

“Getting together is (not) enough”. L’estetica relazionale e la comunità: critiche e ripensamenti

di *Francesca Natale*

Durante la conferenza tenutasi al MACRO di Roma il 13/01/2019, Nicolas Bourriaud ha rimesso in gioco la nozione di estetica relazionale, mai del tutto scomparsa dal linguaggio (più o meno per addetti ai lavori) del mondo dell’arte. Ridefinizione di una ridefinizione, quindi: già nel 1998, e ancora prima, mentre Bourriaud lavorava al testo di *Esthétique relationnelle*, si trattava di un concetto che nasceva da una revisione profonda, anche a livello semantico, delle nozioni di arte ed estetica, necessaria per far fronte ad un nuovo modo di *fare arte*. La scelta di inserire un glossario alla fine del testo fu sintomatica: non si trattava di *parole nuove*, bensì di locuzioni iper-utilizzate che Bourriaud reinseriva nel contesto dell’estetica relazionale. Le premesse, e le conclusioni, della teoria, sono ben note: l’opera d’arte non è una proprietà privata, ma uno strumento di convivialità, creatrice di uno spazio di collaborazione e relazioni sociali.

La mancanza di una definizione, anche aperta, di comunità, è evidente; in particolare all’interno di una teoria incentrata sulla relazionalità. Al testo di Bourriaud sono state indirizzate negli anni diverse critiche, più o meno mirate: alcune (quella di Hal Foster, e i diversi testi che Claire Bishop ha dedicato all’estetica relazionale) mettono in luce una chiara assenza del punto di vista valutativo all’interno della teoria di Bourriaud. Si affida la priorità all’effetto sociale più che alla qualità artistica dell’opera d’arte: al di là dell’insidiosa definizione di *cosa* si intenda per qualità artistica, l’opera d’arte che ha successo nel produrre un ambiente sociale si valuterebbe solo per i suoi effetti collaborativi, non in quanto arte. Foster sottolinea la problematicità insita nella ricerca ad ogni costo di una partecipazione fine a sé stessa; la posizione della Bishop è più articolata, in quanto sostiene ci si debba chiedere a quali condizioni possa instaurarsi un meccanismo di collaborazione. Il punto è che *tipo* di spettatore si generi nell’arte relazionale, e se quest’ultima sia davvero in grado di formare una comunità: se la risposta

è affermativa, allora come, e perché, si genera l'audience spettatoriale dell'opera d'arte? Con quali conseguenze? La questione non è se, e quanto, tutta l'arte sia partecipativa (o interattiva che dir si voglia), se questo significa semplicemente che l'arte in quanto arte ha bisogno, per definirsi tale, di uno spettatore. Liam Gillick, uno degli artisti più citati da Bourriaud, sostiene che il suo lavoro è «like the light in the fridge, it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it's not art - it's something else - stuff in a room»;

¹ è ovvio che sia così, lo è da sempre. ² Il punto è che *tipo* di spettatore si generi, che *tipo* di relazioni, e se davvero queste ultime siano in grado di dare vita ad una comunità. Jacques Rancière, nel suo celebre testo *Lo spettatore emancipato*, scriveva che la formazione della comunità di spettatori non è mai scontata: non si tratta di una massa amorfa che diventa automaticamente una comunità grazie alla performance a cui assiste o al luogo in cui la performance avviene. Sebbene Bourriaud per primo distingua la comunità dalla massa, non offre effettivamente alcuno strumento per farlo.

Non è un mistero (lo stesso Bourriaud lo segnala a più riprese) che *Estetica relazionale* nasca con l'intento di fornire un recinto teorico ad un gruppo di artisti ben definito, gli stessi che parteciparono alla mostra *Traffic* tenutasi nel 1996 al CAPC Musée d'art contemporain de Bourdeaux, curata da Bourriaud in prima persona. Per motivi di vicinanza curatoriale, quindi, l'autore si è soffermato prevalentemente sulla questione dell'artista-autore, e sulle sue problematicità. Lo stesso ha fatto, ad esempio, Claire Bishop: pur evidenziando lacune effettive nella teoria di Bourriaud, Bishop al dunque semplicemente “scambia” gli artisti scelti dal filosofo francese con altri, a suo parere più esemplificativi. In una teoria dell'arte relazionale, la riflessione più feconda è quella sul concetto di interattività, sul tipo di relazioni che si formano, e di che genere di esperienza estetica si sta parlando: si tratta di una fruizione potenzialmente creatrice di senso comune, di linguaggio universale, o in realtà è condannata a rimanere nell'ambito della singolarità e della privatezza? Quanta partecipazione è una quantità giusta di partecipazione di cui «far carico» (come scrive Foster) allo spettatore?³ Oltretutto, si può davvero definire l'arte “interattiva” se l'esperienza che ne deriva è privata e singolare, e non conduce alla formazione di un vero e proprio senso comune? Elaborare una nozione di partecipazione, di relazionalità nell'arte, non significa necessariamente ottenerne una, conseguente, di comunità, o comunque non è sufficiente per farlo: le due cose non vanno insieme. L'esperienza interattiva e partecipativa può essere (e anzi spesso è) autoreferenziale e alienante.

Non si tratta di fare una critica normativa alla teoria di Bourriaud; quest'ultima può funzionare o meno, ma sempre in rapporto ad uno specifico tratto cronologico della storia dell'arte. Oltretutto, quella di Bourriaud non vuole essere una sistematizzazione di alcun tipo, per sua stessa ammissione; Jason Miller in un articolo la definisce efficacemente una «avventura teoretica». La ricchezza di esempi contrasta con la mancanza di luoghi teoretici forti. Se ad essere in questione è la relazionalità dell'arte, allora entrare nello specifico è necessario: dal punto di vista delle motivazioni, della qualità (nel senso della qualità dell'esperienza, senza entrare nel merito della distinzione tra arte più o meno “riuscita”), della valutazione.

«Esiste dunque una domanda che siamo in diritto di porci di fronte a ogni produzione estetica: “Quest'opera mi autorizza al dialogo? Potrei esistere, e come, nello spazio che essa definisce?”». ⁴ Così Bourriaud definisce il cosiddetto «criterio di coesistenza»: spettatore e oggetto artistico condividono, abitandolo (*abitare* nel senso di *occupare, utilizzare*), uno spazio. Allan Kaprow scriveva che «a group of inactive people in the space of an Happening is just dead space. (...) A Happening with only an empathic response on the part of a seated audience is not Happening but stage theatre». ⁵ Nell'arte relazionale questo spazio deve essere riempito da una rete di relazioni che si intrecciano, si spezzano, e continuamente vengono rinegoziate.

La dimensione sociale della partecipazione artistica, e la comunità che ne deriva, risponde ad una sorta di comandamento: *use over contemplation*. La contemplazione, in quanto passiva e disinteressata (disinteresse negativamente inteso, in un senso quindi non autenticamente kantiano del termine⁶) sarebbe incapace di produrre relazioni umane autentiche e positive. Uno degli esempi favoriti di Bourriaud è il lavoro di Rirkrit Tiravanija: le sue cucine, i pranzi estemporanei, i *makeover* di gallerie che da luoghi istituzionali si trasformano in ambienti occupati, luoghi di ritrovo, «laboratori per il contatto umano», come li definì Jerry Saltz in una recensione. Non si attende alle mostre-evento di Tiravanija per “contemplare” (soprattutto nei casi in cui da contemplare in senso tradizionale c'è ben poco), ⁷ ma per mangiare, discutere, ritrovarsi. Si tratta di autentici luoghi di aggregazione, di quegli «interstizi» che Bourriaud assegna di diritto all'arte relazionale, in grado di creare «spazi liberi e durate il cui ritmo si oppone a quelle che ordinano la vita quotidiana», o l'esperienza che si genera è solo apparentemente comunitaria, ma in realtà affrettata, singolare, non significativa? ⁸ E, pure nel caso dovesse generarsi una vera e propria aggregazione, potrebbe trattarsi semplicemente di una replica, di una amplificazione di quegli eventi sociali quotidiani di cui siamo già

sommersi: il classico “mingling” (come lo definirebbero gli inglesi), il dispositivo di socializzazione che caratterizza i *vernissages*, le inaugurazioni, gli eventi mondani in cui si “chiacchiera” superficialmente al solo scopo di far vedere che si è lì, come tutti; di ritrovarsi in un ambiente in cui già ci si conosce, in cui legami già esistenti si riaffermano all’infinito, logorandosi. ⁹ In questo senso Foster sostiene che «today simply getting together sometimes seems to be enough». ¹⁰

Le gallerie sono luoghi aperti; non solo per gli esperti d’arte, i conoscitori, i critici. La preoccupazione di Bishop è dimostrare che la democraticità dell’arte relazionale non è scontata: «(...) the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness». ¹¹ Sembrerebbe più interessante, ai fini dell’esplorazione delle condizioni entro le quali si forma una collettività artistica, la segnalazione di una «community as immanent togetherness»: le osservazioni di Rancière, a questo proposito, sono illuminanti. Il filosofo si chiede se il luogo in cui avviene la performance (nel caso da lui preso in considerazione, il teatro) sia sufficiente a definire e delimitare la comunità. ¹² Perché proprio lì, in quel luogo, in quella parentesi temporale, si forma una comunità, che non potrebbe formarsi allo stesso modo se tutti guardassero lo stesso show televisivo alla stessa ora? Bourriaud stesso riserva all’arte (non alla televisione, al cinema, al teatro o alla letteratura) la specifica capacità di «rinserrare lo spazio delle relazioni» ¹³; c’è da domandarsi, però, se davvero l’arte relazionale sia in grado di mantenere questa sua peculiarità, se riesca a differenziarsi e ritagliarsi uno spazio speciale «nell’insieme degli “stati d’incontro” proposti dalla Città». ¹⁴ Questo presupposto dell’arte relazionale rischia di anticiparne gli effetti (come scriverebbe Rancière): ¹⁵ in questo senso non è prioritaria l’articolazione vera e propria dell’opera, bensì il suo effetto sociale; soprattutto è secondario *valutarla in quanto opera d’arte*. È sufficiente che l’opera possa essere frequentata, partecipata, un’opera con cui si possa dialogare: quali siano i termini di questo dialogo, e cosa producano, passa in secondo piano.

Il punto è che ogni singolo spettatore, non in quanto membro di una collettività amorfa, o perché ci sia una qualche forma di interattività speciale ed esclusiva in atto, è in grado di ri-creare ed elaborare l’esperienza che fa dell’arte, speciale non in quanto *riferita* all’arte, ma perché unica ed irripetibile, in quel luogo e in quel momento; e allo stesso tempo capacità collettiva in quanto appartiene, tramite associazioni e dissociazioni soggettive, all’intera comunità. Rancière sottolinea che la capacità del singolo di “collegare” la sua esperienza a quella del resto della collettività può esercitarsi solo ed esclusivamente

«attraverso distanze irriducibili». ¹⁶ Il concetto di distanza è, apparentemente, estraneo all'arte relazionale: la partecipazione, l'utilizzo, l'abitare non prevedono lo scarto tra lo spettatore e l'opera. Bishop, tramite l'esempio di Thomas Hirschhorn, in particolare del suo *Bataille Monument* (presentato all'undicesima edizione di Documenta, tenutasi a Kassel nel 2002), evidenzia la necessità di uno spettatore che non è più tenuto necessariamente ad intervenire sull'opera in senso letterale; piuttosto, è invitato ad essere spettatore (e non più attore) *pensante*; potremmo definirlo contemplativo. Del resto, la dicotomia tra arte partecipativa e dispositivo della contemplazione (come tutte le altre elencate da Rancière: vedere/fare, guardare/sapere, attività/passività...) pare stringere nella sua morsa la formazione di una autentica esperienza estetica, che invece sembra costruirsi proprio nello spazio tra i due termini dell'opposizione. ¹⁷

La partecipazione nell'arte relazionale non garantisce automaticamente la formazione di una comunità artistica. Il verbo "partecipare" non sottintende "partecipare collettivamente", e lo stesso vale per l'aggettivo "relazionale": la relazione può essere anche uno-a-uno (tra il singolo spettatore e l'opera). Per questo, più che soffermarsi sui risultati e sulle modalità dell'arte cosiddetta partecipativa, si tratta di evidenziare a quali condizioni questa caratterizzazione possa presentarsi.¹⁸ Proprio per questo è necessario concentrarsi sulla nozione di esperienza, e domandarsi in che modo fruiamo questi ambienti e questi spazi, intorno ai quali sono organizzate sempre più mostre e installazioni. Affermare, come fa Bourriaud, che l'esperienza artistica debba coincidere con lo stimolo all'azione e alla partecipazione significa schiacciare l'esperienza tutta sul fare, sull'operare; ciò non permette una fruizione "completa", bensì frammenti d'esperienza slegati, in cui spesso la necessità è meramente cumulativa: fare più cose nel minor tempo possibile. La libertà concessa dall'arte relazionale può trasformarsi in "ansia da prestazione" nel dover continuamente stare al passo con le richieste dell'installazione (o della performance), che ci propone così tante possibilità di azione da finire con l'inibirsi oppure, al contrario, con il costringerci ad accelerare l'esperienza, per avere la possibilità di coglierle tutte. Illuminare uno spazio della distanza tra noi (in quanto comunità) e l'opera d'arte significa lasciare un margine in cui non siamo costretti continuamente all'efficienza, all'intervento febbrile, alla partecipazione ossessiva e autoreferenziale in ogni discorso. Nella conciliazione tra azione e contemplazione sorge la condizione di possibilità di un'arte autenticamente interattiva, realmente partecipata e davvero in grado di costituire uno spazio pubblico dell'abitare, del frequentare, del comprendere e fare esperienza delle immagini. Viene da pensare al concetto di "interattività socializzante", elaborato dal collettivo di artisti milanese Studio Azzurro:

l'obiettivo è quello di uscire (tramite l'utilizzo di «interfacce naturali») da schemi rigidi di attivazione dell'immagine, in un dialogo con essa che permette di modificare alla radice il rapporto, solitario e claustrofobico, che abbiamo con tutti i dispositivi, non solo quelli artistici. Da qui, la possibilità di formare una vera e propria comunità; tramite un'esperienza collettiva, una "forma di vita" in cui si comprende, si ascolta, un insieme omogeneo che per quel preciso momento può condividere un linguaggio. Bourriaud menziona l'intersoggettività, definendola come «non (...) soltanto il quadro sociale della ricezione dell'arte (...) ma (...) l'essenza della pratica artistica»;¹⁹ di fatto, però, l'intersoggettività non si riduce alla semplice nozione di relazionalità o partecipazione.

Del resto, lo stesso Bourriaud è tornato sulla relazionalità come concetto problematico, in un'intervista successiva alla pubblicazione di *Estetica relazionale*, sostenendo: «La questione da porsi oggi è collegare le persone, creare interazione, comunicare esperienza: A che proposito? (...) Se dimentichiamo di chiederci perché, allora temo che non ci resti altro che la Nokia art; produrre relazioni interpersonali senza alcuna relazione, senza mai confrontarci con i loro aspetti politici». ²⁰ Prima ancora della questione politica, e quindi del *contenuto* dell'opera d'arte *in quanto opera d'arte*, dovrebbero essere prese in esame le premesse e le condizioni entro le quali facciamo esperienza dell'arte cosiddetta relazionale: il mantenimento della distanza e la revisione di una nozione negativizzata di contemplazione sono elementi che dovrebbero rientrare nella formazione di una comunità artistica. Il fatto che l'opera agevoli il "ritrovarsi" non è sufficiente per definire un'interattività nel senso sociale del termine: in che contesto, e secondo quali percorsi e direttive, ci si ritrova? Che tipo esperienza ci sta offrendo l'opera d'arte, in tutte le sue forme? Tutto ciò, oltre Bourriaud e la formulazione dell'estetica relazionale, in vista di un sempre maggiore appello del mondo dell'arte all'interattività, e quindi alle richieste sempre più urgenti di partecipazione che si pongono allo spettatore; potenzialmente creatrici di forme esperienziali collettive altamente funzionali, sterili se l'esperienza che offrono è forzatamente direzionata, individuale e iper-attiva.

IMMAGINI:

[Immagine 1]. *pad thai*, Rirkrit Tiravanija. Paula Allen Gallery. New York, 1990.

[Immagine 2]. *Untitled*, Rirkrit Tiravanija. Una delle sale del museo Boijmans Van Beuningen durante la retrospettiva dedicata all'artista, dal titolo *Tomorrow is Another Fine Day*. Rotterdam, 2004. Foto di Bob Goedewaagen

[Immagine 3]. La location del workshop *What I can learn from you. What you can learn from me*, organizzato da Thomas Hirschhorn in occasione della mostra inaugurale al Remai Modern Museum. Saskatoon, Canada, 2018. © www.remainmodern.org

¹ Liam Gillick, *Renovation Filter* (2000), Arnolfini Gallery, Bristol, pag. 16.

² «(...) when has art, at least since the Renaissance, *not* involved discursivity and sociability? It's a matter of degree, of course, but might this emphasis be redundant?». Hal Foster, "Arty Party", *London Review of Books*, Vol. 25 December 2003, pp. 21-22.

³ «(...) but when is such "reactivation" too great of a burden to place on the viewer, too ambiguous a test?». Hal Foster, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁴ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998) Nicolas Bourriaud e Les presses du réel; trad. it. *Estetica relazionale* (2010), Postmedia Srl, Milano, pag. 117.

⁵ Allan Kaprow, "Notes on the Elimination of the Audience", 1966, in Claire Bishop (a cura di), *Participation*, Whitechapel Ventures Limited, 2006, pag. 102.

⁶ La bibliografia sulla ricezione del disinteresse ne *La Critica della facoltà di giudizio* è piuttosto densa; ci limiteremo a sottolineare qui che interpretare il disinteresse come *non* interesse, indifferenza, distacco è un lampante fraintendimento del testo kantiano.

⁷ Con riferimento in particolare alla retrospettiva dell'artista thailandese tenutasi al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam (2004). Qui Tiravanija risolve la questione di dover ricreare opere d'arte che in realtà sono eventi presentando spazi vuoti, che si relazionano con gli ambienti in cui le opere erano originariamente presentate, e proponendo diverse audioguide che conducono lo spettatore all'interno di questo "vuoto rappresentativo".

⁸ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, pag. 16.

⁹ Bourriaud, al contrario, definisce il *vernissage* come «parte integrante del dispositivo di esposizione», e le conversazioni che avvengono durante l'evento come «materiale grezzo per un lavoro artistico». Bourriaud, *op. cit.*, pag. 42.

¹⁰ Foster, *op. cit.*, pag. 22.

¹¹ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, n. 110, Fall 2004, pag. 67.

¹² Rancière parla di una «comunità come presenza a sé, opposta alla distanza della rappresentazione». Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (2008) La Fabrique éditions; trad. it. *Lo spettatore emancipato* (2018), DeriveApprodi, Roma, pag. 10.

¹³ Bourriaud, *op. cit.*, pag. 15.

¹⁴ Bourriaud, *op. cit.*, pag. 16.

¹⁵ «Questo qualcosa, credo sia semplicemente la presunzione che il teatro sia di per sé comunitario. Presunzione che continua a precedere le performance teatrali e ad anticipare i loro effetti». Rancière, *op. cit.*, pag. 22.

¹⁶ Rancière, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁷ Lo stesso Bourriaud riafferma questa dicotomia: «La transitività è vecchia quanto il mondo e costituisce una proprietà concreta dell'opera d'arte. Senza di essa, l'opera non sarebbe altro che un oggetto morto, schiacciato dalla contemplazione». Bourriaud, *op. cit.*, pag. 28.

¹⁸ «(...) the creative energy of participatory practices rehumanizes - or at least de-alienates - a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism. But the urgency of this *political* task has led to a situation in which such collaborative practices are automatically perceived to be equally important *artistic* gestures of resistance: There can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of collaborative art because all are equally essential to the task of strengthening the social bond. While I am broadly sympathetic to that ambition, I would argue that it is also crucial to discuss, analyze, and compare such work critically *as art*». Claire Bishop, "The social turn: collaboration and its discontents", *Artforum*, February 2006, pp. 178-183.

¹⁹ Bourriaud, *op. cit.*, pag. 24.

²⁰ Bennett Simpson, "Public relations. An Interview with Nicolas Bourriaud", *Artforum*, April 2001.