-Photo Magazine, una mostra abbastanza tradizionale di fotografie inserita nel Padiglione Italia ai Giardini, vince sul resto per la capacità degli artisti di evocare, alludendo e generando un immaginario urbano molto più complesso e denso di un elenco di abitanti con display annessi.

I destinatari di un'opera e di un'istituzione sono inevitabilmente il pubblico, ma non solo. Anche il mercato deve essere raggiunto. Oltre ai collezionisti, il mercato dell'arte è costituito dai finanziatori. In particolare i progetti più ampi e complessi, quelli specificatamente interculturali, quelli finalizzati ad un intervento urbano o sociale e quelli che hanno sede o relazioni con altri paesi, sono spesso sostenuti da finanziamenti pubblici e privati, specializzati in diversi ambiti di interventi. Le azioni di comunicazione si adottano dunque a soddisfare le esigenze di questi enti, ricorrendo anche ad un linguaggio e una retorica che soddisfi le loro aspettative.

Bibliografia

A regola d'arte: Attualità e prospettive dei mestieri d'arte in Lombardia e Canton Ticino, (a cura di) Paolo Colombo, Vita e Pensiero, Milano, 2005.

All that Dutch: International Cultural Politics, NAI Publishers, Rotterdam, 2005.

Arte in Europa: 1990-2000, (a cura di) Gianfranco Maraniello, Skira Editore, Milano, 2002.

Bonito Oliva, Achille. *Gratis: A Bordo dell'Arte*, Skira Editore, Genova-Milano, 2000.

Bonito Oliva, Achille. *I fuochi dello sguardo: Musei che reclamano attenzione*, Gangemi Editore, Roma, 2004.

Buck, Louisa. *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now*, Tate Gallery Publishers, London, 2000.

Commissione Europea, *Vademecum sulla gestione delle sovvenzioni (per richiedenti e beneficiari)*, Novembre 1998.

Crispolti, Enrico. *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli Editore, Roma, 1997.

Cultura e competitività: Per un nuovo agire imprenditoriale, (a cura) Osservatorio Impresa e Cultura, Rubbettino Editore, Sovaria Mannelli, 2003.

Detheridge, Anna & Angela Vettese. *Guardare l'arte: Cultura visiva contemporanea: le recensioni, i temi e gli appuntamenti (1997-1999)*, Il Sole 24 Ore, Milano, 1999.

Devlin, Graham & Sue Hoyle, *Le financement de la culture en France et en Grande-Bretagne*, Conseil franco-britannique, L'Harmattan, Paris, 2001.

Djian, Jean-Michel. *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, Gallimard, Paris, 2005.

Duplat, Guy. *Une vague belge*, Editions Racine, Bruxelles, 2005.

Economia dell'Arte: Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura, (a cura di) Walter Santagata, Utet Liberia Srl, Torino, 1998.

Gli spazi dell'arte: Atti dei convegni di Chiavari (16-17 aprile 1994) e di Sarzana (12-13 novembre 1994), Edizioni Mazzotta, Milano, 1995.

Guerzoni, Guido e Silvia Stabile. *I diritti dei musei: Valorizzazione dei beni culturali nella prospettiva del rights management*, Estas, Milano, 2003.

I mercati dell'arte: Aspetti pubblici e privati, (a cura di) Sergio Ricossa, Umberto Allemandi & Co., Torino, 1991.

Kotler, Neil e Philip Kotler. *Marketing dei musei: Obiettivi, traguardi, risorse*, Einaudi Editore, Torino, 1999 (edizione originale *Museum Strategy and Marketing: Designing Missions Building Audiences Generation Revenue and Resources*, Jossey-Bass Inc. Publishers, San Francisco, 1998).

La defiscalizzazione dell'investimento culturale: Il panorama italiano e internazionale, (a cura) Osservatorio Impresa e Cultura, Editore Sipi srl, Roma, 2003.

La valutazione dei progetti culturali, (a cura di) Stefano Baia Curioni e Paolo Nepoti, Egea, Milano, 2004.

Poli, Francesco. *Il sistema dell'arte contemporanea*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 1999.

Poma, Marco. *Arte Comunicazione Impresa*, Edizioni Guerini, Milano, 2003.

Professione Curator: Organizzazione e Comunicazione delle Arti Visive – Corso di formazione post laurea – IV Edizione 2000-2001, (a cura di) Rachele Ferrario e Laura Masserini, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 2002.

Quando la cultura fa la differenza: Patrimonio, arti e media nella società multiculturale, (a cura di) Simona Bodo e Maria Ruta Cifarelli, Meltemi Editore, Roma, 2006.

Re-Thinking Art Exchanges. Towards a European Foreign Cultural Policy / October 2004, Relazioni della conferenza organizzata da IFA – Institut für Auslandsbeziehungen, Berlino, ottobre 2004.

Relazioni sulle politiche culturali in Europa, Council of Europe.

Répertoire du mécénat d'entreprise 2004, (a cura di) Admical, Admical, Paris, 2004.

Shifting Map: Artists' platforms and strategies for cultural diversity, (a cura di) RAIN Artists' Initiatives Network, NAI Publishers, Rotterdam, 2004

Teige, Karel. *Il mercato dell'arte: L'arte tra capitalismo e rivoluzione*, Einudi, 1973 (edizione originale Jarmarka umění, 1933).

- The New Gate Keepers: Emerging Challenges to free Expression in the Arts* , najp – National Arts Journalism Program, Columbia University, New York, 2003.
- Vescia, Remo. *Aujourd'hui, le mécénat*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1996.
- Vettese, Angela. *Artisti si diventa*, Carocci Editore, Roma, 1998.
- Vettese, Angela. *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi & Co, Torino, 1998.
- Warnier, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*, Editions La Découverte, Paris, 1999.
- Wolfe, Tom. *Come ottenere il successo in Arte*, Umberto Allemandi & Co., Torino-Londra, 1987 (edizione originale *The Painted World*, Ferrar, Strauss & Giroux, New York, 1975).
- Buchholz, Larissa. *The Global Rules of Art*, Graduate Symposium World Art – Art World: Changing Perspectives on Modern and Contemporary Art, MOMA, New York, 28-29/04/2006.
- Lieux de culture/culture des lieux: Production(s) culturelle(s) Locale (s) et émergence des lieux: dynamiques, acteurs, enjeux* , (a cura di) Maria Gravari-Barbas e Philippe Violier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.
- Over Here: International Perspectives on Art and Culture* , (a cura di) Gerardo Mosquera & Jean Fisher, New Museum of Contemporary Art – New York, The MIT Press – Cambridge, Massachusetts & London, 2004.
- Quemin, Alain. *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage"* in "Sociologie et Sociétés", vol. 34, n. 2, pp. 15-40.
- Sacco, Pier Luigi & Walter Santagata & Michele Trimarchi. *L'arte contemporanea italiana nel mondo: Analisi e strumenti*, Opera DARC Ministero dei beni e delle attività culturali – Direzione Generale per l'architettura e l'arte contemporanea – SKIRA, Milano, 2005.
- Wicomb, Zoe. *Five Afrikaner Texts and the Rehabilitation of Whiteness* in "Chimurenga", dossier "Kapaastad! (and Jozi, the night Moses died)", vol. 7, July 2005, pp. 26-35.