

LARA DE LENA

Project Unité a Firminy. L'arte nel dispositivo urbano e architettonico

L'obiettivo del testo di Lara De Lena, Project Unité a Firminy. L'arte nel dispositivo urbano e architettonico, è di utilizzare una mostra come strumento di analisi, e in un certo senso per mettere alla prova, un aspetto importante dell'arte degli ultimi anni del XX secolo. La mostra Project Unité si è svolta nel 1993 nel sud della Francia all'interno di uno degli edifici rappresentativi dell'ultimo periodo di Le Corbusier e si poneva come obiettivo di interagire con l'architettura, e la socialità che l'edificio attivava, attraverso lo sguardo di una generazione di artisti nata prevalentemente negli anni Sessanta, proprio quando si stava realizzando questo progetto architettonico.

Tra ogni opera e lo spazio che abita esiste uno scambio reciproco, la chiave di questa relazione è nel rapporto tra la materia di cui è fatta l'opera e le condizioni dell'ambiente esterno. C'è sempre uno spazio fisico in cui l'opera si colloca che ha un proprio campo semantico dettato dai soggetti che in questo spazio vivono e interagiscono. Nel 1976 Germano Celant, a proposito della sezione Arte/Ambiente da lui curata all'interno della Biennale di Venezia, affermava: «l'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte».¹ I prodromi del processo di creazione artistica – che da esecuzione di singoli diventa banco prova di relazioni tra collettività – ha origini remote. Nella seconda metà degli anni Trenta del Novecento Walter Benjamin con *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* teorizza il cambiamento che l'arte, con la perdita dell'aura, ha vissuto in seguito agli effetti socio-economici dell'interazione tra progressi di tecnica, società di massa e nuove forme espressive. Per Benjamin, com'è noto, ciò che viene meno nella riproduzione seriale dell'opera è la sua unicità, la sua "aura", ciò che le consente di emanare la propria ombra sull'osservatore, ponendosi rispetto a questo in una posizione di distanza. Proprio perché l'autenticità non è riproducibile, i processi di serializzazione hanno creato le condizioni per una revisione del concetto stesso di

Il testo, dunque, si pone all'interno degli studi legati alla storia delle mostre individuando questa esposizione come uno specifico esempio di come l'arte abbia cercato di far propri l'indagine sui luoghi e la relazione con le persone tipica di quel decennio. La studiosa ha dunque analizzato Project Unité mettendola in rapporto con l'estetica relazionale, in quegli anni teorizzata da Bourriaud e, più in generale, con le pratiche partecipative, cercando di far emergere pregi e difetti del progetto anche attraverso un'analisi dei testi critici che sono seguiti all'esposizione.

Roberto Pinto

autenticità. È vero che l'arte perde l'aura ma è vero anche che sopravvive a questa perdita, dando origine a nuove forme di fruizione. La sua sottrazione ne svaluta l'unicità ma la consistenza dell'opera, spiega Benjamin, rimane comunque utilizzabile nell'oggetto della sua riproduzione. Eliminare l'aura equivale ad avvicinare spazialmente e umanamente l'opera alle masse e «l'adeguamento della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per la percezione».² Facendo un passo ancora più indietro, le avanguardie storiche rappresentano la grande rivoluzione da cui parte il processo che porta l'arte a convergere con la messa in gioco della collettività. Con il loro avvento, il mezzo artistico non è più scelto in base ai principi estetici e stilistici ma come strumento in sé, svuotato del proprio contenuto. Senza curarne né controllarne la realizzazione, l'artista ci mette di fronte a un'opera che non rappresenta né esprime alcuna emozione, forma di creatività e individualità. È ciò che accade nel 1913 quando ha origine il primo ready-made. È proprio Marcel Duchamp, autore di quel ready-made, che nel 1957, in occasione di una conferenza a Houston pubblicata nell'estate dello stesso anno su "Art News", dichiara che «l'artista non è il solo a compiere l'atto della creazione poiché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno

decifrando e interpretando le qualifiche profonde, e in questo modo aggiunge il suo proprio contributo al processo creativo».³ Negli anni Sessanta, il Minimalismo alimenta la tendenza a definire un oggetto d'arte in termini di spazio piuttosto che di medium; questo fenomeno, unito al comune sentire delle questioni legate al sociale, che avanzano soprattutto nel decennio successivo, favorisce un cambiamento della visione del rapporto tra arte e pubblico, dove quest'ultimo è sempre più connotato da differenze di classe, razza e sesso. Qualunque spettatore del mondo dell'arte convive tra i registri di cultura alta e bassa e questo rende sempre più evidente la necessità di un nuovo approccio che favorisca la compenetrazione tra arte e cultura. È negli anni Ottanta che il processo si compie e l'opera d'arte diventa un luogo di negoziazione con l'altro, abbraccia il contesto in cui è calata e converge con la messa in gioco della collettività. Il 1989, segnato dalla caduta del Muro di Berlino, è il lasciapassare per il crollo del socialismo reale, accolto inizialmente con entusiasmo ma poi, col passare degli anni, visto con maggiore scetticismo e da alcuni con qualche rimpianto. In seguito ai vari stravolgimenti politici e sociali europei ed extra-europei, le strategie espositive prendono una nuova tendenza e l'arte si presenta come progetto piuttosto che come oggetto finito. Il focus sempre più esteso è all'alterità sociale o culturale, oggetto di particolare interesse tra antropologia e psicoanalisi. Le posizioni femministe, le critiche alle disuguaglianze economiche e sociali e le questioni della globalizzazione, tutte strettamente legate ai cambiamenti sociali e politici, diventano in questi anni soggetti rilevanti della produzione artistica. Nei primi anni Novanta il campo dell'arte, esteso ai cultural studies e alla critica istituzionale, amplia sensibilmente l'ambito dei temi che possono fare da sfondo a un progetto artistico. Come ha osservato Claire Bishop, si propende verso «un processo sociale aperto, che si sviluppa fuori dallo studio dell'artista, che è basato sulla ricerca sul campo, che si può estendere nel tempo e mutare forma».⁴

Gli artisti si sentono sempre più vicini allo scenario sociale e culturale in cui operano. In Nord Europa si fanno largo le istanze del Kontext Kunst, gruppo

di artisti gravitanti intorno alla galleria Nagel di Colonia. L'arte contestuale si diffonde in seguito alla mostra "Kontext Kunst, The Art of the 90's", a cura di Peter Weibel, tenuta dal 2 ottobre al 7 novembre 1993 presso la Neue Galerie di Graz. I testi critici presenti nel catalogo della mostra teorizzano una nuova forma di pratica artistica emergente basata sull'uso di metodi di contestualizzazione per rivelare le connessioni tra le opere d'arte e le relative condizioni di produzione.⁵ Importante anche la mostra "Sonsbeek 93", realizzata nello stesso anno in Olanda, a cura di Valerie Smith, in cui quarantotto artisti provenienti da tutto il mondo realizzano opere d'arte site-specific focalizzate sull'analisi critica dell'identità di un luogo in relazione ai suoi abitanti.⁶ L'approccio antropologico, inteso come metodo di ricerca sul campo, favorisce una svolta inter-disciplinare, si comincia a parlare di pratiche "relazionali" delle quali Nicolas Bourriaud è tra i primi a fornire una codificazione: l'arte (o estetica) relazionale comprende i percorsi artistici che hanno principio nell'intersoggettività, nella relazionalità e nel coinvolgimento del pubblico che diventa non solo spettatore ma esso stesso artefice dell'opera.⁷

Colonia in questi anni si rivela importante crocevia. Oltre agli artisti contestuali, ospita rilevanti protagonisti della scena newyorchese del Whitney Programm (René Green, Mark Dion e Andrea Fraser) che, colpiti dalla crisi del mercato e dall'abbandono di diversi programmi pubblici, decidono di proseguire la loro carriera sotto gli auspici europei, che in quel momento storico sembravano essere più favorevoli. Contemporaneamente, intorno alla galleria Esther Schipper, fondata nel 1989, si raccoglieva un gruppo di artisti della scena europea più giovani (nati negli anni Sessanta) interessati soprattutto ai dispositivi digitali: la canadese (naturalizzata berlinese) Angela Bulloch, i francesi Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe e Philippe Parreno, l'inglese Liam Gillick e il tedesco Carsten Höller.

Questo, a grandi linee, lo scenario in cui prende forma la mostra francese "Project Unité", tra gli esempi più noti e insieme più controversi di arte partecipativa riconducibile alle esperienze di quegli anni. L'esposizione si svolge dal 1 giugno al 30 set-

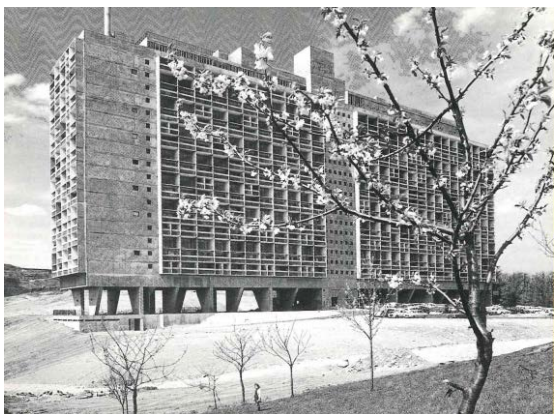


fig. 1. Veduta dell'Unité d'Abitation di Firminy-Vert



fig. 2. Le Corbusier e Eugène Claudius Petit a Firminy-Vert, 21 maggio 1965

tembre 1993 a Firminy.⁸ La sua strategia curatoriale ha permesso agli artisti coinvolti di lavorare con una prospettiva relazionale site-specific dentro uno scenario urbano e architettonico dalla forte valenza simbolica: l'Unité d'Abitation realizzata da Le Corbusier alcuni decenni prima, familiarmente chiamata dai suoi residenti "Le Corbu" (fig. 1).

Per comprendere meglio l'intento dei suoi ideatori e curatori può valere la pena fare un breve excursus sulla storia di questo luogo, al fine di comprenderne meglio gli aspetti che hanno attratto i curatori e ideatori del progetto. Firminy appartiene al territorio della Loira, posto su una collina nella periferia di Saint-Étienne. Il comune deve il suo sviluppo nella seconda metà dell'Ottocento alla nascita dell'industria siderurgica e al conseguente sviluppo dell'industria mineraria. Nel territorio dentro e intorno alla città i lavori sotterranei ne impedivano l'espansione in qualsiasi direzione; la crescita rapida, unita a una totale mancanza di pianificazione urbana, porta presto il sito al degrado. A causa dell'inquinamento atmosferico la città è soprannominata Firminy-Noir e nel giro di alcuni decenni gli amministratori decidono di decentrarne la zona residenziale verso la periferia limitrofa, che per contrasto prende il nome di Firminy-Vert. L'intento era di creare uno scenario più verde, sano e adatto alla vita degli abitanti del distretto.

Il contatto tra Firminy-Vert e Le Corbusier è Eugène Claudius-Petit, ebanista e maestro di Belle Arti, che nel 1953 diventa il sindaco della città. Clau-

dius-Petit, interessato alle teorie moderniste dell'architettura e dell'urbanistica, durante la Resistenza era stato membro di una commissione per la ricostruzione post-bellica della Francia e, alla fine del 1945, mentre si univa a una missione governativa negli Stati Uniti, conosce il celebre architetto e ne diventa amico. Le Corbusier lavorerà al progetto a partire dal 1948, prima in via informale, come semplice consigliere di Claudius-Petit, e poi come progettista ufficiale dal 1953 al 1965 (fig. 2). L'Unité d'Abitation fu completata nel 1967.⁹ Concepita come una risposta visionaria alla perdita di diritti economici causata dalla rapida industrializzazione, la costruzione appartiene a un complesso più grande che comprendeva, negli intenti, un centro ricreativo, uno stadio e una chiesa. Di fatto è un complesso monumentale di appartamenti a basso reddito pensato per favorire l'integrazione nella periferia urbana che, a causa della continua recessione, si presentava nei primi anni Novanta mezza disabitata, offrendosi come scenario etnografico perfetto.

Il curatore di *Project Unité*, Yves Aupetitallot, si laurea a Digione in Storia dell'arte nel 1983; l'anno successivo realizza per Apac-centre d'art contemporain di Nevers la mostra "Pour vivre heureux, vivons cachés", in cui quattordici artisti francesi sono chiamati a produrre opere site-specific in nove interni privati, abitati e non, posti tra il centro e la periferia della città. Quando un artista investe un'abitazione, l'universo privato di quest'ultimo incontra lo spazio privato dell'ospite, consentendo uno scambio tra

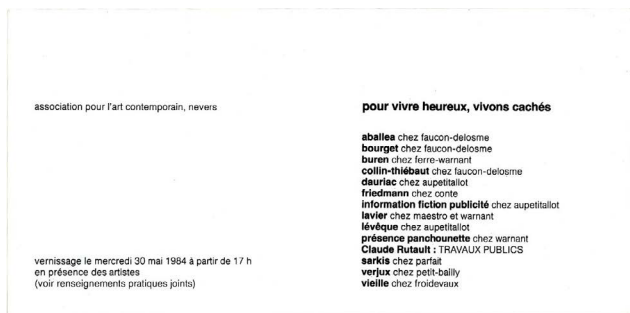
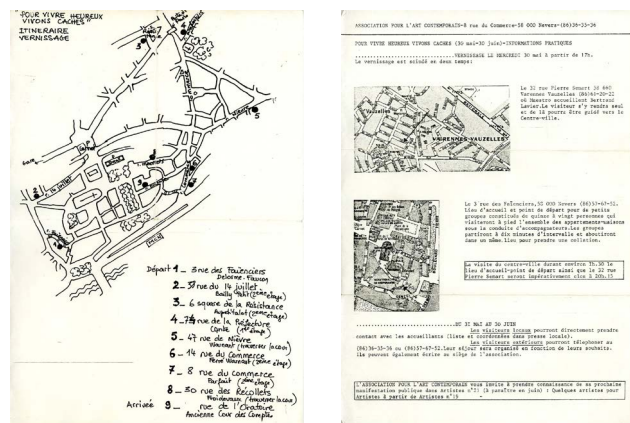


fig. 3. Pour vivre heureux, vivons cachés, Apac-centre d'art contemporain, Nevers, località private, 30 maggio – 30 giugno 1984, biglietto di invito



figg. 4-5. Pour vivre heureux, vivons cachés, Apac-centre d'art contemporain, Nevers, località private, 30 maggio – 30 giugno 1984



fig. 6. Daniel Buren, Senza titolo, appartamento privato Ferré-Warnant, Pour vivre heureux, vivons cachés, Apac-centre d'art contemporain, Nevers, località private, 30 maggio – 30 giugno 1984, © Daniel Buren/ADAGP, Paris



fig. 7. Mark Dion, Frankenstein in the Age of Biotechnology, 1990, Kontext Kunst, The Art of the 90's, Neue Galerie, Graz, 2 ottobre - 7 novembre 1993, Museum Ostwall, Dortmund

privato e pubblico basato sull'accoglienza: nel progetto ogni artista è messo in contatto con un amante dell'arte o un collezionista che mette a disposizione la propria casa per l'esposizione di un'opera realizzata per l'occasione. Agli artisti è stato concesso occupare con i propri lavori tutti o parte degli alloggi, a condizione di non modificare o snaturare il loro assetto perdendo le tracce delle vite quotidiane precedenti agli interventi.¹⁰ L'invito all'inaugurazione della mostra – svolta il 30 maggio del 1984 (figg. 3-5) – presenta i nomi degli artisti accanto a quelli dei proprietari degli appartamenti e imposta in tal modo da subito il dispositivo nell'opposizione pubblico/privato. Essendo inserite in uno spazio abitativo, era necessario fissare un appuntamento con i proprietari per vedere le installazioni. Il percorso si è svolto in due tempi, favorendo, oltre alla fruizione delle opere, l'esplorazione dello spazio urbano dal centro alla periferia.

“Pour vivre heureux, vivons cachés”, sul cui modello si è basata due anni dopo a Gand la più celebre “Chambres d'amis”, a cura di Jan Hoet, è pensata in uno spazio privato per avere piena libertà, autonomia d'azione e indipendenza nelle scelte. Non solo questo però. Nel titolo, come nella sua collocazione e metodologia curatoriale, la mostra è una critica esplicita a quella politica pubblica così distante dalla realtà culturale e sociale a cui si dichiarava devota. Scegliendo uno scenario estraneo ai luoghi naturalmente e storicamente deputati all'arte, Aupetitallot sfida i circuiti professionali, tenta di stabilire un rapporto più forte tra arte e dati sociali e propone uno scambio tra artisti, opere e visitatori in un'atmosfera amichevole e domestica (fig. 6).

Dopo l'esperienza di Nevers, Yves Aupetitallot inizia la sua lunga collaborazione con la Maison de la Culture a Saint-Étienne. Nel 1990 stava organizzando una personale dell'artista Christian Philipp



fig. 8. Copertina del primo dei cataloghi di Project Unité, Firminy, 1 giugno – 30 settembre 1993

Müller quando entrambi notano il complesso residenziale di Firminy-Vert, occupato da ragazze madri, operai ed extracomunitari: divergendo completamente dall'utopia d'integrazione sociale da cui il complesso aveva preso forma, per Müller e Aupetitallot l'Unité d'Abitation sembra subito lo sfondo adatto a un progetto nuovo e sperimentale di arte partecipativa.

“Project Unité” è il primo tentativo di mettere insieme artisti di diversa generazione, provenienza e formazione ma accomunati dall'adozione di modelli di pratica partecipativa e dall'attenzione alle tematiche sociali. Quaranta gli artisti coinvolti: francesi di ambito relazionale come Claude Lévêque – già presente in “Pour vivre heureux, vivons cachés” – tedeschi gravitanti intorno all'ambiente di Colonia, gli americani Renée Green e Mark Dion, impegnato negli stessi anni con la mostra “Kontext Kunst. The Art of the 90's” (fig. 7), Philip Parreno, gli italiani Premiata Ditta e molti altri.¹¹ Ai partecipanti sono assegnati ventinove appartamenti sul piano centrale dell'ala nord (non abitata). L'obiettivo è inserire gli artisti nello scenario sociale del complesso residenziale. Tutti loro iniziano le proprie ricerche sulla città e sull'edificio più di un anno prima. I risultati delle loro indagini e il loro dialogo con Aupetitallot



fig. 9. Fared Armaly, Senza titolo, installazione, multimedia recording, video, Project Unité, Firminy, 1993

contribuiscono a dare forma definitiva al progetto. Gran parte di questo lavoro di sviluppo è stato documentato come work-in-progress da newsletter, attraverso la pubblicazione della rivista “Journal Unité”, scritta e distribuita durante il periodo di preparazione del progetto, e nella serie di tre cataloghi (fig. 8). Riferimenti essenziali per la comprensione e l'avanzamento dei lavori sono stati dati anche dalla realizzazione di video e trailer, distribuiti in diversi canali.

Molti i presupposti teorici alla base della strategia curatoriale di Aupetitallot, tra questi i saggi *Postmodern Geographies* di Edward Soja (1989), *Architectural Uncanny* di Anthony Vidler (1992) *Sexuality and Space* di Beatriz Colomina (1992). È tuttavia il testo di Mark Rakatansky *Spatial Narratives* a fornire la principale fonte d'ispirazione.¹² Uno dei punti di partenza per Rakatansky per sviluppare il concetto di spazi narrativi è il fondamentale saggio di Martin Heidegger *Costruire, abitare, pensare*, scritto nel 1954, in cui, attraverso una riflessione sul linguaggio e l'etimologia delle parole, il filosofo pone l'attenzione sul rapporto tra il costruire e l'abitare.¹³ Nella riflessione di Heidegger il luogo segna l'apertura di uno spazio e si pone come elemento di resistenza all'inesorabile distruzione operata dalla globalizzazione. Partendo da questo concetto cardine, Raka-



fig. 10. *Stephan Dillemuth*, Videotape on the exhibition *Sonsbeek '93*, video, *Project Unité*, *Firminy*, 1993



fig. 11. *Glegg & Guttmann*, *Firminy Music Library*, *Project Unité*, *Firminy*, 1993, *MUMOK Collection*, *Vienna*

tansky basa il suo discorso su due principi. Innanzitutto, l'esperienza dello spazio è sempre inquadrata nella scala temporale e coinvolge sempre un'idea di processo: un percorso dentro un edificio crea sempre una sequenza attraverso una serie di spazi. Altro importante presupposto è che ogni spazio è saturo di campi di narrazioni sociali e psicologiche, ogni apparato sub-architettonico che compone lo scenario dell'abitare fornisce una narrazione sociale e una lettura psicologica in grado di influenzare i comportamenti associati a ogni spazio. I diversi spazi abitativi e tutto ciò che essi comprendono – mobili, elettrodomestici, dispositivi multimediali – plasmano i comportamenti di chi vi abita. Pertanto, la dimensione temporale più significativa dell'architettura non è data dall'esperienza fisica dello spostamento ma dalla temporalità delle pratiche istituzionali inscritte nello spazio. Una volta sperimentate queste pratiche, non è necessario attraversare fisicamente un dato edificio ma è l'esperienza che porta a conoscere a priori l'ordinamento temporale e spaziale dei suoi rituali istituzionali. Vedendo le cose in questa prospettiva, è anche naturale riflettere su come, di fatto, non esiste uno spazio pubblico o privato puro, considerando che ogni pratica domestica è plasmata dagli interventi di valore sociale.

Nell'Unité d'Abitation di Firminy-Vert l'architettura domestica riflette una complessa rete di relazioni tra individui e gruppi. C'è dunque materiale per riflettere sugli assunti teorici alla base dell'architettura narrativa. Alcuni artisti, fedeli al presuppo-

sto partecipativo, scelgono di affrontare questi temi coinvolgendo gli abitanti dello stabile. È il caso, tra gli altri, di Fareed Armaly, artista americano di origini arabe che realizza una narrazione basata su una serie di corrispondenze. Armaly intervista alcuni residenti e, in occasione della mostra, colloca le registrazioni (udibili in cuffia) all'interno di un'installazione immersiva il cui fulcro è un mixer audio (fig. 9). Da sempre interessato a congelare tracce della cultura dei media, nella stanza l'artista diffonde attraverso gli altoparlanti suoni di diversa provenienza (natura, colate di cemento, dialoghi presi dalla serie televisiva *Star Trek*, sesso). Un esperimento basato sulla reciprocità è quello del tedesco Stephane Dillemuth (fig. 10), che presenta nel proprio appartamento un video su "Sonsbeek '93", facendo altrettanto in occasione della mostra olandese, in cui presenta un video su "Project unité". Tra coloro che operano una riflessione sul dispositivo urbano e l'aspetto partecipativo, Glegg & Guttmann realizzano la *Firminy Music Library* (fig. 11), in cui l'estetica relazionale si fonde con una ricerca site-specific. Inserita in un mobile progettato su modello del complesso architettonico, la biblioteca musicale è formata da cassette e composta da una raccolta di brani musicali selezionata direttamente dai residenti. La logica alla base dell'installazione/discoteca è nella posizione delle cassette che riportano i brani, allocate in corrispondenza della posizione dell'appartamento del donatore. Renée Green ricostruisce un appartamento vissuto da un artista nomade, *Apartment inhabited by the artist*



fig. 12. Renée Green, Apartment inhabited by the artist prior to the opening, *Project Unité, Firminy, 1993*



fig. 13. Regina Möller, Dolls house, *Project Unité, Firminy, 1993*

prior to the opening (fig. 12), immaginando e rivivendo su di sé l'esistenza di un artista ideale all'interno dell'appartamento che le era stato assegnato. Durante l'elaborazione del progetto l'artista osserva, disegna e fotografa il paesaggio circostante e registra gli incontri con gli abitanti. Il risultato di ogni giorno di produzione ha riempito l'appartamento, aperto al pubblico durante la sua assenza. Regina Möller, partendo dal dipinto *Children's Games* realizzato da Bruegel nel 1560, con *Dolls House (Maison de poupée)* realizza quattro installazioni in altrettante camere di bambini: *Playroom* (fig. 13), *Kindergarden*, *Coloring book* e *Architecture*. Queste installazioni sono case per le bambole realizzate insieme ad alcuni bambini della residenza. Nella descrizione del progetto l'artista scrive:

It is modelled after Le Corbusier's architecture of the children rooms (two room version) at Unité, Firminy. The Ground floor of the doll's house is a portable box which contains every architectural elements of the children room including its characteristic black-board sli-

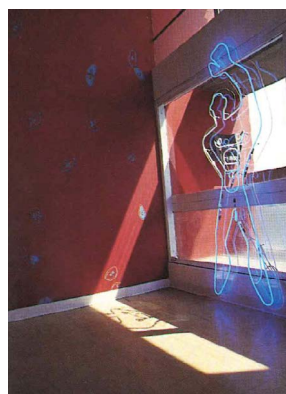


fig. 14. Nigel Coates & Stewart Helm, Neon Modulor Man, *Project Unité, Firminy, 1993*



fig. 15. Philippe Parreno, *La Nuit des héros*, 35 mm film (26 min), *Project Unité, Firminy, 1993*

*ding door. These pieces can be open, closed, moved, etc. according to their real function and allow the children to manipulate their 'own' room.*¹⁴

Anche in questo caso, il fine è richiamare l'aspetto narrativo del contesto urbano, riportando però l'attenzione alla funzione pedagogica dell'urbanistica perseguita da Le Corbusier, che per la maggior parte dei progetti resta il lume tutelare. È il caso, tra gli altri, dell'architetto Nigel Coates, che realizza con Stewart Helm una serie di variazioni sul corpo del *Modulor* di Le Corbusier (fig. 14). Philippe Parreno realizza il cortometraggio *La Nuit des héros* (fig. 15), scritto in collaborazione con Bourriaud, che, tra il surreale e il fantascientifico, mostra uno storico dell'arte che si trasferisce in un condominio disabitato progettato da Le Corbusier nella periferia di Saint-Etienne per scrivere una storia dell'arte moderna, finendo con identificarsi con i vari personaggi di cui sta scrivendo. «Some spectators will recognize Yves Klein, Andy Warhol or Marcel Duchamp; others will see poetic, idealistic and comic figures going in search



fig. 16. Premiata Ditta, Relationship Maps, Project Unité, Firminy, 1993

of a reality they are no longer able to reach»:¹⁵Parreno giustappone realtà tangibile, realtà immaginata e discorsi sull'arte per produrre una finzione ironica sullo sfondo dell'architettura di Le Corbusier. Le *Relationship Maps* di Premiata Ditta (fig. 16) sono delle rielaborazioni visive di questionari compilati dai residenti, in cui l'elemento architettonico e l'essere umano sono interpretati rispettivamente come un organismo e le sue cellule. La popolazione intervistata è una rete di relazioni tra singoli individui e famiglie, la cui mappatura non si pone come un progetto alternativo bensì complementare alla mappa architettonica. I due artisti realizzano un intervento molto simile in Italia, a Orzinuovi, Brescia, in occasione della mostra "Forme di relazione", a cura di Roberto Pinto, che parte pochi giorni dopo la chiusura della mostra a Firminy e in cui espongono testimonianze dirette della gente raccolte in relazione a eventi traumatici di attentati, a cui aggiungono testimonianze volontarie su qualunque argomento. In entrambe le esposizioni, l'«interscambio diventa quindi la pratica abituale di lavoro»¹⁶sia nel momento della progettazione che in quello dello svolgimento dell'esposizione. Analoga impostazione per *How do we know what home looks like?* di Martha Rosler (fig. 17), lavoro composto da



fig. 17. Martha Rosler, How Do We Know What Home Looks Like?, video (31 min), Project Unité, Firminy, 1993, MACBA Collection, Barcelona

video-interviste ai residenti che ripercorre la storia del Le Corbu attraverso un'esplorazione del modo in cui i residenti lo vivono, da cui emerge, tra le altre cose, la lotta per salvare l'edificio dalla demolizione. Il nastro mostra l'ala chiusa, i segni e i detriti di vite passate, seguiti da interviste, evidenziando il contrasto tra spazio umano e umanizzante, alla base del progetto di Le Corbusier, e sua percezione reale tra i residenti.

La mostra ha suscitato aspre polemiche, soprattutto da parte della critica a essa contemporanea, arrivando addirittura a essere accusata di sostegno da parte della "mafia" europea.¹⁷Joshua Decker ne scrive una recensione per "Artforum" un paio di mesi dopo la sua chiusura.¹⁸ La mostra costituisce per Decker un tentativo radicale di sostituire l'istituzione artistica con una comunità funzionante che insiste a proporre (imporre) un'imperfetta integrazione di arte, architettura, design, cultura nazionale, economia e politica. In un complesso architettonico trasformato da residenza a laboratorio, ai partecipanti è stato chiesto di assumere il ruolo di abitanti e di riflettere sul vivere collettivo all'interno della macchina dell'architettura sociale di Le Corbusier. Ogni appartamento affidato agli artisti è diventato uno spazio simbolico

per l'esplorazione culturale, uno studio o una galleria sostitutiva ma ciò che è mancato è stato l'aspetto relazionale autentico. La contraddizione è consistita proprio nella scelta di occupare un'ala disabitata dello stabile. Gli spettatori, secondo Decter, sono stati condotti a esaminare il piano in cui si trovavano i progetti come una sorta di luogo autonomo e privilegiato, lasciando periferico e marginale il rapporto con la parte residenziale dell'edificio. In questo modo il movimento attraverso la fila di appartamenti non era così dissimile da quello che si compie nelle sale di gallerie e spazi culturali. Altrettanto severo il giudizio di Stefan Germer¹⁹ che, pur ammettendo che "Project Unité" è stata una delle più importanti mostre sull'arte contestuale concepita dagli artisti stessi, la considera un fallimento perché questi si sono rivelati troppo individualisti e il progetto troppo ambizioso e non rispondente alle aspettative. Per Germer Aupetitallot, proprio riunendo le diverse pratiche contestuali che riteneva compatibili tra loro, ha messo in evidenza ciò che le allontanava di fatto le une dalle altre. A suo avviso l'idea di una produzione artistica che formava un sistema internazionale – che avrebbe dovuto trionfare – ne usciva in frantumi. Sullo stesso tono Hal Foster, che dedica largo spazio a "Project Unité" nel suo saggio *L'artista come etnografo* nel 1996.²⁰ A parere di Foster la mostra non è riuscita a sfuggire del tutto a una deriva narcisista, cadendo in atteggiamenti paternalistici: dietro un'accettazione bonaria si è celata una sottile diffidenza unita a un senso di superiorità. Negli artisti contemporanei interessati alla difesa e alla conservazione delle alterità sociali e culturali – sostiene Foster – c'è sempre il rischio di un'eccessiva identificazione con l'oggetto del proprio lavoro, un allargamento, una proiezione del sé che può compromettere l'alterità. Il pericolo di patronato ideologico – a suo avviso – avviene esattamente quando l'artista, per rendere più forte e più credibile il proprio messaggio, diventa l'altro, se ne appropria e, nel caso di Firminy è stata proprio questa confusione tra identità e identificazione a decretarne il parziale fallimento. Su questo si può sicuramente essere d'accordo ma è pur vero che Foster, come Germer, hanno scelto di essere giudici severi soffermandosi quasi esclusivamente sulle cri-

ticità emerse dal risultato dell'esperienza, piuttosto che sugli intenti che ne hanno mosso le fila. Più profonda e motivata, invece, la critica di Decter, che si focalizza sulle debolezze della mostra a partire dalla sua stessa progettazione: la scelta di occupare l'ala disabitata dello stabile, infatti, mette immediatamente in evidenza quella frattura tra il sé e l'altro in cui cade l'artista etnografo secondo Foster proprio quando è convinto della sua funzione antropologica.

Dell'ospitalità del luogo e della difficoltà di interagire con i residenti parla invece Claire Bishop, che dedica alcune pagine del suo *Artificial bells* al racconto della mostra, soffermandosi sulle difficoltà vissute da alcuni degli artisti anche negli aspetti pratici e organizzativi.²¹ Del resto Le Corbu, monumento di uno dei maggiori architetti francesi, modello per la reinvenzione degli spazi urbani e sociali ma anche manifesta utopia modernista mai realizzata, si è mostrato da subito una sfida complessa, è proprio questa complessità che ha attratto Müller e Aupetitallot. Da questo punto di vista, credo sia doveroso essere maggiormente indulgenti sulle critiche alle lacune emerse nel corso della realizzazione e fruizione degli interventi. Il complesso architettonico è stato un catalizzatore per la creazione di una società temporanea, un microcosmo di artisti, designer e architetti, che per un tempo limitato si è sviluppato in parallelo alla comunità degli abitanti stabili, tutti chiamati a riflettere sulle divergenze culturali e sociali e incoraggiati a rivedere i propri preconcetti. A mio avviso, tenendo conto delle variabili del caso è possibile affermare che, con tutte le innegabili lacune e derive individualiste, va riconosciuto al progetto di rappresentare uno dei primi tentativi di indagare la specificità di un luogo e di immergere l'artista e la sua pratica nel contesto sociale. Non a caso "Project Unité" è stato recentemente oggetto di una nuova lettura più accogliente da parte di Helmut Draxler, che ne ha ridimensionato le aspettative da parte del curatore, alleggerendo di fatto il peso del parziale fallimento:

Aupetitallot rejected a direct public or social art approach, insisting instead on the fact that Le Corbusier's housing development claimed to generate a micro-society by architectural means and there-

*fore offered an allegorical framework for reflection – not so much on the utopian dimension of modernist aesthetic but on how social difference can be negotiated by artistic practices within a wider historical and cultural context.*²²

Secondo il critico, il progetto di Firminy non si concentrava sulla ricerca di soluzioni fuori dal campo dell'arte ma sui problemi sollevati dal contatto sociale. La mostra nel suo complesso non ha cercato di creare una comunità tra artisti e abitanti locali e non ha adottato alcuna posizione utopica verso il superamento di differenze di qualsiasi tipo. Ha piuttosto offerto una sottile esplorazione delle differenze e dei fondamenti comuni tra modernismo e contemporaneità. La parzialità e l'ambiguità sottesa così duramente contestata ad Aupetitallot è in un certo senso la sua peculiarità e, dunque, la sua forza. Guardando l'esperienza con un distacco temporale di alcuni decenni, è possibile leggere "Project Unité" come un percorso tra diverse generazioni di artisti e aree di ricerca, una sovrapposizione di diverse tipologie espositive, metodologie di lavoro, utilizzo dello spazio e metodi di produzione. Le posizioni individuali degli artisti rispetto alle prospettive introdotte dallo spazio narrativo sono state le più disparate e il merito di Aupetitallot è stato quello di lasciarli liberi di scegliere. In questa sovrapposizione, proprio in virtù della mancanza di un modello, ognuno ha potuto rivendicare un piano interpretativo e critico. Il fatto che questo sia avvenuto senza che ciascuno di loro riuscisse a comprendere la natura esaustiva dei suoi fondamenti e dei loro sviluppi è certamente un fattore limitante ma è anche un mezzo per far proliferare diversi punti di vista, allora come adesso.

Note

1. G. Celant, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Electa, Edizioni della Biennale di Venezia, Milano-Venezia, 1976, p. 5.
2. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2014, p. 11.
3. D. Lancioni, *Note sull'amicizia e sugli affetti. Gli incontri Internazionali d'Arte e Graziella Buontempo Lonardi*, in L. Iamurri, S. Spinazzè (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Molteni Editore, Roma, 2001, pp. 208-209.
4. C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Novara, 2015, p. 200.
5. A "Kontext Kunst, The Art of the 90's" partecipano gli artisti F. Armaly, C. von Bonin, T. Burr, Clegg & Guttman, M. Cranston, M. Dion, P. Fend, A. Fraser, Inspection Medhermeneutics, R. Jones, L. Lawler, T. Locher, D. Margreiter, K. Malewitsch, K. von Maltzahn, R. Möller, R. Mucha, C. P. Müller, A. Olschwang, H. Perlman, D. Peterman, A. Piper, M. Poledna, S. Prina, F. Pumhösl, G. Rockenschaub, J. Scher, O. Schwarz, J. Simon, R. Stingel, L. Tobier, O. Tschernyschewa, C. Williams, P. Zimmermann, H. Zobernig.
6. Sonsbeek, parco della città di Arnhem, dal 1949 ospita la Biennial Foundation, festival di sculture all'aperto tenuto inizialmente ogni due anni, poi tre e infine con cadenza irregolare. La mostra "Sonsbeek'93" corrisponde alla decima edizione. Tra gli artisti partecipanti P. Althamer, F. Armaly, M. Asher, M. Balka, A. Boetti, M. Cattelan, S. Dillemath, M. Dion, P. Espaliù, M. Kelley, A. Messenger, C. Assman, A. Hamilton, Z. Janin, A. Ruppertsberg, I. e C. Hohenbüchler.
7. Cfr. N. Bourriaud, *Estetica Relazionale*, Posmediabook, Milano, 2010.
8. Per una descrizione del contesto sociale in cui è nata la mostra si veda Y. Aupetitallot, *Project Unité à Firminy. Entretien avec Yves Aupetitallot*, May Editions 4, n. 12, 2014, pp. 84-111. Link al testo integrale (francese e inglese) https://www.fareedarmaly.net/site/assets/files/1257/may12-yves_firminy.pdf.
9. Per una ricostruzione storica del territorio e del progetto urbanistico si veda *Project Unité 1*, catalogo della mostra (primo volume), Saint-Etienne, 1993, s.p..
10. "Pour vivre heureux, vivons cachés" vede la partecipazione degli artisti M. Aballéa, M. Bourget, D. Buren, G. Collin-Thiébaud, J. Dauriac, G. Friedmann, I.F.P., B. Lavier, C. Lévêque, P. Panchounette, C. Rutault, Sarkis, J. Vieille.
11. A "Project Unité" partecipano ABR Stuttgart, T. Arefin,

F. Armaly, Art Orienté Objet, J. Barry, C. von Bonin, T. Burr, Clegg & Guttmann, N. Coates, J. Currin, S. Dillemoth, M. Dion, P. Doig, K. Ericson & M. Ziegler, A. Fremy, C. Geoffroy, D. Gonzalez-Foerster, R. Green, S. Helm, J. Isermann, M. Krebber, C. Léveque, T. Locher, E. Miralles, R. Möller, J. Morrison, T. Mouraud, C.P. Müller, P. Parreno, R. Pettibon, Premiara Ditta, F. Roche, M. Rosler, K. Saylor, R. Schöttle, J. Simon, O. Védrine, H. Zobernig.

12. Cfr. M. Rakatansky, *Spatial Narratives*, in *The Harvard Architecture Review* 8, Rizzoli, New York, 1992, pp. 102-121, e in J. Whiteman, J. Kipnis, R. Burdett, *Strategies in Architectural Thinking*, The Chicago Institute for Architecture and Urbanism/The MIT Press, Cambridge, 1992, pp. 198-221. Link al testo integrale (tedesco e inglese) <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt1999/05/TEXT1.HTML>

13. Cfr. M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Gianni Vattimo (a cura di) *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, pp. 96-108. In tedesco antico *bauen* (costruire) deriva da *buan* (abitare) e ha la stessa etimologia di *bin* (essere). Il concetto di spazio, partendo dalla sua etimologia germanica è associato a quello di forma. Il termine tedesco *raum* (spazio) è etimologicamente legato alle forme arcaiche di *essere, coltivare e abitare*; dunque l'abitare, come l'essere, può realizzarsi solo all'interno di una forma, uno spazio chiaramente delimitato.

14. *Project Unité 2*, catalogo della mostra (secondo volume), Saint-Etienne, 1993, s.p..

15. *Ivi*, s.p..

16. R. Pinto, *Forme di relazione*, Millelire Stampa Alternativa, Brescia, 1993, p. 16.

17. Cfr. D. Cameron, *Sculpture exhibition in Arnhem, Holland*, in "Artforum", Vol. 32, 3, novembre 1993. Link al testo integrale (inglese) <https://www.thefreelibrary.com/Sculpting+the+town%3A+Sonsbeek+93.-a014875069>.

18. Cfr. J. Decker, O. Zahm, *Back to Babel: Project Unité*, in "Artforum", Vol. 32, 3, novembre 1993. Link al testo integrale (inglese) <https://www.thefreelibrary.com/Back+to+Babel%3A+Project+Unite.-a014875073>.

19. S. Germer, *Unter Geiern. Kontext Kunst in Kontext*, in "Texte zur Kunst", n. 19, agosto 1995, pp. 83-95.

20. Cfr. H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006, pp. 175-210.

21. Cfr. C. Bishop, *cit.*, pp. 201-206.

22. H. Draxler, *The turn from the turns: An Avant-Garde Moving Out of the Centre (1986-93)*, in *Exhibition as Social Intervention. 'Culture in Action' 1993*, Afterall Books, London, 2014, p. 60.