



CITTA' DI TORINO

OSSERVATORIO
CULTURALE
DEL PIEMONTE


IL FUTURO DEL CONTEMPORANEO

Un percorso di ascolto e confronto
con gli attori del sistema
dell'arte contemporanea torinese
per definire il presente
e indirizzare il futuro

TORINO+PIEMONTE
CONTEMPORARYart







La ricerca è stata realizzata dall'Osservatorio Culturale del Piemonte, nell'ambito del progetto "Il futuro del Contemporaneo" promosso dalla Città di Torino - Assessorato alla Cultura, con il coordinamento organizzativo del Servizio Arti Visive, Cinema, Teatro - Area Cultura della Divisione Servizi Culturali e Amministrativi.

Supervisione scientifica

Luca Dal Pozzolo

Gruppo di ricerca

Luca Dal Pozzolo, Maria Giangrande, Giangavino Pazzola, Lucia Zanetta

Elaborazioni e redazione testi:

Luca Dal Pozzolo, Maria Giangrande

Si ringraziano tutti gli coloro che hanno partecipato agli incontri e alle interviste.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	2
OBIETTIVI	3
METODOLOGIA DI ANALISI	5
Come?	5
Con chi?	5
UN'OPEROSA FRAMMENTARIETÀ	8
APPUNTI PER UN VENTAGLIO DI POLITICHE.	13
Fare spazio ai talenti: le residenze per artisti	13
Fare spazio perché le cose avvengano: la facilitazione	14
Fare spazio in città: le infrastrutture e il <i>place making</i>	15
Fare spazio tra i confini di settore: Smart city e wellbeing tra design e arte	16
Fare spazio ai processi: oltre la vetrina	17
Fare spazio alle relazioni: la prospettiva internazionale	18
IL COINVOLGIMENTO DEI PRINCIPALI ATTORI ISTITUZIONALI	20
MATERIALI DI LAVORO – SEZIONE I	22
Introduzione al primo incontro	23
Introduzione al secondo incontro	26
Introduzione al terzo incontro	30
Introduzione al quarto incontro	32
MATERIALI DI LAVORO – SEZIONE II	35
PRIMO INCONTRO - Produzione artistica nel territorio + Talenti e giovani artisti.	36
SECONDO INCONTRO - Consolidamento del legame tra filiere produttive e arte contemporanea	38
TERZO INCONTRO - La formazione per gli operatori e gli artisti	40
QUARTO INCONTRO - Produzione contemporanea e rapporto con i pubblici	42
MAPPE CONCETTUALI	44
MATERIALI DI LAVORO – SEZIONE III	50
Huib Haye van der Werf – Responsabile e curatore della programmazione artistica van Eyck Academy.	51
Ingrid Leonard – Assistente curatore FOMU	54
Antonio Cataldo, Direttore di Fotogalleriet	57
Cheryl Jones – Direttore di Gran Union Art Space	60
Matteo Consonni – Titolare Galleria Madragoa	63
Ilaria Peretti - Responsabile sviluppo e comunicazione Marseille Expos	66
MATERIALI DI LAVORO - SEZIONE IV	69
Scheda di rilevazione	70

INTRODUZIONE

Oggi Torino oltre a essere considerata in Italia e in Europa tra i centri rilevanti per l'arte contemporanea è accreditata, da parte non solo degli addetti ai lavori ma anche da accademici e studiosi, di un forte tasso di creatività riconosciuto come valore identitario del territorio metropolitano. Tale ruolo è stato anche favorito da un insieme di politiche e interventi che nel corso degli anni hanno contribuito a creare un ecosistema fertile, capace di raggiungere traguardi positivi sia in termini di attenzione mediatica, di pubblici coinvolti, di numero di eventi realizzati, sia in termini di ricaduta economica generata sulla città¹.

Musei e mostre, fondazioni e centri di produzione indipendenti, fiere, gallerie e spazi per l'arte sono fili dell'ordito che, con le proprie attività, hanno contribuito negli ultimi decenni a convogliare la capacità creativa e innovativa torinese verso una città "modello laboratoriale di produzione culturale e imprenditoria creativa"² e verso la strutturazione di un sistema dell'arte contemporanea dalle molteplici potenzialità.

Le analisi e gli studi che negli ultimi anni hanno descritto e analizzato da diverse angolazioni il funzionamento del sistema dell'arte contemporanea torinese, tra le quali si citano - a titolo esemplificativo - quelle curate da Torino Internazionale nel 2004³, promosse da Fondazione CRT e realizzate dallo IULM e da Torino Internazionale nel 2010⁴ hanno fornito importanti indicazioni sul ruolo dei vari attori, le forme di cooperazione tra le istituzioni, le prospettive di crescita del sistema locale, le strategie e le politiche necessarie alla promozione dell'impianto della creatività e delle produzioni contemporanee. Nel 2017 le manifestazioni fieristiche che hanno fatto parte del programma dello *Speciale Autunno Contemporary Art Torino+Piemonte* – Artissima, Paratissima, Flat, DAMA, FlashBack, the Others, Operae – hanno avuto poco più di 150 mila presenze nelle 9 sedi espositive⁵.

Si tratta di una dinamica positiva che ha avuto modo di dispiegarsi lungo un intero ventennio e della quale si possono oggi valutare con una certa chiarezza le traiettorie: proprio in virtù di questa situazione, l'Amministrazione Comunale di Torino alla fine del 2017 ha inteso avviare un percorso di ascolto e confronto con una serie di attori e testimoni privilegiati dell'arte contemporanea – in una accezione vasta che ricomprende anche le arti performative – attivi a Torino, richiedendo il coinvolgimento dell'Osservatorio Culturale del Piemonte, per riflettere sulla vitalità del ciclo storicamente intrapreso alla data attuale e su possibili prospettive ed eventuali traiettorie di sviluppo del sistema del contemporaneo nel suo complesso. Torino non è la sola città a essere cresciuta quanto a importanza del ruolo delle arti contemporanee: molte altre città europee hanno investito con altrettanta determinazione, modificando nel tempo le loro posizioni nelle geografie culturali;

¹ Nell'ambito della ricerca "Indagine sul pubblico del week end delle arti contemporanee" realizzata nel 2012 dall'Osservatorio Culturale del Piemonte, viene presentato un profilo dettagliato del pubblico e stimato l'impatto economico derivato dalla realizzazione delle sei manifestazioni comprese nell'ambito di Contemporary art Torino+Piemonte.

² Torino Creativa. I centri indipendenti di produzione culturale. E. Bertacchini, G. Pazzola, Edizioni GAI, Torino 2015.

³ Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Torino internazionale, Torino 2004.

⁴ Arte Contemporanea a Torino. Rapporto 2010. AA.VV., Allemandi & co., Torino 2011.

⁵ Il numero delle sedi non coincide con quello delle manifestazioni fieristiche perché alcune di queste hanno sviluppato un programma su più sedi.

restare al passo vuol dire anche valutare laicamente la propria condizione, interrogarsi periodicamente sull'efficacia degli investimenti e delle politiche attuate alla luce di scenari che mutano con grande velocità.

OBIETTIVI

Al di là degli specifici obiettivi della presente ricerca occorre chiarire che non si tratta di un'analisi delle istituzioni e dei soggetti che a vario titolo si occupano di arte contemporanea a Torino, per due motivi principali:

- in primo luogo perché, come è stato accennato poco sopra nell'introduzione, esistono già diversi autorevoli studi sulle reti di relazioni e sui meccanismi di funzionamento del sistema che ne hanno messo in luce in maniera puntuale e rigorosa caratteristiche e modalità d'azione;
- in secondo luogo perché oggi è urgente considerare le implicazioni e gli effetti possibili delle pratiche artistiche e dei processi produttivi alla luce dei grandi cambiamenti nelle antropologie quotidiane, spinte in primo piano dalla trasformazione digitale delle nostre vite, lavorative e non. Questi cambiamenti richiedono al mondo culturale un impegno non reticente verso integrazioni tra operatori di ambiti differenti, agganciando e nutrendo di contributi innovativi i processi creativi che avvengo ai bordi del mondo culturale inteso in senso stretto;

In questo senso, i panel che hanno visto la partecipazione sia di artisti singoli, sia di associazioni, sia di rappresentanti di importanti istituzioni, si sono focalizzati in un esercizio di descrizione qualitativa dell'attuale *milieu* creativo e delle sue possibili evoluzioni, piuttosto che prendere in considerazione le strategie e l'organizzazione funzionale delle organizzazioni.


Inoltre, tenendo come centrale la mira sull'arte contemporanea, si è voluto allargare tale focalità ricomprendendo nel percorso di analisi i diversi linguaggi e le diverse espressioni del contemporaneo all'interno della società. Un perimetro morbido che ha dato ascolto ad artisti, curatori e organizzazioni del mondo dell'arte ma anche a *street artist*, *maker*, professionisti del mondo del teatro e della danza fino a ricomprendere imprenditori, artigiani e *policy maker*, attivi in comparti diversi ma accomunati da una forte tensione creativa e dall'attenzione alla produzione culturale contemporanea.

Partendo dall'assunto dell'esistenza di un ampio ecosistema creativo e di arte contemporanea, la Città di Torino ha individuato in via preliminare 6 assi strategici su cui lavorare, relativi a:

1. la produzione artistica nel territorio urbano,
2. i talenti e giovani artisti nel contesto urbano,
3. le filiere produttive e l'arte contemporanea,
4. la formazione per operatori e artisti,
5. l'interazione con i pubblici.
6. le attività di scambio e cooperazione in scala internazionale.

Sulla base di tali ambiti di priorità, il processo di ascolto e confronto è stato improntato a comprendere quali potrebbero essere:

- i fattori decisivi e gli elementi più interessanti che, da un lato, sostengono il mercato artistico anche grazie a nuove dinamiche di lavoro che emergono dall'azione di organizzazioni con strutture "leggere" e, dall'altro, mantengono in effervescenza il *milieu* creativo torinese;

- 
- le prospettive di crescita e le criticità da superare a Torino per rilanciare un sistema integrato ed efficace di musei, fondazioni, residenze, spazi per l'arte e gallerie, attrattivo a livello internazionale e capace di competere nelle geografie continentali dell'arte contemporanea;
 - le potenzialità di legami creativi e progettuali tra filiere produttive manifatturiere e arte contemporanea, ovvero in che misura è possibile attivare luoghi d'intersezione mirati alla rivitalizzazione delle filiere produttive di Torino che manifestano condizioni di criticità e che possano divenire una risorsa per il futuro creativo della città;
 - gli strumenti attraverso i quali la compresenza di pubblici - con motivazioni profondamente diverse - diventa fattore di orientamento nella produzione di artisti e operatori culturali e quali potrebbero essere gli obiettivi comuni per costruire azioni e programmi sistemici tra artisti, operatori e politiche pubbliche in tema di rapporto con i pubblici.

L'obiettivo di carattere strategico consiste nell'individuare ambiti di intervento prioritario, nell'indicare possibili strade da intraprendere e opportunità da sfruttare, nel fornire indicazioni di *policies* da poter attuare – attraverso strumenti anche di carattere intersettoriale – da valutare con l'Amministrazione Comunale e da condividere con i principali attori istituzionali del territorio torinese.

Una dimensione di confronto necessaria a verificare la coincidenza e l'articolazione di visioni rispetto alle proposte e indispensabile a capire le direttrici lungo le quali è possibile pensare il rafforzamento dell'ecosistema creativo a beneficio della città intera.

METODOLOGIA DI ANALISI

Partendo dalle considerazioni prima espresse sulla necessità di riflettere in maniera non compartimentata, ma di esplorare il contemporaneo nelle sue diverse declinazioni, e dagli obiettivi specifici posti alla base dell'indagine, si è ritenuto opportuno adottare un approccio prettamente qualitativo che ha visto il coinvolgimento attivo del Servizio Arti Visive, Cinema, Teatro e dell'Assessorato alla Cultura della Città di Torino che ha partecipato all'intero percorso di analisi con un ruolo di regia, in particolare per:

- la definizione dei soggetti da coinvolgere nell'indagine, con l'affiancamento dei ricercatori dell'Osservatorio Culturale del Piemonte;
- la gestione della comunicazione generale e di quella rivolta ai partecipanti;
- l'organizzazione delle tappe e degli appuntamenti attraverso l'individuazione delle sedi idonee;
- l'apertura dei tavoli di discussione e la presentazione delle finalità della ricerca.

Come?

Allo scopo di approfondire le tematiche definite nei 6 assi strategici individuati dalla Città di Torino, l'analisi è stata condotta mediante la realizzazione di:

- ❖ 4 panel coordinati e gestiti dall'OCP e realizzati tra i mesi di maggio e luglio 2018 con l'invito alla partecipazione di diverse tipologie di soggetti, mettendo al centro le visioni, le problematiche e le necessità degli operatori. Nello specifico sono stati trattati i seguenti temi:
 1. il rafforzamento del tessuto della produzione artistica nel contesto urbano, l'attrazione di talenti e il potenziamento della Città creativa.
 2. il consolidamento del legame tra filiere produttive e arte contemporanea
 3. la formazione per gli operatori e gli artisti
 4. la produzione contemporanea e il rapporto con i pubblici.

Per ciascun incontro è stato predisposto un breve documento di introduzione con la descrizione dell'argomento e l'inquadramento delle questioni nodali a partire dalle quali si è poi sviluppato il dibattito. Il documento è stato inviato a tutti i partecipanti prima del focus per consentire loro di avere un setting e una base di documentazione comune. Per ogni incontro è stata redatta successivamente una relazione di sintesi dei contributi più significativi apportati al dibattito.

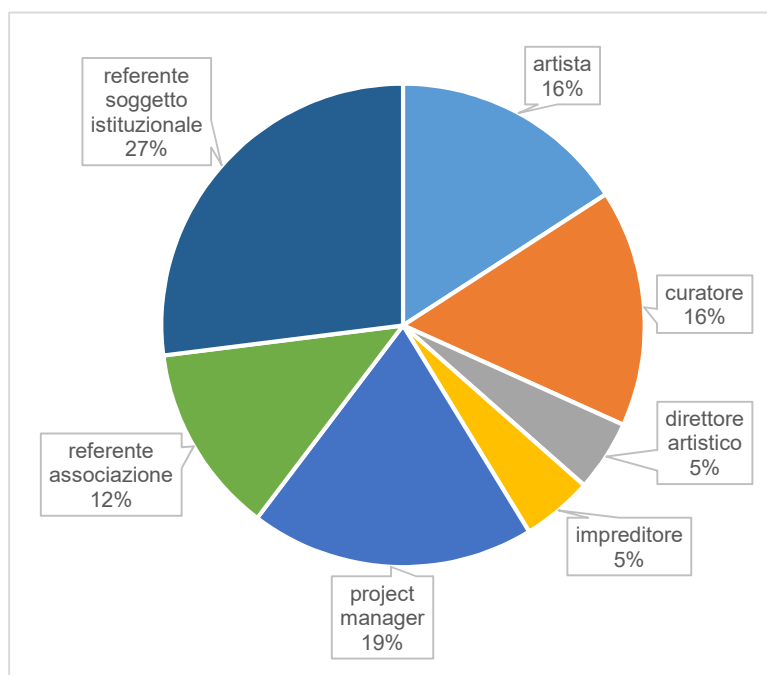
- ❖ 6 interviste realizzate dai ricercatori dell'OCP tra ottobre/novembre 2018 a esperti e referenti di alcune realtà europee che possono essere di riferimento nel sostegno alle forme d'arte contemporanea e allo sviluppo di ecosistemi creativi, con l'obiettivo di un primo confronto con quanto è emerso dai singoli panel.

Con chi?

Gli incontri coordinati dall'Osservatorio Culturale del Piemonte hanno visto il coinvolgimento e l'ascolto di gruppi tra i 9 e i 23 partecipanti, selezionati di concerto con la Città di Torino e invitati al panel pertinenti rispetto alle competenze e all'esperienza di ciascuno. Il percorso di analisi ha

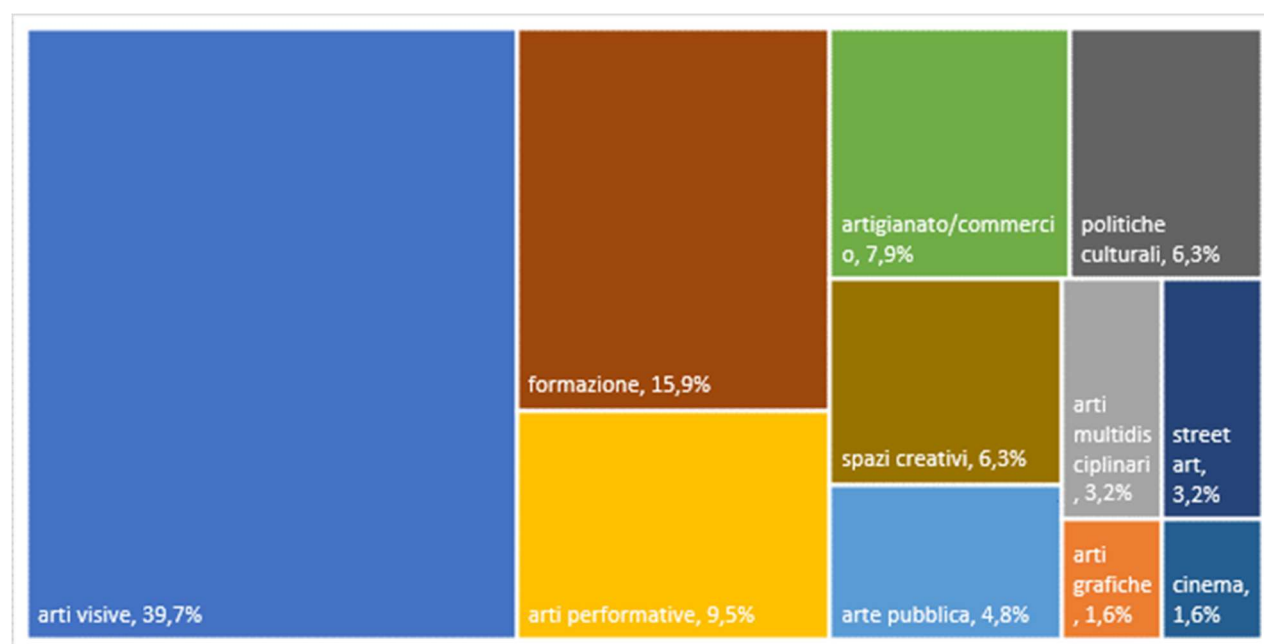
coinvolto in totale 63 partecipanti con profili diversi che svolgono la propria attività a Torino: accanto agli artisti e ai curatori sono stati posti in dialogo referenti di istituzioni e di associazioni, imprenditori, direttori artistici e project manager operanti nell'ambito del contemporaneo (Grafico 1).

Grafico 1. Tipologia di soggetti



Nonostante la prevalenza di operatori attivi nel settore delle arti visive (circa il 40%), agli appuntamenti hanno partecipato diversi soggetti del mondo della cultura contemporanea appartenenti non solo agli ambiti di produzione artistica, ma anche dell'artigianato, delle arti grafiche, della *street art* e dell'arte pubblica. Questo ventaglio di forme artistiche e intreccio di settori ha contribuito fornire una visuale grandangolare sulla vivacità creativa e culturale del territorio (Grafico 2).

Grafico 2. Ambiti di attività dei partecipanti



UN'OPEROSA FRAMMENTARIETÀ

Considerazioni ed emergenze rispetto ai panel

“La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione con il proprio tempo, che aderisce a esso e insieme, ne prende le distanze; più precisamente essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso a una sfasatura e a un anacronismo”.

Giorgio Agamben,


Che cos'è il contemporaneo

Se si volesse riassumere lo scenario che emerge dalla discussione all'interno dei panel dedicati a descrivere la situazione delle arti contemporanee a Torino, uno dei termini candidati a rappresentarne la cifra sottotraccia potrebbe sicuramente essere “frammentarietà”. Operosa, peraltro, ma attraverso elementi rigorosamente discreti e grandemente diversi per approccio, missione e dimensione, in un alternarsi di iniziative che percorrono tutte le scale, tra il brulichio di attività di base e l'operare delle grandi istituzioni.

E allora la domanda che risale in primo piano diviene: cosa ostacola e rallenta questa pluralità di attori, di iniziative, di istituzioni, di eccellenze – poiché tante se ne rinvengono – nel trasformarsi in una massa critica coesa e interattiva, capace di generare in misura congruente con le sue potenzialità, effetti di sistema, di attrarre talenti, di scalare le geografie delle città europee non solo per ciò che concerne la capitalità della cultura – operazione in qualche modo riuscita – ma anche per l'attenzione a tutte le manifestazioni della contemporaneità, per una propensione a immaginare il futuro, a rappresentarlo, disegnarlo, utilizzando arte e cultura come forze trainanti? Le altre componenti cruciali per evitare di pensare a un futuro all'interno di un vagheggiare estenuato e inconcludente, come i saperi taciti e formali propri di una cultura del produrre o la dimestichezza con le tecnologie non mancano certo.

Eppure le sottolineature all'interno dei panel, la richiesta di più attenzione da parte delle istituzioni, di più intervento per sostenere, integrare, rafforzare l'intero sistema, oltre a rappresentare un'istanza legittima, sono sintomatiche di una sofferenza, di una certa frustrazione per attività che spesso non trovano traiettorie di crescita, che appaiano quasi rinchiusi in bolle invisibili ma consistenti, tuttavia, che inibiscono l'espansione, il contagio, la possibilità di dilagare nel quotidiano. E, allo stesso tempo, i bisogni espressi e quelli latenti, che si affacciano tra le spaziature bianche delle richieste, fuori dal loro portato individuale e singolare e considerati nel loro insieme, appaiono eccedere le dimensioni entro le quali è opportuno che si affermi l'azione delle policy pubbliche.

La produzione artistica e culturale di una città e di una società locale è bene prezioso e assai fragile, da trattare con cura, delicatezza e capacità di distanza: interventi decisi, orientamenti troppo direttivi, prese di posizione forti corrono sempre – in ogni contesto, come mostrano i dibattiti – di tradursi in



invasioni di campo, arroganze restrittive della libertà creative, tentativi di piegare la produzione artistica a finalità eterodosse, nei peggiori dei casi incentivo a un'arte pompiera, celebrativa per contratto dei poteri che la sostengono e finanziano.

È un rischio sempre presente in qualsiasi policy nei confronti della dimensione creativa e artistica, fattore critico strutturalmente ineliminabile, ma solo gestibile entro i confini di un *trade off* accettabile, che venga monitorato costantemente, da tutte le parti in gioco e valutato pubblicamente in contraddittorio. Lo sguardo, quanto più è attento, tanto più modifica l'oggetto osservato, fino – a volte – a pietrificarlo con il sortilegio della Gorgone, com'è avvenuto per molte manifestazioni artistiche un tempo vitali e finite sotto vetro; sostenere in termini economici o di policy d'accompagnamento vuol dire interagire, vuol dire avvicinare esigenze diverse, vuol dire privilegiare cammini, senza per questo invalidare alcun profilo di legittimità, sia chiaro.


Ma proprio per questi intrecci inevitabili, alle politiche dedicate occorre delicatezza, senso della misura, capacità di non eccedere, accettazione del rischio e di innesco di dinamiche che non si potranno/vorranno controllare.

Testimoniano, peraltro, di queste preoccupazioni i disagi manifestati nei confronti dei bandi che rischiano di imprimere alla creatività individuale faticose torsioni per soddisfare l'insieme dei requisiti richiesti, o ancora la distanza dichiarata verso logiche che mirano alla costruzione di imprese culturali, dove il termine stesso di impresa con il suo portato di strutturazione economica e gestionale appare costrittivo e deviante rispetto ad alcuni percorsi artistici. La stessa prospettiva delle città creative si presenta come imbrigliata in retoriche che, in qualche modo, contribuiscono a mascherare l'uso strumentale di pratiche artistiche per generare effetti economici, la cui ricaduta investe e interessa assai modestamente gli stessi creatori.

Messa in questi termini la questione si presenta come un ossimoro indissolubile: da un lato più attenzione, più politiche, più sostegno anche economico, più integrazione e capacità di strutturarsi in sistema, dall'altro, minori vincoli, più leggerezza, rispetto dell'autonomia creativa, più politiche, anche in competizione con altre città e altri luoghi del contemporaneo.

E, tuttavia, la contraddizione potrebbe essere più apparente che sostanziale e forse deriva da un'interpretazione poco attenta delle richieste e dei bisogni espressi, come se questi ultimi avessero già cucito addosso la loro risposta da parte delle istituzioni pubbliche. Forse occorre approfondire e decostruire alcuni automatismi, alcuni accoppiamenti frettolosi tra domanda e risposta, probabilmente alcune domande, pur pressanti e concrete non interrogano in prima istanza l'istituzione pubblica o le politiche culturali.

La richiesta di una maggior attenzione, la dichiarata solitudine dell'attività e delle pratiche artistiche, le difficoltà a far sistema e far crescere le iniziative, ad esempio, pur se evidentemente relazionate in qualche modo con le difficoltà economiche e la contrazione degli investimenti pubblici, non necessariamente chiamano in causa un'azione concreta e direzionata, ma mettono in evidenza, tra l'altro, un ambiente poco accogliente, una comunicazione frenata da inerzie, la difficoltà a trovare interlocutori ai diversi livelli, e intessere relazioni promettenti con possibili compagni di strada. In altre parole l'assenza di un *milieu*, di un ecosistema capace di reggere le iniziative in una rete di sostegno, farle interagire, offrire occasioni di crescita e di dibattito che coinvolga in maniera vitale non solo le comunità artistiche, ma la cittadinanza e le istituzioni. Una città creativa, non come labellizzazione di un riuscito *marketing* territoriale, ma come vitalità della cittadinanza e apertura all'innovazione, intesa in senso culturalmente e socialmente esteso, come apprezzamento della diversità e dell'inaspettato, come disposizione a un accadere non previsto, come reazione creativa



allo stupore del nuovo, e non solo come capacità di *problem solving* inerente ai processi di produzione economica, come effetto atteso e misurabile descritto in molti documenti che pure esaltano la dimensione della creatività artistica e culturale tra i valori di riferimento per i territori.

Certamente le istituzioni pubbliche sono chiamate alla partecipazione all'interno del *milieu* e anche a promuoverne una "manutenzione", per quanto regga il portato metaforico del termine *manutenzione* all'interno un ecosistema-*milieu*, ma non ne sono né proprietarie, né soggetti gestori, né attori principali. Possono semmai concorrere a rafforzarlo, mettere in campo un'opera di rammendo delle reti, coordinare azioni che possano avere effetti sistemici e coinvolgere gruppi di operatori e attori sociali.

Diviene quindi fondamentale una diagnosi qualitativa dei fattori critici e delle debolezze locali, se si vogliono individuare alcune piste per azioni coordinate e inclusive.

Innanzitutto i caratteri della frammentazione: uno scenario composto non solo di attività di piccole dimensioni con difficoltà di tessitura di rapporti orizzontali, ma anche da grandi istituzioni museali, fiere di prestigio internazionale, istituti formativi di grande livello. Nel mese di novembre e nel Contemporary Art Week End, il Contemporaneo emerge come evento sospinto da una forza tellurica a occupare la città, a riprova di una presenza ricca, articolata e diffusa anche nelle altre stagioni, seppure in una configurazione maggiormente carsica.

Se dal punto di vista delle potenzialità la presenza di istituzioni e attività forti e di grande livello è sicuramente una risorsa preziosa, il tessuto delle relazioni mostra la sua debolezza non solo sul piano orizzontale – *inter pares* – ma anche nel raccordo tra i diversi livelli verticali, nelle connessioni tra attività di base e istituzioni strutturate.

Il tema non è affrontabile in termini di semplificazione lineare: più attenzione e più spazio da parte delle grandi istituzioni verso operatori e attività di base. Addirittura ciò potrebbe confliggere con la missione stessa di alcune istituzioni e con l'efficacia della loro azione. Il tema si pone in altro modo, ovvero la disponibilità di percorsi attraverso i quali grandi istituzioni e operatori singoli possano entrare in contatto, o detto in altri termini di densità del *milieu* artistico, dell'esistenza di molteplici livelli intermedi, di *gate-keeper* nel linguaggio della *network analysis*, che consentano di attraversare i diversi strati e custodiscano accessi aperti alle diverse dimensioni.

Legami non necessariamente forti, ma densi, articolati e in movimento, numerosità di interlocutori informali con i quali discutere, proporre progetti e cooperare e non solo committenti finali, investiti della responsabilità manichea di accettare o rifiutare.

Il *milieu* culturale che pure tra gli anni '60 e i '90 ha prodotto a Torino movimenti artistici e presenze culturali all'avanguardia, appare oggi indebolito dal tramonto di alcune realtà particolarmente rappresentative nel mondo dello spettacolo dal vivo come nelle arti figurative, che non hanno trovato completa sostituzione, dando luogo al diradarsi della trama delle relazioni e indebolendo le capacità connettive.

Un tema classico di *milieu*: se le pietre emergenti sono poche e distanziate tra loro, il guado non è per tutti.

La tessitura delle relazioni con diversi gradi di rarefazione riguarda sia le comunità artistiche operanti professionalmente nello stesso campo disciplinare (il mondo delle arti visive al suo interno) sia in senso trans-disciplinare (il mondo delle arti visive versus il mondo dello spettacolo dal vivo, ad

esempio) a dispetto delle retoriche sulla convergenza dei generi e sulla cross-settorialità.⁶ Ciò non vuole dire che gli artisti non pensino in modo cross-settoriale e non utilizzino l'intera tastiera dei mezzi espressivi a loro disposizione per creare, ma che – nonostante ciò – il processo d'interazione e di compenetrazione tra le diverse comunità professionali non è affatto in fase di accelerazione e che permangono confini relativamente impermeabili che rallentano l'osmosi tra i diversi domini disciplinari.

Probabilmente concorre a ciò un'attenzione più focalizzata sul prodotto che non sui processi, coerente con la dimensione espositiva rilevante delle maggiori istituzioni che, soprattutto nel mese di novembre trasforma la città in una vasta vetrina del contemporaneo, ma probabilmente non sufficiente, in assenza di altri interventi, a mantenere in un dialogo produttivo e serrato i cultori delle differenti arti e tra questi - nel loro insieme - con le filiere produttive che potrebbero giovare della loro creatività. Dialogo di grandissimo interesse nell'espandere i confini della sensibilità contemporanea al di fuori degli ambiti professionali specialistici ma, a dispetto di tanta retorica, niente affatto semplice e naturale. Già "Degas, tenero per poche cose, non s'addolciva affatto nei riguardi della critica e delle teorie. Diceva volentieri, e da vecchio c'insisteva su, che le Muse non discutono mai tra di loro. Lavorano tutto il giorno, ben divise le une dalle altre; venuta la sera e compiuta la bisogna, si riuniscono e danzano: ma esse non parlano".⁷


E tuttavia, la danza delle Muse con l'artigianato, con l'innovazione, con il digitale è una delle sfide che impegnano profondamente le maggiori città europee, resa sempre più attuale, dalle politiche di *smart city*, che implicano profonde modificazioni culturali dei comportamenti da parte dei cittadini, capacità di pensiero laterale e *problem solving*, attitudine a trasformare vincoli e condizioni di disagio in opportunità di sviluppo e di inaspettato apprezzamento, tutti caratteri che costituiscono le nervature dell'azione e della pratica artistica. In questa prospettiva di una maggior reticolarietà delle relazioni un ruolo importante lo possono svolgere le comunità professionali dei designer e dei maker, aperte strutturalmente al dialogo e con una propensione significativa verso la promozione di impatti sociali di rilievo. Ma in direzione di forte coerenza con queste inclinazioni si registra anche la disponibilità fermamente dichiarata e offerta di alcuni artisti a lavorare di concerto con tecnici e amministratori a grandi e piccoli progetti urbani, mettendo a disposizione le proprie competenze creative.

Si tratta di altrettante risorse per uscire da una frammentazione locale che rischia di essere penalizzante e che può indurre gli operatori singoli a coltivare le reti lunghe dei rapporti internazionali con pochi effetti di sistema sulla dimensione urbana, senza incidere significativamente sulla rarefazione dei rapporti locali.

In questo rapporto contraddittorio – e al tempo stesso indispensabile - tra reti lunghe e reti locali, sembra di leggere una cifra che si estende a molti domini differenti dell'ambiente urbano. Non v'è dubbio, ad esempio, che Torino sia cresciuta a forte velocità nel ruolo di polo universitario e di formazione, capace di grande attrattività studentesca. Sia gli studenti europei, che di altre nazioni negli ultimi anni scelgono in misura maggiore Torino come sede della propria formazione universitaria: la popolazione studentesca cinese è presente e numerosa nelle aule del Politecnico, ma anche dell'Accademia di Belle Arti, rappresentando un'obiettiva potenzialità di rafforzamento

⁶Non solo un fenomeno locale: nel Programma Europeo Creative Europe, le misure dedicate alla cross- settorialità stentano a trovare una loro dimensione e hanno mobilitato interessi a dir poco tiepidi.

⁷ PAUL VALÉRY, *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard, Paris, 1938, trad it. *Degas Danza Disegno*, a cura di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Feltrinelli, Prima Edizione Italiana, Milano, 1980, p. 22



delle reti lunghe e internazionali. Per contro, a fronte di una città molto richiesta dalla popolazione giovane per le opportunità formative, per l'atmosfera *cool* e per la vivace vita culturale, gli incubatori, ma anche i responsabili delle attività universitarie registrano una difficoltà da parte degli studenti nel trasformare la permanenza formativa a Torino in un progetto di vita che preveda una stabilizzazione lavorativa e residenziale, evidenziando una specie di attrattività a tempo determinato, misurata sulla finestra temporale della propria formazione. Nuovamente reti lunghe potenti e reti locali deboli nel trattenere le giovani generazioni, nel costruire futuro; non una difficoltà sostanziale ad attirare talenti, sembrerebbe, grazie anche all'eccellenza dei poli formativi e di un'unanime valutazione di città non cara, disponibile all'accoglienza, ma a trattenerli, a profittare delle loro competenze, offrendo in cambio facilitazione nel disegnare il proprio percorso di vita. Ciò a evidenziare una condizione più ampia, che non riguarda esclusivamente i domini dall'arte, che appaiono, semmai, come una declinazione particolare di una fattispecie ben più generale e pervasiva.

Dunque a *frammentarietà operosa*, sembra proprio il caso di aggiungere *ricchezza debole*, quasi un'efflorescenza delicata con difficoltà a sviluppare un apparato radicale che la renda più resiliente alle siccità estive e alla galaverna dell'inverno, che, ciclicamente e comunque, saggiano la capacità di resilienza dei *milieu* urbani, creativi o meno che siano. E, tuttavia anche punti di forza importanti che rappresentano altrettante opportunità: la condizione di città *cool*, accessibile economicamente e attrattiva, non è una condizione banale, ma un risultato di grande valore emergente nel tempo, perché pre-condizione essenziale per politiche di attrazione dei talenti e per la crescita di un ecosistema favorevole alla creatività contemporanea.

Se questo, in grande sintesi, è l'intreccio delle questioni che emerge dalla discussione dei panel e che mette al centro molti aspetti non privi di contraddizioni, anche se attraversati da potenzialità più o meno inesprese, si pone un problema fondamentale sulla risposta da dare a una richiesta esplicita che proviene dai tavoli di lavoro di maggiori politiche e strumenti d'intervento e, contemporaneamente, maggiori spazi di espressività non recintati, non considerati solo per le possibili ricadute estranee al mondo dell'arte, non asserviti al perseguimento di obiettivi altri.

APPUNTI PER UN VENTAGLIO DI POLITICHE.

Una delle interpretazioni possibili per questa domanda di politiche consiste in via preliminare nel definire l'ambito e le attese che si possono coltivare in merito a interventi specifici delle istituzioni pubbliche, distinguendo gli ambiti di sviluppo dove le politiche possono avere un ruolo mediato e/o propedeutico, ma non di efficacia diretta.

Se l'interpretazione tratteggiata nei paragrafi precedenti, che alcuni dei fenomeni che rallentano e ostacolano il dispiegarsi di una sensibilità creativa e contemporanea nella società civile dipenda dalla relativa rarefazione del *milieu* coglie un elemento strutturale, allora il ventaglio delle politiche ipotizzabili a fianco di interventi e investimenti diretti a raggiungere un set di obiettivi specifici, dovrà comprendere anche – e non in misura residuale – interventi di tipo indiretto, orientati a costruire le condizioni perché un *milieu* creativo locale cresca e diventi il terreno fertile di cultura per la creatività contemporanea attuale e del futuro.

In altri termini, oltre a interventi diretti, un impegno a *costruire le condizioni per*, un'opera di infrastrutturazione delle potenzialità da offrire, un *fare spazio perché le cose avvengano*.

In questo senso, l'idea di *fare spazio*, di aprire radure fisiche e virtuali perché possano insediarsi sia persone, sia pratiche, sia infrastrutture fisiche, sia elementi di immaginario, rappresenta il *leit-motiv* dei possibili orientamenti individuati e la modalità per tenere insieme azioni specifiche e di sistema.

Fare spazio ai talenti: le residenze per artisti

Le residenze per artisti sono disseminate in molte capitali europee e rappresentano un'importante infrastruttura di sostegno per la mobilità degli artisti e per gli scambi, organizzata nella rete internazionale Res Artis che comprende 490 residenze in 70 paesi; ne discende che sono innumerevoli i possibili mix di funzioni analizzabili e altrettanti i modelli di gestione e di sostenibilità economica. Stante le considerazioni emergenti dei panel di discussione precedentemente descritte, è possibile declinare un primo set di funzioni/requisiti che potrebbero attagliarsi alla situazione torinese.

- A. Innanzitutto uno spazio *atelier/residenza* che ospiti giovani artisti locali diplomati e artisti provenienti da programmi di scambio internazionali, promuovendo una contiguità degli spazi di lavoro, aperta alla città e al quartiere secondo programmi di attività congiunte, come nel caso del Gran Union Art Space di Birmingham, al quale ispirare anche il mix di funzioni presenti: atelier, corsi per curatori, spazi performativi, spazi bar e ristoro, da valutare anche sotto il profilo del *funding mix* e della sostenibilità economica. Interessante sarebbe nel caso torinese la connessione con la rete delle case di quartiere, ma anche la possibilità di fornire competenze artigianali specializzate nell'ingegnerizzazione dei progetti degli ospiti, come avviene ad esempio nella casa per artisti di Bilbao. Qui, nella residenza BilbaoArte gli artisti sono assistiti da artigiani esperti nella stampa, nella metallurgia, nella carpenteria, fino alla possibilità d'uso di un set cinematografico. Tutte competenze presenti e particolarmente esperte a Torino, con possibilità di allargare l'accompagnamento e il supporto alle competenze digitali.

- B. Alla presenza di una residenza, necessariamente limitata a un ristretto numero di artisti ospitabili ogni anno – anche in funzione dei programmi e della durata dei periodi di ospitalità - andrebbero integrati spazi di *atelier*/lavoro per artisti offerti principalmente agli artisti locali se non gratuitamente a costi molto bassi, contando anche sulle capacità imprenditive degli artisti di costruirsi il proprio spazio di lavoro. L'offerta di spazi di lavoro gratuiti o a costi molto contenuti è una delle azioni che si è rivelata efficace in molti contesti urbani differenti nell'attrarre giovani talenti e nel mettere a confronto produzioni locali e internazionali. E il caso ad esempio di Lisbona, dove la relativa "marginalità" geografica ed economica della capitale portoghese è percepita come opportunità per lo sviluppo di produzioni artistiche favorite da un sistema di burocrazia facilitata, dai bassi costi per l'affitto degli spazi o dai costi contenuti per la fornitura e la lavorazione dei materiali, tutti fattori che rendono possibile la presenza di un ambiente creativo attrattivo.

Fare spazio perché le cose avvengano: la facilitazione

Il requisito per mettere a disposizione *atelier* in concessione d'uso o a costi bassi e sostenibili non può che prevedere il contenimento delle spese d'investimento e il riutilizzo di edifici in abbandono, vuoti urbani in cerca di destinazione.

L'obiettivo potrebbe anche essere raggiunto mettendo a disposizione la possibilità di *occupare* spazi dismessi come edifici industriali, consentendo un processo di riappropriazione e di autocostruzione, nella logica di rendere possibili le cose con il minimo degli investimenti, al limite della *squatterizzazione* del luogo.

È un'esperienza messa in atto dal Comune di Ferrara in seguito al drastico calo di budget post terremoto, dove si è sperimentata la concessione d'uso di spazi dismessi a favore di artisti e associazioni culturali e creative: il riutilizzo di una ex caserma dei pompieri, - rinominato Factory Grisù – ha portato alla realizzazione di un *hub* di imprese creative e artisti, ormai consolidato, che ha utilizzato nelle fasi iniziali anche il lavoro in autocostruzione dei futuri occupanti.

Lasciar avvenire la riappropriazione e il riuso dello spazio, consentendo l'intervento diretto degli operatori e degli artisti comporta il disegno, faticoso e complicato, di percorsi agibili attraverso il sistema delle normative che impongono procedure standard e – come conseguenza – l'insostenibilità dell'operazione da parte di soggetti perlopiù economicamente deboli.

Occorre vi sia da parte delle istituzioni una piccola *task force*, che si occupa di definire le modalità non standard di risposta alle normative, mantenendo l'operazione in condizioni di sicurezza formale, procedurale ed effettiva.

Si tratta di un accompagnamento non semplice, di un'opera di *sminamento burocratico* e di costruzione *delle condizioni per operare* che non può essere improvvisato, ma potrebbe riservare ampi margini di successo, consentendo sperimentazioni oggi fuori portata.

Prendere atto che, da sempre, gli artisti occupano luoghi con basse rendite di posizione e si attrezzano autonomamente a costruire spazi adatti alla loro creatività, non vuol dire promuovere abusivismo e sciattezza normativa, ma, al contrario, far rientrare i percorsi in un alveo di legalità e sicurezza attraverso un *plus* di interventi di accompagnamento. Laboratori, atelier, ma anche spazi ibridi come centri culturali indipendenti, spesso necessitano più di condizioni per operare, di

accompagnamento verso la messa in sicurezza di un processo realizzativo che di finanziamenti diretti.

Fare spazio in città: le infrastrutture e il *place making*

Un appello preciso proveniente dai panel e dai tavoli di lavoro riguarda la richiesta di includere gli artisti disponibili a mettere a disposizione le loro competenze e la loro creatività nella realizzazione delle infrastrutture urbane. Questa disponibilità ad assumere un atteggiamento di servizio da parte degli artisti verso la costruzione della città, rappresenta una forte istanza etica e un'opportunità preziosa da non far cadere.

Così James Hillmann sull'argomento: "Il modo con cui immaginiamo le nostre città, il modo in cui progettiamo i loro scopi, i loro valori, e aumentiamo la loro bellezza, definisce il Sé di ciascuna persona di quella città, perché la città è l'esibizione tangibile dell'anima comunitaria. (...) Il modo di migliorarci, è quello di migliorare la nostra città. (...) non faremo mai abbastanza per la città, perché è questo – e lo è stato fin dai Greci – il modo eroico di fare anima"⁸.


Non necessariamente una pista ciclabile, un marciapiede, una sistemazione stradale, o più in genere il rammendo delle periferie debbono restare all'interno dell'esercizio professionale della progettazione urbana e dell'ingegneria. Moltissimi sono i casi di città europee – si vedano a titolo d'esempio i Paesi Bassi – che integrano nella realizzazione delle opere urbane le competenze dei designer, degli artisti, degli ingegneri, per tornare a produrre bellezza *mentre* si costruisce, *attraverso* la costruzione della città e dei suoi manufatti, per quanto *duri* possano essere, e non come aggiunta esornativa a interventi funzionali senza identità e carattere: la scultura che orna la rotonda. Dai giardini contemporanei (dal PAV alle esperienze internazionali Gilles Clément) alla realizzazione dello spazio pubblico, si tratta di aprire la possibilità d'intervento alla creatività e alla professionalità degli artisti nel costruire spazi di senso riappropriabili all'affetto dei cittadini: si veda l'intervento all'Ospedale Sant'Anna di Torino come esempio di riappropriazione di uno spazio dedicato all'accoglienza e alla cura di utenti in condizioni del tutto speciali.

Ciò comporta costruire le condizioni perché possano cooperare professionalità diverse e, in alcuni casi distanti - urbanisti, designer, ingegneri, artisti – all'interno di équipe coese e capaci di portare a sintesi visioni anche contraddittorie, operazione niente affatto banale e che va perseguita in un programma definito e costantemente monitorato, giacché uscire dal solco della *routine* e dall'applicazione pedissequa di condizioni standard, apre al dibattito e all'emergenza di effetti inattesi e da gestire.

Ma non si tratta di aggiungere il gesto creativo di un artista al lavoro tecnico di una équipe di professionisti, quanto invece di considerare ogni nuovo intervento come un contributo al *place making*, ovvero alla realizzazione di spazio pubblico carico di senso, disponibile a essere fatto proprio dai cittadini.

È nella ricucitura di questo legame interrotto tra spazio pubblico e cittadinanza che diviene fondamentale l'impegno degli artisti, nel risemantizzare gli spazi, nel renderli porosi all'affetto dei cittadini.

⁸ JAMES HILLMAN, *Politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1999, terza edizione, 2005, pag.25



Nessuna ideologia o scorciatoia; è un lavoro arduo anche per gli artisti e tutt'altro che garantito nei risultati, nessuna bacchetta magica, ma la convinzione che il coraggio è pur sempre una delle componenti di quel *mix* quasi magico e impossibile da definire negli ingredienti che consente ai cittadini di riconoscere e di riconoscersi nei luoghi

Ed è cruciale che in questi esperimenti e in questi processi di coinvolgimento dei cittadini sia usato tutto il ventaglio degli approcci espressivi possibili, compresi quelli legati agli strumenti digitali, che possono non solo anticipare e simulare i risultati attesi alla fine del processo, ma traghettare realtà aumentata e sensibilità digitali in una nuova alleanza tra persone e luoghi, in luoghi sempre più intessuti di componenti immaginarie e intangibili, proiettando nel futuro le raccomandazioni della Convenzione di Faro.

Fare spazio tra i confini di settore: Smart city e wellbeing tra design e arte


Una nuova consapevolezza va facendosi strada in tutta Europa, ovvero che arte e cultura, per decenni messe in relazione a turismo e impatto economico, abbiano in realtà il loro maggiore impatto sulla formazione, sulla coesione sociale e sul *wellbeing*⁹; una rivoluzione copernicana, che riporta agli effetti più strettamente culturali e sociali l'impatto culturale.

Tuttavia, già l'enfasi sull'impatto economico aveva reso evidente che le ricadute, di qualsiasi tipo, non si producono automaticamente qualsiasi cosa si faccia, ma debbano venir programmate, costruite e valutate con attenzione.

In questa direzione, si aprono territori di esplorazione per le policy e per gli interventi di arte e cultura di enorme interesse: tutte le tematiche legate alle *smart city*, richiedono innovazione nei comportamenti della cittadinanza, nuove antropologie del quotidiano e, soprattutto, richiedono un immaginario congruente, capace di vincere le inerzie dei comportamenti acquisiti: i benefici economici estraibili al livello individuale non sono sufficienti a motivare tali sforzi di cambiamento, ma al contrario sono le tensioni etiche, le visioni, i benefici immaginari e le aspettative condivise che trainano fuori dalle *comfort zone* delle *routine*. E in questo le prassi artistiche, la costruzione di elementi di senso e di speranza, la capacità di costruire visioni desideranti sono al centro delle pratiche di produzione d'arte. Una mobilità sostenibile sarà possibile solo trasformando radicalmente le città e la sua organizzazione, non esclusivamente cambiando motore e approvvigionamento energetico alla propria vettura. E, inoltre, la trasformazione di una città è un fatto culturale, non una procedura ingegneristica. Immettere il contributo delle arti contemporanee nella riflessione sul cambiamento, nelle prassi operative e nelle sperimentazioni è una delle chiavi per innovare i processi di trasformazione, non una concessione alla comunità professionale degli artisti.

La stessa cosa si può sostenere a proposito del *wellbeing*: per chi si occupa di arte e cultura l'attribuzione di valori fondanti per il benessere della persona legati alla pratica e alla fruizione dell'arte non suona certo una novità, ma altra cosa è assumerne il portato a livello collettivo di una società locale e di una metropoli.

⁹ Per *wellbeing* si intende l'insieme delle condizioni adeguate a garantire a ciascun individuo un buono stato di salute e di benessere psico-fisico.



Non si tratta di trasformare l'arte in terapia *tout-court*, ma di interrogarsi su come socializzare gli effetti del *wellbeing* anche facendo perno sulle pratiche artistiche e su di una quotidianità pervasiva di arte e cultura.

Qui si presentano almeno due condizioni abilitante imprescindibili. La prima consiste nel rendere accessibile alla platea più estesa possibile la fruizione delle pratiche, dei processi e dei prodotti di arte e cultura, attenuando, smussando, aiutando a superare le barriere di carattere economico, sociale, culturale e interculturale che ostacolano con il loro attrito una grande parte della popolazione e, di fatto, la escludono da una partecipazione attiva ai fatti di cultura e arte.

La seconda è fare spazio tra i confini di settore che compartimentano competenze e titolarità d'azione: la trasformazione urbana, la realizzazione dei servizi, siano essi ospedali o giardini o scuole, siano infrastrutture, devono poter accedere alle grandi risorse professionali che i designer e gli artisti possono apportare fin dall'inizio, questionando sulle domande a cui si intende rispondere, intervenendo nel processo, integrando le *équipe* di progettazione, contribuendo operativamente nelle realizzazioni. Non è un'azione alla portata della singola associazione e o del singolo artista, se non su scala ridotta: occorrono *policy* che possano legittimare il trascinare dallo steccato dell'arte e della cultura per contribuire all'immaginazione, al disegno e alla realizzazione di un futuro desiderabile.

Fare spazio ai processi: oltre la vetrina

Che il prodotto non sia più l'unico elemento che conta è acquisizione di molti domini diversi: il pacchetto turistico sempre più cede il passo a un turismo esperenziale fatto di scambi con la società locale, di comprensione delle ragioni culturali di un certo ecosistema; persino i prodotti industriali sono sempre più "fasciati" di servizi e di corredi immaginari. Anche nella dimensione artistica contemporanea, a fianco delle istituzioni che hanno come missione l'esposizione, come musei e centri espositivi, diventa sempre più importante la possibilità di partecipazione ai processi, la possibilità di incrementare la capacità produttiva, come valore in sé per un'economia culturale molto più vasta: possibilità di attrazione dei talenti, effervescenza del *milieu* culturale, capacità di riversare la creatività al di fuori del comparto artistico e farne una cifra della vitalità del *genius loci*. I processi di produzione artistica occupano anche le vetrine, con le attività più che con i prodotti, come al Palais de Tokyo, o in altri casi dove è l'attività stessa a esporre il suo dispiegarsi operativo.

L'esperienza francese che il progetto Interreg Alcotra di Torino Danza e del Teatro Stabile consente di valutare nel superare i confini del dominio artistico può essere di riferimento per pensare a provvedimenti analoghi, che consentano alle aziende produttive locali di introdurre, a tempo determinato, artisti – non solo visivi, ma anche operanti nelle arti performative - all'interno dei processi produttivi manifatturieri, esaltandone la funzione di vettori di perturbazione, discussione e valutazione a partire dalla progettazione dei prodotti, per entrare fin nel cuore dell'organizzazione dei processi produttivi. La valutazione estremamente positiva di queste esperienze, offerta dagli imprenditori industriali, mostra quali vantaggi possano emergere a fronte di una indubbia forzatura dei processi standard ad accogliere professionalità, punti di vista e logiche affinate nelle pratiche artistiche.

Da questo punto di vista, le esperienze di città come Rotterdam o Bilbao nel facilitare l'insediamento e l'operatività di giovani artisti mostrano a dimensione urbana interessanti prospettive capaci di

connotare positivamente il tono culturale e il carattere del *milieu* urbano, pre-condizione per ibridazioni non occasionale con il tessuto produttivo locale.

La competenza e la capacità produttiva, la ricerca laboratoriale, l'attitudine a innovare i processi, non solo nell'industria ma anche nell'arte, a partire dall'invenzione di un Barocco originale e sconosciuto, che inaugura il trasferimento della capitale da Chambéry, sono fattori iscritti nella traiettoria storica della città di Torino: oggi l'Arte Contemporanea può contribuire con grande efficacia ad aprire gli orizzonti sui quali far convergere nuovo pensiero, sperimentazione e accettazione non rinunciataria ma progettuale delle sfide del contemporaneo.


Fare spazio alle relazioni: la prospettiva internazionale

È stato sottolineato nella premessa la necessità di interventi indiretti, accanto a quelli specifici con scopi definiti, che consentano di *fare spazio perché le cose avvengano*: non fanno eccezione le prospettive di scambio e promozione internazionale e la condivisione delle pratiche artistiche al di fuori del proprio territorio regionale e/o nazionale. D'altro canto, la costruzione e la crescita di reti internazionali non possono prescindere dalla solidità e dallo stato di salute interno del sistema nel suo complesso. Non esiste dunque una singola azione o intervento che possa facilitare percorsi di internazionalizzazione del sistema del contemporaneo, ma si tratta di mettere in atto o impostare strategie di apertura che richiedono un approccio a raggiera, operato su differenti direzioni e livelli: un trittico ideale di istituzioni-milieu-base.

Se sulla dimensione di sviluppo del mercato dell'arte è più difficile agire se non attraverso sistemi di facilitazione fiscale o economica che incentivino l'iniziativa privata, strumenti in gran parte al di fuori delle competenze di un'amministrazione comunale, diverse attenzioni possono essere attivate per favorire lo sviluppo del milieu creativo locale, come già ricordato diffusamente nei paragrafi precedenti:

- facilitando processi di concessione di luoghi o spazi in stato di abbandono a canoni contenuti che potrebbero spostare l'impiego delle risorse dei singoli artisti dai costi fissi agli investimenti nelle produzioni artistiche;
- favorendo residenze per giovani talenti anche in un'ottica multidisciplinare che agevoli collaborazioni trasversali tra produttori diversi di cultura;
- coinvolgendo le istituzioni museali nello sviluppo di talenti in un 'ottica di rafforzamento del legame con la comunità creativa locale, promuovendo le eccellenze del territorio, aprendo spazi di attività ad artisti e talenti emergenti e lavorando in sinergia con le altre istituzioni culturali;

Accanto a tali azioni occorre aggiungere una prospettiva che apre spazi di grande interesse: a Torino già da diversi anni i principali poli accademici (Università, Politecnico, Accademia Albertina) hanno attirato giovani provenienti da contesti internazionali, tra i quali spiccano l'Asia e il Sudamerica, che scelgono il capoluogo sabauda per la propria formazione universitaria. Una tale ricchezza di relazioni merita una riflessione come potenziale via d'accesso agli scambi internazionali e come ponte per costruire sistemi di relazione forti con altri paesi, al di là dello sviluppo dei sistemi di formazione. Trasformare gli studenti internazionali presenti a Torino in futuri ambasciatori nei confronti dei paesi d'origine per ciò che concerne la produzione culturale artistica, è operazione che occorre promuovere, alimentare e strutturare e che non rappresenta una conseguenza automatica del



periodo di studio speso a Torino. La capacità della città di trasformare la sua attrattività per il periodo di formazione in potenziale per un progetto di vita richiede la costruzione di un dialogo con gli istituti formativi e con il milieu artistico da sviluppare e inventare in un ventaglio di declinazioni.

In questo quadro, le diverse azioni è indispensabile che vengano condivise dai principali attori del sistema, dai policy maker alle organizzazioni culturali, e incanalate in maniera organica con un importante e impegnativo ruolo di regia e di coordinamento anche mediante la definizione del perimetro entro cui è possibile sviluppare il sistema e le relative linee guida.

A titolo d'esempio, la volontà di condividere le scelte di programmazione culturale e l'esigenza di aumentare la collaborazione tra tutti i soggetti che a vario titolo si occupano di arte contemporanea ha dato vita, a Marsiglia, alla piattaforma di Marseille Expos che interessa 54 soggetti – dai musei, alle gallerie private e centri d'arte, alle istituzioni - il cui obiettivo è di facilitare i processi di collaborazione soprattutto in ambito internazionale, coordinare le attività messe in atto dai diversi attori, generare e rafforzare le relazioni e lo scambio di conoscenza per far crescere in maniera corale il sistema e promuoverlo al di fuori dei confini francesi.

La necessità che emerge, quindi, non riguarda solo le policy di riferimento, ma implica l'adozione di un sistema di governance in risposta alle esigenze di coordinamento e coinvolgimento di tutti gli stakeholders operante sui due piani:

- internamente all'amministrazione comunale attraverso la costruzione di tavoli di lavoro inter-assessorili – con competenze che vanno dalle politiche giovanili, a quelle destinate alla città universitaria al marketing e alla promozione della città - che si configurino come luogo di accordi e di intese politiche ma anche spazio per la costruzione di nuove opportunità per la realizzazione di progetti comuni e la condivisione di strumenti operativi di lavoro;
- esternamente mediante modalità di regia che mettano in dialogo enti pubblici e privati, istituzioni culturali e operatori del territorio e che possa dar vita a una traiettoria di sviluppo del sistema nella sua interezza. Da questo punto di vista si potrebbe pensare a una revisione delle funzioni e a un potenziamento per ContemporaryArt Torino+Piemonte, network che già ora riunisce i principali attori del settore e che, che potrebbe assumere, in futuro, un ruolo anche più strategico per la crescita di un sistema di relazioni e come centro di coordinamento della comunicazione e di promozione delle attività realizzate.

IL COINVOLGIMENTO DEI PRINCIPALI ATTORI ISTITUZIONALI


La fase finale del percorso di ascolto e analisi sul Futuro del Contemporaneo è stata riservata ai principali stakeholder del territorio: un momento di presentazione di quanto è emerso dagli incontri e di possibili percorsi da intraprendere e interventi da strutturare, focalizzati sulle necessità ed emergenze segnalate dagli operatori auditi.

La corralità nell'interesse del lavoro svolto ha visto una convergenza con differenti intensità sulle ipotesi di interventi rispetto alle quali vengono individuati di seguito in maniera sintetica, e non in ordine gerarchico, gli aspetti che hanno interessato maggiormente gli attori coinvolti.

- La complessità in cui siamo immersi richiede la necessità di interventi sempre più trasversali; l'intreccio di diversi ambiti e sub settori rimanda a un lavoro da parte dei *policy maker* inter-assessorile e/o pluri-delega, lavoro ambizioso quanto necessario che deve sintonizzarsi rispetto agli obiettivi, ai tempi e alle modalità d'azione della politica.
- La presenza di tanti giovani che investono a Torino per la propria formazione è un importante capitale da non trascurare e da incentivare attraverso un sistema di agevolazioni economiche - come ad esempio sgravi fiscali, incentivi al lavoro autonomo - a partire da un impegno congiunto con le istituzioni del territorio, a discendere dall'Amministrazione regionale fino agli Enti Locali, per aumentare l'attrattività del contesto urbano ,evitando la dispersione di risorse con un alto livello di specializzazione.
- Il rafforzamento del sistema del contemporaneo passa necessariamente anche dalla disponibilità di spazi per l'arte e dalle possibilità di scambi residenziali internazionali con artisti che vengono ospitati a Torino per collaborare con gli attori del territorio. Tali Interventi richiedono però una semplificazione burocratica, un adeguamento infrastrutturale e un rafforzamento dei collegamenti della città.
- Affascinante è la possibilità di commistione tra artisti e progettisti tecnici che può diventare leva innovativa per soluzioni creative messe a disposizione della Città nell'ideazione delle nuove infrastrutture, ma occorre individuare le nuove progettualità da sperimentare e definire in maniera puntuale le modalità di collaborazione dei gruppi di lavoro interdisciplinari.
- Tema fondamentale nella formazione dei pubblici di domani è il consolidamento delle attività artistiche con la dimensione educativa dei giovani. La *liaison* di questi due ambiti è imprescindibile per una fruizione adeguata, anche futura, e consapevole dell'arte contemporanea.
- La costruzione di un sistema di conoscenza condivisa, basato su dati e informazioni, diventa strumento per orientare politiche e interventi ma anche per facilitare le relazioni, una condivisione delle attività in essere e delle esperienze come racconto collettivo della città.

Partendo proprio da quest'ultima sollecitazione, si propone a tutti gli attori e ai rappresentanti istituzionali intervenuti di mettere in comune conoscenza le pratiche, le esperienze, le attività e gli interventi da loro attuati in relazione ai 6 punti proposti nel documento, per avere una base comune di elementi conoscitivi da cui iniziare a ragionare e per poter sviluppare interventi, programmi e azioni finalizzati al rafforzamento del sistema del contemporaneo torinese.

Al fine di rendere la rilevazione tra i diversi attori/istituzioni agevole, viene proposto – nei Materiali di lavoro – Sezione IV - un modello che richiede di tener conto nella compilazione dei seguenti elementi:

- 
- la tipologia di policy individuata nel report e l'eventuale connessione tra due o più delle politiche ipotizzate,
 - le attività, le esperienze e le azioni realizzate o sostenute attualmente, ovvero in passato qualora queste siano state di elevata significatività per il territorio torinese,
 - riferimenti all'anno di inizio e indicazioni di eventuali pubblicazioni di documenti, materiali di comunicazione su web.



MATERIALI DI LAVORO – SEZIONE I

Di seguito sono riportati i paper introduttivi di ciascun incontro realizzato

Introduzione al primo incontro

Rafforzamento del tessuto della produzione artistica nel contesto urbano.

Attrazione di talenti e potenziamento della Città creativa. Produzione dei giovani artisti nel territorio cittadino.

La città di Torino ha giocato dal secondo dopoguerra a oggi una molteplicità di ruoli importanti nella promozione della contemporaneità e, segnatamente, delle arti visive. Non solo capitale industriale, celebrata nel Centenario dell'Unità d'Italia del 1961 come polo del progresso tecnologico, ma anche in quanto luogo di saperi artigianali e produttivi di grande portata, città d'elezione per artisti e movimenti – come l'Arte Povera – destinati a innovare la scena culturale internazionale e, più recentemente, la città che ha perseguito con convinzione una strategia di sviluppo a base culturale.

Alle dinamiche degli ultimi venticinque anni si deve un cambio di pelle radicale di Torino, da grigia one company town industriale a meta culturale, città attraente per la sua storia, per i musei, per la qualità della vita diurna e notturna e per l'acquisita reputazione internazionale di città "cool".

L'interesse per l'arte contemporanea ha accompagnato attivamente questo processo, concretizzandosi nell'incremento del ruolo dei musei – Rivoli e Gam in primis – e delle Fondazioni dedicate alla promozione dell'arte e degli artisti contemporanei, moltiplicando le occasioni di esposizioni temporanee, innovando con Luci d'artista le modalità di valorizzazione della città, ospitando e promuovendo importanti fiere e manifestazioni rivolte al mondo professionale, mettendo a sistema la molteplicità delle iniziative federate all'interno di una comunicazione coordinata.


Pur riconoscendo la positività di queste dinamiche e l'importanza della strada percorsa, emergono con chiarezza alcuni fattori che indicano le direttrici di miglioramento perseguibili, la strada ancora da affrontare per ambire a divenire una delle capitali europee del contemporaneo.

Innanzitutto una considerazione banale: valutare gli obiettivi raggiunti e la strada fin qui fatta dev'essere esercizio volto a comprendere le traiettorie future e non a costruire retoriche rassicuranti sul posizionamento di Torino. Tutte le capitali regionali e nazionali europee sono in competizione rispetto al loro ruolo culturale e gli investimenti messi in campo dalle città competitrici sono a loro volta rilevanti e tali da promuovere importanti sviluppi nel mondo del contemporaneo.

Tutto ciò vuol semplicemente dire che interrogarsi sulle strategie del futuro, capire in quale direzione investire e cosa promuovere, è una necessità anche solo per mantenere il posizionamento fin qui ottenuto che non si configura come un'acquisizione stabile, ma va continuamente sostenuto rispetto ai possibili rallentamenti degli investimenti o a cambi di priorità locale, ma anche e soprattutto difeso dinnanzi all'aggressività delle altre città competitrici nel realizzare nuove strategie di successo. Nell'ambito delle politiche culturali volte a giocare un qualche ruolo in una dimensione europea – lo si condivida o meno – anche solo per star fermi è necessario correre.

Al di là di europeo questo scenario europeo, alcune criticità emergono dalla lettura del sistema a livello locale.

Nonostante il crescere dell'attenzione verso il contemporaneo e la cospicua rilevanza di saperi tecnologici, artigianali, produttivi di cui dispone la città, nonostante il ruolo giocato nei decenni scorsi dalle correnti artistiche sviluppatasi a Torino, non si riesce a percepire una massa critica tale da rendere il tessuto produttivo e artistico del contemporaneo brillante e attrattivo, una delle cifre che



connotano il milieu urbano, un'opportunità rilevante per chi produce e progetta a Torino e una meta per chi è attivo a livello internazionale.


Una delle interpretazioni possibili è che i tanti fattori di competitività e successo che pure esistono a livello locale, nei loro percorsi carsici non trovino connessioni e reti orizzontali che li colleghino, che costituiscano le condizioni per incroci fruttuosi, occasioni di cooperazione, fertilizzazioni incrociate. Design e produzioni artistiche, pur attive e vitali, potrebbero forse trovare nuova linfa da maggiori opportunità d'incontro; filiere in crisi sul piano dell'innovazione del prodotto potrebbero probabilmente trovare nuove occasioni di riflessione aprendo la visione al mondo delle arti contemporanee; la stessa pratica artistica potrebbe fornire sbocchi - anche di nicchia - a produzioni artigianali di eccellenza.

In tutto questo la capacità di attrarre artisti, talenti e innovazione da contesti internazionali a Torino potrebbe costituire una delle condizioni essenziali per acquisire consapevolezza di un possibile ruolo a livello europeo e per innescare dinamiche di rafforzamento del milieu locale sul versante spiccatamente produttivo. Che a Torino si possa produrre efficientemente e in un contesto culturale ricco e favorevole, disponendo di tutte le tecnologie occorrenti è un dato di fatto: trasformare tutto ciò in fattore di sviluppo e in percezione chiara e condivisa è, invece, oggetto di policy e di investimenti che coinvolgono a diverso titolo – ciascuno per le proprie competenze – sia le istituzioni, sia gli attori locali, gli artisti e coloro che promuovono la cultura del contemporaneo nelle diverse forme artistiche, nell'ibridazione dei linguaggi, nell'innovazione sociale.

In ultimo, ma non certo come importanza, non si può non rilevare come l'andamento demografico degli ultimi anni abbia fatto registrare una contrazione della popolazione residente, nonostante i flussi migratori e malgrado Torino abbia accresciuto di molto negli anni la sua importanza di polo universitario di livello nazionale e internazionale. Ciò starebbe a indicare l'attrattività di Torino come sede universitaria, come città degli studi all'interno di una particolare fase della biografia delle giovani generazioni, che si traduce con molta parsimonia in un progetto di vita a Torino, in un'impresoria da spendersi sul territorio.

Da queste brevi considerazioni emergono alcune domande che vorrebbero lanciare il dibattito all'interno del panel, domande che possono essere oggetto di discussione anche in merito alla loro pertinenza e integrate con altre ritenute maggiormente urgenti o significative.

- 1) Quali policy potrebbero essere pensate per il rafforzamento del sistema produttivo del contemporaneo a Torino? Ovvero il mondo dell'arte in che misura dialoga o può incrementare il dialogo con altre filiere della produzione contemporanea, con altre forme di espressione contemporanea, e quali sono i comparti maggiormente prossimi e meno ardui da intersecare?
- 2) Come implementare un ruolo attrattivo a livello europeo, per giovani artisti ma non solo? Le strutture per la residenzialità artistica e le esperienze di ospitalità possono essere oggetto di una policy dedicata, di promozione internazionale, di un rafforzamento capace di favorire maggiori scambi produttivi con i più vitali milieu di produzione artistica internazionale?
- 3) Quali dovrebbero essere le condizioni ottimali e i fattori determinanti per rendere appetibili le condizioni di lavoro a Torino? Disponibilità di luoghi? Effervescenza del milieu culturale? Necessità di una massa critica di artisti, di operatori della cultura, di innovatori di un ordine di grandezza superiore? Occasioni di mercato? Reti culturali maggiormente integrate?



4) Quale ruolo per le Università e le istituzioni culturali? Quali opportunità sarebbe necessario mettere in campo da parte dell'Ente pubblico, sia in termini di investimenti, sia in termini di policy, di costruzione di condizioni favorevoli, di messa a disposizione di opportunità, capacità di coordinamento e di promozione?

5) Gli artisti in che misura e a quali condizioni possono assumere un ruolo di flagship e di rappresentatività per la città, promuovendo una cultura del contemporaneo brillante e inclusiva in un contesto culturale nazionale che per certi versi sembra ripiegato su stesso, tra il timore verso un futuro che appare ostruito e un torcicollo verso il passato che rischia di tradursi in una nostalgia appesantita?

Introduzione al secondo incontro


Consolidamento del legame tra filiere produttive e arte contemporanea

Nelle ultime tre decadi la produzione artistica e culturale nelle città contemporanee è stata considerata un'importante leva per lo sviluppo urbano e regionale sia in chiave economica sia sociale, ricevendo un'attenzione crescente da parte di accademici, attori pubblici e privati. Oggigiorno non è inusuale assistere a una presa di consapevolezza del fatto che le arti e la cultura siano fattori determinanti per il futuro delle città e delle persone che vivono al loro interno, ridefinendo l'immagine e la vivibilità del contesto urbano e stimolando nuovi processi produttivi e di apprendimento in settori alternativi al passato industriale che ha caratterizzato l'economia mondiale sino alla fine degli anni Settanta. Rigenerazione urbana, attrazione di nuovi talenti, aumento del turismo, coesione sociale e crescita economica sono ambiti che vengono influenzati dalla presenza – e quindi dalla capacità – di soggetti che, a vario titolo, sviluppano politiche pubbliche o azioni imprenditoriali in ambiente artistico e culturale.

In questa direzione, la città di Torino ha rappresentato per diversi anni un interessante caso studio in Italia per le buone pratiche di rivitalizzazione e sviluppo urbano guidato dalla cultura. Le azioni programmate nei Piani Strategici avanzati tra il 2006 e il 2015, hanno permesso a Torino di avviare un processo di ridefinizione dell'identità urbana da città-fabbrica a città plurale. Questo cambiamento è caratterizzato da un processo di fusione tra le caratteristiche di una città industriale (rigenerate) e quelle di una città caratterizzata dallo sviluppo di economie culturali - come ricerca e sviluppo, innovazione, istruzione e cultura. Da una parte, tale dinamica ha significato il potenziamento di un sistema di produzione e creazione di nuove espressioni di arte e conoscenza nella loro forma tangibile (università, monumenti, musei, archivi, biblioteche e archeologia), immateriali (musica, pittura, teatro, festival e paesaggio) e materiali (arti decorative e design); dall'altra – ha permesso l'insediamento (quando non la nascita) e la proliferazione di un considerevole numero di organizzazioni e soggetti economici e sociali che forniscono beni e servizi che consentono alle nuove espressioni di arte e conoscenza sopramenzionate di trasformarsi in offerta culturale.

Nel primo Piano Strategico per lo sviluppo di Torino (2000), le arti e la cultura venivano interpretate come uno strumento per stimolare la qualità della vita nel contesto urbano. Potenziando l'offerta formativa ed efficientando quella culturale si è cercato di posizionare l'immagine della città nel contesto internazionale e aumentare la sua capacità di attrarre flussi turistici ed economici. Il secondo piano strategico (2006) declinava arti e cultura, invece, in termini di effetto leva per lo sviluppo della produzione culturale e del tessuto imprenditoriale collegato all'economia creativa per contribuire a una valorizzazione del capitale umano e a un aumento della capacità occupazionale della città. Il terzo Piano Strategico (2015) non ridefinisce gli asset strategici caratterizzati dall'utilizzo della cultura che hanno definito il modello della "Grande Torino", affermando che i precedenti Piani avevano «... definito [gli obiettivi] in modo chiaro e messi in pratica in modo efficiente, lasciando spazio per ulteriore consolidamento».

Sebbene la città abbia concretamente messo in pratica il concetto di "*Celebration Valley*" (Torino Strategica, 2013) - concetto basato sull'offerta culturale incentrata sulla fornitura di importanti eventi pubblici alla scala nazionale e internazionale - alcuni osservatori hanno affermato una certa riluttanza delle politiche pubbliche nel trasformare Torino in una città-incubatore culturale innovativo e laboratorio. L'ambiente produttivo in ambito culturale – ad ogni modo – è caratterizzato da un alto grado di conoscenza tacita e codificata che, da un lato, ha consentito la diffusione di attività che hanno le arti nel proprio core business mentre, dall'altra, ha consentito a diverse realtà produttive di




trovare spazio nelle filiere collegate alla fornitura di beni e servizi per le arti e la cultura – configurandosi per quello che in letteratura viene definito modello di "Città creativa". Un modello basato sulla co-localizzazione geografica e l'interazione tra gli attori che, nel 2014, ha portato la città di Torino ad essere designata Città Creativa UNESCO. Diversi studi hanno avanzato evidenze empiriche sul fatto che per ogni posto di lavoro generato nei settori della cultura e della cultura, viene attivata la generazione di altri cinque posti di lavoro nei settori tradizionale/non tecnologico (Moretti 2013).

L'idea di cluster o distretto culturale identifica, infatti, una somma di imprese co-localizzate caratterizzate da una forte interconnessione e scambio attraverso interdipendenze reciproche. La co-localizzazione determinerebbe diversi vantaggi che andrebbero a incidere nell'abbassamento dei costi di trasporto di materiali e nella condivisione dell'ambiente stimolante, includendo la condivisione di vantaggi ulteriori nei costi di ricerca e nell'informazioni a disposizione, costi di contrattazione e di decisione, oltre a costi e tempi di esecuzione. Negli ultimi tempi, svariate ricerche si sono concentrate sull'importanza dello scambio di informazioni nello stesso luogo e sulla facilità di collegamento di nuove imprese con altre già esistenti, fattori che potrebbero influenzare l'aumento dell'attività locale e della crescita economica. Esser localizzati in un certo luogo offre alle imprese possibilità negli scambi comportamentali che determinano standard di qualità e, nei vincoli imposti alle organizzazioni dalla conoscenza reciproca, aumentano le conseguenze di buone pratiche – limitando allo stesso tempo i comportamenti scorretti. Gli attori presenti in quei luoghi possono scambiare (o meno) flussi di conoscenza e informazioni, ottenendo benefici dall'emergere di un'atmosfera positiva di comprensione e fiducia. Questa condizione aiuta le organizzazioni a «ridurre il malaffare, indurre volontariato su informazioni attendibili, far sì che gli accordi siano onorati, porre i negozianti sulla stessa lunghezza d'onda, facilitare la condivisione di conoscenze tacite» (Maskell, 2001).

I processi di sviluppo nei cluster funzionano quando la co-presenza di attori economici riesce a influenzare la diminuzione dei costi di identificazione, accesso e scambio di diverse risorse tra realtà – siano essi prodotti, servizi o conoscenza. In questo senso, i collegamenti tra azione all'interno di un dato territorio possono basarsi su relazioni e collegamenti di tipo verticale e orizzontale tra imprese o attori che costituiscono essi stessi un cluster, anche se la sola presenza non è sufficiente per generare conoscenza e crescita. La dimensione orizzontale di un cluster include realtà e organizzazioni operanti in attività simili, mentre il cluster verticale riguarda le azioni dissimili svolte dalle imprese, che - nello stesso momento - sono coinvolte in attività complementari. La prima dimensione indica quelle esperienze di co-localizzazione in cui le organizzazioni sono coinvolte nella produzione degli stessi beni, sviluppando relazioni tra organizzazioni coinvolte in prestazioni parallele e compiti simili, anche se incarnano prospettive diverse nelle intuizioni e atteggiamenti. Le organizzazioni prendono informazioni in modo tacito per assemblare e sviluppare una varietà di soluzioni di processo come una parte complessa delle loro operazioni quotidiane. Questa condizione determina una sorta di monitoraggio e confronto costante tra le realtà che intrattengono relazioni di tipo competitivo e tendono a dinamiche emulative riguardo a idee, best practice e soluzioni.

La seconda dimensione – quella verticale – è rappresentata da quegli agglomerati in cui sono presenti attori con funzioni diverse che – tuttavia – svolgono attività complementari per conseguire maggior efficienza ed efficacia. In questo sistema di produzione, la cooperazione orienta le relazioni tra aziende differenziate, che non sono coinvolte in un processo competitivo verso l'attrazione del pubblico di riferimento. Lo sviluppo di un cluster – infatti - porterà a un processo di differenziazione in cui i fornitori emergono per qualità e specializzazione di un particolare processo all'interno di tale sistema di produzione.




Gli esempi di cluster più riusciti sono quelli che riescono a integrare la dimensione verticale e orizzontale del cluster, facendo in modo che un dato tipo di beni, servizi e contenuti generati al suo interno possano scaturire da una relazione dialogica e costante tra gli attori che si dispongono lungo una (parte della) filiera produttiva. Sebbene una costante relazione anche con realtà localizzate all'esterno del cluster risulti determinante per evitare il blocco della conoscenza da scambiare per generare nuovi processi, esperienze di questo tipo hanno proliferato nelle città mondiali a partire soprattutto dall'inizio degli anni Duemila, determinando le condizioni contestuali perché potessero germogliare diverse realtà innovative che – talvolta consapevolmente, altre meno – hanno impattato sullo sviluppo urbano da una prospettiva economica e sociale. Andando oltre esperienze ormai conosciute quali Brera a Milano, quartiere conosciuto ai più come il “quartiere dell’arte e degli artisti”, altre realtà hanno preso vita anche in contesti minori. A Napoli, per esempio, un gruppo di professionisti diversi ha dato vita a *Made in Cloister*, progetto orientato al restauro del chiostro cinquecentesco della Chiesa di Santa Caterina a Formiello. Tale obiettivo non considera solo il recupero fisico dello spazio, ma la riattivazione di saperi e professionalità legate alle tradizioni artigianali locali attraverso la collaborazione con artisti, creativi e designer internazionali. Le attività culturali ed espositive realizzate a *Made in Cloister* coinvolgono nella produzione di installazioni e opere oltre agli artisti (che sono ovviamente gli ideatori), gli artigiani locali per le realizzazioni tecniche e delle cooperative sociali per gli aspetti di mediazione culturale e sociale con gli abitanti del luogo.

Un ulteriore esempio interessante, che trasferisce la dimensione locale su una scala più vasta di relazioni europee, è rappresentato dal progetto Interreg ALCOTRA denominato *Corpo Links Cluster*. Tale programma pone al centro il tema della relazione tra creatività, impresa e territorio – introducendo nella progettazione la questione della compenetrazione tra sapere imprenditoriale e artistico. L'obiettivo è quello di ridurre le distanze nelle possibilità di collaborazione tra i due settori e, superando la logica di mecenatismo, attivare dinamiche orientate a coglierne le potenziali intersezioni, le piste di ricerca, le opportunità di cooperazione tra i due settori. Nella direzione dello scambio di competenze tra il mondo della creatività e dell'impresa sta lavorando anche *Parma 2020 – Capitale Italiana della Cultura*. Al fine di stimolare l'evoluzione del tessuto produttivo locale, il Piano Operativo per l'attuazione del programma Parma 2020 prevede di facilitare le relazioni con il sistema delle imprese culturali e creative, contribuendo alla implementazione e stabilizzazione del dialogo in tre grandi ambiti integrati e integrabili: il miglioramento del brand, la qualità di vita dei lavoratori, il design dei prodotti e dei servizi.

Per approfondire la conoscenza del tessuto produttivo e imprenditoriale del sistema del Contemporaneo localizzato di Torino, s'intende stimolare la discussione su punti forti e debolezze di tale dinamiche, anche per fornire idee e ipotesi di future possibili politiche culturali. In questo senso l'incontro si configura come un'opportunità per:

- Comprendere quali sono le caratteristiche delle organizzazioni che operano in tale filiera, sia sul versante artistico che della produzione industriale;
- Capire quali tipologie di beni e servizi vengono prodotti e distribuiti all'interno di filiere attinenti al contemporaneo;
- Capire quali sono le potenzialità di legami creativi e progettuali tra filiere produttive e arte contemporanea e
- Come tali legami possono essere rafforzati e quali azioni s'immaginano; possibili per attivare processi virtuosi;

- 
- Comprendere in che misura è possibile attivare luoghi d'intersezione volti alla rivitalizzazione delle filiere produttive di Torino che manifestano condizioni di criticità e possano divenire una risorsa per il futuro creativo della città.

Introduzione al terzo incontro


La formazione per gli operatori e gli artisti

Nonostante rappresenti un tratto caratterizzante della personalità degli individui e sia percepita come una qualità insolita e rara, è ormai pensiero consolidato in letteratura che l'essere creativi non sia un dono ricevuto "dall'alto", ma sia l'esito di un processo continuo di formazione e apprendimento (McGuigan, 2010). Il concetto di bagaglio professionale per artisti e operatori del Contemporaneo, al pari dei professionisti degli altri settori lavorativi, contempla quindi fasi strutturate di formazione, legando aspetti teorici e applicazioni pratiche. La necessità di percorsi formativi e di apprendimento adeguati e ai quali potrebbe corrispondere un coerente sviluppo della carriera professionale, vengono messi in evidenza da uno studio pubblicato dall'economista della cultura David Throsby (2010), per conto dell'Australian Council for the Arts. Nella ricerca viene evidenziato come tre quarti degli artisti intervistati abbia avuto uno specifico percorso di formazione basato sul linguaggio espressivo con il quale l'artista sviluppa la propria produzione culturale, mentre quasi la metà del campione indagato ha affiancato a tale percorso un ulteriore periodo di formazione privata e orientata ad un ulteriore potenziamento degli strumenti di conoscenza. Momenti formativi che mescolino in maniera bilanciata lezioni teoriche formali ad aspetti pratici è – nel caso australiano – la metodologia che di gran lunga rispecchia i percorsi formativi degli artisti professionisti in Australia al giorno d'oggi. L'apprendimento è una dinamica importante anche nelle fasi che seguono le traiettorie di formazione "convenzionale" per mezzo di agenzie riconosciute, diventando ulteriore strumento di crescita quando si ha l'opportunità di imparare anche sul posto di lavoro – spesso e volentieri una delle uniche condizioni spaziali e temporali favorevoli per ulteriore formazione. Tali rilevazioni – tuttavia - non escludono il fatto che, nel mondo dell'arte contemporanea, molto spesso esistano figure professionali altamente qualificate che abbiano acquisito e costruito in modo autonomo e indipendente le proprie competenze, basandosi prevalentemente su percorsi di auto-formazione e passaggi di conoscenza tacita.

Il quadro che emerge su scala internazionale descrive il campo della formazione legato alle professioni del contemporaneo come fenomeno in espansione consistente, a fronte di una attività di ricerca ad esso dedicata ancora frammentata ed estremamente descrittiva.

Al fine di generare un momento di riflessione capace di analizzare appieno tali processi, il panel "Formazione operatori e artisti" – coinvolgendo diverse professionalità – si pone l'obiettivo di indagare il tema da differenti punti di vista e bagagli di esperienze, ampliando così la riflessione e fornendo una panoramica – il più esaustiva possibile – delle esigenze di accompagnamento attuali, dei bisogni formativi manifestati dagli studenti e delle nuove frontiere sui quali si muovono le traiettorie di formazione. Tali fattori aprono a nuove possibilità di sperimentazione e applicazione di percorsi didattici – e relative metodologie – necessarie a garantire uno sviluppo di competenze che sia in linea con le aspettative del mondo del lavoro. Durante l'incontro verrà data particolare attenzione al ruolo, alle caratteristiche e alle opportunità legate alla formazione nell'ambito specifico della cultura contemporanea per la città di Torino.

Sede di diverse realtà formative riconosciute quali accademie e istituti di formazione di eccellenza, la città di Torino – e il Piemonte più in generale – ospita importanti realtà che hanno introdotto nel panorama formativo italiano nuove metodologie e pratiche di insegnamento che permettono agli



studenti di apprendere in maniera specifica e maggiormente dettagliata i linguaggi del contemporaneo.

Partendo da tali presupposti, diverse domande di ricerca potrebbero contribuire a costruire politiche pubbliche che supportino e agevolino percorsi qualificati per garantire un'adeguata formazione professionale. In questo quadro, quale funzione e rilevanza assumono sul territorio esperienze di corsi, master, workshops, residenze per artisti e curatori, *summer school* tematiche e la costruzione di modalità di collaborazione e realizzazioni di reti e di partenariati con le istituzioni museali torinesi? Come le realtà formative possono concorrere alla generazione di un milieu di artisti stabilmente localizzati nella città di Torino – che ne aumentino il potenziale di creazione e attrazione?

La discussione verrà sviluppata in maniera collettiva al fine di evidenziare:

- I bisogni: possono essere definiti o individuati delle necessità che soggiacciono al mercato del contemporaneo tali per cui l'offerta formativa attuale non riesce a coprire tali aspettative? Esistono dei gap formativi e/o informativi per i quali sarebbe più opportuno un intervento di altri soggetti o istituzioni rispetto alle agenzie formative già esistenti?
- Le esperienze: quali sono le esperienze più avanzate alle quali gli attori della formazione fanno riferimento in un quadro internazionale per lo sviluppo dell'offerta formativa? Quali sono le esperienze messe in pratica dai formatori che più hanno generato soddisfazione?
- Le modalità: con quali strumenti pedagogici e nuove strutture educative è stato innovato il panorama dell'offerta?
- La frontiera: quale tematica o metodologia contraddistingue l'offerta formativa e su quale frontiera si stanno muovendo?
- Gli sbocchi professionali: quale posizionamento dell'artista – in formazione e professionista – dopo la formazione e quali collegamenti con "il mondo del lavoro"?
- Il ruolo delle politiche: quale potrebbe essere un ruolo pertinente e appropriato delle policy pubbliche per accompagnare e rinforzare il milieu artistico locale?

Introduzione al quarto incontro

Produzione contemporanea e rapporto con i pubblici

Il tema dei pubblici - della loro partecipazione e accesso alla dimensione culturale - prese piede attorno agli anni '50 del secondo dopoguerra e si sviluppò lungo 3 momenti e direzioni significativi (Matarasso)¹⁰: in una prima *fase* le riflessioni sullo sviluppo del pubblico ruotarono attorno all'idea di democratizzazione della cultura; a partire dagli anni '90, poi, il tema della partecipazione culturale fu affrontato in modo funzionale a un'idea di cultura il cui obiettivo di sviluppo fosse legato a risultati "esterni" e "strumentali" misurabili principalmente in termini di valore economico e sociale generato; dal nuovo millennio in poi, infine, la partecipazione culturale iniziò ad esser intesa come fattore di inclusione non solo al consumo, ma anche ai mezzi di produzione, di distribuzione culturale e di appropriazione simbolico-identitario dell'azione culturale stessa.

Un pubblico dai mille volti

Rientrano in questo quadro anche le riflessioni sul rapporto e sulle dinamiche di incontro tra pubblico, arte e produzione contemporanea. Negli ultimi 20 anni, l'accesso e la fruizione estemporanea e occasionale di contenuti culturali di vario tipo è sensibilmente aumentata – amplificata dall'esplosione di media messi a disposizione dal digitale - così come hanno trovato spazio nuove concezioni di *performance* ed esposizioni artistiche che travalicano i confini dello spazio di sperimentazione, conflitto e rottura per dare vita a esperienze aperte, condivise da moltitudini fluide, eventi a cui anche il pubblico generalista può prendere parte: non più solo collezionisti, non più solo clienti e opere tradizionali, non più poche nicchie, semmai molte e differenziate.

L'artista contemporaneo indossa – anche – i panni del costruttore di eventi, del *project manager* che deve gestire un progetto dalla sua ideazione alla sua realizzazione, entrando in dialogo con soggetti che possano essere *partner* intenzionati a sostenere anche economicamente l'operazione artistica. Si espone, si dialoga e si parla anche a un pubblico che non necessariamente comprerà opere: oltre e a fianco del mercato, anche incontri e scambi.

Accanto a esperienze-evento eclatanti nei numeri (pensiamo ad esempio all'operazione costruita attorno all'installazione *The Floating Piers* di Christo), sintomi forti di evoluzione riguardano anche iniziative votate al mercato dell'arte: nel corso di 20 anni le presenze ad Artissima sono passate da poco meno di 20mila a 50mila circa, in linea con un fenomeno presente su scala internazionale di profondo cambiamento delle fiere d'arte che, a fianco della loro natura prettamente commerciale rivolta a operatori e collezionisti, si propongono come *eventi* culturali imperdibili e *cool* anche per un pubblico di *non addetti ai lavori*.

Il pubblico dell'arte contemporanea – e del contemporaneo - è anche il pubblico cosmopolita di *Manifesta*, *Documenta*, delle installazioni, delle grandi mostre, oltre che il pubblico dei musei, i collezionisti, i clienti delle gallerie.

Di qui una prima questione: la compresenza di pubblici con motivazioni profondamente diverse come diventa fattore di orientamento nella produzione di artisti e operatori culturali?

¹⁰ F. Matarasso, "L'état, c'est nous: arte, sussidi e stato nei regimi democratici", in *Economia della Cultura* 4/2004

Che effetto ha avuto – e ha – su chi produce e promuove arte e cultura questo cambiamento nelle dinamiche di consumo e di accesso ai contenuti culturali: si tratta davvero di un allargamento dei pubblici del contemporaneo? E quindi a cascata: è possibile individuare con precisione i pubblici e i destinatari della produzione culturale contemporanea in una città come Torino e come allargare il dialogo con i potenziali fruitori?

Cosa sarebbe necessario per far crescere l'offerta educativa rispetto all'arte contemporanea e per vitalizzare l'interazione con i diversi pubblici?

Un pubblico trasversale

L'analisi che si conduce e il panel dedicato ai pubblici considerano il contemporaneo un dominio produttivo che integra generi, forme d'arte e di spettacolo, sguardi diversi in una sensibilità che tende ad attraversare le tassonomie artistiche precedenti. Vale comunque la pena di capire se si tratta di una retorica che enfatizza alcune pratiche o se davvero si assiste a un'erosione dei confini tra forme d'arte un tempo indipendenti, con *target* specifici, dal punto di vista della produzione. Dal punto di vista della domanda, invece, non si può far a meno di chiedersi se esista un pubblico *del contemporaneo* in senso più ampio, trasversale ai generi di produzione artistica.

Un pubblico collaborativo


Nella gamma dei rapporti tra pubblico e artisti, l'arte pubblica rappresenta un'occasione di sperimentazione e dialogo significativa. Nella vastità di approcci artistici che posizionano e producono arte in una dimensione spaziale e comunicativa aperta, al di fuori degli spazi convenzionalmente deputati, si trovano le esperienze di *place making* e rigenerazione urbana che hanno dato vita alla progettazione e allo sviluppo di spazi comuni e condivisi, definiti dall'interazione tra artisti, urbanisti, architetti e paesaggisti, basati sulla partecipazione, sui desideri e sul potenziale delle comunità che li abitano. Dalle 5.000 sedioline verdi di cui è stato dotato Bryant Park a New York alla riprogettazione di Ludwigshafen in Germania con il progetto Hack in the city, al caso dello svuotamento del Lago di Molveno, molti sono i casi e gli esempi in cui l'arte e la cultura sono intervenute all'interno di dinamiche sociali complesse, proponendo uno specifico sguardo e una capacità di creare senso dei luoghi inarrivabile per altre discipline.

In un'epoca di nuovi conflitti sociali, di bassa fiducia nelle istituzioni e nell'*altro da sé*, di difficoltà crescente del *welfare* quali possibili ruoli può assumere l'arte pubblica? Ri-semantizzare e restituire luoghi pubblici alla cittadinanza, che pare un compito eccedente la cassetta degli attrezzi di architetti e urbanisti, rappresenta una frontiera di ricerca sul quale attivare dialoghi anche con l'ente pubblico?

Un pubblico al centro di *politiche pubbliche*

Nell'ultimo decennio il tema dei pubblici, del loro ampliamento e del loro coinvolgimento, ha assunto sempre maggiore importanza (per lo meno nel dibattito e nelle retoriche) sia per gli operatori culturali sia per i decisori politici ai diversi livelli di governo.

I primi, gli operatori e le organizzazioni, sono spinti alla ricerca di nuovi approcci e soluzioni che consentano loro di trovare ruoli significativi nei confronti di una società plurale difficile da decrittare quanto a fattori di bisogno e di nuove antropologie culturali, profondamente innervate dalla rivoluzione digitale. I secondi, invece, i decisori politici, fanno i conti in tutta Europa con un presente che non sembra abbia tratto grandi profitti da decenni di investimenti in politiche e programmi volti a stimolare processi di democratizzazione e di ampliamento della base sociale della cultura,



complessivamente piuttosto deludenti a prescindere dalle soluzioni adottate. D'altro canto, il tema dello sviluppo culturale fortemente intrecciato a dinamiche sociali positive e al benessere delle economie evolute, continua a proporsi come un orizzonte da perseguire, al di là del suo uso salmodiante, come mantra di sicuro successo per convegni e occasioni pubbliche.

Di qui un tema da declinarsi, possibilmente anche in termini operativi e specifici:

- esistono sovrapposizioni, obiettivi comuni attorno ai quali costruire azioni e programmi sistemici tra artisti, operatori e politiche pubbliche in tema di rapporto con i *pubblici*?
- In che modo l'ente locale può incentivare e agevolare la fruizione dell'arte contemporanea da parte di un pubblico più vasto o di pubblici specifici?



MATERIALI DI LAVORO – SEZIONE II

Di seguito sono riportate le principali questioni emerse nel corso degli incontri restituite prima in base ai singoli appuntamenti e successivamente organizzate in mappe concettuali per temi.

PRIMO INCONTRO - Produzione artistica nel territorio + Talenti e giovani artisti.

I temi emersi dalla discussione, stimolante e articolata, sono stati numerosi.

Nonostante il tema delicato della valorizzazione della *flagship* e delle eccellenze - portatori di dinamicità e innovazione – sia emerso in prima battuta, la maggioranza degli interventi ruota sull'implementazione di misure orientate alla creazione di un milieu diffuso, vario e inclusivo, delle proposte culturali – terreno idoneo a creare un'atmosfera creativa.

La necessità di avere una comunità di artisti e addetti ai lavori attivi sul territorio può essere facilitata già da condizioni strutturali presenti nella città di Torino (affitti bassi, spazi in disuso, costo della vita medio rispetto alle altre capitali). Viene suggerita l'attivazione di azioni atte a:

- rinforzare l'attrattività della città non solo in chiave artistica, ma anche attraverso l'istituzione di luoghi di incontro, scambio e loisir,
- l'agevolazione di percorsi di insediamento in città da parte degli artisti e, a tendere, di altri operatori culturali,
- la messa a bando di grants capillari con bassa dotazione economica, ma erogati in modo rapido e semplice, potrebbe richiamare artisti/operatori e aumentare la competizione interna.
- viene richiesta la differenziazione dei bandi per tipologia di organizzazione e produzione, con erogazioni pluriennali – sul modello inglese – che consentano agli operatori culturali di interfacciarsi in maniera solida con possibili finanziatori,
- individuare realtà interessanti attraverso operazioni – allo stesso tempo – espositive e di mappatura del panorama culturale (sul modello di Nuovi Arrivi e Proposte), che colmino una carenza nel monitoraggio e nella circuitazione degli artisti – soprattutto più giovani.

Sul piano della sostenibilità economica, viene denunciato un problema di liquidità di cassa delle organizzazioni, collegato anche ai tempi di erogazione spesso molto lunghi delle istituzioni. Viene chiesto un impegno alla Città per:

- erogazioni capillari, rapide e certe;
- intercettare grandi sponsorizzazioni private che possano fungere come mecenatismo in progetti che coinvolgano e ricadano sul territorio;
- fare endorsement pubblico di realtà culturali verso imprese private (italiane e internazionali) al fine di generare una connessione, non sempre facile per gli operatori, dove contenuti culturali certificati e di alta qualità possano essere offerti e introdotti all'interno delle dinamiche e bisogni di impresa. Impostare una serie di azioni che impatti su elementi produttivi e distributivi significherebbe anche attivazione di nuove reti e connessioni.

Sul piano strutturale e fisico, i temi emersi riguardano:

- la concessione di spazi espositivi e laboratori a prezzi agevolati per artisti a inizio carriera,
- le strutture convenzionate per accogliere gli artisti in residenza o transito in città,
- l'apertura di una discussione su regolamenti e norme di sicurezza (documento valutazione rischi) per progetti culturali che ricadono in un ambiente informale e di riuso di strutture ex industriali.

Il tema del ruolo dell'istituzione politica è stato affrontato da più punti di vista, con richieste orientate a:

- aumentare il dialogo con un Settore Cultura in sinergia e al servizio delle realtà culturali e non in competizione con esse - un facilitatore di processi più che un progettista (esempio aiuto nell'applicazione ai bandi e nello sviluppo di progettazione europea),
- istituire uffici istituzionali di facilitazione nella fase di fund-raising e partenariato internazionale,
- creare di una struttura istituzionale che offra dei servizi di base per la comunicazione e aspetti contabili,
- mettere in evidenza che nel panorama locale, le politiche culturali sono state sviluppate dalle fondazioni, con risorse economiche concentrate e obiettivi focalizzati – giustamente – nell'interesse dell'ente erogatore. Suggerisce all'ente pubblico di bilanciare con la propria azione delle politiche culturali fatte dalle fondazioni.

Ulteriori difficoltà sono state evidenziate sul fronte delle opportunità di ricerca e sperimentazione in città. Quasi tutti gli operatori convergono sull'opinione che la ricerca sia una parte fondamentale del proprio lavoro, ma che presuppone un aspetto commerciale quasi nullo nelle loro attività. Inoltre, la dipartita di alcune strutture e istituzioni fondamentali per la sperimentazione presenti a Torino dagli anni '60 fino ai '90 ha affievolito la capacità del sistema urbano culturale di introiettare nuova conoscenza. La centralità della (auto)formazione e dello scambio tra autori e addetti ai lavori con curatori e artisti nazionali e internazionali viene riconosciuta come motore della possibilità di sperimentare e generare nuove produzioni culturali. In questo senso, gli operatori avanzano la richiesta di attivare azioni orientate all'implementazione dei collegamenti fisici e infrastrutturali con l'estero che possano anche colmare le carenze formative in ambito universitario e accademico.

La discussione si è sviluppata all'interno di una posizione critica nei confronti delle retoriche della Creative city: su tutte, l'impresa culturale non è riconosciuta come unico sbocco delle progettualità e la questione dell'innovazione, che – in modo diffuso – significa per gli operatori risoluzione di processi produttivi attraverso il problem-solving, viene associata a una dinamica diversa dai percorsi di sperimentazione e evoluzione dei linguaggi artistici. Di conseguenza, gli operatori rivendicano il ruolo di soggetto cooperante non orientato all'impresa.

SECONDO INCONTRO - Consolidamento del legame tra filiere produttive e arte contemporanea

Un primo elemento che è emerso nel corso della discussione è che i soggetti del mondo del design hanno scarsissime relazioni con il mondo delle arti visive e, nel tempo, hanno sviluppato una filiera indipendente e autonoma. Richiedono l'autorialità di processi creativi e l'attivazione di reti di relazioni autonome in cui subentrano anche dei partner produttivi quali artigiani del territorio, terzisti, e nuovi modi di produrre che hanno a che fare con sistemi altri – non strettamente artigianali. È più facile e interessante per un designer/artigiano - in termini economici - parlare di una filiera del design o di filiera industriale, mentre è stimolante lavorare con gli artisti in termini di gratificazione. Buona parte dell'arte si basa sul mecenatismo, non su un reale rapporto di causa-effetto di prestazione di servizi o scambio di beni.

Sarebbero opportune, tuttavia, diverse azioni finalizzate a:

- aumentare la promozione e comunicazione delle realtà produttive fuori da Torino,
- lavorare sulla stimolazione di sistema distributivo adeguato a tale tipologia di soggetti,
- attivare reti di relazioni.

Dal punto di vista della formazione dei designer e artigiani, viene riconosciuto (soprattutto dalle associazioni di categoria) – una mancanza di dialogo e confronto tra gli operanti nelle filiere produttive, che li espone a blocchi della conoscenza tacita. Il trasferimento di competenze viene riconosciuto come percorso centrale nella crescita aziendale. In questo senso:

- professionisti e figure diverse potrebbero accompagnare coloro che operano nelle filiere produttive in percorsi di aggiornamento e miglioramento delle proprie competenze;
- progetti ad hoc potrebbero essere utili a instaurare delle relazioni collaborative sia tra artigiani sia tra artigiani, designer, architetti e professionisti di altri settori e facilitare la promozione, diffusione e interazione alla scala regionale.


Il tema della “accorciamento delle distanze” – non solo tra autori e pubblico – ma anche tra attori produttivi è ripreso più volte e da varie angolature. Viene desiderato un endorsement da parte del Comune in termini di:

- comunicazione, per aumentare la potenza del messaggio culturale
- stipula di accordi di programma che mettano in rete la produzione culturale e spazi di esposizione come ad esempio avviene per il Salone del Mobile di Milano;
- relazione con privati per essere promossi in modo corretto, diretto e consapevole.

Il tema dell'internazionalizzazione è stato approcciato sia in termini di aggiornamento degli operatori sia come opportunità di finanziamento dei progetti.

Il tema degli spazi è stato affrontato in relazione alla grande difficoltà di trovare:

- spazi per l'ospitalità degli autori,
- spazi di incontro tra questi ultimi e il pubblico.



Inoltre, viene proposto di creare un piccolo laboratorio digitale (anche temporaneo e sostenuto dal pubblico in virtù della scarsa replicabilità dei prodotti) per offrire risposte all'artista contemporaneo.

Viene segnalata la scarsa predisposizione istituzionale a trovare in loro un bacino importante di competenze e know-how da attivare con chiamate e committenze ad hoc.

TERZO INCONTRO - La formazione per gli operatori e gli artisti


Sulla base degli interventi dei partecipanti il primo tema emerso è quello della necessità da parte delle Istituzioni pubbliche di riconoscere e indagare in profondità le esigenze e le condizioni degli operatori attuali per avere un'idea sia del tempo presente, sia di come imbastire una linea di azione futura. Un altro tema – che tuttavia ha registrato però posizioni divergenti – è quello dello sbilanciamento (troppo teorico e poco pratico) della formazione istituzionale rispetto alla formazione *learning-by-doing*, riscontrando la necessità da parte degli studenti e dei giovani artisti di elaborare e costruire un progetto espositivo in tutte le sue parti, compreso redazione cataloghi e ideazione testi critici. In questo senso, il fenomeno dell'autopromozione è interpretato come necessità dei giovani artisti di ampliare la propria rete di conoscenze e capacità produttiva.

Viene comunicata l'esistenza di una rete strutturata di istituzioni culturali che si incontrano sul piano formativo (studenti/artisti) e sul piano dell'accompagnamento nella formazione dei giovani artisti con altre figure chiave del panorama artistico quali allestitori, curatori (scrittura).

Vengono richieste misure per:

- importare internazionalità nel contesto formativo torinese, attraverso moduli formativi gestiti da *visiting professors*, per formare i talenti a scala nazionale
- riconoscere e valorizzare le esperienze vincenti e le best practice, con un sostegno all'insieme di piccole iniziative sparse per il territorio
- incrementare esperienze formative che considerano l'interazione e il confronto anche con il contesto espositivo, poiché gli studenti/giovani artisti beneficiano di tale relazione con lo spazio di produzione ed esposizione. In questo modo, i giovani artisti possono affinare la loro identità professionale nei programmi fatti e attivare anche delle ipotetiche collaborazioni
- incentivare percorsi di formazione pubblici strutturati e articolati nel tempo nei quali gli studenti possano formarsi per diventare dei professionisti, anche attraverso l'istituzione di borse di studio per i meno abbienti. Temporalità – per avere una continuità nel coinvolgimento – e la sostenibilità economica dei percorsi – per aumentare le possibilità di formazione e accompagnamento alla professionalità – vengono riconosciuti come criteri indispensabili per una formazione adeguata e professionalizzante.

Anche in questa occasione sono state espresse forti perplessità circa la Creative City come modello di sviluppo locale, poiché Torino viene descritta dagli operatori come una città che privilegia la qualità del contenuto alla quantità delle iniziative. Avere un contesto pieno di stimoli e attività espositive, tuttavia, viene riconosciuto come un valore imprescindibile anche dal punto di vista formativo. Viene chiesto un impegno per riportare le “grandi mostre” in città – sia per l'arricchimento del panorama culturale cittadino, sia per offrire una possibilità di formazione ai giovani artisti. In questo senso, si ritiene che i progetti di mostra “vetrina” alimentino una richiesta di produzione culturale locale, sia su una scala urbana, nazionale e globale. La scala delle politiche viene messa in discussione anche quando viene chiesto di immaginare la città metropolitana come contesto creativo e quando vengono avanzate più osservazioni orientate a evidenziare il limite delle politiche pubbliche pensate sul “prodotto arte”, e non sul processo di creazione culturale. Anche in questa sede viene sottolineata la centralità delle fondazioni ex bancarie nell'elaborazione di politiche culturali.



Un importante tema che viene evidenziato è quello degli studenti che provengono da altri continenti, soprattutto dall'Asia, poiché le istituzioni formative tradizionali faticano ad accogliere nuovi studenti e a organizzare un'offerta formativa che abbia senso rispetto alle esigenze di tali gruppi. Si richiede la possibilità di:

- approntare uno strumento che cerchi le giuste domande da porsi in relazione alla formazione,
- incentivare la partecipazione dei più giovani alla fruizione del contemporaneo.

Anche in questa sede, il tema degli spazi viene considerato in relazione alla concessione di spazi sottoutilizzati in concessione non onerosa.

Viene spiegata la necessità di tempo, da parte delle organizzazioni più piccole e meno istituzionali, di definire i propri percorsi anche grazie a un sostegno economico che non li porti ad agire per necessità, ma a maturare progettazioni integrate con Accademie, IAAD, IED, Musei, con i quali attualmente non hanno contatti.

Emerge per la prima volta la questione delle nuove tecnologie, che viene interpretata sia come limite e opportunità.

QUARTO INCONTRO - Produzione contemporanea e rapporto con i pubblici

Partendo dalla considerazione di base – ampiamente condivisa da tutti gli intervenuti – che l'arte non appartiene solo alla sfera della tecnica, le pratiche contemporanee considerano l'operato di tante competenze orientate a trovare un linguaggio di interazione che possa trasformare spazi pubblici e relazioni sociali, un tema centrale – e ricorrente in tutti gli incontri – relativo al pericolo di appiattimento delle policy sull'industria culturale generalista. È stata messa in discussione la prassi di elaborare una proposta culturale generalista per inseguire i diversi pubblici invece di educarli. In questo senso, è stato proposto di costruire delle cornici di senso per le politiche pubbliche che non trascurino le arti e la cultura come parti del welfare, e come strumento di utilità sociale, attraverso azioni atte a:

- incrementare programmi didattici e formativi aperti ai cittadini di tutte le fasce, non solo alla presentazione di eventi,
- ridurre la distanza tra direzioni artistiche e attività collaterali dei dipartimenti educazione e didattica,
- portare l'arte nei luoghi del sociale, con una progettualità che integri attività culturali, attività sociali, attività educative,
- attivare processi di educazione all'immagine e all'arte per tutte le fasce di età.


Questione centrale rispetto all'interazione con i pubblici, e ampiamente condivisa dagli operatori, appare legata alla qualità della offerta culturale proposta dai musei e dalle organizzazioni. Il cluster di consumo legato all'arte contemporanea, infatti, non viene rilevato dalle analisi e ricerche perché si mixa negli altri consumi culturali. D'altra parte, viene rilevata la necessità di avere uno sguardo eterogeneo sul pubblico dell'arte, fatto sia di giovani e marginali, ma anche di élite di fascia alta (economica, culturale e anagrafica).

La questione degli spazi è stata molto dibattuta, soprattutto da un punto di vista urbanistico. Diversi operatori chiedono coraggio amministrativo nell'ipotizzare soluzioni estreme legate all'attrattività della città (copiare Basilea e il fiume balneabile) per farla diventare competitiva. Sempre in merito agli spazi, è stata posta la questione dell'urgenza di rafforzare le infrastrutture che consentono la circolazione delle persone nella città. È stato affermato, infatti, che le condizioni di accesso fisiche e immateriali alla cultura permettono alle persone di "essere pubblico". L'organizzazione degli spazi della città influisce sulle abitudini e possibilità delle persone di accedere alla cultura – e Torino viene ritenuta arretrata.

È stata ribadita l'importanza di avere luoghi della cultura fruibili gratuitamente con un orario esteso, all'interno del contesto urbano e di ridiscutere norme e regolamenti in materia di sicurezza e ordine pubblico che limitano l'arte nei luoghi del sociale.

In merito agli spazi, emerge anche il tema "periferie" – quasi mai affrontato nei precedenti incontri. Lavorare in determinati contesti, coinvolgendo le comunità locali, espone gli operatori a scontrarsi con la difficoltà di veicolare l'interesse al pubblico dell'arte – poiché le progettualità di questo tipo assumono connotazioni di tipo didattico, formativo, inclusivo che interessano sicuramente le comunità locali ma meno tutti i fruitori di arte visiva e contemporanea.

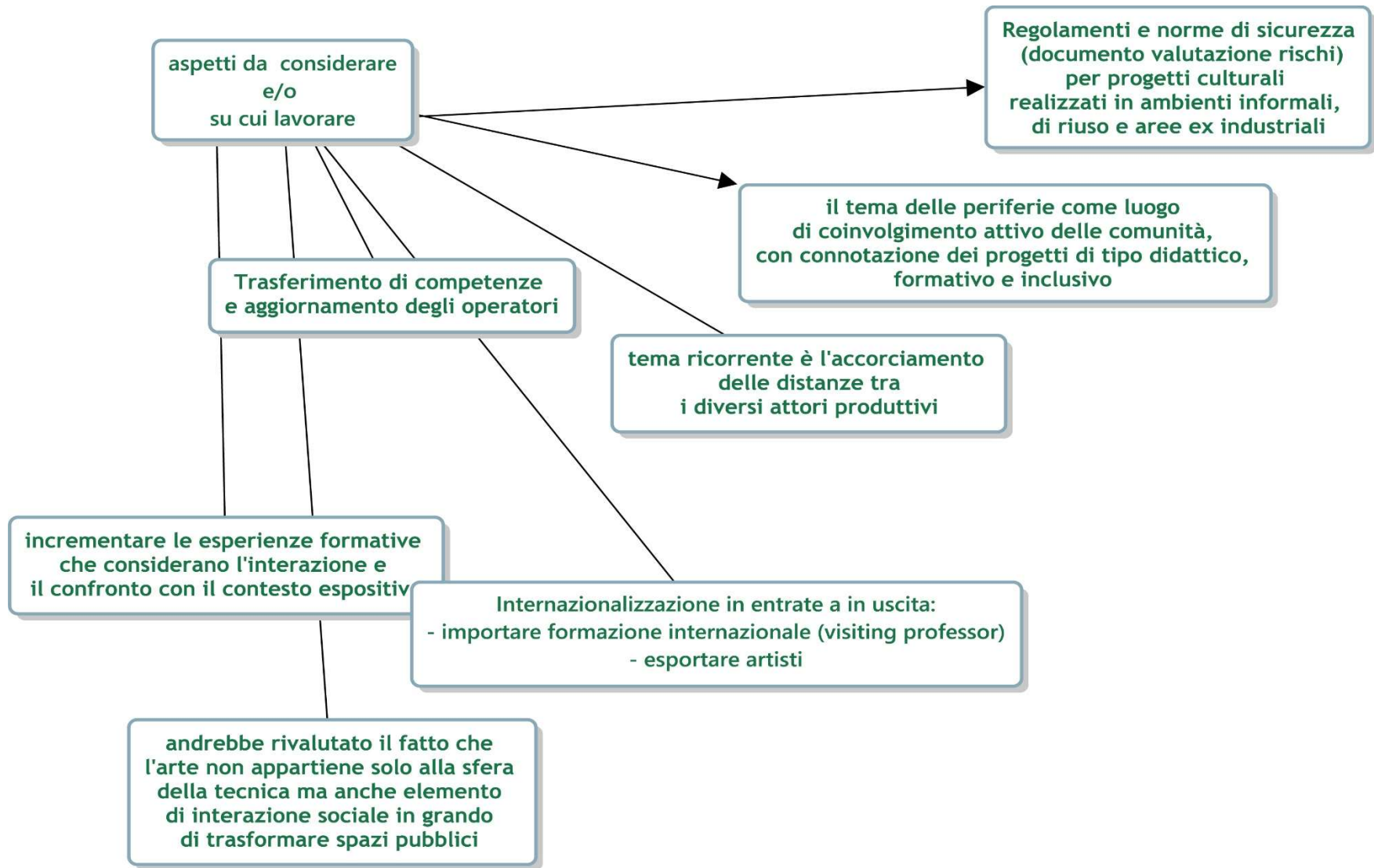
Sebbene la parcellizzazione del pubblico delle arti visive venga definito come un dato di fatto, viene proposto di:

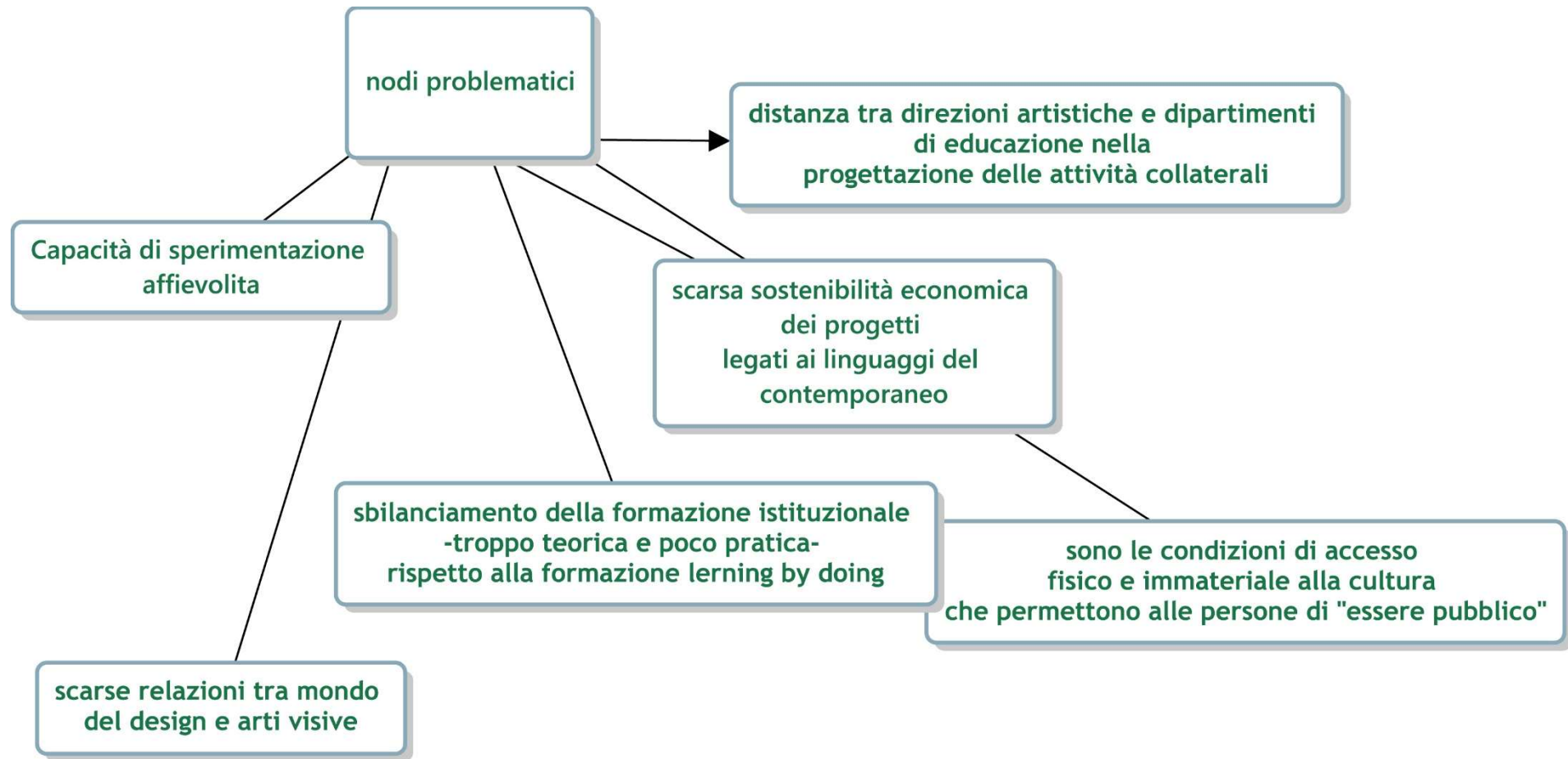
- 
- avere un maggior sostegno alle attività comunicative
 - capire che l'engagement e la partecipazione sono processi temporanei, mentre la fiducia e la generosità hanno un limite, quindi risulta fondamentale – in tali contesti – attivare una continuità dei progetti per avere un impatto di tipo sociale e culturale
 - gli artisti di quartiere e la continuità dei progetti per far crescere il pubblico nel territorio anche verso l'arte contemporanea

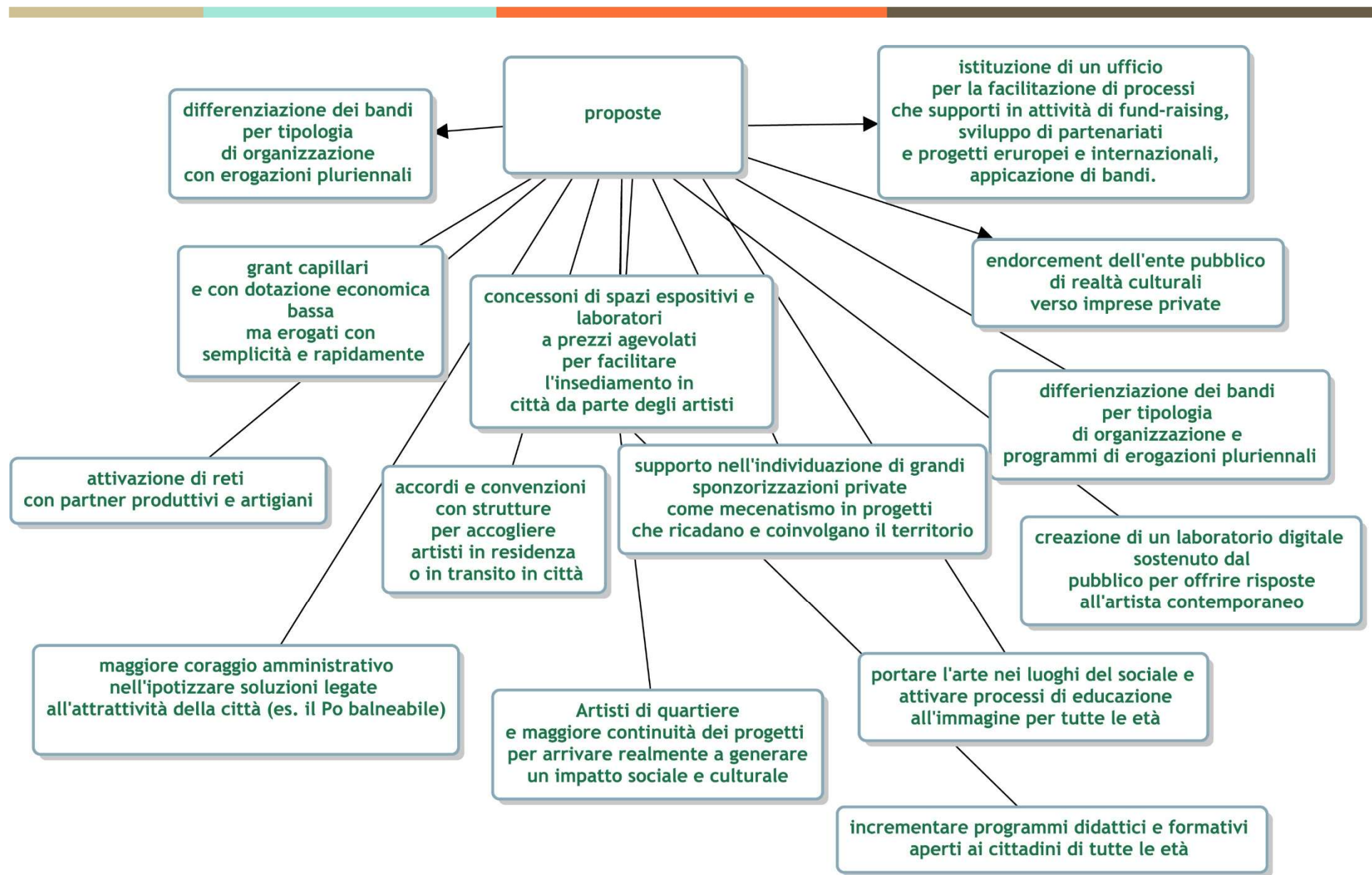
Altri temi toccati riguardano l'importanza di organizzare delle mostre annuali per i giovani artisti su scala cittadina e regionale in modo tale da attivare anche pubblici alla scala locale.



MAPPE CONCETTUALI





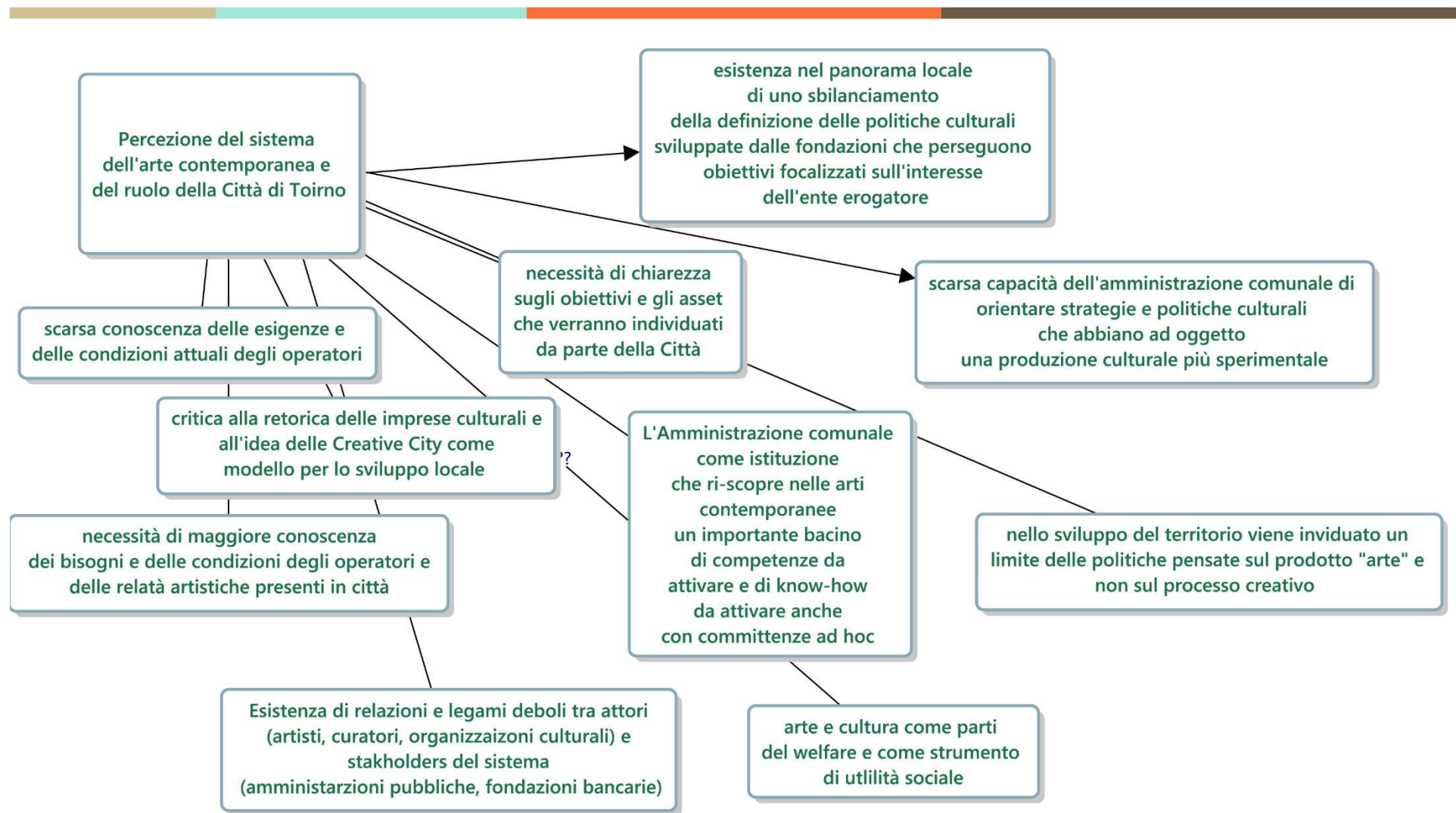




punti di forza del sistema

**le condizioni strutturali di Torino
(affitti non troppo costosi, spazi in disuso,
costo medio della vita non elevato, vicinanza a Milano)**

**esistenza di una rete strutturata di istituzioni iculturali
che si incontrano sul piano formativo (studenti/artisti)
e sul piano dell'accompagnamento nella formazione
dei giovani artisti con altre figure chiave come allestitori e curatori**





MATERIALI DI LAVORO – SEZIONE III

Soggetti e istituzioni intervistati:

- Van Eyck Academy - Maastricht
- FOMU - Anversa
- Fotogalleriet – Oslo
- Gran Union Art Space – Birmingham
- Galleria Madragoa - Lisbona
- Marseille Expos - Marsiglia

Huib Haye van der Werf – Responsabile e curatore della programmazione artistica van Eyck Academy

Quali sono le caratteristiche della vostra offerta e a quali esigenze rispondono?

Ospitiamo residenze multidisciplinari per 36 produttori culturali internazionali e uno spazio espositivo dedicato a programmi specifici all'interno del quale organizziamo 6 mostre all'anno coinvolgendo, in maniera non esclusiva, gli artisti residenti degli anni precedenti o attuali.

Ospitiamo anche programmi aperti al pubblico e il nostro edificio accoglie anche una biblioteca accessibile a studenti universitari, appartamenti in affitto su Airbnb, aule laboratoriali. Gli artisti hanno a disposizione anche ulteriori spazi per produrre i loro lavori. Disponiamo inoltre di un bar e un ristorante nonché di spazi che diamo in affitto ad organizzazioni esterne.

La nostra attività è focalizzata sulla residenza internazionale multidisciplinare. Gli artisti possono candidarsi grazie a una call pubblica e, successivamente, la nostra commissione seleziona i progetti e fornisce un budget di produzione. I partecipanti pagano una *fee* insieme all'affitto per una casa ma - allo stesso tempo - ricevono supporto da Van Eyck per sviluppare progetti e anche per soggiornare. Possono beneficiare di uno spazio studio e di uno stipendio, che rientrano nel budget di produzione, ma anche della collaborazione con altri partecipanti. La nostra caratteristica principale è che cerchiamo di creare le migliori condizioni di lavoro, dando l'opportunità di dare vita anche progetti collaborativi durante il periodo di residenza, il che potrebbe essere un'idea innovativa.

Come finanziate i vostri progetti?

Le quote degli artisti coprono una piccola parte del budget totale. La nostra fonte maggiore di finanziamento proviene dal Ministero della Cultura - perché offriamo programmi di formazione. Pagano per numerosi studi, per esempio, adottando la nostra offerta come spazio libero per il supporto degli artisti (*They pay for a lot of studios, for example, adopting our offer as free space for artists support*).

Abbiamo altre fonti di finanziamento che sono dedicate a programmi specifici: Ministero della Pubblica Istruzione, Cultura e Scienza, Città di Maastricht, Provincia del Limburgo, Unione Europea, Comunità fiamminga, Stichting Elisabeth Strouven, Fondazione Saastamoinen (solo per artisti finlandesi), Fondazione Vroman, Fondazione olandese per la letteratura, Stichting Ben Remkes Cultuurfonds, The Performing Arts Fund NL, The Cultural Participation Fund (per artisti coreani). Le nostre entrate totali provengono da diverse attività. Siamo proprietari di appartamenti che diamo in affitto o che offriamo gratuitamente ai nostri ospiti. In ogni caso, questo rappresenta solo una piccola parte del nostro budget complessivo. Riceviamo contributi principalmente dal Ministro della Cultura dei Paesi Bassi il quale copre la maggior parte delle nostre spese. Siamo un'istituzione pubblica.

In quali strutture sono ospitati i programmi educativi e quanti studenti coinvolgono ogni anno?

Come sottolineato prima, siamo i proprietari dell'edificio, il quale è organizzato in funzioni: gli studios, un ristorante e l'area dedicata ai programmi serali aperti al pubblico. Nell'edificio ci sono anche aree

di lavoro dedicate ad attività diverse come la cucina, la stampa, il lavoro del metallo e del legno. Abbiamo anche una biblioteca.

I partecipanti che possono essere coinvolti nelle nostre attività sono al massimo 36, ma non tutti iniziano il percorso allo stesso momento. Qualcuno inizia a gennaio, altri a febbraio, altri ancora a marzo e così via. Le persone rimangono per tre mesi, altre per sei o nove, altre per un anno. Il budget di produzione dipende dal periodo di residenza presso Van Eyck. Ad esempio, un budget di produzione di un anno è di 2.000 €, per sei mesi è di 1.000 €. I costi per l'affitto sono di 900 € al mese.

In relazione allo sviluppo dell'offerta educativa, quali sono le esperienze nel contesto internazionale alle quali vi riferite?

Non ci riferiamo a nessun modello in particolare, il nostro è un modello unico. Utilizziamo una metodologia molto pratica per i nostri workshop e, ad esempio, i grafici possono lavorare con il metallo, mentre il performer può lavorare con il legno. Siamo aperti a esplorare nuove soluzioni. Non offriamo solamente l'opportunità di concentrarsi sul proprio lavoro, ma anche di porre le basi per sviluppare il lavoro in un senso più ampio anche offrendo agli artisti un budget extra per la loro produzione ad esempio quando questa viene sviluppata in collaborazione con altri artisti.

Quale tema o metodologia distingue l'offerta formativa e su quale confine si stanno spostando?

Gli artisti lavorano da soli ma ogni settimana ospitiamo almeno un consulente in visita. Gli artisti possono beneficiare di una visita in studio di un'ora alla settimana avendo così l'opportunità di discutere con il consulente su cosa stanno lavorando e su cosa è loro necessario per sviluppare il progetto. L'opportunità è uguale per tutti: il lunedì mattina di ogni settimana comunichiamo chi sarà il consulente in visita e, in questo modo, i partecipanti possono iscriversi alla loro visita in studio di un'ora con il consulente e dare la loro disponibilità a discutere con curatori, artisti, designer, attori e altri professionisti.

Alcuni *advisor* sono esperti in diversi campi e altri invece hanno un'esperienza mirata e specializzata. La composizione dei partecipanti è sempre diversa perché ospitiamo persone che operano in tutti i settori creativi. Il profilo dei consulenti in visita invitati dipende dalla composizione dei partecipanti, ma abbiamo dei consulenti stabili che conosciamo bene.

Il posizionamento dell'artista dopo la formazione e i collegamenti con "il mondo del lavoro"

Gli artisti sono seguiti, ma generalmente lavorano in autonomia.

Destinate dei programmi specifici ad artisti locali o internazionali? Come funzionano?

Ospitiamo un artista locale/nazionale ogni anno, ma solo se la qualità della sua proposta è buona. Cerchiamo di tenere presente che la qualità potrebbe essere un po' più elevata per un artista affermato e meno per i principianti. Esiste un equilibrio nella composizione dei partecipanti, ma locale/nazionale non è un criterio che seguiamo in maniera rigorosa quando selezioniamo gli artisti.



Quali sono le politiche più rilevanti per il funzionamento della vostra organizzazione?

Il supporto finanziario. In secondo luogo, la comunicazione e la collaborazione con organizzazioni locali e internazionali.

Quali sono le principali debolezze o difficoltà che l'organizzazione deve affrontare?

Finanziamento. Cerchiamo di trovare soluzioni diverse all'interno dei progetti Europei e ora stiamo lavorando anche per richiedere un finanziamento dal Consiglio italiano. Abbiamo anche provato ad introdurre un biglietto d'entrata di 2 euro per una tazza di caffè, ma è stata un'idea fallimentare.

Cosa potrebbero fare il settore pubblico e le politiche per aiutare la vostra organizzazione?

Sempre finanziamenti. Siamo esperti di produzione artistica, siamo anche abbastanza esperti di sviluppo di pratiche culturali e artistiche. Abbiamo programmi aperti al pubblico e programmi espositivi, e siamo anche competenti nelle pubblicazioni. Tutto ciò che viene prodotto in Van Eyck ha un alto livello di qualità e, per continuare a farlo, dobbiamo essere supportati. Più supporto significa meno lavoro per noi e di conseguenza, un lavoro migliore.

Ingrid Leonard – Assistente curatore FOMU

Quali tipi di attività e servizi sono stati implementati da FOMU?

.tiff è il nome del programma annuale di FOMU (Museum of Photography, Antwerp) dedicato ai giovani talenti che si tiene ogni anno a ottobre e comprende una selezione di 10 giovani fotografi emergenti provenienti dal Belgio. In parole povere, supportiamo questi 10 nuovi talenti per un anno, da ottobre 2018 a settembre 2019. Si inizia ad ottobre con il lancio locale (Antwerp/Belgio) della nuova edizione di .tiff. Nel corso dell'edizione, utilizziamo diverse metodologie di *coaching* e organizziamo presentazioni di respiro internazionale. Infine, nel mese di settembre offriamo loro la possibilità di presentare il loro lavoro in una vera e propria piattaforma internazionale, l'Unseen di Amsterdam.

Ad esempio, FOMU ha organizzato a livello locale la presentazione dei nuovi 10 talenti selezionati da .tiff per il 2018 pubblicando una rivista con una tiratura di 2.500 copie, organizzando un programma di un'intera giornata con attività di *coaching*, *portfolio viewings*, e eventi di networking insieme ad una presentazione pubblica presso FOMU – Fotomuseum Antwerp chiamata .tiff talks.

- La rivista .tiff è una rivista in formato poster che comprende le immagini create da 10 nuovi talenti che vivono o lavorano in Belgio; ogni immagine è accompagnata da un breve testo descrittivo. Il formato consente al pubblico di interagire con i lavori, poiché tutti possono utilizzarlo come desiderano: come poster singoli o come set completo.
- Folding Day: i giovani talenti e lo staff di FOMU si incontrano a colazione insieme a tutti i fotografi e assemblano la rivista.
- .tiff talks: i fotografi hanno la possibilità di presentare il proprio lavoro ad un'ampia platea di colleghi e professionisti e appassionati. Quest'anno l'evento si è svolto il 4 ottobre.
- The coaching day: in questa occasione, i talenti di .tiff hanno avuto l'opportunità di incontrare ed interagire con esperti locali del mondo della fotografia di livello professionale. Questa giornata è stata organizzata in occasione dell'inaugurazione delle mostre previste in autunno: Zanele Muholi – Claude Cahun – Samuel Fosso e Bieke Depoorter. Sono stati invitati a condividere la propria esperienza e le proprie idee giornalisti, curatori e proprietari di gallerie. In parallelo alle sessioni di coaching, i giovani talenti hanno potuto presentare individualmente il proprio lavoro a 10 esperti locali. Questi incontri avevano come obiettivo quello di facilitare la creazione di collaborazioni e di offrire ai talenti preziosi feedback da esperti del settore. Tutti i talenti sono poi stati invitati a partecipare ad una cena di networking (VIP dinner) in cui incontrare tutti gli artisti e il resto dei partecipanti (la rete VIP e i promotori di FOMU).

Come sono finanziati i progetti?

La rivista è progettata e stampata in stretta collaborazione con i fotografi ed è finanziata dallo stesso FOMU. Quest'anno FOMU ha lanciato la settima edizione di .tiff e lo ha fatto utilizzando gli spazi di sua proprietà, le sale del cinema. Il budget dedicato alla rivista deriva dal dipartimento fieristico mentre il budget per il lancio locale degli ultimi anni proviene dal budget delle attività educative del FOMU.

La rivista è sostenuta anche da due sponsor: Sofam è un'organizzazione che opera nel campo del copyright e Amplo invece lavora per le industrie culturali nel campo delle risorse umane. Grazie ad alcuni fondi europei (Futures – EPP European Photography Platform), abbiamo la possibilità di estendere la nostra programmazione e supportare i giovani talenti organizzando eventi di presentazione e sviluppando sessioni individuali di aggiornamento con esperti internazionali. In questa maniera, possiamo offrire ai giovani talenti un rimborso per le spese di produzione e un compenso più generoso agli esperti. FOMU è finanziato dal governo fiammingo, ma conta anche sulle entrate ricavate dai biglietti d'ingresso.

Siete promotori di progetti dedicati ad artisti locali? E di progetti dedicati ad artisti internazionali? Come funzionano?

.tiff è un programma dedicato a fotografi belgi.

- Fotografi belgi che vivono e lavorano in Belgio
- Fotografi non provenienti dal Belgio ma che vivono e lavorano in Belgio o belgi
- Fotografi belgi che vivono e lavoro fuori dal Belgio

Che ruolo hanno i programmi di residenza? In che struttura sono ospitati e quante persone coinvolgono?

Non proponiamo programmi di residenza

Cooperate con altre organizzazioni che operano in altri settori (non solo legati al mondo dell'arte) e radicati nel vostro contesto locale? Come?

Siamo sempre alla ricerca di partner che abbiano a cuore gli interessi degli artisti. Collaboriamo con spazi pubblici, spazi espositivi, editori, gallerie? Abbiamo sperimentato diverse opzioni negli anni e FOMU è sempre in cerca di nuove opportunità da offrire ai giovani talenti.

FOMU collabora spesso con De Brakke Grond di Amsterdam per il lancio di .tiff durante Unseen. In passato, hanno supportato economicamente l'iniziativa finanziando il viaggio e il pernottato dei giovani talenti (Antwerp > Amsterdam) e hanno offerto gli spazi in cui sono state organizzate le sessioni di *portfolio viewings* e le attività di coaching.

Nell'estate del 2017 FOMU ha collaborato con il parco Rivierenhof di Antwerp in cui sono stati esposti i lavori dei giovani talenti di .tiff selezionati nei 5 anni precedenti (50 opere sono state esposte su pannelli di legno).

Quali sono le politiche più importanti in relazione alla vostra organizzazione?

Essendo un'*open house*, siamo strettamente in contatto con i nostri pubblici. FOMU raccoglie ed espone collezioni uniche di fotografie, attrezzature e album fotografici. FOMU organizza mostre ambiziose che interagiscono tra loro. FOMU è ambasciatore dei giovani talenti provenienti dall'Olanda and established values from the Netherlands.

Valori: qualitativo & dinamico, inclusivo & coinvolgente, sperimentale & innovativo, *audience-driven* & accessibile



Quali sono i principali punti di debolezza o le difficoltà che l'organizzazione deve affrontare?

Le tempistiche relative alla pubblicazione, l'organizzazione e la comunicazione/promozione.

Il budget dedicato alla rivista spesso non riesce a coprire interamente le spese di produzione; questo è anche dovuto al fatto che, visto che il nostro obiettivo è quello di distribuire e promuovere il lavoro degli artisti, il prezzo della rivista è particolarmente esiguo (4 euro). Avremmo bisogno di più sponsor e di trovare fonti alternative di finanziamento.

Che cosa potrebbero fare le politiche pubbliche per sostenere la vostra organizzazione?

Sarebbe positivo per noi trovare nuovi partner o altre istituzioni che siano interessate a collaborare e promuovere il lavoro di questi talenti, in modo che gli artisti possano avvalersi di opportunità sostenibili anche sul lungo termine. In questo modo potremmo organizzare un numero maggiore di eventi .tiff e organizzare le sessioni di presentazione e di formazione all'interno di altre istituzioni in modo da ampliare il nostro network e la capacità dei giovani talenti di essere presenti in più contesti e quindi facilitare l'attivazione di collaborazioni.

Antonio Cataldo, Direttore di Fotogalleriet

Potrebbe raccontarci la nascita della vostra realtà e perché ha rappresentato una novità?

Fotogalleriet è stata la prima *kunsthalle* focalizzata sulla fotografia in Norvegia, fondata da due artisti norvegesi che avevano studiato in Gran Bretagna e, una volta tornati in patria, avevano riscontrato la mancanza di un discorso sull'arte e sulla fotografia contemporanea. Avevano studiato con Paul Hill, artista e teorico operante nell'ambito della discorsività dell'immagine contemporanea, e decisero di aprire Fotogalleriet in uno scantinato dando vita ad un *artist run space* – nel 1977. Due anni dopo formalizzano ufficialmente tale progetto da un punto di vista giuridico per accedere ai finanziamenti del Consiglio delle Arti Norvegesi. Grazie a una serie di contatti internazionali con altri spazi d'arte simili sparsi in tutta Europa, iniziarono a fare mostra di Diane Arbus, Weegee e altri maestri della fotografia contemporanea del tempo, posizionandosi come spazio di avanguardia per la novità delle proposte espositive. Il cambio di statuto giuridico ha portato più fondi e, quindi, la possibilità di ampliare le attività. Da qui nacque la necessità del trasferimento in un nuovo spazio in centro città. Avevano intuito che, per creare un discorso sull'innovazione dell'offerta culturale della città, non potevano richiudersi in una proposta di stampo locale. Fu subito conflitto con il sindacato dei fotografi locali, il Forbundet frie fotografer (FFF), il quale rivendicava lo spazio di Fotogalleriet come luogo espositivo per la comunità locale: una scelta di questo tipo li avrebbe relegati a un discorso provinciale e non internazionale. In pochi anni, Fotogalleriet si è trasformata da *artist run space* in fondazione che, negli anni Ottanta, è stata una delle prime realtà culturali a istituire la figura degli *artistic director*, un'avanguardia per l'epoca, che ha anticipato di un decennio la figura del curatore in Norvegia. Harald Szeeman stesso – inventore della curatela – aveva il titolo di direttore.

Qual è la vostra programmazione e quali sono le attività?

All'inizio degli anni Duemila, Fotogalleriet è stata inclusa nella lista dei soggetti finanziati dal Ministero della Cultura e poi, dodici anni fa, dall'Art Council Norway. Trasformazione sia positiva che negativa: più budget e più reputazione, oltre al maggior riconoscimento ma anche più complessità nella gestione della struttura e della programmazione. In Norvegia, le fondazioni sono indipendenti dalla politica perché godono del principio dell'*arm lenght distance*, grazie a un ente che riunisce e gestisce gli interessi delle fondazioni culturali, costituito di professionisti nominati da sindacati e ministero ma indipendenti dalle ideologie e dai partiti. Ci sono delle regolamentazioni molto chiare anche per la rotazione nei consigli di amministrazione degli enti decisori.

Da un punto di vista formale, c'è una aspettativa che si facciano 4/5 mostre annuali. Il mio sforzo è quello di decostruire le aspettative e creare un programma nuovo. Per esempio, una delle mostre "tradizionali" è quella di primavera – cioè il Salon dei fotografi norvegesi che si sono distaccati dalle istituzioni culturali classiche. Nella nostra reinterpretazione dell'esperienza in questione è l'assenza della figura curatoriale, o meglio, la selezione è fatta dagli artisti che curano in autonomia la mostra.

Altra cosa che sto cercando di decostruire è il fatto che uno spazio espositivo debba seguire il passo dettato dal numero delle mostre che organizza ogni anno. Proprio per questo ho inserito un programma di talks che si chiama *Lets talk about images* che, da una parte, mi permette di inserire la discorsività come elemento naturale della programmazione di uno spazio espositivo. Allo stesso tempo, un'attività di questo tipo interrompe la sequenza mostra + mostra + mostra all'interno dello spazio espositivo e crea dibattito e dinamismo sul linguaggio dell'arte. Creiamo momenti di

discussione e contestazione rispetto allo spazio museale: le *kunsthalle* (o photo halle nel nostro caso) non scrivono la storia ma la fanno. In questo senso, un programma discorsivo non è molto diverso da una mostra per noi. Nei prossimi giorni, abbiamo in programma una conversazione con una serie di artisti coinvolti in un festival che si svolge al confine tra Russia e Norvegia su come nuove pratiche di *landspace* media stanno creando un linguaggio comune in comunità di Beijing che sono sotto le pressioni della gentrificazione e le migrazioni interne. Oltre all'interesse comune per il passaggio a nord-est dell'Artico, Cina e Norvegia stanno vivendo problemi simili e gli artisti cinesi hanno lavorato utilizzando l'immagine per ripensare il modo in cui le comunità funzionano. Tale racconto può impattare sulla nostra situazione locale anche senza fare una mostra?

Avete dei programmi specifici per gli artisti norvegesi?

Non abbiamo programmi specifici che differenziano *local* da *international artists*. Ci proponiamo come spazio aperto sullo stile della *kunstverein*, quindi ci piace avere la prospettiva larga. Tuttavia, ci stiamo pensando perché dobbiamo dialogare con tutte le comunità. È difficile trovare delle ricerche interessanti, il nostro principale focus, ma non bisogna trascurare il fatto che occorre trovare uno strumento adatto per dialogare con la comunità locale. In questo senso è necessario lavorare anche con gli artisti locali perché sono funzionali a creare un dialogo con la comunità. Quest'anno faremo due mostre con autori che vivono a Oslo, una norvegese e l'altro giapponese, e ho una discreta aspettativa perché saranno dei momenti importanti per radicarsi all'interno di un contesto. Non credo sia sufficiente portare artisti internazionali per creare legame con la comunità locale, ma si deve lavorare al livello locale solo quando si incontrano professionisti che fanno innovazione sul linguaggio a tal punto da potersi confrontare con colleghi internazionali. Il focus dev'essere la qualità.


Quali sono gli altri programmi che portate avanti?

Gli *educational program* sono molto specifici e autonomi dalle altre parti della programmazione perché nascono su indicazione e finanziamento dei decisori politici per sensibilizzare bambini e adolescenti all'arte in generale, e son percorsi che si concludono con mostre di una settimana. Ho un problema con questo tipo di approccio per il modo con cui queste attività toccano e interagiscono con le due diverse fasce di pubblico. Inoltre, non credo che si debba sopperire alle mancanze dell'istruzione scolastica pubblica con questo tipo di attività delegate alle istituzioni culturali. Mediazione e formazione sono applicate in maniera letterale perché i fondi arrivano dalla politica.

Abbiamo il Nordich Photobook Dummy Award, un grant con il quale premiamo un artista, che abbia un legame con la Scandinavia, del quale premiamo il progetto di miglior libro fotografico. L'autore viene selezionato tramite open call da una giuria di esperti che seleziona anche una rosa di candidati. I libri finalisti, incluso il vincitore, sono esposti in una mostra mentre il libro vincitore è pubblicato da Kehrer Verlag, Heidelberg e lanciato l'anno dopo l'Open Call. Il Nordic Dummy Award è stato avviato nel 2012 da Fotogalleriet e The Norwegian Association of Fine Art Photographers. Oggi è amministrato da Fotogalleriet con il supporto del Norwegian Photographic Fund. Fotogalleriet ha anche avviato collaborazioni con diverse altre istituzioni nordiche per inviare il progetto in tour. Per noi è un modo per non essere presente solo nello spazio cittadino ma ampliare i nostri networks.

Avete più fonti di finanziamento?

Il 70% per cento del budget che vanno a coprire i *running costs* arrivano dal Consiglio delle Arti (Art Council Norway), 25% dal Norwegian Fotografic Found, fondo che raccoglie i proventi delle vendite degli artisti norvegesi, mentre il 5% arriva dalla municipalità di Oslo.



Norwegian Fotografic Found è un fondo istituito dagli artisti per finanziare spazi o nuovi progetti. Il 5% di tutte le vendite in fotografia confluiscono in un fondo che poi serve per rifinanziare enti o progetti in una logica di redistribuzione. Chiaramente le vendite in arte hanno una tassazione differente rispetto all'Italia e si è deciso che ogni vendita di opera d'arte superiore alle 2000/3000 corone, il 5% confluisce nel fondo. Questo fondo ha anche tre premi da 15.000 euro in cash.

Per ogni progetto espositivo facciamo fundraising presso le stesse istituzioni che già ci finanziano per le spese di gestione e altri soggetti pubblici e privati che potrebbero essere interessati a comparire nello sviluppo progettuale come soggetti finanziatori

Quali sono le difficoltà maggiori alle quali fate fronte e come il settore pubblico potrebbe aiutarvi?

Insieme a tutti gli altri curatori di Oslo, stiamo lavorando per restituire un feedback al documento sviluppato dal Ministero della Cultura che descrive la nuova politica culturale con impatto nazionale e locale. Stiamo lavorando sulla redazione di un documento che descriva cosa ci aspettiamo venga fatto dal Ministero rispetto alle loro proposte. Una delle questioni principali è la questione dello spazio fisico in cui fare attività culturale: anche in Norvegia siamo in balia del libero mercato immobiliare che non si cura della funzione sociale delle istituzioni culturali. A Oslo ci sono degli edifici pubblici che sono liberi e non vengono utilizzati. Questi potrebbero essere messi al servizio di istituzioni culturali con affitti calmierati. In questa fase, il luogo in cui Fotogallieriet trova sede è in piena gentrificazione e potrebbe aumentarci l'affitto da un giorno all'altro. La città dovrebbe metterli a posto e offrirli a istituzioni culturali per cifre molto modeste.

Inoltre, se questo è il rischio che stiamo vivendo, ci chiediamo: come i decisori pubblici considerano la cultura? Il nostro lavoro fa parte di una missione sociale locale e nazionale? Questo è un grande problema democratico da risolvere

L'altra è la questione dei fondi. Riceviamo il 5% dalla Municipalità di Oslo, il mio obiettivo è che ne dia il 50% perché non viene riconosciuto il lavoro che facciamo all'interno della comunità. Facciamo nuove produzioni, offriamo valore all'interno del contesto cittadino, facilitiamo processi con tutte le comunità presenti nel nostro contesto. Questo fatto deve essere riconosciuto con un impegno maggiore della città da un punto di vista finanziario.

Cheryl Jones – Direttore di Gran Union Art Space

Per interrogarci sul tema del sostegno alla produzione artistica contemporanea e sul coinvolgimento dei giovani artisti, le chiedo di rispondere alle seguenti domande. Per prima cosa, quali tipi di attività e servizi sono stati implementati da Gran Union?

Dopo 8 anni di produzione, sperimentazione e sviluppo della nostra organizzazione, al momento offriamo:

- 12 studi d'artista, che affittiamo a *visual artists* ad un modico prezzo
- 1 studio per residenze per i laureati della Birmingham City University (i candidati devono essersi laureati al massimo da 5 anni)
- "Modern Clay", uno spazio aperto e dedicato al lavoro con la ceramica gestito dagli artisti
- Una galleria che ospita 3 grandi progetti all'anno
- Un programma di attività aperto al pubblico che coinvolge diverse tipologie di persone e gruppi, in connessione con i principali progetti di GU. Possiamo contare su partner locali provenienti da diversi settori.
- "Curatorial Curriculum", un programma formativo per operatori che sono nuovi al settore della curatela. Questo programma è gestito da curatori di livello internazionale che vengono invitati a passare un fine settimana con i partecipanti e che progettano workshop, attività e conferenze su un aspetto particolare della curatela.
- Una borsa di studio di 18 mesi per i curatori all'inizio della loro carriera: un'opportunità di lavoro retribuito che comprende la creazione e la gestione di uno dei principali progetti della GU presenti in galleria.
- Siamo responsabili di un modulo d'insegnamento presso il Master in Storia dell'arte e Curatela dell'Università di Birmingham. Gli studenti progettano una mostra sotto la guida del team che opera nella programmazione di GU.
- Abbiamo da poco fondato una residenza nel centro cittadino insieme all'agenzia immobiliare Bruntwood. La residenza può ospitare due artisti in uno studio all'interno degli uffici del centro città.

Come sono finanziati i progetti?

La fonte di finanziamento principale arriva dall'Arts Council (facciamo parte del "National Portfolio Organisations" 2018-2022)

- Affitti degli Studi d'artista
- Vendite da pubblicazioni degli artisti, merchandising
- Reddito proveniente dal bar durante gli eventi
- Finanziamenti di progetti da parte di *trust*, fondazioni e altri organismi di finanziamento
- Finanziamenti da parte dei partner, ad es. università
- Consulenza e conferenze

Che ruolo hanno i programmi di residenza? In che struttura sono ospitati e quante persone coinvolgono?

La residenza di Birmingham City University è un programma annuale che offre a 4 laureati della BCU's School of Art (compresi tutti i corsi di *fine arts*, composizione musicale, architettura e altro) uno Studio d'artista gratuito e condiviso per 1 anno, tutoraggio da parte del team di programmazione GU e l'opportunità di esporre presso la School of Art. I candidati devono essere laureati al massimo da 5 anni. Questo programma dà loro l'opportunità di avere uno spazio libero per lavorare, connettersi con la nostra rete attraverso la vicinanza ad altri artisti che operano negli Studi presenti, di relazionarsi al programma delle gallerie e con le altre organizzazioni artistiche che si trovano nello stesso edificio.

Inoltre, abbiamo scoperto che offrire uno spazio libero affinché le persone possano affermarsi è molto prezioso: spesso gli artisti sono costretti a lavori a tempo pieno per pagare uno studio che non possono permettersi. Molti dei laureati hanno avuto l'opportunità di lavorare nei nostri spazi e hanno sviluppato aree della loro pratica che sarebbe stato difficile altrimenti approfondire. Il problema che abbiamo in città è che non ci sono abbastanza Studi d'artista che gli consentano di portare avanti il proprio lavoro dopo che la residenza è finita. Speriamo di dare ad alcuni di loro gli strumenti necessari per fondare un giorno i propri Studi.

Stiamo anche dando vita ad una nuova residenza che offra a 2 artisti locali uno Studio d'artista gratuito per un anno negli uffici di Bruntwood nel centro della città. Gli artisti avranno lo spazio e l'opportunità di produrre dei lavori destinati all'edificio stesso in cui passeranno la loro residenza. Avranno anche l'opportunità di condurre conferenze e workshop per gli impiegati degli uffici. Bruntwood sta gentilmente finanziando questa opportunità.

Siete promotori di progetti dedicati ad artisti locali? E di progetti dedicati ad artisti internazionali? Come funzionano?

Non abbiamo programmi specifici per questo. I nostri Studi d'artista sono dedicati agli artisti locali.

In che misura gli artisti ospitati si relazionano con la città?

Cerchiamo di connettere gli artisti che provengono da fuori città con le produzioni artistiche locali e con un pubblico il più diversificato possibile. Questo accade attraverso alcuni programmi specifici, ad es. gli artisti sono incaricati di partecipare a conferenze e workshop che li portino in diretto contatto con il pubblico. Cerchiamo anche di facilitare la socializzazione, invitando i titolari di alcuni Studi della città e i cittadini che potrebbero avere interessi/aree di ricerca/pratiche comuni.

Cooperate con altre organizzazioni che operano in altri settori (non solo legati al mondo dell'arte) e radicati nel vostro contesto locale? Come?

Sì, ad esempio con Bruntwood, agenzia immobiliare - vedi risposta sopra. Abbiamo sviluppato un ottimo rapporto con loro che è originariamente nato quando sono venuti da noi per acquistare alcuni lavori per i loro nuovi uffici in città. Ciò ha via via portato a commissioni su larga scala e ora a un programma di residenza. Sono un'azienda a conduzione familiare e sono interessati a supportare gli artisti nelle città in cui operano.



Quali sono le politiche più importanti in relazione alla vostra organizzazione?

Credo siano tutte importanti! Stiamo attualmente lavorando allo sviluppo delle nostre politiche aziendali relative alla programmazione artistica e alla gestione delle risorse umane per assicurarci di prenderci cura delle persone con cui lavoriamo e di offrire a tutti uguali opportunità.

Quali sono i principali punti di debolezza o le difficoltà che l'organizzazione deve affrontare?

Il nostro edificio non è adatto allo scopo e siamo troppo dipendenti dai finanziamenti pubblici. Per risolvere questo problema, stiamo ora sviluppando un piano di fundraising su vasta scala per prendere in gestione un edificio in disuso che ci consentirà di avere uno spazio completamente accessibile, sicuro ed adeguatamente riscaldato, che offre anche una sezione che potremo affittare ad altre aziende/organizzazioni, ricavando un reddito più elevato che non provenga più esclusivamente dallo Stato.

Che cosa potrebbero fare le politiche pubbliche per sostenere la vostra organizzazione?

Esaminare le politiche dedicate all'offerta di spazi di lavoro risultanti da processi di rigenerazione.

Modificare le leggi fiscali per rendere più attraente la filantropia ai più abbienti.

Riduzione dei tassi aziendali per le organizzazioni senza scopo di lucro (gli enti di beneficenza attualmente registrati ottengono uno sconto automatico, ma lo stesso dovrebbe essere applicato ad altre imprese sociali e non profit).

Matteo Consonni – Titolare Galleria Madragoa

Potrebbe raccontarci come nasce la decisione di aprire la galleria a Lisbona e quali sono i 5/6 fattori rilevanti che rendono la città interessante e attrattiva per artisti e creativi?


La motivazione principale alla base dell'idea di aprire la galleria a Lisbona nasce da una vicenda personale, più che su scelta ponderata. Quando mi trovavo a studiare alla Goldsmiths a Londra, conobbi una ragazza brasiliana che era fidanzata con un giovane biologo portoghese. All'epoca vivevamo tutti a Londra e abbiamo iniziato a frequentarci con una certa assiduità. Successivamente la loro relazione si è coronata in matrimonio, mentre la nostra amicizia è diventata sempre più profonda. Gonzalo Jesus, biologo di Lisbona che ha sempre frequentato il mondo dell'arte proprio per via della compagna, cioè la mia collega di studi che – con il tempo – è diventata una bravissima curatrice, – è il mio attuale socio in affari. A seguito del loro trasferimento in Portogallo, ho iniziato a visitare la città.

Lisbona diventa così un posto che iniziai a frequentare per la loro amicizia e, nel mentre, ho iniziato il mio percorso professionale con diverse gallerie di primo livello. Siamo rimasti amici e, discutendo dei nostri piani (o ambizioni) raccontai loro l'idea di aprire una mia galleria. Un giorno Gonzalo mi propose scherzosamente di iniziare questa impresa a Lisbona, e così inizia un mio percorso di avvicinamento alla città – prima con un mood vacanziero - e poi sempre più attento alle potenzialità che la città aveva da offrire a un'idea come la mia. Se prima era solo una battuta messa lì, con il tempo e in qualche modo non previsto, il pensiero stava crescendo nella mia mente, sino a quando ho maturato che poteva funzionare realmente.

Nel primo periodo, ho trovato una città molto diversa dalla realtà attuale, Lisbona è cambiata molto negli ultimi anni. Posso affermare che la principale motivazione non sono le possibilità che vengono offerte dal mercato dell'arte poiché ci sono altre nazioni in cui esso è maggiormente sviluppato. Tuttavia, a Lisbona abbiamo trovato costi minori fissi per la gestione (affitti) di una giovane galleria che vuole investire, maggior possibilità di movimento nell'affiancamento di un giovane artista proprio in virtù del basso costo della vita, maggiori occasioni per lo sviluppo di una produzione o – proprio in virtù dei costi bassi – la possibilità di investire nella partecipazione ad una fiera in più perché – durante l'anno – non dobbiamo fronteggiare degli alti costi di gestione.

La scena artistica esiste, e c'è sempre stata, devo annotare anche la presenza di un buon circuito di gallerie che operano anche su un piano internazionale ma – ulteriore punto a favore della localizzazione in Lisbona - comparata alla situazione italiana, qui non troviamo una congestione di gallerie e artisti e – quindi, in teoria – c'è più spazio di mercato da esplorare. Il mondo dell'arte è piuttosto attivo anche se spesso guarda solo verso la comunità locale senza aprirsi, quindi abbiamo introdotto il tentativo di coinvolgere i più interessanti nella nostra programmazione, ottenendo un discreto radicamento.

Inoltre, è una città che ha un potere di attrazione forte nei confronti delle persone. È sufficiente pensare al boom turistico e alle persone che si sono trasferite per viverci. È un luogo dove è semplice far venire le persone perché è una meta piacevole, che investe molto in accoglienza turistica e nuovi residenti. Analizzando il pubblico che frequenta la galleria, oltre quello che vive in città, abbiamo notato che abbiamo un pubblico non-occasionale ma – piuttosto – fatto di persone che conoscono il



nostro progetto e, per un motivo o per l'altro, passano dalla galleria, vedono il mio programma e magari comprano delle opere d'arte.

Oltretutto a Lisbona e dintorni sono presenti ancora dei buoni artigiani che lavorano a prezzi accessibili e con altissima professionalità. Grazie a queste condizioni, installazioni come quella presentata ad Art Basel Statement non sarebbero esistite. Questo fattore ci lascia pensare che ci sono le condizioni per produrre, anche se – chiaramente – non stiamo parlando del Nord Italia industrializzato. Il Portogallo è un paese diverso anche da un punto di vista tecnologico, ma ci sono le condizioni per far lavorare degli artisti che si esprimono con un certo tipo di linguaggi.

Per finire, c'è mix di interessi locali, cultura e storia della città che vanno a completare quelli che, in sostanza, sono i punti principali che ci hanno spinto ad iniziare questa avventura.


Dal punto di vista burocratico e fiscale, la tassazione e gli incentivi fiscali riguardano solo certe categorie di privati e i guadagni che arrivano da fuori del Portogallo. La galleria è un'azienda privata che non fa parte di tali categorie e "godiamo" di una normale pressione fiscale da paese del Sud Europa, probabilmente un po' meno dell'Italia. Sicuramente abbiamo un IVA avvantaggiata rispetto all'Italia, ma non è un motivo sufficiente a giustificare la localizzazione. A livello burocratico, i problemi sono simili ai nostri in Italia ma tradotti in un paese che conta 10 milioni di persone. Non possiamo parlare di estrema efficienza ma una buona suddivisione del lavoro al livello organizzativo ci aiuta tantissimo.

Le politiche attive che hanno facilitato le nuove imprese culturali incidono maggiormente su start-up, tecnologia e innovazione. Dal punto di vista negativo, devo ammettere che la dogana è ancora macchinosa e lenta – più o meno come in Italia. Per il primo anno di attività abbiamo beneficiato della attivazione di uno stage per l'assunzione di una ragazza al primo impiego, accordo nell'ambito del quale pagavamo solo il 20% dello stipendio per dieci mesi/un anno.

Paradossalmente non siamo al centro del mondo, ma siamo in una capitale europea che sta diventando sempre più forte. Allo stesso tempo viviamo una condizione periferica rispetto ai grandi circuiti. Tale "marginalità" è stata percepita come un valore aggiunto, quindi siamo stati seguiti non solo dal pubblico locale ma abbiamo avuto tanta attenzione da altre nazioni nelle quali avevamo instaurato dei contatti e il nostro lavoro viene riconosciuto. Negli anni passati, infatti, grazie ai ruoli che ho ricoperto per prestigiose gallerie, ho avuto la fortuna di conoscere tante persone in giro per il mondo ai quali ho comunicato la decisione di aprire un mio progetto: questo ha generato curiosità. Ci sono tante persone che ho conosciuto qui perché Lisbona ha una grande capacità di attrarre sia turisti a vario titolo sia investitori privati. In questo senso, la galleria ha beneficiato della vitalità del contesto perché ci sono dei possibili clienti che sono venuti qua per investire nell'immobiliare e, lateralmente, sono poi venuti a vedere la galleria. Ci sono anche persone che hanno frequentato la galleria e poi si sono entusiasmati per la città.

Oltre questo abbiamo partecipato a fiere importanti come quelle di Basilea, Liste, Miami o Artissima di Torino e così via dove siamo entrati per la qualità del progetto, la presentazione della galleria e la ricchezza della programmazione. Tuttavia, essere a Lisbona ti dà un certo vantaggio geografico durante le fasi di selezione, nel senso che offre una diversità di provenienza che a una fiera può far comodo.

Logisticamente Lisbona si trova in una posizione vantaggiosa perché ha tanti contatti con il Sud America, New York e l'Africa. La formazione approfondita in un ambito specifico ti porta ad avere



delle intuizioni, magari in maniera inconsapevole, che poi vengono percorse anche con intuito imprenditoriale e voglia di rischiare.

Ilaria Peretti - Responsabile sviluppo e comunicazione Marseille Expos

Che tipo di attività vengono realizzata dalla vostra organizzazione?

Marseille Expos è una piattaforma associativa nata nel 2007 che racchiude diverse organizzazioni artistiche e culturali attraverso la quale tali operatori hanno la possibilità di incontrarsi più volte l'anno per condividere le scelte di programmazione delle attività culturali nell'area metropolitana di Marsiglia. Nati su stimolo del direttore del FRAC Fondo Regionale per l'Arte Contemporanea della regione PACA, insieme con altre personalità e altri attori territoriali, con l'esigenza di aumentare collaborazione e partecipazione comune tra diversi soggetti culturali e artistici operanti nell'arte contemporanea in città. L'idea di base era di unire insieme tutti gli operatori per creare progetti corali e rivolgersi – così – al pubblico e alle istituzioni politiche come un'unica grande organizzazione. All'inizio le realtà erano una decina, oggi siamo in espansione. Infatti, la nostra piattaforma coinvolge l'attività di 54 membri appartenenti a tutta l'area metropolitana: parliamo di musei, istituzioni, centri d'arte, gallerie private e associative, progetti nomadi, artist-run spaces e così via. Con il nostro lavoro, mettiamo insieme una quantità e varietà di soggetti diversi.

Può raccontarci il funzionamento?

Dal punto di vista organizzativo, è una realtà particolare che non esiste in Italia. Potremmo definirla – in modo limitante – una sorta di agenzia pubblico/privata che armonizza l'offerta culturale, genera relazioni e scambio di conoscenza, crea occasioni per il fund raising e accompagna nello sviluppo di progetti nazionali ed europei. In questo senso, cerchiamo di seguire le opportunità che si presentano e cerchiamo di gestirle per un gruppo ristretto, o anche allargato, di operatori culturali: fungiamo come aiuto per le organizzazioni. Marseille Expos funziona da un lato come agenzia, ma preferiamo considerarla una piattaforma di promozione, organizzazione e comunicazione.

Una delle questioni più importanti per il nostro network è la parte di gestione della comunicazione, ragion per cui - ogni due mesi – teniamo una riunione collettiva con tutti gli operatori per realizzare un'agenda in cui raccogliere e raccontare gli eventi che si svolgono nella Métropole Aix-Marseille Provence. In seguito diffondiamo una comunicazione capillare per dare visibilità a quei progetti (soprattutto non istituzionali) che potrebbero non essere intercettati da un pubblico generalista o che viene da fuori città. In questo senso, cerchiamo di facilitare la circolazione dei pubblici sia sul livello istituzionale che indipendente e portiamo loro ad approfondire la conoscenza del milieu artistico locale. Cerchiamo di generare uno scarto di offerta culturale in quella fascia di pubblico che altrimenti intercetterebbe forse solo l'offerta museale.

In questo senso, come funzionano le riunioni? Qual è il vostro metodo? Come siete regolati anche dal punto di vista organizzativo?

Ci incontriamo minimo due volte all'anno e, in quelle circostanze, prendiamo tutte le decisioni per un periodo di tempo medio lungo. Ci sforziamo di trovare una sorta di linea comune per almeno una decina di spazi, in modo da caratterizzare la tematica dell'offerta culturale, e – inoltre – lavoriamo per trovare le opportunità di collaborazione e sviluppare ipotesi di linee di finanziamento da percorrere. In questo senso, "contenuti" che possano includere le differenti realtà: dai musei alle

piccole associazioni, mentre cerchiamo di fare da legante e mediazione tra le diverse realtà. In una prospettiva ideale cerchiamo la collaborazione ma, allo stesso tempo, rispettiamo le specificità.

Marseille Expos si compone di 2 persone che lavorano allo sviluppo di progetti e una persona che lavora alla parte amministrativa. La cosa interessante è che, all'interno del network, abbiamo creato un livello di partecipazione tale da esserci organizzati in 5 gruppi tematici per condividere e prendere le scelte. In questo senso cerchiamo un fitto scambio di conoscenza in merito a comunicazione, progettazione, internazionalizzazione e altri temi. La discussione è alla base della nostra metodologia di lavoro.

La nostra funzione non è quella di creare contenuti. I contenuti vengono creati dagli operatori che propongono ciascuno i propri progetti. L'unica attività di produzione di Marseille Expos è relativa all'organizzazione di un festival biennale che, comunque, prevede il coinvolgimento di membri del nostro network per la decisione del programma. Per il calendario delle attività ci rifacciamo sempre all'assemblea che indirizza, poi la direzione artistica stabilisce il programma ed è composta dai membri del network. In questo senso, noi di Marseille Expos, facilitiamo i processi per quanto riguarda la costruzione del palinsesto perché generiamo ambiti di discussione e scambio tra operatori che possono portare a collaborazioni anche internazionali. È un format che funziona perché abbiamo raccolto delle nuove proposte e l'idea di creare dei legami con diverse città ha dato luogo a collaborazioni, residenze, e altri progetti di scambio che permettono ai nostri artisti di andare a lavorare in altre scene culturali e alla nostra città di ospitare artisti che porteranno nuove visioni. La problematicità degli scambi internazionale è legata al coordinamento degli attori in campo. Facilitare i processi di internazionalizzazione e scambio per alimentare e rinforzare il milieu locale è un punto centrale, sul quale collaboriamo già con diverse città in Europa e vorremmo continuare ad allargare la rete perché avrebbe più senso la dimensione dello scambio.

Come sostenete la vostra organizzazione e attività?

Abbiamo supporto economico dato dalla Città di Marsiglia, dal Consiglio Regionale, dall'Institut Francais, dal Consiglio Dipartimentale e dalla Direzione Generale degli Affari Culturali. Queste risorse sono indirizzate a coprire i costi fissi per il funzionamento annuale dell'organizzazione. Beneficiamo inoltre di finanziamenti per le singole azioni. Come organizzazione non ridistribuiamo risorse, finanziando il progetto della mostra singola dell'artista o lo spettacolo teatrale. Tuttavia, entriamo come soggetto finanziatore di quelle produzioni nelle quali abbiamo un minimo di partecipazione come soggetto ideatore e abbiamo finanziato una parte del Gallery weekend.

Come potrebbe descrivere i rapporti che intrattenete con gli artisti?

In merito ai rapporti con gli artisti, siamo entrati in relazione diretta con loro solo da pochi anni, occupandoci prevalentemente della parte pratica. Da quest'anno, invece, abbiamo lanciato una call per artisti della nostra regione – nell'ambito di un progetto di cooperazione internazionale. In questo programma, abbiamo scelto degli artisti e siamo partiti per un viaggio di 5 giorni durante il quale abbiamo incontrato curatori, direttori artistici, spazi e istituzioni per creare legami tra i nostri artisti. Sviluppando programmi del genere, abbiamo permesso agli artisti della nostra regione di entrare in relazione con altri operatori, determinando contatti che altrimenti sarebbero stati inesistenti. La cosa che ci interessava di più era la possibilità che gli artisti potessero presentare i loro lavori e avere dei feedback esterni alle loro solite reti. Quella della connessione è una scelta che stiamo facendo anche per l'accesso alle conoscenze sia di base che qualificate.

Oltre questo tipo di attività, cosa includono i vostri programmi?

Vogliamo sviluppare meglio la piattaforma online e renderla accessibile ancora di più a livello di dettaglio, per incentivare e facilitare la ricerca sui luoghi dell'arte da parte degli artisti che vorrebbero venire da fuori Marsiglia. Vorremmo che in tanti lavorassero qua.

Inoltre, abbiamo realizzato la prima residenza sul tema del Mediterraneo insieme al festival NESXT - Independent Art Network di Torino a seguito di una doppia call congiunta nell'ambito della quale sono stati selezionati dei progetti della regione Région Sud - Provence-Alpes-Côte d'Azur e altri del territorio di Torino e del Piemonte, in collaborazione con la Città di Marsiglia e la Città Torino. Oltre il discorso prettamente artistico, con questi progetti possiamo aprire anche a una maggior conoscenza del territorio e delle attività produttive che sono presenti su di esso, incentivando la collaborazione delle strutture esistenti sia nell'ambito cittadino sia in relazione agli ospiti temporanei. In questo senso cerchiamo di attivare anche delle partnership e collaborazioni con imprese e aziende che sono presenti a Marsiglia.

Il maggior beneficio di essere un network?

Essendo un network, ed essendo coinvolte diverse realtà, possiamo contare su un sostegno finanziario pubblico importante e, allo stesso tempo, avere la fiducia e riconoscibilità per lavorare anche con i privati allo sviluppo di progetti culturali. Se fossimo stati delle singole organizzazioni che lavoravano per conto proprio non avremmo avuto tutta questa riconoscibilità. Questa formula ci permette di avere dei finanziamenti o chiedere delle agevolazioni per avviare ricerche di conoscenza e materiali di qualsiasi tipo.

Siamo organizzati in diversi gruppi di lavoro. Tale struttura ci permette di avere uno scambio di conoscenze più ampio e una progettualità più forte. Dall'altra, all'interno della rete ci sono tanti attori che hanno aspettative e ambizioni che devono essere corrisposte. Lavorando assieme, devi confrontarti con tante altre persone con le quali mediare e prendere una decisione: questo approccio richiede tanto tempo e pazienza perché lavorare assieme può avere pregi e difetti. Noi crediamo fermamente in questa metodologia.



MATERIALI DI LAVORO - SEZIONE IV

Scheda di rilevazione

Tipologia di intervento/policy proposto	Descrivere le pratiche, azioni, esperienze e interventi realizzati	Indicare se le esperienze sono tutt'ora in corso o sono state concluse	Indicare l'eventuale intersezione con le altre policy proposte	Eventuale sito web di riferimento	Anno di inizio
Fare spazio ai talenti: <u>le residenze per artisti</u>					
Fare spazio perché le cose avvengano: <u>la facilitazione</u>					



Fare spazio in città: <u>le infrastrutture e il place making</u>					
Fare spazio tra i confini di settore: <u>smart city e wellbeing tra design e arte</u>					
Fare spazio ai processi: <u>oltre la vetrina</u>					
Fare spazio alle relazioni: <u>la prospettiva internazionale</u>					