

Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione¹

Gabriella Giannachi

Università di Exeter

Abstract

Questo articolo analizza i dibattiti salienti nella storia del pensiero critico relativi alle pratiche partecipative in una serie di discipline e campi, tra cui arte, teatro, sviluppo, architettura, radiodiffusione e scienza. La partecipazione, sostiene l'autore, non è solo una forma di *empowerment* e generazione di conoscenza, identità e creazione di comunità, è anche un tipo di economia che facilita l'autoproduzione, privilegia la connessione (o le relazioni) sociale sul consumo o, eventualmente, trasforma la connessione sociale in una nuova forma di consumo.

This paper analyses salient debates in the history of critical thinking related to participatory practices in a number of disciplines and fields, including art, theatre, development, architecture, broadcasting and science. Participation, the author maintains, is not only a form of empowerment and knowledge generation, identity and community creation, it is also a type of economy which facilitates self-production, privileges social connection (or relationships) over consumption or possibly turns social connection in a new form of consumption.

Parole chiave/Key Words

Partecipativo; Empowerment; Economia Partecipativa; Artivismo.

Participatory; Empowerment; Participation Economy; Artivism.

¹Traduzione, a cura di Vincenzo Sansone, dell'intervento di Gabriella Giannachi *Who decides who participates? Re-thinking the epistemology of participation*. Gentile concessione dell'autrice.

Com'è noto, il termine "participatory" (partecipativo) è fortemente controverso, sia che venga utilizzato nel contesto del teatro, dell'arte e della performance, che in quello della politica, dell'architettura, della scienza e dell'economia. Dal punto di vista etimologico, il verbo "partecipare" significa semplicemente "prendere parte a qualcosa". Tuttavia, la cosa interessante è che l'elemento controverso di questo termine non sia tanto il morfema "part", ma piuttosto "cip", forma indebolita di "cap" che deriva dal verbo latino *capere* (OED 2003) a sua volta derivato dalla radice del termine "capace", che significa "catturare, cogliere, prendere", oppure "assumere", ma anche "accogliere, capire". Pertanto, ciò che si contesta del termine "partecipativo", non è tanto l'implicazione intrinseca alla parola, quella cioè, del partecipare a qualcosa, piuttosto il fatto che in qualche modo, questa suggerisca l'acquisizione di una capacità o forse, cosa ancora più importante, che riguardi l'atto di comprendere qualcosa. Partecipare significa quindi, prendere parte a qualcosa, ma anche capire, acquisire conoscenza e, possibilmente, prendere coscienza di questo processo. È proprio questo atto di comprensione, di presa di coscienza, che rende possibile differenziare tra i vari tipi di esperienze partecipative e che fa della partecipazione stessa, un problema epistemologico. Ma cosa significa "capire", diventare "consapevoli" di qualcosa nel contesto dell'arte partecipativa, del teatro o della performance, dell'attivismo, o ampliando la prospettiva, in altri ambiti? E inoltre: chi decide chi dovrebbe capire cosa? In altre parole, come suggerisce con leggerezza il titolo di questa presentazione: chi decide chi partecipa? Penso che per affrontare la questione dei vantaggi della partecipazione potrebbe essere necessario rivisitare l'epistemologia stessa della partecipazione, risalendo cioè, a quelle condizioni di "produzione" della conoscenza in cui si verifica la partecipazione. Per fare ciò, è necessario prima di tutto stilare una mappa di alcuni dei dibattiti salienti in questo campo così affascinante e ricco ma tuttavia, oggetto di forti contestazioni.

Per prima cosa mi concedo una piccola digressione: il primo episodio di arte partecipativa in cui mi sono imbattuta è stato di natura teatrale. A sedici anni andai a vedere un seminario all'Università di Torino della famosa compagnia teatrale americana di ricerca Living Theatre. Il seminario riguardava la loro performance *Antigone*, che stavano mettendo in scena al Cabaret Voltaire di Torino. *Antigone*, un adattamento del testo di

Sofocle, fu originariamente ideato nel 1967 e poi rimesso in scena a metà degli anni Ottanta. La performance presentava il conflitto tra Stato/Autorità/Figura Patriarcale rappresentato da Creonte e interpretato dal direttore artistico della compagnia Julian Beck, e l'Individuo/Senza diritti/Donna, incarnato da Antigone e interpretato dall'altra direttrice artistica della compagnia Judith Malina, moglie di Julian Beck. Malina stessa aveva tradotto il testo, basandosi su una versione del drammaturgo e teorico tedesco Bertolt Brecht che, a sua volta, si era ispirato a una versione del poeta romantico tedesco Friedrich Hölderlin. Nella traduzione del Living Theatre non vi era alcun riferimento alla dimensione mitologica o religiosa del testo, posta in primo piano dalle traduzioni precedenti; il testo presentava invece, una battaglia per il potere con l'obiettivo principale di far acquisire agli spettatori un senso di responsabilità. Questa era già una caratteristica della traduzione brechtiana, solo che la versione del Living Theatre la esasperava, coinvolgendo gli spettatori direttamente all'interno della produzione. Mentre i performer rappresentavano Tebe, il pubblico ignaro, divenne il popolo di Argo². Per attrarre gli spettatori, non furono utilizzati costumi o scenografi: i performer, che sovente scendevano in platea, letteralmente tra gli spettatori, indossavano abiti comuni. Mentre la performance proseguiva, gli spettatori si rendevano sempre più conto di essere loro stessi i responsabili di ciò che stava accadendo e che ogni possibile cambiamento sarebbe dipeso interamente da loro. Detto questo, non ebbero mai veramente *il potere* di alzarsi in piedi e di esibirsi. La performance, che divenne universalmente una «celebrazione della disobbedienza civile»³, una forma di attivismo per eccellenza, chiedeva una rivoluzione, letteralmente una ri-evoluzione, una svolta, una trasformazione, un nuovo modo di pensare. Questa ri-evoluzione però non doveva avvenire sul palco, ma successivamente, nella vita reale. Questo è il motivo per cui la compagnia cercava di realizzare seminari come quello a cui ho partecipato, che avevano l'obiettivo di discutere sulla performance, in modo che le idee e le pratiche potessero essere condivise e influenzare cambiamenti nella vita reale.

² P. Biner, *The Living Theater*, Horizon Press, New York 1972 [1968], p. 149.

³ Ivi, p. 145.

Mentre il Living Theatre metteva in scena per la prima volta *Antigone* negli Stati Uniti, Sherry Arnstein, che all'epoca lavorava presso il Department of Housing, Education and Welfare a Washington D.C., scrisse uno dei primi studi sulla partecipazione, in cui descriveva la nota "scala della partecipazione dei cittadini", in seguito chiamata anche "Scala di Arnstein". Pubblicata nel 1969, fu progettata utilizzando esempi tratti da tre programmi sociali federali: rinnovamento urbano, anti-povertà e Città Modello. È interessante notare che la scala aveva alla base quello che la Arnstein descriveva come il «potere» del cittadino nel «determinare il piano e/o il programma» per superare quella che allora era percepita come una controversia sulla partecipazione, che l'autrice definì come: «Mangiare spinaci: nessuno è contrario in termini di principio, dato che fa indubbiamente bene»⁴.

Per la Arnstein «la partecipazione senza redistribuzione del potere è un processo vuoto e frustrante per gli indifesi»⁵. Per visualizzare questo, la Arnstein ideò la nota scala che mostra graficamente, partendo dal basso verso l'alto, i gradini della "manipolazione" e "terapia", che sono considerate non partecipative⁶; quelli della "informazione" e "consultazione", seguite da "pacificazione", "partenariato", "potere delegato" e "controllo dei cittadini". Quindi, secondo l'autrice, maggiore è il successo del piano o del programma partecipativo, maggiore è la trasformazione dell'individuo. Sebbene il pubblico del Living Theatre acquisisse comprensione del proprio ruolo nella società e si rendesse conto della propria responsabilità nei confronti del cambiamento, non era autorizzato a salire effettivamente e a esibirsi sul palco, da qui il senso di disagio che il loro pubblico sperimentò spesso e che comportò alcune critiche nei loro confronti, nonostante fossero una delle compagnie più influenti nel campo del teatro partecipativo. Tuttavia, per dar merito al Living Theatre, non era tanto il teatro il luogo in cui loro pensavano si dovesse verificare la rivoluzione, ma la società stessa. Così, furono tra i primi a lavorare con le persone nelle carceri, nelle scuole, nelle fabbriche e nelle strade. Ma se la partecipazione, seguendo Arnstein e il Living Theatre, riguarda la presa

⁴ S.R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in «Journal of the American Institute of Planners», vol. 35, n. 4, 1969, p. 216.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 217.

di coscienza nella società, come potrebbe emergere una situazione attraverso la quale verificare l'attuarsi di questa presa di potere trasformativa?

La storica dell'arte Claire Bishop, scrivendo specificamente nel contesto della storia dell'arte, suggerisce che nell'arte partecipativa «l'artista è concepito più che come un produttore individuale di oggetti discreti, come un collaboratore e produttore di *situazioni*». Così, continua, «l'opera d'arte come prodotto finito, portatile e mercificabile, viene ripensata come un *progetto* in corso o a lungo termine con un inizio o una fine poco chiari; mentre il pubblico, precedentemente concepito come “spettatore” o “osservatore”, è ora riposizionato come co-produttore o partecipante»⁷. Sottolineando come la pratica partecipativa sia stata storicamente popolare durante periodi di sconvolgimento politico, come «negli anni che hanno portato al fascismo italiano, all'indomani della Rivoluzione del 1917, nel diffuso dissenso sociale che ha portato al 1968, e all'indomani degli anni Settanta»⁸ Bishop suggerisce che «in ogni momento storico l'arte partecipativa assume una forma diversa, perché cerca di negare diversi oggetti artistici e socio-politici»⁹. Pertanto, come l'autrice dimostra, l'identità dei partecipanti si è spostata da «una folla (anni Dieci), alle masse (anni Venti), alla gente (fine anni Sessanta/anni Settanta), agli esclusi (anni Ottanta), alla comunità (anni Novanta), fino agli odierni volontari, la cui partecipazione, sostiene, «è in continuità con una cultura da reality televisivo e da social network»¹⁰. Se da un lato questo ha riverberi positivi, come si evince dalle parole di Bishop, «maggiore attivazione e *agency* del pubblico», dall'altro mostra come le persone siano sempre più disposte a sottomettersi agli artisti. Questo, suggerisce Bishop, fa parte di una «mercificazione dei corpi umani in un'economia di servizi»¹¹, ovvero un'economia in cui avvengono scambi immateriali di valore.

Per approfondire questa affermazione prendiamo l'esempio di *Duismülsen U(topie)*¹⁸ di Raumlabor, sottotitolato *Una guida di viaggio attraverso una città modello*. Si tratta di un simposio realizzato al *Duisburger Paradoxien des Oeffentlichen - Kunst im*

⁷ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012, p. 2 (corsivi originali).

⁸ Ivi, p. 276.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 277.

¹¹ *Ibidem*.

öffentlichen Raum (Paradossi dell'Arte Pubblica nello Spazio Pubblico), nell'ambito del progetto Duisburg Capitale Europea della Cultura nel 2010, co-prodotto da Schauspiel Essen e Ringlokschuppen Mülheim. *Duismülsen U(topie)18* consiste in un viaggio di tre ore attraverso una serie di "stazioni" situate tra le città di Duisburg, Mülheim ed Essen che fanno parte della regione della Ruhr nella Renania settentrionale-Vestfalia (Germania). Sebbene i partecipanti venissero "guidati" attraverso una serie di destinazioni, come se stessero effettuando un'escursione turistica, la performance non era tenuta insieme da una forte "narrazione" né presentava un "messaggio" espresso in modo chiaro. L'ultima stazione consisteva in una sorta di bolla che avvolgeva le prove dell'Eichbaum Opera di Christopher Dell a Eichbaum, Mülheim. Per poter comprendere la qualità artista di questa performance dobbiamo osservare più da vicino ciò cui i partecipanti assistevano in queste stazioni.

Alla STAZIONE 2, il prof. Hans Ahlbrecht illustrava il modello U18 al Museo dei trasporti vicino alla Berliner Platz di Essen. Spiegava l'originale visione "utopica" dell'U18 come il mezzo attraverso il quale l'area del Reno potrebbe reinventarsi come una grande città policentrica internazionale e globale. Alla STAZIONE 7, la signora Galinski, un'infermiera, che vedevamo nell'immagine con una bevanda in mano, mi disse che viveva in questo appartamento da quarant'anni, da quando si era trasferita in Germania dalla Polonia. Mi guardò negli occhi e mi disse: «Nessuno dovrebbe vivere così!» Dopo lessi nel programma che lei apre le finestre ogni mattina per un'ora per prendere un po' d'aria fresca ma che il rumore del traffico è così forte che non riesce a sentire nulla. Alla STAZIONE 15, i partecipanti si avvicinavano alla bolla di Raumlabor per le prove della Eichbaum Opera di Christopher Dell all'Eichbaum di Mülheim.

Questo intervento affrontava due tipi di partecipazione, forse anche tre. A un primo livello c'erano gli artisti con le loro famiglie e gli amici che si unirono alla marcia e parlavano con i partecipanti, per lo più presenti alla conferenza, compresi i responsabili politici e i finanziatori. A un secondo livello c'erano coloro che qui ho chiamato partecipanti, coloro che erano presenti alla conferenza e che furono accompagnati nel viaggio. Ma a un terzo livello c'erano coloro i cui spazi erano attraversati e abitati temporaneamente dai partecipanti. Anche loro partecipavano, ma allo stesso tempo, probabilmente,

erano anche in qualche modo in mostra. Erano stati mercificati, seguendo il suggerimento di Bishop? Chi erano gli attivisti in questo contesto?

La società tedesca Raumlabor, il cui nome significa letteralmente “laboratorio spaziale”, ha iniziato a lavorare a Berlino nel 1999 come studio di architettura per la progettazione di edifici, ma anche di oggetti, ideando pratiche spaziali alternative, ambienti interattivi, strategie per il rinnovamento urbano e compiendo ricerche attraverso radicali interventi urbani. Concentrandosi in particolare su luoghi che secondo loro hanno perso significato, funzione e valore, erigono “bolle” o strutture “plug-in” all’interno delle quali esercitarsi contro le condizioni che sono insite nei luoghi. Ognuna di queste membrane, o bolle, operano tra spazi reali e immaginari, incrementando il valore di uno attraverso l’altro. Rimettere in pratica questi spazi consente, secondo Raumlabor, la creazione di nuove possibilità di ordine, potere e arte. Per l’architetto Peter Eisenman «privilegiare “il sito” come *il* contesto significa reprimere altri possibili contesti [...] per credere che “il sito” esista come un insieme conoscibile permanente. Una tale convinzione è oggi insostenibile»¹². È in linea con questo postulato la convinzione che praticare, anzi essere testimoni degli avvenimenti di questi siti significativi anche cambiarli. Quindi, la signora Galinski non fu affatto mercificata quando mi disse: «Nessuno dovrebbe vivere così!»: ebbe infatti, il potere di dirci come si sentiva riguardo alla sua vita. Fu lei la protagonista di questo pezzo attivista.

Sappiamo che per Boris Groys «l’arte deve essere diretta contro la contemplazione, contro la spettatorialità, contro la passività delle masse paralizzate dallo spettacolo della vita moderna»¹³. Questo per Bishop significa che il desiderio «di attivare il pubblico nell’arte partecipativa è allo stesso tempo una spinta ad emanciparlo da uno stato di alienazione indotto dall’ordine ideologico dominante – che questo sia capitalismo consumista, socialismo totalitario o dittatura militare»¹⁴. Per la studiosa, tali «rifiuti antiestetici» non sono nuovi: «così come siamo arrivati a riconoscere il cabaret dadaista, il

¹² P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence*, Architectural Associations, London 1986, p. 5.

¹³ B. Groys, *Comrades of Time*, in «e-flux journal» (ultimo accesso 26/2/2017).

¹⁴ C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, 2011, p. 2, in <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).

détournement situazionista o l'arte concettuale dematerializzata e della performance come dotati di una propria estetica di produzione e circolazione, così anche la visione di documenti fotografici di arte partecipativa ha un proprio regime esperienziale. Il punto non è considerare questi fenomeni antiestetici come oggetti di un nuovo formalismo (aree di lettura, sfilate, dimostrazioni, discussioni, onnipresenti piattaforme di compensato, infinite fotografie di persone), ma analizzare come questi contribuiscono all'esperienza sociale e artistica derivante»¹⁵. Lo studio di Bishop quindi, non solo inserisce le attuali pratiche partecipative all'interno di un lignaggio, una storia, ma suggerisce anche come esse, nel loro discorso sul potere, siano cambiate nel tempo, riformulando letteralmente ciò che si intendeva con il termine partecipante, descritto come "una folla (anni Dieci)", "le masse (anni Venti)", "le persone (fine anni Sessanta/anni Settanta)", "gli esclusi (anni Ottanta)", "la comunità (anni Novanta)", e gli odierni "volontari"¹⁶. Cosa indicano questi sottili cambiamenti terminologici? Forse un certo riposizionamento del rapporto tra l'artista e il partecipante, non più folla, ma individuo, non più escluso ma volontario?

Per Bishop, che è stata forse la prima ad adottare il termine "social turn" (2006), indicando una tendenza emergente nell'arte contemporanea, l'arte partecipativa non è, tuttavia, necessariamente sinonimo di "svolta sociale" ma potrebbe anche indicare un "ritorno al sociale". Con questo Bishop intendeva che la performance partecipativa può anche essere una forma di arte impoverita e manipolatrice¹⁷, associata a forme di regime più o meno totalitarie che si erano imposte precedentemente, al tempo delle avanguardie storiche e al tempo dell'ascesa della neo-avanguardia¹⁸. La sua rinascita negli anni Novanta, che per Bishop è legata alla caduta del Comunismo nel 1989, segna, com'è avvenuto in ognuno di questi periodi storici, un «utopico ripensamento del rapporto dell'arte con il sociale e del suo potenziale politico – manifestato in una riconsiderazione dei modi in cui l'arte viene prodotta, consumata e discussa»¹⁹.

¹⁵ C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, cit., pp. 3-4.

¹⁶ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit., p. 277.

¹⁷ Ivi, p. 18.

¹⁸ Ivi, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*.

Le politiche artistiche del New Labour erano state ispirate da una relazione di François Matarasso che delineava i vantaggi della partecipazione sociale ai progetti artistici sostenendo che era ora «di iniziare a parlare di ciò che le arti possono fare per la società, piuttosto che di ciò che la società può fare per le arti»²⁰. Tuttavia, per Bishop, alcune delle pratiche che derivavano dalle politiche artistiche del New Labour erano false e una copertura della disuguaglianza, piuttosto che un discorso sul fatto che in primo luogo la disuguaglianza esiste. Per Bishop la produzione, il consumo e il dibattito sono le tre dimensioni chiave attraverso le quali l'arte partecipativa ri-concepisce le dinamiche socio-politiche tra i propri soggetti coinvolti. Questa formula, tuttavia, potrebbe, come ha sottolineato la studiosa, portare alla creazione di opere che mostrano più interesse a produrre relazioni etiche che a favorire il giudizio. E, immagino, a causa dell'importanza che la comprensione gioca nella partecipazione, questo potrebbe essere un problema per il settore. Ma se guardiamo di nuovo al lavoro di Raumlabor, per esempio, diventa subito chiaro che ciò che c'è da capire varia profondamente tra tutti i partecipanti. Se usiamo il diagramma di Nina Simon che raccoglie gli stati di partecipazione sociale, il progetto di Raumlabor ha raggiunto la fase 5, in cui le persone si rapportano socialmente tra di loro, anche se in qualche modo mancava di ciò che il Living Theatre aveva giustamente considerato cruciale, vale a dire un impatto più ampio sulla società.

Nel precedente saggio del 2006, esplorando anche il concetto di partecipazione, Bishop aveva già notato come questo campo comprenda una varietà di generi che spaziano «dall'arte socialmente impegnata, all'arte basata sulla comunità, alle comunità sperimentali, all'arte dialogica, alla littoral art, fino all'arte partecipativa, all'arte interventista, all'arte basata sulla ricerca o all'arte collaborativa», che generalmente favoriscono la collaborazione sociale rispetto all'estetica²¹. E, come abbiamo visto dalla mia descrizione del lavoro del Living Theatre, si potrebbero certamente aggiungere anche una serie di forme di teatro applicato e comunitario. Lo scetticismo di Bishop in questo campo, in particolare sul valore estetico di tali progetti partecipativi, ha fatto storcere il naso a qualcuno, tra cui, notoriamente lo storico dell'arte Grant Kester, che, nella replica a un

²⁰ F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, Bournes Green, Stroud 1997, p. V.

²¹ C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in «Artforum», vol. 44, n. 6, 2006, p. 178.

suo intervento del 2006, sottolinea che c'è un conflitto in Bishop tra progetti "estetici" (descritti, nelle parole di Kester, come "provocatori", "scomodi" e "multistrato") e "opere attiviste" (descritte come "prevedibili", "benevole" e "inefficaci")²² al quale Bishop, a sua volta, risponde che non è così in quanto le opere da lei descritte occupano una posizione sfuocata all'interno di queste dicotomie²³.

Kester, nel suo *Conversation Pieces* (2004)²⁴, aveva descritto le «pratiche dialogiche»²⁵. Si tratta di «progetti organizzati attorno allo scambio e all'interazione conversazionale»²⁶ che egli elogiava per la loro coesione sociale e per aver abbattuto la gerarchia tra artisti professionisti e non professionisti. Per lui tali opere avevano una «pragmatica apertura al sito e alla situazione, una volontà di impegnarsi con culture e comunità specifiche in modo creativo e improvvisato... e una relazione critica e autoriflessiva con la pratica stessa»²⁷. Fondamentale per lui era «il desiderio di coltivare e valorizzare forme locali di solidarietà che possono, o meno, avere una relazione con lotte politiche o azioni collettive più ampie»²⁸. Il lavoro di Raumlabor probabilmente rientra in questa categoria. Loraine Leeson della compagnia *The Art of Change* è un altro buon esempio di questo tipo di lavoro. *West Meets East* (1992) sviluppato in collaborazione con una classe di ragazze bengalesi e i loro insegnanti presso la Central Foundation School for Girls di Bow and Tate, era un «fotomontaggio tessile visualizzato come un cartellone pubblicitario di dodici per sedici piedi presso Isle of Dogs»²⁹. L'immagine, ha spiegato Kester, era una giustapposizione tra la giacca di jeans e un sari che mostrava come «l'identità di una giovane donna sia in bilico tra le influenze della cultura occidentale e bengalese»³⁰. All'epoca Leeson e il suo allora collaboratore Peter Dunn lavoravano con una serie di gruppi comunitari, scuole, organizzazioni femminili. Per lei *The Art of Change* era «un'organizzazione per le arti visive» ma anche «una filosofia in pratica di *un'arte del*

²² G. Kester, *Another Turn* (Letter to the Editor), in «Artforum», vol. 44, n. 9, 2006.

²³ *Ibidem* (risposta di Bishop).

²⁴ G. Kester, *Conversation Pieces*, University of California Press, Berkeley 2004.

²⁵ G. Kester, *The One and the Many*, Duke University Press, Durham, North Carolina 2011, p. 8.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 125.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Kester, *Conversation Pieces*, cit., p. 22.

³⁰ *Ivi*, p. 23.

coinvolgimento. Un'arte che si occupa di idee, problemi, processi e prodotti di trasformazione, concentrandosi in particolare sulle questioni del cambiamento nell'ambiente urbano e nell'identità culturale». «La nostra pratica», osservava, «riguarda l'emancipazione. In questo senso è un'affermazione politica tanto quanto artistica» quindi, per esempio, con *West Meets East* era, citando le sue parole, «importante che questo processo culminasse nella produzione di un'opera d'arte – il potere visivo del prodotto è una parte importante del processo di responsabilizzazione – perché i partecipanti vedono e hanno confermato di aver contribuito con qualcosa di cui possano sentirsi orgogliosi»³¹. Il lavoro di Leeson trascende i commenti sia di Bishop sia di Kester perché è un progetto, un atto di *emancipazione*, una relazione etica, un atto di fortuna, una forma di attivismo, così come un'opera d'arte.

In definitiva, Kester e Bishop non erano d'accordo su molte cose, tranne forse sul fatto che la crescita di biennali e fiere d'arte abbia prodotto un nuovo ambiente più in sintonia con la logistica dei progetti di arte partecipativa che con la galleria tradizionale o lo spazio museale³². Qualunque siano le arti partecipative, e qualunque sia la definizione cui aderiamo, è chiaro che sono necessarie nuove iniziative. Tate Exchange, ad esempio, mira a considerare quale potrebbe essere il ruolo dell'arte in relazione a più ampi sistemi e strutture sociali in modo da comprendere meglio come l'arte possa fare la differenza per la vita delle persone e per la società più in generale. Il programma, che comprende eventi partecipativi sviluppati da artisti, professionisti e associati, all'interno e al di fuori del settore artistico, è anche letteralmente un nuovo spazio civico nella Tate Modern Switch House, che offre un luogo per progetti collaborativi e innovativi, realizzando la visione di Richard Sandell di un museo come agente per l'inclusione sociale e il cambiamento (2010). Iniziative come Tate Exchange suggeriscono che responsabilità del museo potrebbe essere non solo la promozione (come mostra Nina Simon nel suo *The Participatory Museum* del 2010) ma anche l'ospitalità e forse anche la documentazione di tali pratiche partecipative.

³¹ P. Dunn, L. Leeson, *The Aesthetics of Collaborations*, in «Art Journal», 1997 (corsivo originale).

³² G. Kester, *The One and the Many*, cit., p. 8; C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit., p. 195.

A conclusione di questa sezione sul dibattito tra Bishop e Kester, il teorico e professionista Michael Kelly riassume la loro argomentazione suggerendo che mentre Bishop stava «invocando un'arte critica e problematizzante della negazione, Kester [stava] cercando modelli affermativi di comunicazione nell'arte dialogica»³³. Per Kelly: «Il dibattito sull'uso si manifesta spesso in due domande: se un progetto assume la forma di un servizio sociale utile come un centro per i diritti degli immigrati o un rifugio sicuro per le prostitute, qual è il valore di chiamarlo arte? E, se l'aspirazione di un progetto artistico partecipativo è un bene sociale, dovrebbe essere giudicato sulla base di risultati strumentali senza riferimento a ciò che è tradizionalmente considerato valore estetico?»³⁴. Il lettore potrebbe chiedersi: perché questa è una domanda interessante? O forse, dovrei dire: per chi questa domanda è interessante? In altre parole, importa se un processo partecipativo che può aver portato a un cambiamento sociale, sia anche un processo estetico? Personalmente penso di sì. E questo non perché penso che solo le opere artistiche debbano avere un valore estetico, al contrario, è perché penso che non sia solo l'arte ad avere un valore estetico. Penso che la posta in gioco qui sia proprio questo termine "valore estetico". Pertanto, quelli che Bishop descrive come «i documenti fotografici dall'aspetto spesso informe di arte partecipativa», che lei stessa definisce come «fenomeni antiestetici»³⁵ sono per me i documenti che mostrano, appunto, l'estetica, così come il valore sociale, politico e persino economico di tali opere. La disaggregazione dalla politica e dall'arte, la riduzione di tutto a un problema estetico o sociale è inutile o forse addirittura pericoloso. Non avere forma è davvero una potente affermazione estetica (artista).

Allo stesso modo di Bishop³⁶, anche la studiosa dei *performance studies* Shannon Jackson ha identificato una "svolta" nella performance art dopo la quale i performer sono diventati "costruttori", lavorando nel campo della "pratica sociale"³⁷. Volendo espandere ciò che questi termini significano per lei, la studiosa suggerisce alleanze con pratiche come «arte attivista, lavoro sociale, performance di protesta, arte collaborativa, et-

³³ M. Kelly, *Participatory Art*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2014.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, cit. pp. 3-4.

³⁶ Cfr. gli scritti di Bishop del 2006 e del 2012 già citati.

³⁷ S. Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, London & New York 2011, p. 11.

nografia della performance, teatro di comunità, estetiche relazionali, pezzi di conversazione, ricerca-azione», ma anche con «*literal art*, arte funzionalista, *dumbed-down art*, arte realista socialista, *victim art*, arte consumabile»³⁸. Quindi arte partecipativa è un termine generico che comprende un'ampia gamma di pratiche, non tutte ugualmente efficaci. Come indica anche Kelly, l'arte partecipativa esiste sotto una «varietà di titoli che si sovrappongono tra cui arte interattiva, relazionale, cooperativa, attivista, dialogica e basata sulla comunità». In alcuni casi produce un oggetto, in altri una performance, in altri può indicare semplicemente un processo³⁹ o un insieme di relazioni. Così, cita l'esempio della fotografa concettuale Wendy Ewald che «impartì lezioni di fotografia e macchina fotografica a un gruppo di bambini in un villaggio dell'India. I bambini, a loro volta, rappresentavano la loro comunità e lo spettacolo fotografico che derivò può essere considerato come "arte partecipativa"»⁴⁰. Per Kelly, l'arte partecipativa può rientrare in tre categorie: «relazionale, attivista e antagonista»⁴¹. Questa definizione mette chiaramente in primo piano l'idea di cambiamento e mostra che l'arte non deve necessariamente implicare un'estetica precisa per rientrare in questo gruppo.

Diamo uno sguardo più da vicino al lavoro di un'altra pioniera delle arti partecipative: Susanne Lacy. Nel suo influente *Mapping the Terrain* (1995) definisce alcune di queste opere come «arte pubblica di nuovo genere»⁴² per la loro capacità di utilizzare una gamma di media ma anche e soprattutto per la loro capacità di «comunicare e interagire con un ampio e diversificato pubblico su questioni *direttamente rilevanti per la loro vita*»⁴³. Questo genere, dice, è basato sul «coinvolgimento»⁴⁴ e potrebbe includere «combinazioni di media diversi» come «installazioni, performance, arte concettuale e *mixed media art*». «Ciò che esiste nello spazio tra le parole pubblico e arte è una relazione sconosciuta tra artista e pubblico, una relazione che può diventare *essa stessa opera d'arte*»⁴⁵. Per Lacy, l'arte tradizionale mette al centro l'esperienza soggettiva dell'artista, mentre la perfor-

³⁸ S. Jackson, *op. cit.*, p. 17.

³⁹ M. Kelly, *op. cit.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995, p. 19.

⁴³ *Ibidem* (corsivo aggiunto).

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ivi*, p. 20 (enfasi originale).

mance e l'arte concettuale si sono concentrate sul «*processo dell'arte, a volte anche sostituendo il processo per l'oggetto*»⁴⁶. Gli artisti coinvolti in pratiche partecipative, sostiene, operano come reporter⁴⁷; come analisti, assumendo «per se stessi competenze più comunemente associate a scienziati sociali, giornalisti investigativi e filosofi»⁴⁸ e come attivisti per i quali «devono essere apprese nuove strategie: come collaborare; come sviluppare un pubblico multistratificato e specifico, come incrociarsi con altre discipline, come scegliere luoghi che risuonano di un significato pubblico e come chiarire il simbolismo visivo e processuale per coloro che non hanno una formazione artistica»⁴⁹. Infine, afferma, è fondamentale capire in che misura la partecipazione del pubblico «forma e informa il lavoro – come funziona come parte *integrante* della struttura del lavoro»⁵⁰. Questo potrebbe essere il motivo per cui opere come *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest form of Art* (1979) di Tom Marioni, celebrata di recente nell'affascinante mostra di SFMOMA *The Art of Participation*, curata da Rudolf Frieling nel 2009, rimane, nonostante il lavoro non abbia comportato una particolare trasformazione sociale o abbia portato a una particolare comprensione, una delle opere più significative nel campo (apparentemente una delle principali preoccupazioni nell'esposizione di questo lavoro era stata «che troppe persone potevano accettare l'offerta dell'artista di ricevere birra gratuitamente!»⁵¹). Per Tom Marioni, come per Lacy, infatti, contava soprattutto la costruzione di relazioni.

La partecipazione non è, e, come mostra la scala di Arnstein, non è mai stata un fenomeno originato o prevalente nelle arti. Semmai il contrario. Nella scienza, ad esempio, negli ultimi anni è stata dedicata molta attenzione alla partecipazione, soprattutto in termini di cosa può significare partecipazione all'interno di un progetto⁵². Pertanto, l'ornitologo Rick

⁴⁶ S. Lacy, *op. cit.*, p. 174 (corsivo originale).

⁴⁷ Ivi, p. 175.

⁴⁸ Ivi, p. 176.

⁴⁹ Ivi, p. 177.

⁵⁰ Ivi, p. 178 (corsivo aggiunto).

⁵¹ R. Frieling, *The Art of Participation: 1950 to now*, San Francisco Museum of Modern Art e Thames and Hudson, San Francisco 2009, p. 14.

⁵² R. Bonney, H. Ballard, R. Jordan, E. McCallie, T. Phillips, J. Shirk, C.C. Wilderman, *Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for Informal Science Education*. A CAISE Inquiry Group Report, Center for Advancement of Informal Science Education (CAISE), Washington D.C. 2009.

Bonney ha identificato diverse forme di partecipazione all'interno di un progetto distinguendo tra: «progetti contributivi», «progetti collaborativi» e «progetti co-creati».

Considerando che i primi sono «generalmente progettati da scienziati» con il coinvolgimento del pubblico a livello di contributo dei dati; i progetti collaborativi vedono membri del pubblico coinvolti anche nel perfezionamento del design del progetto, nell'analisi dei dati e possibilmente nella diffusione dei risultati, mentre i progetti co-creati sono progettati sia da scienziati sia da membri del pubblico per i quali «almeno alcuni dei partecipanti del pubblico sono attivamente coinvolti nella maggior parte di tutte le fasi del processo scientifico»⁵³. È interessante notare che Nina Simon aggiunge una quarta categoria, vale a dire quella dei «progetti ospitati» in cui «l'istituzione cede una parte delle sue strutture e/o risorse per presentare programmi sviluppati e implementati da gruppi pubblici o visitatori occasionali»⁵⁴, come forse è il caso della Tate Exchange. Tornerò sull'importanza di coinvolgere il pubblico nella ricerca, ma qui è sufficiente dire che l'aggiunta di Simon mette in primo piano l'importanza della responsabilità istituzionale piuttosto che un determinato set di competenze richieste.

Cosa interessante, fu Bonney, com'è noto, a coniare il termine *citizen science* nel 1995 per riferirsi al crescente numero di progetti di ricerca pubblica guidati da scienziati del Cornell Lab of Ornithology (1996), mentre il sociologo Alan Irwin usò anche il termine per riferirsi al coinvolgimento dei cittadini nella politica scientifica (1995). Per Irwin, c'erano due dimensioni nella relazione tra cittadini e scienza che contavano in questo contesto: 1) che la scienza dovesse essere sensibile alle preoccupazioni e ai bisogni dei cittadini; e 2) che i cittadini stessi potessero produrre una conoscenza scientifica affidabile⁵⁵. *Citizen science*, ora nota anche come *crowd science*, *crowd-sourced science*, *civic science*, *volunteer monitoring* o *networked science* indica un processo di ricerca scientifica condotto da dilettanti sotto la bandiera del monitoraggio partecipativo e della ricerca

⁵³ R. Bonney, H. Ballard, R. Jordan, E. McCallie, T. Phillips, J. Shirk, C.C. Wilderman, *op. cit.*, p. 11.)

⁵⁴ N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org/> (ultimo accesso 2/3/2017).

⁵⁵ D. Cavalier, E. Kennedy, *The Rightful Place of Science: Citizen Science*, Consortium for Science, Policy and Outcomes, Tempe, Arizona 2016, p. 54.

sull'azione partecipativa⁵⁶. Senza entrare troppo nei dettagli di questo affascinante campo, tale categoria coinvolge progetti come SETI@home, che utilizza Internet per sfruttare il calcolo distribuito, ed è quindi abbastanza passivo, progetti come Galaxy Zoo che chiede ai partecipanti di confrontare galassie diverse per forma ed è quindi abbastanza interattivo. La popolarità di questo fenomeno è stata piuttosto significativa, e il portale web Zooniverse in particolare, ora descritto come una «serie di progetti Citizen Science basati sul web che utilizzano lo sforzo di volontari per aiutare i ricercatori a occuparsi del flusso di dati da confrontare»⁵⁷ sviluppato dal progetto Galaxy Zoo, ha portato allo sviluppo di AnnoTate, una piattaforma che consente ai volontari di leggere e trascrivere i documenti degli artisti dall'archivio Tate. La popolarità di tali pratiche ha portato anche alla creazione del progetto e alla coniazione del termine, Citizen Heritage, per esaminare come le tecnologie digitali consentano ai cittadini delle aree locali di documentare e condividere ricordi e registrazioni del loro passato collettivo⁵⁸ e alla creazione di un consorzio che coinvolge scienziati informatici, personale dell'istruzione e la BBC per studiare la partecipazione di massa come forma di trasmissione o anche spettacolo televisivo. Mi riferisco al Participate Project (2006-8), finanziato dall'EPSRC, che esplorò come la computazione pervasiva potesse supportare campagne su larga scala osservando la convergenza dei pervasivi media online e di broadcast, «per creare nuovi tipi di eventi di partecipazione di massa in cui un'un'ampia sezione trasversale del pubblico contribuisce e accede ai contenuti contestuali – in movimento, nei luoghi pubblici, a scuola e a casa»⁵⁹.

Il team iniziò analizzando quelli che pensavano fossero, a loro avviso, progetti partecipativi di successo, come il progetto Bio Mapping di Christian Nolde che utilizzò bio mapping per registrare la risposta galvanica della pelle dei partecipanti in combinazione con la loro posizione geografica, permettendo di creare mappe che mostrano se una comunità è stressata o entusiasta su specifici fattori nel proprio quartiere. Un altro progetto fu Springwatch, guidato dalla BBC e dal Woodland Trust alla vigilia dell'omonima serie

⁵⁶ E. Hand, *CitizenScience: People Power*, in «Nature», vol. 466, n. 7307, 2010, pp. 685-687.

⁵⁷ <https://anno.tate.org.uk/#/>

⁵⁸ <http://www.citizenheritage.com/the-project/>

⁵⁹ K. Stynes, A. Woolard, G. Kahana, *Picture of Now Research 2006: Overview*, WP2.2 Business Modeling, Deliverable 2.2.1, 2006, p. 6.

della BBC. Ai partecipanti di Springwatch fu chiesto di presentare i dettagli dei loro primi avvistamenti annuali di varie specie di uccelli. I dati furono utilizzati in questo caso per uno studio sui cambiamenti climatici. Infine, il team esaminò il The Mass-Observation Archive, specializzato in materiale sulla vita quotidiana in Gran Bretagna e contenente documenti generati dall'originale organizzazione di ricerca sociale Mass-Observation (dal 1937 all'inizio degli anni Cinquanta). Nell'utilissima tassonomia sviluppata dal Participate Project, il team include categorie note come comunità, esperimento, arte, educazione, teatro, musica, servizio pubblico, ma anche nuove categorie come gioco, risorsa, guida, esperimento, trasmissione, strumentario, iniziativa, campagna, mercato, salute, tra gli altri⁶⁰, illustrando la pervasività della nozione di partecipazione in un numero crescente di campi di indagine e le modalità di coinvolgimento e mostrando che la partecipazione può essere utilizzata anche per la generazione di reddito.

In particolare, il Participate Project esaminò l'idea di sviluppare una «organizzazione ospitante» cui i partecipanti fornissero informazioni e che poi raccogliesse e utilizzasse queste informazioni in vari modi. «Partecipare ad un evento», affermarono, «non è come apparire all'interno di esso. Le persone devono sapere che stanno partecipando e dovrebbe esserci un intento consapevole nel partecipare. Fornire dati per il tipo di filtro collaborativo utilizzato da Amazon (ad es. formulare raccomandazioni sui prodotti del “partner perfetto”) non conta quindi come partecipazione, ma pubblicare una recensione di un libro o fornire feedback su un rivenditore sì»⁶¹. Questa forma di partecipazione si è rivelata un modo positivo per condurre campagne, sperimentare, intrattenere e stabilire o rafforzare un senso di comunità⁶². Quest'ultimo aspetto è interessante e si imbatte in una serie di relazioni col Participate Project. In definitiva, per il team di Participate, partecipare significava «affermare consapevolmente il proprio ruolo in una comunità»⁶³. In linea con gli altri, il team elaborò una gerarchia della partecipazione che va, in ordine crescente, dall'ascoltare al guardare, al dare denaro, fornire informazioni, essere presen-

⁶⁰ K. Stynes, A. Woolard, G. Kahana, *op. cit.*, p. 8.

⁶¹ Ivi, p. 9.

⁶² Ivi, pp. 9-10.

⁶³ L. Baptista, A. Woolard, *Participate User Research Report 2006*, WP2.3 Design Methods, D2.3.1 User Motivations in Mass Participation, 2006.

ti, dedicare del tempo, iniziare qualcosa, con un'ulteriore gerarchia all'interno del fornire informazioni che va dall'osservare, al registrarsi, all'aggiunta di un nome a una petizione elettronica, al download, al caricamento di informazioni non personali, al caricamento di informazioni personali⁶⁴. Ciò che progetti come Participate mostrano è la natura specifica della partecipazione online, che vorrei suggerire ha i suoi valori contestati e che, come possiamo vedere dall'inclusione di termini come fornire informazioni e dare denaro, sta portando il fenomeno ancor di più a un allineamento con altri propulsori economici.

L'amore dei politici per la partecipazione a causa del suo potenziale di portare alla creazione di valore e alla crescita economica è con molta probabilità, ciò che ha provocato una moltitudine di rapporti con una serie di campi tra cui le arti e le discipline umanistiche, spesso chiamate in causa in questo contesto, le industrie creative, ma anche, e soprattutto nello sviluppo, nelle scienze sociali, nella politica e negli affari. Come regola generale, questi campi si sono concentrati su cosa sia la partecipazione, come possa essere misurata e quali siano i suoi valori, soprattutto da un punto di vista economico, sebbene una serie di rapporti abbia anche definito cosa la ricerca partecipativa, la ricerca sociale o la ricerca-azione possano significare in una serie di contesti. Così, ad esempio, un Policy Brief scritto nel 2003 dall'Urban Institute di Washington riconosce che «una nozione ampliata di partecipazione culturale ha importanti implicazioni per i ricercatori, così come per i finanziatori, i professionisti e i responsabili delle politiche nelle arti e nello sviluppo della comunità»⁶⁵. Specificando che la nozione fosse "ampliata", gli autori intendevano includere non solo l'arte ma anche eventi incentrati sulla comunità e sulla creatività⁶⁶. Usando questa nozione ampliata, concludono gli autori, è chiaro che più persone sono impegnate in queste attività negli Stati Uniti rispetto a quanto suggerito da ricerche precedenti, che c'è una notevole variazione in termini di tassi e modalità di coinvolgimento delle comunità e che, cosa interessante, e torneremo su questo punto, «le pratiche documentarie tra le organizzazioni per monitorare la partecipazione culturale nelle comunità rimangono una sfida»⁶⁷.

⁶⁴ L. Baptista, A. Woolard, *op. cit.*

⁶⁵ M.R. Jackson, J. Herranz, F. Kabwasa, *Green, Art and Culture Communities: Unpacking Participation*, Policy Brief n. 2 of the Culture, Creativity and Communities Program, The Urban Institute, Washington 2003, p. 8.

⁶⁶ Ivi, p. 5.

⁶⁷ Ivi, p. 8.

Nel frattempo, N.C. Saxena, scrivendo nel campo dei *development studies*, suggerisce che la partecipazione «dovrebbe includere nozioni di contributo, influenza, condivisione o redistribuzione di potere e controllo, risorse, benefici, conoscenze e abilità da acquisire attraverso il coinvolgimento dei beneficiari nel processo decisionale»⁶⁸. Due termini importanti emergono da questi studi: documentazione (nel senso che è difficile documentare la partecipazione) e, accanto a termini incontrati in precedenza come potere e conoscenza, risorse (nel senso che la partecipazione riguarda in qualche modo la creazione, la condivisione e forse anche la conservazione delle risorse). Quindi, esaminiamo di più questo legame tra partecipazione ed economia.

Nel 1997, il Dipartimento della Cultura, dei Media e dello Sport del Regno Unito deliberò che «le misure di partecipazione culturale hanno intensificato l'enfasi posta sulla partecipazione come "consumo" economico»⁶⁹. Quindi la partecipazione non è solo una forma di generazione di conoscenza, redistribuzione del potere e produzione di risorse, è anche una forma di consumo. La partecipazione non fa solo parte dell'economia dei servizi, dell'economia dell'informazione e dell'economia digitale, ma fa parte dell'economia dell'esperienza. Se la partecipazione è una forma di consumo, cos'è che si consuma e quali benefici porta questa forma di consumo? Numerosi studi hanno tentato di affrontare queste domande dimostrando l'importanza della partecipazione alle attività culturali e allo sport «per la salute emotiva e fisica, per il capitale sociale, la coesione e il senso di comunità»⁷⁰. Il rapporto dell'UNESCO fa un ulteriore passo avanti suggerendo che la formazione dell'identità «è un insieme globale di valori connessi alla partecipazione culturale». Questo include «un maggiore senso di sé – chi sono, come mi inserisco; maggiore fiducia in se stessi, direzione, concentrazione; senso di realizzazione, traguardo, orgoglio; amor proprio, autostima, dignità»⁷¹. Quindi la partecipazione è diventata sinonimo

⁶⁸ N.C. Saxena, *What is Meant by People's Participation?*, in A. Cornwall (ed.), *The Participation Reader*, Zed Books, London and New York 2011, p. 31.

⁶⁹ UNESCO, *Measuring Cultural Participation*, Unesco Framework for Cultural Statistics, Montreal 2012, p. 8.

⁷⁰ N. Bacon, M. Brophy, N. Mguni, G. Mulgan, A. Sandro, *The State of Happiness Project*, The Young Foundation, 2010, in <http://youngfoundation.org/wp-content/uploads/2012/10/The-State-of-Happiness.pdf> (ultimo accesso 3/3/2017).

⁷¹ UNESCO, *op. cit.*, p. 17.

di autoproduzione? È per questo che c'è così tanto in gioco nei termini di definizione di cosa sia la partecipazione e chi ne abbia diritto?

La partecipazione, continua il rapporto dell'UNESCO, in linea con altri studi menzionati prima, può essere attiva (partecipando effettivamente a) o passiva (semplicemente trovandosi in un luogo)⁷², creativa o ricettiva⁷³. Seguendo il modello di A.S. Brown (2004) che suggerisce l'esistenza di cinque modalità di partecipazione artistica, distinte in base al grado di coinvolgimento e controllo creativo degli individui nelle pratiche culturali, il rapporto dell'UNESCO distingue anche tra: i) «*Partecipazione inventiva alle arti*», che coinvolge «la mente, il corpo e lo spirito in un atto di creazione artistica che è unico e idiosincratico, indipendentemente dal livello di abilità»; ii) «*Partecipazione interpretativa alle arti*», un «atto creativo di autoespressione che dà vita e aggiunge valore a opere d'arte preesistenti, individualmente o in collaborazione»; iii) «*Partecipazione curatoriale alle arti*», «l'atto creativo di selezionare, organizzare e raccogliere opere d'arte in modo mirato per la soddisfazione della propria sensibilità artistica»; iv) «*Partecipazione osservativa alle arti*», che comprende «esperienze artistiche che un individuo seleziona o acconsente, motivate da qualche aspettativa di valore»; v) «*Partecipazione ambientale alle arti*», che coinvolge «lo sperimentare l'arte, consciamente o inconsciamente, che non è selezionata di proposito – arte che “ti accade”»⁷⁴. Questa interessante distinzione tra creazione, espressione di sé, cura, identificazione del valore ed esperienza sottolinea la natura generativa, produttiva, della partecipazione.

Brown e altri hanno quindi sviluppato uno Spettro di Coinvolgimento del Pubblico, che è un quadro che descrive i diversi modi in cui funzionano i programmi di arti partecipative e i vari punti d'ingresso per la partecipazione. Anche questo quadro va dall'essere spettatore (che è visto come non partecipativo) e dal coinvolgimento potenziato (pro-

⁷² UNESCO, *op. cit.*, p. 19.

⁷³ Australian Expert Group in Industry Studies of the University of Western Sydney, “Social Impacts of Participation in the Arts and Cultural Activities, Stage Two Report: Evidence, Issues and Recommendations”, ACT, Department of Communications, Technology and the Arts, Canberra 2004, in http://www.arts.tas.gov.au/data/assets/pdf_file/0020/23627/Social_Impacts_of_the_Arts.pdf (ultimo accesso 26/2/2017).

⁷⁴ A.S. Brown, *The Values Study: Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*, Connecticut Commission on Culture and Tourism, Hartford, CT 2004, in <http://www.wolfbrTown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).

grammi di arricchimento educativo) che sono visti come ricettivi, al *crowd sourcing*, alla co-creazione e al pubblico come artista (danze pubbliche), che sono visti come partecipativi. Per gli ultimi tre, ancora una volta, il coinvolgimento potrebbe essere curatoriale, interpretativo e inventivo⁷⁵. È interessante notare ciò che gli autori sottolineano: «Questo cambiamento riguarda più che la semplice tecnologia. Le persone pensano all'esperienza della cultura in modo diverso rispetto al passato, attribuendo valore a un'esperienza più coinvolgente e interattiva di quanto sia possibile attraverso la semplice osservazione. Dalla rinascita dei circoli di lavoro a maglia alle legioni in crescita di musicisti arrugginiti e aspiranti narratori, gli americani stanno attivando la propria creatività in modi nuovi e insoliti. Questo fenomeno non si limita alla cultura, ma fa parte di una più ampia "economia partecipativa" in cui la connessione sociale eclissa il consumo»⁷⁶. Infine, in questo rapporto si riconosce che la partecipazione è una forma di economia che privilegia la connessione sociale (o le relazioni, come abbiamo visto) rispetto al consumo – o, piuttosto, che trasforma la connessione sociale in una nuova forma di consumo.

Per concludere questa sezione che analizza una serie di rapporti sulla partecipazione in diversi settori, vorrei solo citare *Education for Socially Engaged Art* (2011) di Pablo Helguera, che offre un modello basato sull'arte, definendo, ancora una volta, una "scala" di partecipazione che passa da "nominale" a "collaborativa": «Partecipazione *Nominale* (i partecipanti interagiscono con l'arte passivamente come spettatori); Partecipazione *Diretta* (i partecipanti intraprendono semplici attività per contribuire all'opera d'arte); Partecipazione *Creativa* (i partecipanti danno un contributo reale al lavoro); Partecipazione *Collaborativa* (i partecipanti condividono la responsabilità per la struttura e il contenuto del lavoro)». La responsabilità dell'artista partecipativo, suggerisce Helguera, non è solo quella di resistere all'essere "asservito" allo status quo o di fornire soluzioni ai mali sociali, ma piuttosto di problematizzare e accrescere le «tensioni intorno a quei soggetti, al fine di provocare riflessione così da realizzare trasformazioni e cambiamenti significati-

⁷⁵ A.S. Brown, J.L. Novak-Leonard con S. Gilbride, *Getting In on The Act: How arts groups are creating opportunities for active participation*, The James Irvine Foundation, 2011.

⁷⁶ Ivi, p. 7.

vi»⁷⁷. Vale la pena soffermarsi su questa responsabilità dell'artista. Nello sviluppare il suo *Quality Framework for Helix Arts Participatory Practice*, anche Toby Lowe (2012) discute sugli elementi chiave delle arti partecipative e suggerisce che questi si muovano tra «il ruolo dei partecipanti, la paternità del lavoro e l'etica della partecipazione»⁷⁸. La questione della paternità, e in effetti quella della responsabilità dell'autore, o dell'ospite, e dell'etica, è centrale e cruciale per la mia argomentazione. Ma chi è l'autore di cui parliamo? Oppure, per tornare alla mia domanda iniziale, chi decide chi partecipa e a quale livello? Se la partecipazione è davvero un'economia in cui la connessione sociale è una forma di consumo ma anche, soprattutto, creazione d'identità, cosa significa veramente non partecipare?

In tutto il mio contributo ho suggerito che la partecipazione interessa un'ampia gamma di economie: l'economia dei servizi, l'economia dell'informazione, l'economia digitale, l'economia esperienziale e appunto l'economia 4.0, quella del *cloud computing* e dell'internet delle cose in cui tutti (persone, animali, oggetti o altro) porteremo informazioni su noi stessi per poter rimanere in contatto con tutto il resto in qualsiasi momento⁷⁹. L'economia 4.0, che segna l'inizio della quarta rivoluzione industriale, che, ho suggerito nel mio ultimo libro *Archive Everything: Mapping the Everyday* (2016; tradotto in italiano da Treccani, 2021), comporta una trasformazione sistemica che interesserà la società civile, la *governance* e l'identità umana. Quindi se la partecipazione sta diventando indivisibile dalla nostra economia, il cui scopo è, sempre più, collegare tutto a tutto il resto per la massima produttività, la partecipazione può essere diventata la condizione per far parte dell'economia 4.0. E se la partecipazione è indispensabile per essere nell'economia 4.0, allora esaminare l'epistemologia della partecipazione può essere il modo in cui possiamo capire dove la partecipazione, per riportare il confronto di Arnstein, è in definitiva diversa dagli "spinaci" poiché deve essere chiaro ormai che non tutte le forme di partecipazione sono ugualmente buone per noi. Non si tratta di una novità e

⁷⁷ P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York 2011.

⁷⁸ T.A. Lowe, *Quality Framework for Helix Arts' Participatory Arts Practice*, 2012, in <http://www.helixarts.com/pdfs/Helix%20Arts%20Quality%20Framework%20full.pdf> (ultimo accesso 2/3/2017).

⁷⁹ Cfr. G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2016.

nemmeno di una considerazione originale, come si può vedere da questa famosa immagine che è stata creata dagli studenti come risposta e critica alla chiamata di Charles De Gaulle per una maggiore “partecipazione” civica nel maggio 1968.

Più recentemente, lo studio *The Nightmare of Participation* di Markus Meissen del 2010 mostra quanto sia facile per la partecipazione diventare «un metodo di placamento piuttosto che un vero processo di trasformazione»⁸⁰. La partecipazione può anche essere un metodo di sfruttamento. Come ha osservato Jeff Howe nel suo articolo del 2009 “Is Crowdsourcing Evil?»: «Aiutato da una nuova generazione di startup sofisticate, strumenti creativi sempre più economici e – soprattutto – da una recessione che impone misure di risparmio sui costi per le imprese, il *crowdsourcing* sta rapidamente migrando dalla nicchia al mainstream»⁸¹. Parlando specificamente di design, Howe descrive l’ascesa di siti di “spec-design” come crowdSpring e 99designs in cui «i clienti pubblicano brief creativi direttamente alla comunità, a cui poi compete creare un design che si adatti al meglio alle esigenze dei clienti»⁸². Ma, osserva Howe, un incarico potrebbe ricevere fino a una dozzina di proposte e il progetto vincitore otterrebbe una commissione nominale di circa \$200, una frazione di quanto addebiterebbe un’agenzia professionale. Citando importanti blog di design come eyeCinq e The Logo Factor, Howe mostra che «spec work» (“sulla speculazione”) è diventato «una forza importante nella svalutazione della percezione del design grafico nel mondo degli affari»⁸³. «Le persone che gestiscono queste attività» continua, «sono riuscite a trovare un modo per convincere migliaia di persone – alcune abbastanza abili da guadagnarsi da vivere dignitosamente – a lavorare per loro gratuitamente. È un incredibile gioco di prestigio»⁸⁴.

Howe non è l’unico a criticare la partecipazione. La raccolta pubblicata all’inizio del 2001 *Participation: The New Tyranny* mostra come la partecipazione possa portare all’esercizio ingiusto e illegittimo del potere. Gli autori, tutti scienziati sociali e specialisti

⁸⁰ M. Meissen, *The Nightmare of Participation*, 2010, web <http://turbulence.org/blog/2010/10/31/thenightmare-of-participation-by-markus-miessen/> (ultimo accesso 2/3/2017).

⁸¹ J. Howe, *Is Crowdsourcing Evil? The Design community Weighs in*, in «Wired», 3 ottobre 2009, in <https://www.wired.com/2009/03/is-crowdsourcin/> (ultimo accesso 3/3/2017).

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Sono le parole di eyeCinq citate da J. Howe nel suo articolo menzionato prima.

⁸⁴ Sono le parole di The Logo Factor citate da J. Howe nel suo articolo menzionato prima.

nello sviluppo, da varie discipline sfidano professionisti e teorici della partecipazione a rivalutare il proprio ruolo nel promuovere una serie di pratiche che sono spesso ingenui sulle questioni di potere, e possono anche servire a rafforzare, piuttosto che rovesciare, le diseguaglianze esistenti⁸⁵, una critica non troppo dissimile da quella posta da Claire Bishop nell'ambito delle arti partecipative⁸⁶. Quindi abbiamo appena girato in tondo? Non credo, e questo perché credo che alla fine questi studiosi abbiano ragione a diffidare della partecipazione come attività che vale di per sé. Ma se la partecipazione è una condizione dell'economia 4.0, sicuramente c'è molto in gioco nell'osservare di nuovo dove la partecipazione ha esito positivo, in modo da identificare le migliori pratiche e, in ultima analisi, influenzare il cambiamento sociale. Sappiamo che il mondo sta cambiando rapidamente: automazione, cambiamento climatico, migrazione di massa, invecchiamento della popolazione ... Intorno a noi assistiamo a un aumento di nuove forme di proprietà e prestito, condivisione e collaborazione. E assistiamo a una crisi dei valori che avevamo a cuore dalla metà del XX secolo. Nel frattempo, possiamo anche vedere l'ascesa di nuove forme di totalitarismo e sfruttamento economico. Penso che abbiamo bisogno di partecipazione ora più che mai...

Perché ho detto che un'epistemologia della partecipazione deve essere il luogo in cui possiamo capire come fare la differenza? Definita in senso stretto, l'epistemologia è lo studio della conoscenza e di una convinzione giustificata. In altre parole, l'epistemologia riguarda sia l'identificazione delle condizioni della conoscenza sia la sua giustificazione, il che a sua volta, solleva la questione di chi dovrebbe essere responsabile di quest'ultima. Partiamo dal presupposto che le convinzioni giustificate siano tali perché supportate da prove. Ma chi fornisce le prove e chi dovrebbe possederle? O non dovremmo forse rivisitare la partecipazione in modo più radicale e intenderla davvero come un diritto alla cultura, che quindi include tutte le forme di accesso alla cultura? Voglio dire, non vorremmo vedere gli investimenti nelle arti partecipative sottrarre agli investimenti nelle collezioni o nella conservazione o ci chiederemo in futuro perché in questo momento abbiamo così disperatamente favorito le relazioni rispetto agli oggetti. Ma ab-

⁸⁵ B. Cooke, U. Kothari (a cura di), *Participation: The New Tyranny*, Zed Books, London and New York 2001.

⁸⁶ Cfr. gli scritti di Bishop del 2006 e del 2012 già citati.

biamo bisogno di costruire relazioni per acquisire potere in modo da effettuare il cambiamento. Dobbiamo anche ricordare la nostra responsabilità nei confronti del nostro patrimonio, sia il nostro patrimonio tangibile sia immateriale, e quindi indagare ulteriormente cosa significa partecipare al patrimonio, essere parte del patrimonio e persino rendere l'attivismo la condizione attraverso la quale inquadrano la nostra vita quotidiana come una forma di patrimonio.

Quindi un'epistemologia delle pratiche di arti partecipative potrebbe iniziare con una cartografia, un processo di mappatura che ci consentirebbe di creare una ricca storia di questo fenomeno. Perché abbiamo bisogno di una storia? Perché così sapremo di più su come appare davvero la partecipazione dal punto di vista del partecipante, chiunque esso sia. Questo modo di pensare fu al centro di una collaborazione con il Mixed Reality Laboratory dell'Università di Nottingham e la Tate, chiamata The Cartography project. Il progetto costruì un prototipo di piattaforma cartografica per ospitare la storia delle pratiche partecipative socialmente impegnate, o pratiche attiviste, nei musei e nelle gallerie d'arte insieme ai soggetti interessati. Per cartografia intendiamo una struttura che dovrebbe rivelare reti e connettersi tra progetti e professionisti nello spazio e nel tempo. Consapevole del campo della cartografia critica, il team del progetto intese questo processo in modo da far emergere le relazioni di potere socio-politico che hanno influenzato questa pratica. La piattaforma online partecipativa doveva quindi, ospitare un archivio visivo e testuale in evoluzione di materiali documentari, per quanto informi, ricordi, idee e percezioni di pratiche artistiche partecipative associate a musei e gallerie d'arte che vanno dagli anni Sessanta ai giorni nostri. Questi materiali potevano essere annotati per fornire ulteriori informazioni storiche e contestuali, comprese, se disponibili, informazioni da e sui partecipanti.

Per raggiungere una vasta gamma di pubblico, la cartografia era disponibile come piattaforma online partecipativa. Colleghi e artisti potevano co-ricercare queste pratiche aggiungendole alla piattaforma e all'installazione. Attraverso la piattaforma, il team mirava non solo a documentare queste opere per ciò che costituivano in passato, ma anche a facilitare la conversazione tra artisti, partecipanti e pubblico, per mostrare ciò che queste opere facilitano nel presente e ciò che la loro sostenuta storia pubblica può significa-

re per il futuro. A differenza della maggior parte delle piattaforme collaborative esistenti, che tendono a favorire la convergenza, questa piattaforma mirava a facilitare interpretazioni ricche e personali, massimizzando anche la divergenza di opinioni, stimolando così il dibattito celebrando un'intera diversità di opinioni. Al nostro primo workshop con le parti interessate, che accolsero molto favorevolmente l'idea della cartografia e pensarono che sarebbe stata particolarmente utile per gli artisti il cui lavoro non è attualmente in nessuna collezione, diventò chiaro che al centro di questo progetto ci dovesse essere una preoccupazione etica per la paternità e la proprietà. La domanda quindi rimane: chi decide chi partecipa? Ora sappiamo che la partecipazione, e ciò include anche la partecipazione alle pratiche attiviste, produce valore. Sappiamo anche che la partecipazione è una forma di consumo, che è un'economia. E sappiamo che la partecipazione riguarda la creazione d'identità, la responsabilizzazione e la creazione di conoscenza. Fondamentalmente, è una forma di autoproduzione. Quindi creare una tale piattaforma significa generare la stessa condizione epistemologica attraverso la quale si può arrivare alla conoscenza di ciò che significa partecipare. È quindi importante, nel decidere chi partecipa e nel documentarlo, che non si sommino i molti (la folla, le masse, le persone, gli esclusi, la comunità, i volontari) in uno solo e che, lo ricordiamo, è solo rispettando la diversità delle voci di coloro che partecipano che una tale piattaforma, compresa una piattaforma attivista, può di fatto rimanere partecipativa.

Riferimenti bibliografici

S.R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in «Journal of the American Institute of Planners», vol. 35, n. 4, 1969, pp. 216-224.

Australian Expert Group in Industry Studies of the University of Western Sydney, "Social Impacts of Participation in the Arts and Cultural Activities, Stage Two Report: Evidence, Issues and Recommendations", ACT, Department of Communications, Technology and the Arts, Canberra 2004, in http://www.arts.tas.gov.au/__data/assets/pdf_file/0020/23627/Social_Impacts_of_the_Arts.pdf (ultimo accesso 26/2/2017).

N. Bacon, M. Brophy, N. Mguni, G. Mulgan, A. Sandro, *The State of Happiness Project*, The Young Foundation, 2010, in <http://youngfoundation.org/wp-content/uploads/2012/10/The-State-of-Happiness.pdf> (ultimo accesso 3/3/2017).

- L. Baptista, A. Woolard, *Participate User Research Report 2006*, WP2.3 Design Methods, D2.3.1 User Motivations in Mass Participation, 2006.
- P. Biner, *The Living Theater*, Horizon Press, New York 1972 [1968].
- C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in «Artforum», vol. 44, n. 6, 2006, pp. 178-183.
- C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, 2011, in <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Bishop.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).
- C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York 2012.
- R. Bonney, *Citizen science: A Lab tradition*, in «Living Bird», vol. 15, n. 4, 1996, pp. 7–15.
- R. Bonney, H. Ballard, R. Jordan, E. McCallie, T. Phillips, J. Shirk, C.C. Wilderman, “Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for Informal Science Education”, A CAISE Inquiry Group Report, Center for Advancement of Informal Science Education (CAISE), Washington D.C. 2009.
- A.S. Brown, *The Values Study: Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*, Connecticut Commission on Culture and Tourism, Hartford, CT 2004, in <http://www.wolfbrTown.com/images/articles/ValuesStudyReportComplete.pdf> (ultimo accesso 26/2/2017).
- A.S. Brown, J.L. Novak-Leonard con S. Gilbride, *Getting In On The Act: How arts groups are creating opportunities for active participation*, The James Irvine Foundation, 2011.
- D. Cavalier, E. Kennedy, *The Rightful Place of Science: Citizen Science*, Consortium for Science, Policy and Outcomes, Tempe, Arizona 2016.
- B. Cooke, U. Kothari (eds.), *Participation: The New Tyranny*, Zed Books, London and New York 2001.
- A. Cornwall (ed.), *The Participation Reader*, Zed Books, London and New York 2011.
- P. Dunn, L. Leeson, *The Aesthetics of Collaborations*, in «Art Journal», 1997, pp. 26-37.
- P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence*, Architectural Associations, London 1986.
- R. Frieling, *The Art of Participation: 1950 to now*, San Francisco Museum of Modern Art e Thames and Hudson, San Francisco 2009.
- E. Giaccardi, *Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture*, Routledge, London and New York 2012.

- G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2016.
- B. Groys, *Comrades of Time*, in «e-flux journal» (ultimo accesso 26/2/2017).
- E. Hand, *CitizenScience: People Power*, in «Nature», vol. 466, n. 7307, 2010, pp. 685-687.
- A. Irwin, *Citizen science: A study of people, expertise and sustainable development*, Routledge, London 1995.
- P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, New York 2011.
- J. Howe, *Is Crowdsourcing Evil? The Design community Weighs in*, in «Wired», 3 ottobre 2009, in <https://www.wired.com/2009/03/is-crowdsourcing/> (ultimo accesso 3/3/2017).
- M.R. Jackson, J. Herranz, F. Kabwasa-Green, *Art and Culture Communities: Unpacking Participation*, Policy Brief n. 2 of the Culture, Creativity and Communities Program, The Urban Institute, Washington 2003.
- S. Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, London and New York 2011.
- M. Kelly, *Participatory Art*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- G. Kester, *Conversation Pieces*, University of California Press, Berkeley 2004.
- G. Kester, *Another Turn* (Letter to the Editor), in «Artforum», vol. 44, n. 9, 2006, pp. 22-4.
- G. Kester, *The One and the Many*, Duke University Press, Durham, North Carolina 2011.
- S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995.
- F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, Bournes Green, Stroud 1997.
- Participate, “The Coincise Oxford Dictionary of English Etymology”, 2003, in <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192830982.001.0001/acref-9780192830982-e-10916?rkey=t1Jk51&result=1> (ultimo accesso 23/2/2017).
- T.A. Lowe, *Quality Framework for Helix Arts’ Participatory Arts Practice*, 2012, in <http://www.helixarts.com/pdfs/Helix%20Arts%20Quality%20Framework%20full.pdf> (ultimo accesso 2/3/2017).
- M. Meissen, (2010) *The Nightmare of Participation*, in <http://turbulence.org/blog/2010/10/31/the-nightmare-of-participation-by-markus-miessen/> (ultimo accesso 2/3/2017).

R. Sadell, *Museums as Agents of Social Change*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, 2000, pp. 401-418.

N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org/> (ultimo accesso 2/3/2017).

K. Stynes, A. Woolard, G. Kahana, “Picture of Now Research 2006: Overview”, WP2.2 Business Modeling, Deliverable 2.2.1, 2006.

UNESCO, *Measuring Cultural Participation*, Unesco Framework for Cultural Statistics, Montreal 2012.

Biografia dell'autore /Author's Biography

Gabriella Giannachi è Professore Ordinario di Performance e Nuovi Media all'Università di Exeter (Gran Bretagna). Ha pubblicato diversi libri tra cui: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, co-authored with Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, scritto insieme con Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, curato insieme con Michael Shanks e Nick Kaye (2012); *Archive Everything* (2016; nella traduzione italiana di prossima pubblicazione, 2021), e *Histories of Performance Documentation*, curato insieme con Jonah Westerman (2017) e sta lavorando al volume di prossima pubblicazione *Documentation as Art: Expanded Digital Practices*, co-edited with Annet Dekker (2022) e *Technologies of the Self-Portrait* (2022). Ha scritto saggi per diverse riviste di Studi Umanistici e di Scienze ed è coinvolta in vari progetti finanziati tramite AHRC, Innovate UK e RCUK in collaborazione con: Tate, Royal Albert Memorial Museum, Gallerie d'Arte e LIMA.

Gabriella Giannachi is Full Professor in Performance and New Media at the University of Exeter, UK. She has published a number of books including: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, co-authored with Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, co-authored with Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, co-edited with Michael Shanks and Nick Kaye (2012); *Archive Everything* (2016 and, in Italian translation, 2021) and *Histories of Performance Documentation*, co-edited with Jonah Westerman (2017) and is currently working on *Documentation as Art: Expanded Digital Practices*, co-edited with Annet Dekker (2022) and *Technologies of the Self-Portrait* (2022). She has written papers for a number of humanities and science journals, and has been involved in a number of AHRC, Innovate UK and RCUK funded projects in collaboration with Tate, Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, and LIMA.

Articolo invitato. Fuori peer review