

## Fruizione generativa

L'analisi di Claire Bishop sul cambiamento dell'esperienza dell'arte contemporanea

Patrizia Mania

Nel vaglio delle tante trasformazioni indotte dalla frenetica accelerazione digitale comincia a divenire un campo di riflessioni anche ciò che accade nella fruizione dell'arte contemporanea. Una prima specifica valutazione degli effetti che ne sono derivati è l'oggetto del recente libro di Claire Bishop *Attenzione disordinata. Come guardiamo l'arte e la performance oggi* (1).

Quali caratteristiche possiede l'attenzione che lo spettatore di oggi riserva all'arte contemporanea? Come incide la poliespansività mediatologica delle odierni protesi tecnologiche nel modo in cui guardiamo alle pratiche artistiche contemporanee? A queste domande il libro prova ad avanzare delle prime risposte. Posto che il fenomeno è in fieri e sarebbe dunque azzardato fornire con precisione delle griglie interpretative fondate su dati di fatto non ancora assestati, l'intento è particolarmente apprezzabile sia per il punto di osservazione prescelto, sia per i casi oggetto di indagine. Il tema non è ovviamente di mera pertinenza statistica e la proposta di Bishop dichiara di iscriversi preliminarmente sulla propria personale esperienza di come si sia andato modificando negli ultimi decenni il nostro approccio con l'arte contemporanea. È un fatto che non ci si limiti infatti più esclusivamente a guardare ma che si accompagni e integri l'esperienza sensoriale scattando foto e condividendo. Documentando in tal modo, tesaurizziamo e partecipiamo in un altrove digitale la nostra esperienza. L'impiego integrato delle tecnologie ha ineguagliabile trasformato l'avvicinamento e la conoscenza dell'arte in una modalità ibrida che attiene da un lato al nostro essere fisicamente e spesso immersivamente a cospetto e dentro l'opera, dall'altro al trasferimento immediato di tale esperienza nell'altrove della memoria digitale e della sua condivisione.

Ecco così svelata la ragione di un titolo -“attenzione disordinata” - dove a costituire l'oggetto dell'indagine è l'osservazione di come l'attenzione sovrastimolata dai contesti attuali (una sovraesposizione che nei suoi eccessi ha peraltro anche provocato scompensi da iperattività (ADHD) o da deficit dell'attenzione) ha condotto lo spettatore a nuove espansive modalità di fruizione che in primo luogo e in virtù delle peculiarità che le contraddistinguono si collocano in territori inediti. La questione non è ovviamente di esclusivo appannaggio dell'arte contemporanea e a scanso di equivoci la studiosa chiarisce che se il suo campo di riferimento è quello della storia dell'arte contemporanea lo è non solo perché è questo quello sul quale possiede maggiori competenze ma anche poggiando sul presupposto che rispetto all'arte del passato, delineandosi l'arte contemporanea con una minore profondità temporale, consentirebbe potenzialmente risposte più significative ai quesiti di partenza.

All'interno delle tante strade intraprese dall'arte contemporanea Bishop sceglie di assecondare alcune linee sulle quali, ritenendole le più eloquenti a descrivere il fenomeno, appunta la sua indagine. In proposito, quattro risulterebbero a suo avviso quelle più idonee a offrire solidi argomenti alla tesi. Il primo focus è sulla cosiddetta *research-based art*. Osservando in primo luogo come a favorire questo orientamento e le connesse autorialità che lo creano sia imprescindibile constatare l'avvenuta necessaria crescita del livello di formazione dei suoi agenti ne individua poi le matrici storiche - la tradizione delle fotografie accompagnate da didascalie (tra i pionieri Hans Haacke, David Goldblatt, Dorothea Lange); il film saggio che ancora prima di venir statutizzato da Hans Richter nel 1940 con la pubblicazione di *The Film Essay* si era già presentato agli albori del secolo scorso e i cui esiti vengono ripercorsi fino alle ricerche di Hito Steyerl; infine la terza genealogia portata avanti da artisti di area concettuale come Mary Kelly, Susan Hiller, Hans Haacke - . La rottura e il cambiamento di rotta rispetto a queste premesse risale agli anni Novanta quando si assiste ad una progressiva “orizzontellizzazione” delle installazioni artistiche che si espandono nello spazio oltrepassando scaffalature verticali - disponendosi per esempio su tavoli - in allestimenti sempre più coinvolgenti in cui lo spettatore da “destinatario di un messaggio – o soggetto da illuminare, o spettatore da attivare” diviene “compagno di ricerca” (2). È quanto viene esemplarmente riconosciuto nelle ricerche di Renée Green o anche di Ursula Biemann. In questa fase gli artisti invitavano gli spettatori a mettere insieme i pezzi proposti per costruirsi da Sé una narrazione certo stimolata ma autonoma. Rientra nell'indagine

l'inversione dell'interesse a ritroso verso le tecnologie aurorali - dal digitale all'analogico - cui si assiste per esempio nei lavori di Matthew Buckingham, Tacita Dean e Mario Garcia Torres. Sul filo cronologico della ricognizione, l'ultima fase sarebbe quella postInternet con artisti come Henrick Olesen o Wolfgang Tillmans ed è il momento in cui, come scrive, "cercare equivale a ricercare" (3). Quanto allo spettatore è qui invitato a ricomporre le informazioni in una sorta di metariflessione sulla produzione e della conoscenza come verità.

Quanto alla seconda linea di esplorazione, si tratta per Bishop di guardare alla performance, o più precisamente alla "mostra-performance" concentrandosi in particolare sul rapporto tra arte visiva e danza non solo perché rappresenta uno degli sviluppi curatoriali più significativi degli anni dieci del nuovo millennio ma soprattutto perché costituisce "in modo più evidente il fulcro delle preoccupazioni contemporanee su attenzione, tecnologia, lavoro e mediazione" (4). In proposito parla di un territorio di fruizione nuovo che chiama "zona grigia". Situato all'incrocio tra la "scatola nera" del teatro sperimentale e il "white cube" della galleria d'arte, questa zona intrattiene delle relazioni nuove con la spettatorialità attivando fruizioni inedite grazie appunto e conseguentemente all'avvento dell'epoca del digitale. Dopo aver tratteggiato anche qui una premessa storica che risalendo agli anni Trenta del '900 passando per gli anni Sessanta e Settanta – e qui guardando in particolare agli eventi di Merce Cunningham – approda agli anni Novanta quando la performance delegata e il re-enactement porranno le basi della mostra-performance. Gli sviluppi successivi, in particolare quelli riferiti dai casi di studio scelti - Maria Hassabi, Xavier Le Roy e Anne Imhof - confermano lo sviluppo di quell'attenzione ibrida che informa l'intera trattazione. Nello specifico, per Hassabi si richiama in particolare alla performance *Plastic* (2015) considerata esempio eclatante proprio di come "lo sguardo ibrido che oggi sperimentiamo in qualsiasi spazio espositivo diventi più esplicito nella zona grigia della mostra performance" (5). Analogamente anche in *Retrospective* (2012) di Xavier le Roy riconosce una relazione ibrida tra coreografo, ballerino pubblico e telefono cellulare in termini complessi e diversificati ma sostanzialmente inerenti quella stessa contaminazione descritta per *Plastic*. Infine l'ultimo caso prescelto, quello all'opera *Faust* (2017) di Anne Imhof, ha prodotto anch'esso una spettatorialità ibrida messa in scena sotto uno schermo di vetro, ciò che porta in conclusione Bishop alla considerazione di come i diversificati esempi selezionati mostrino quanto l'attenzione e la fruizione ibrida si siano affermate proprio nella tipologia di mostra performance.

E se la documentazione permane come estensione della performance anche nel caso delle mostre performance, diverso è il caso dell'evento che da essa è quasi completamente assorbito. È il terzo asse della riflessione di Bishop che ha per oggetto proprio la circolazione della documentazione dell'evento performativo. Un ambito più esteso e particolarmente foriero di una fruizione modulata nell'altrove tecnologico. L'analisi concerne interventi nello spazio pubblico, rapidi, per lo più non autorizzati e legati all'attualità politica. Analogamente alle altre categorie osservate, anche per questa fatispecie Bishop ne ricostruisce i preliminari in una veloce ricognizione storica. La ricognizione su esempi più recenti prende l'avvio dall'avvento del web 2.0 che segnando una nuova fase di internet caratterizzata dalla partecipazione attiva degli utenti, nella creazione di contenuti e nella loro condivisione su piattaforme come wiki, blog, social media e you tube, si condensa efficacemente su tre casi di studio. In particolare *Dick Captured by the FSB* un'azione del gruppo russo artistico anarchico Voina svoltasi il 14 giugno 2010 quando imbrattarono il ponte Liteyny a San Pietroburgo con la sagoma di un enorme pene. Così, nonostante la tempestività dell'intervento della polizia avesse impedito il completamento dell'azione, pochi minuti dopo, il sollevamento del ponte rese visibile la nuova figura che rapidamente fece il giro del mondo e venne postata su varie piattaforme. Il secondo caso preso in esame, è quello delle Pussy Riot, band punk femminista che eseguirono il brano *Mother of God, Drive Putin Away* in prossimità dell'altare della cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca. Un video preregistrato girato precedentemente in un'altra chiesa fu simultaneamente messo in rete e l'azione fulminea nella cattedrale moscovita benché interrotta subitamente dall'arresto delle protagoniste poté essere condivisa in rete in tempo reale. L'ultimo degli esempi proposti si riferisce ad un intervento mai realizzato da Tania Bruguera, artista peraltro a cui Bishop, grazie alle conversazioni intrattenute con la stessa, non manca di riconoscere la paternità della stessa idea di approfondire questa specie particolare di azioni performative dall'accento spiccatamente politico. Il caso è quello di una chiamata all'azione collettiva *#YoTambienExijo* che si sarebbe dovuta svolgere il 30 dicembre 2014 nella Plaza de la Revolución a l'Avana alle ore 15. Fu però un'azione mancata dal momento che Bruguera fu arrestata alle 5 del mattino di quello stesso giorno con l'accusa di dissidenza contro il governo cubano. In un momento di disgelo nelle relazioni tra Stati Uniti e Cuba, con la fine dell'embargo, l'artista richiamava alla necessità di aprire congiuntamente alle libertà civili a Cuba. Questo il senso dell'azione performativa negata che ha avuto però anch'essa, al di là dell'incompiutezza, un enorme risonanza digitale. Le azioni di Voina, di Pussy Riot e di Tania Bruguera sono dunque chiamate in causa da Bishop come rilevatrici delle contraddizioni storico politiche, della denuncia delle censure, e della

possibilità di espandersi nell’altrove infosferico a prescindere dalle condizioni repressive cui sono state sottoposte.

Infine, non è alla sfera politica che si richiama l’ultimo ambito analizzato che invece tratta di una tendenza di ripensamento nelle installazioni artistiche dei linguaggi del modernismo interpellati per lo più allo scopo di mettere l’accento sugli esiti fallimentari delle loro pretese utopistiche. Il campo di indagine testimonia innanzitutto come “il confronto consapevole con la storia è diventato forse uno dei tratti distintivi dell’arte prodotta a partire dagli anni novanta: le installazioni di *research art*, i video-saggi, i documentari, gli archivi di immagini, gli pseudomusei, i *re-enactements*, le conferenze-performance e i libri d’artista” (6). Per alcuni anni la Bishop stessa ha raccolto e schedato opere gravitanti su questo territorio in un archivio di immagini ([www.clairebishop.commons.gc.cuny.edu](http://www.clairebishop.commons.gc.cuny.edu)) a tutt’oggi consultabile. L’impatto è impressionante per la mole di progettualità che vi hanno fatto riferimento e Bishop invita a considerare come esempio eloquente del fenomeno i tanti riferimenti fatti al mai realizzato *Monumento alla terza internazionale* di Tatlin. Il mito dell’incompiutezza, la nostalgia della rivoluzione sono certamente le spinte originarie ma l’insistenza numerica sul monumento offre a Bishop il pretesto per costruirvi la sua lettura del fenomeno. I casi indagati dagli anni sessanta settanta fino a quelli più recenti sono molteplici come anche le accentazioni che li connotano e per lo specifico della trattazione del volume la questione della fruizione ibrida sembrerebbe attestarsi qui un po’ in sottofondo. Le pratiche citazioniste indagate rispondono infatti meno degli altri ambiti indagati all’estensione digitale riguardando soprattutto l’archivio di immagini a partire dalla domanda “come affrontare la sovrabbondanza di opere fra loro simili in un momento in cui qualsiasi cosa si trova on line?” (7). Un’attenzione dunque qui affidata allo *scrolling* che comunque alla stregua delle specificità degli altri appare anche qui disordinata, ibrida e discontinua.

Sul crinale di una fruizione dell’arte che incrocia modalità inedite nell’analisi di Bishop sembra ribadirsi in ultima istanza l’attualità di alcuni atavici interrogativi. Cosa resta infatti oggi dell’aura dell’opera d’arte che, ormai quasi un secolo fa, Walter Benjamin dichiarava irreversibilmente perduta con l’avvento della riproducibilità tecnica delle immagini? Sullo sfondo delle attuali accelerazioni tecnologiche implicanti una rivoluzionaria trasformazione materiale e immateriale della produzione e della percezione plurale e multisensoriale delle immagini, la questione si ripropone in forme “generative” e per ciò impigliata anche nella controversa nozione di autenticità dell’opera stessa.

Gennaio 2026

1) Claire Bishop, *Attenzione disordinata. Come guardiamo l’arte e la performance oggi*, Johan & Levi, 2025.

2) Ibidem, p.48.

3) Ibidem, p.57.

4) Ibidem, p.80.

5) Ibidem, p.94.

6) Ibidem, p.148.

7) Ibidem, p.35.

