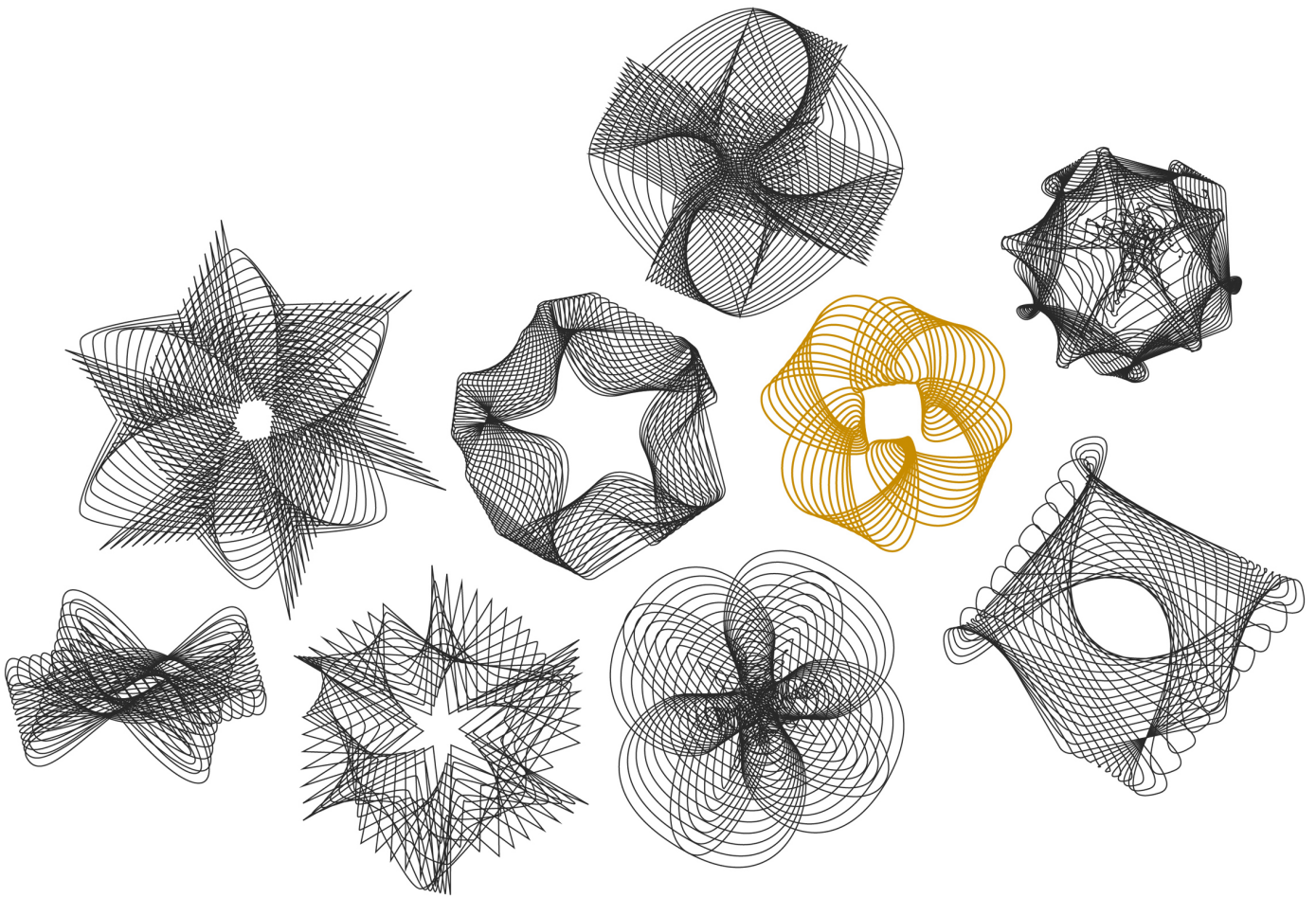


Tempo di mediazione

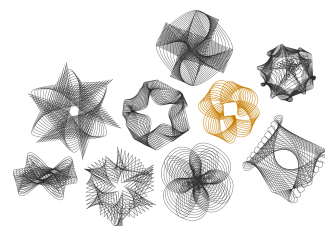
- 1 Cos'è la mediazione culturale?
- 2 Mediazione culturale per chi?
- 3 Cosa viene mediato?
- 4 Come avviene la mediazione?
- 5 **Come agisce la mediazione culturale?**



- 6 Perché (nessuna) mediazione culturale?
- 7 Chi fa mediazione culturale?
- 8 Una buona mediazione culturale?
- 9 Mediare la mediazione culturale?

Tempo di mediazione

- 1 Cos'è la mediazione culturale?
- 2 Mediazione culturale per chi?
- 3 Cosa viene mediato?
- 4 Come avviene la mediazione?
- 5 **Come agisce la mediazione culturale?**



5.0 Introduzione

Quando si tratta di mediazione culturale, spesso i dibattiti di politica culturale e sulla formazione ruotano attorno alla questione dell'impatto dei progetti di mediazione culturale su coloro che vi partecipano: i destinatari. Si ha cioè l'impressione che la promozione e la realizzazione della mediazione culturale sia legata a una corretta risposta a questa domanda. In effetti, anche una parte più consistente della [→ ricerca sulla mediazione culturale](#) sembra finora in larga misura essersi data il compito di comprovare gli effetti definiti positivi dalle/dai rispettive/i decision maker sulle destinatarie e sui destinatari. Nella presente pubblicazione non si tratta per contro attivamente del concetto dell'effetto (possibile eccezione: i testi sul cambio di prospettive redatti da altre autrici e altri autori). Questo dipende dal fatto che le autrici e gli autori non ritengono che possa essere dimostrata irrefutabilmente una correlazione diretta di causa ed effetto tra la mediazione culturale e l'utenza. In ultima analisi, non è possibile isolare con sufficiente chiarezza i fattori agenti in un processo di cambiamento di atteggiamento o di accrescimento della conoscenza, ossia in un'esperienza d'apprendimento. Pertanto, questa pubblicazione considera nel capitolo «6. Perché una mediazione culturale?» le conseguenze ritenute nel pubblico dibattito effetti in realtà legittimazioni per la mediazione culturale. Inoltre, le autrici reputano problematica la concentrazione finora quasi esclusiva sui cambiamenti indotti dalla mediazione culturale nei partecipanti, poiché in tal modo è loro attribuita la posizione di «soggetti da migliorare». Per contro, le autrici sostengono l'opinione che gli effetti della mediazione culturale vanno prima di tutto esaminati in riferimento a coloro che di regola la promuovono, la gestiscono o la affidano a terzi – alle istituzioni culturali stesse nonché a tutte le organizzazioni e autorità che si occupano della promozione e realizzazione della mediazione culturale.

Pertanto, in questo capitolo intitolato «Come agisce la mediazione culturale?» vengono esaminate cinque funzioni che la mediazione culturale può adempiere per tali istituzioni.

Queste funzioni non vanno considerate né gerarchiche nel senso di diversi livelli di sviluppo né in senso storico-cronologico. Nella prassi di mediazione, generalmente numerose di queste funzioni agiscono contemporaneamente. Al termine di ciascuna descrizione della funzione è presentata una breve problematizzazione.

→ [ricerca sulla mediazione culturale](#)
vedi testo 7.5

- 6 Perché (nessuna) mediazione culturale?
- 7 Chi fa mediazione culturale?
- 8 Una buona mediazione culturale?
- 9 Mediare la mediazione culturale?



5.1 Funzione affermativa della mediazione culturale

Nella presente pubblicazione, la mediazione culturale è definita affermativa allorché assume la funzione di comunicare i compiti pubblicamente riconosciuti delle istituzioni dell'alta cultura. Per «pubblicamente riconosciuti» qui si intende compiti tramandati dalla storia delle istituzioni e stabiliti talvolta per iscritto dalle associazioni settoriali. Per il → *museo*, si tratta ad esempio dei compiti definiti nello Statuto dell'ICOM (International Council of Museums) del 1986, per cui «Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e svolge ricerche che riguardano le testimonianze materiali dell'umanità e del suo ambiente: le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto». Nella funzione affermativa della mediazione, le arti sono intese come pertinenze specializzate trasmesse tramite conoscenze specifiche. Pratiche a ciò connesse assai frequenti sono le conferenze, altre manifestazioni e mezzi introduttivi o d'accompagnamento quali programmi cinematografici, colloqui con la regia, visite guidate con le esperte_gli esperti, libretti d'accompagnamento per opere teatrali, testi murali in esposizioni o testi in cataloghi. Essi sono allestiti da portavoce autorizzati dell'istituzione che si rivolgono a un pubblico specializzato o perlomeno automotivato.

Di conseguenza, l'aspetto problematico della funzione affermativa della mediazione culturale è la sua esclusività, la sua tendenza alla conferma di emarginazioni e alla pretesa di validità universale dei contenuti trasmessi.

→ *museo* http://www.icom-italia.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=3
[11.4.2012]



5.2 Funzione riproduttiva della mediazione culturale

Una funzione frequentemente osservabile della mediazione culturale consiste, mediante il lavoro con bambini e adolescenti, nella formazione del «pubblico di domani» oppure nell'avvicinamento alle arti di persone che non ne sono spontaneamente attratte, per esempio perché il loro comportamento del tempo libero è discosto dalle istituzioni culturali. Le istituzioni culturali sono qui considerate istituti che rendono pubblicamente accessibile un prezioso patrimonio culturale che non è accessibile a tutti allo stesso modo. Anche se l'entrata è gratuita o a buon mercato, non tutti i membri di una società si sentono interpellati allo stesso modo da queste istituzioni. Questi meccanismi di esclusione di matrice anche storica e sociale sono detti anche «soglie simboliche». Alla luce di tale considerazione, si vuole, mediante la funzione riproduttiva della mediazione, consentire l'accesso a tali beni a un pubblico possibilmente vasto. Le proposte di mediazione culturale con prevalente funzione riproduttiva sono di regola realizzate da mediatrici o mediatori culturali con esperienza pedagogica. Ne fanno parte per esempio workshop per classi scolastiche e corsi di perfezionamento per docenti, programmi per l'infanzia e le famiglie nonché manifestazioni evento con elevata partecipazione di pubblico come Notti Bianche, Giornate del museo, picnic-concerti oppure le offerte per bambini e adolescenti del → [Festival svizzero della danza Steps](http://www.steps.ch). Poiché siffatte offerte, in quanto generatrici di nuove_i utenti, non da ultimo puntano all'autoconservazione dell'istituzione, e siccome sono collegate con attività quali prendersi cura e provvedere a se stessi, questa funzione di mediazione culturale è qui detta riproduttiva.

→ [Festival svizzero della danza Steps](http://www.steps.ch)
<http://www.steps.ch> [21.3.2012]

Risulta problematico in questa funzione della mediazione culturale il fatto che nel suo impegno d'integrazione di nuovi gruppi di pubblico punti sostanzialmente sugli assenti – intesi come coloro che non sanno quanto potrebbe loro giovare la cultura predisposta dalle istituzioni. In fin dei conti, si tratta quindi di un'opera di convincimento e di persuasione.

Raramente si considerano qui i contenuti, l'offerta e le regole di comportamento dell'istituzione stessa quando invece andrebbero coerentemente co-negoziati, in quanto anch'essi concorrono sensibilmente alla formazione del pubblico.



5.3 Funzione decostruttiva della mediazione culturale

La mediazione culturale può assumere la funzione di interrogare criticamente assieme al pubblico le istituzioni culturali, le arti e anche i processi di formazione e di canonizzazione che avvengono per loro tramite. Essa può, ad esempio, mettere in discussione le regole di comportamento vigenti nelle istituzioni culturali, la loro accessibilità e la loro posizione tendente a definire cosa è da considerare arte di alto valore e cosa no. Può altresì indagare sulla → *storia delle istituzioni* e riflettere sul loro coinvolgimento in relazioni di potere o di mercato. Inoltre può rispondere assieme ai partecipanti a queste problematiche mediante iniziative proprie – può ad esempio proporre che i partecipanti producano narrazioni o oggetti propri e li collochino come intervento nell'istituzione. Tale funzione decostruttiva della mediazione culturale è finora meno frequente nella pratica. Storicamente è strettamente legata alla teoria critica e alla prassi della critica delle istituzioni come si è sviluppata nelle arti dagli anni 1960. Finora è presente soprattutto nella mediazione delle arti visive. Un esempio in tal senso è il progetto «ArtUOM», attuato per tre anni dal mediatore artistico → *Javier Rodrigo* presso la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Spagna, di concerto con l'Universitat Oberta per a Majors (l'offerta di formazione per la terza età dell'Università delle Isole Baleari). Le partecipanti e i partecipanti hanno esplorato il museo e le sue mostre, hanno realizzato interviste e discusso con il personale, hanno visitato gli atelier e il magazzino, allo scopo di capire secondo quali regole opera un'istituzione dell'arte moderna e secondo quali criteri l'arte è selezionata, esposta e valutata. Ogni anno terminava con un'esposizione propria che documentava in modo artistico i processi di appropriazione – anche critici – avvenuti durante il progetto invitando a sua volta il pubblico ad attivarsi. Un elemento chiaramente decostruttivo è il catalogo del progetto, redatto dai partecipanti stessi in uno stile che rappresenta una controproposta al parlare d'arte secondo i canoni retorici usuali nel campo dell'arte e presso il pubblico specializzato.

L'esempio pone in evidenza come la mediazione culturale sotto il segno della decostruzione a sua volta spesso presenta e riflette caratteristiche artistiche. La funzione decostruttiva della mediazione culturale può tuttavia presentarsi anche in modelli prevalentemente affermativi, come per esempio visite guidate di esposizioni, nella misura in cui hanno anche l'obiettivo di mettere in discussione, relativizzare, criticare l'autorevolezza dell'istituzione per farne emergere il carattere di voce tra tante.

Un aspetto problematico dei progetti di mediazione culturale con funzione decostruttiva risulta dal fatto che tali progetti talvolta tendono a bastare a se stessi fino ad assumere un'autoreferenzialità simile a certa arte, ossia formulano critiche senza confrontarsi con le conseguenze e le condizioni per la loro attuazione.

→ *storia delle istituzioni*
vedi testo 3.4

→ *Javier Rodrigo* <http://javierrodrigomontero.blogspot.com/2010/05/artuom-0507.html>
[22.3.2012]



5.4 Funzione riformativa della mediazione culturale

Quando le esperienze raccolte tramite la mediazione culturale o il sapere generato nella mediazione culturale sono all'origine di ottimizzazioni della struttura esistente in seno all'istituzione culturale, nella presente pubblicazione si parla di funzione riformativa della mediazione culturale. Ad esempio, il Museo Vela a Ligornetto ha messo a frutto le esperienze compiute nel quadro del progetto «Attaché culturel» (Grossrieder 2009) sostenuto da Pro Helvetia con visitatrici e visitatori ipovedenti e ciechi per estendere permanentemente le proprie offerte in questo settore e migliorare l'accessibilità del museo per tale gruppo di utenti.

Un esempio tratto dalla mediazione teatrale è il progetto → Audio-description presso il Théâtre Vidy-Lausanne: nelle pause del parlato dell'opera teatrale, le spettatrici e gli spettatori ipovedenti possono ascoltare tramite cuffie una descrizione in diretta degli accadimenti sul palco. Prima dello spettacolo ha luogo una ricognizione tattile della scenografia con colloqui con i partecipanti.

La funzione riformativa può essere tanto più facilmente adempiuta quanto più sono permeabili i flussi d'informazione all'interno dell'istituzione, se, ad esempio, sussiste per le mediatrici e i mediatori la possibilità di partecipare alle decisioni sulle questioni riguardanti l'istituzione a livello di pianificazione e di apportare le proprie esperienze del lavoro di mediazione direttamente ed efficacemente nei processi decisionali. Siffatti presupposti strutturali sono ancora assai rari in Svizzera e poco diffusi anche a livello internazionale.

→ Audio-description <http://www.vidy.ch/jeune-public/audiodescription> [11.4.2012]; vedi testo 2.CP di Corinne Doret Baertschi e Fanny Guichard: Due esempi concreti di mediazione culturale al teatro Vidy-Lausanne



5.5 Funzione trasformativa della mediazione culturale

La mediazione culturale assume talvolta il compito di ampliare lo scopo tradizionale di un'istituzione culturale e di investirla ad esempio di funzioni attive e strumentali di partecipazione sociale. Un esempio in tal senso è il → [Centre for Possible Studies](http://centreforpossiblestudies.wordpress.com) esistente dal 2009, promosso dalla Serpentine Gallery a Londra e diretto dalla mediatrice e artista Janna Graham. Si tratta di uno spazio espositivo e culturale in un quartiere fortemente caratterizzato da fenomeni di → [gentrificazione](#), ossia di una rivalutazione economica con conseguente espulsione degli strati di popolazione residente. Il Centre for Possible Studies offre, come luogo di interrelazione e produzione, spazio per una prassi artistica e la mette in relazione con le attività e le aspirazioni di gruppi d'interesse locali. Questi cooperano con artiste_i, geografe_i e ricercatrici_ricercatori sociali, di cui molte_i provengono dai paesi d'origine da cui è immigrata anche gran parte delle_degli abitanti del quartiere. L'attività è incentrata sul confronto con il futuro della zona. Tramite questo progetto, la Serpentine Gallery prende attivamente posizione contro la dinamica di gentrificazione che generalmente è invece piuttosto rafforzata o accelerata dalle istituzioni culturali. A questo proposito si usa anche il concetto di → [Effetto SoHo](#).

In siffatti progetti di mediazione, le istituzioni culturali sono considerate organizzazioni modificabili in cui la partecipazione da parte di un pubblico variegato è a lungo termine necessaria per la rilevanza dell'istituzione e contribuisce al suo mantenimento. Questo, tuttavia, non tanto per considerazioni quantitative (come nel caso della funzione riproduttiva della mediazione culturale) quanto piuttosto per via dell'esigenza di tenere il passo con le forme mutanti della produzione culturale nella società della conoscenza e dell'informazione e, al contempo, di fornire impulsi precursori. Le pratiche connesse con la funzione trasformativa si contrappongono alla distinzione gerarchica di lavoro curatoriale e artistico e mediazione. È fondamentale il fatto che esse non solo mettono in discussione le funzioni dell'istituzione in collaborazione con il pubblico e intervengono in esse (come nella funzione decostruttiva), ma le modificano e le ampliano.

Gli aspetti problematici della funzione sono la potenziale strumentalizzazione dei partecipanti al fine di un rafforzamento dell'immagine dell'istituzione e, in generale, la questione delle gerarchie decisionali in progetti miranti a implementare [cooperazioni](#) tra grandi istituzioni e gruppi con minore potere simbolico a un livello paritario e intese come scambio partenariale.

→ [Centre for Possible Studies](http://centreforpossiblestudies.wordpress.com)
<http://centreforpossiblestudies.wordpress.com> [22.3.2012]

→ [gentrificazione](#) vedi glossario

→ [Effetto SoHo](#) vedi glossario

→ [cooperazioni](#) vedi testo 4.4



CAMBIO DI PROSPETTIVE Hans Ulrich Glarner: Bambine che danzano quadri

Considero la mediazione culturale di alto livello qualitativo allorché mi permette di compiere dei passi. Verso qualcosa di nuovo e verso me stesso. Ciò concerne nel caso ideale tutte le partecipanti e i partecipanti, come parte del pubblico, come mediatrice o mediatore, come committente. Solo una prassi della mediazione culturale radicata nella strategia della politica culturale può conseguire questo effetto complessivo. Allora non esistono solo destinatari che vanno soddisfatti, solo istituzioni che puntano a una maggiore frequenza, solo la politica che deve disporre di consensi maggioritari. Al contrario, una mediazione culturale radicata nella strategia della politica culturale è intesa come un sistema reciproco che trasmette impulsi decisivi all'ulteriore sviluppo della promozione e della gestione pubblica della cultura. La mediazione culturale assurge così a fulcro di una politica culturale partecipativa. Il suo scopo è rendere possibile a un numero elevato di persone il confronto con questioni culturali, la partecipazione a processi culturali e l'accesso alle opere d'arte. Tutto questo può avere un effetto durevole solo se la qualità è costantemente elevata. Il successo non è per nulla in un rapporto inversamente proporzionale alla qualità. Chi lo sostiene insiste su un concetto d'arte elitario che punta più alla distinzione che alla coesione.

Nel quadro di una manifestazione presso l'Aargauer Kunsthaus, una partecipante di 9 anni ha espresso in modo non verbale quest'esperienza. Al termine della cosiddetta «Kunstspirsch» [A caccia d'arte] i bambini sono stati invitati a parlare di un quadro che è loro piaciuto particolarmente. L'allieva, di nome Albana, ha detto alla mediatrice: «Sai, non so parlare del quadro, ma posso ballarlo». La bambina si è messa davanti al quadro al centro del semicerchio della classe e ha espresso le sue impressioni con il movimento. I compagni di classe hanno manifestato il loro entusiasmo per la sorprendente esibizione con un applauso spontaneo.

Una bambina, secondo i nostri parametri senza una concezione tradizionale di cultura e per di più con scarsissime conoscenze della nostra lingua, si è appropriata del senso, del messaggio dell'opera d'arte, ha comunicato la propria esperienza cognitiva agli altri e li ha resi partecipi. Quest'accadimento è emblematico per l'effetto della mediazione culturale. L'opera aveva la forza di far saltare le collaudate convenzioni dell'osservazione del quadro e della comunicazione, la partecipante al programma di mediazione era disposta ad esporsi e la mediatrice culturale ha creato il contesto in cui tale interazione è diventata possibile. Tutte le partecipanti e i partecipanti hanno rafforzato la loro identità come gruppo e ampliato parallelamente il loro orizzonte come individui. Questo è qualità.

Hans Ulrich Glarner è *addetto alla cultura del Cantone Argovia*.



CAMBIO DI PROSPETTIVE Felicity Lunn: La mediazione artistica come incontro ravvicinato con l'arte

Dalla prospettiva di un'istituzione d'arte, la mediazione ha effetti diversi sul triangolo organizzazione, pubblico, mediatrici e mediatori.

Tramite la mediazione artistica, l'incontro con l'arte è approfondito poiché vengono posti in evidenza aspetti reconditi. Questo incontro, che richiede più tempo e impegno di una visita (anonima) di un'esposizione, rende visibili le differenti percezioni caratterizzate dal retroterra culturale, dall'età, dal sesso o dall'educazione. Mediante le offerte di espressione del proprio parere in merito a un'esposizione esistente per i diversi gruppi mirati, l'organizzazione stessa ottiene un riscontro sulla percezione delle esposizioni. La mediazione culturale apre gli occhi dell'organizzazione su altri punti di vista, reazioni, visioni del mondo. In questo modo, l'organizzazione impara di più sul proprio pubblico, ma anche sull'effetto dell'arte esposta e sulle modalità d'esposizione. Da ciò può risultare una maggiore riflessione dell'organizzazione sulle esigenze del pubblico e, tramite la differenziazione, una maggiore considerazione dello stesso come singoli soggetti anziché come massa anonima.

La mediazione culturale è la migliore forma di marketing. Rispetto a forme tradizionali di comunicazione e pubblicità che non riducono la soglia inibitoria di molte persone, essa incoraggia le partecipanti e i partecipanti in modo diretto e concreto a continuare a frequentare l'organizzazione e a invitare altre persone. Il concetto di mediatrice e mediatore come ospite con la possibilità per bambini e adolescenti di invitare e guidare parenti e amici, amplia la cerchia delle visitatrici e dei visitatori. Si dimostra così che l'accesso personale all'arte conta più della sua «comprensione».

Quando le esposizioni possono essere considerate autentici spazi di comunicazione, la mediazione artistica assume la funzione di un direttore d'orchestra che promuove e incoraggia il dialogo tra l'esposizione e il pubblico. Più che fornire un sapere meramente convenzionale o cementare una concezione tradizionale dell'arte, la mediazione artistica offre nuovi approcci alla ricezione dell'arte per considerarla una componente della propria vita. Quando le osservatrici e gli osservatori sono coinvolti in modo genuino e trattati come partner, attori o complici, la mediazione artistica agisce come un confronto con le arti che consente le più disparate riflessioni e interpretazioni.



La partecipazione attiva alla mediazione d'arte sviluppa una molteplicità di competenze importanti per la vita attuale di bambini e adulti: guardare e reagire al visivo, analizzare e trasmettere contenuti, presentare opinioni proprie, saper ascoltare e discutere, rispettare le posizioni altrui.

Felicity Lunn è stata dal 1990 al 1998 curatrice presso la Whitechapel Art Gallery a Londra, dal 2005 al 2008 direttrice del Kunstverein di Friburgo in Brisgovia e dal 2009 al 2011 Regional Curator dell'UBS Art Collection. Da gennaio 2012 Felicity Lunn è direttrice del Centro d'arte CentrePasquArt a Bienne.



CAMBIO DI PROSPETTIVE Irena Müller-Brozovic: Per i rischi e gli effetti collaterali rivolgetevi al vostro mediatore

La mediazione in → *progetti partecipativi* della durata di vari mesi non è una pasticca miracolosa monodose, ma un processo nel corso del quale tutti i partecipanti cambiano.

Dagli organizzatori e dalla politica la mediazione è spesso richiesta come misura immediata (con l'auspicio della durata infinita dell'effetto) e come conferma del successo ci si aspetta una conta delle persone raggiunte: numero di «convertiti» per evento, per franchi. Più sono le persone coinvolte, tanto meglio. La mediazione è qui assimilata a «Audience Development».

Ma l'attività dei mediatori non è incentrata sulla massa, bensì sulle qualità. E queste ultime non sono quantificabili. Ciò nonostante, i mediatori, gli artisti, i direttori delle istituzioni e i politici addetti alla cultura necessitano di argomenti per giustificare e promuovere la mediazione. Perché una buona mediazione costa.

Nelle forme artistiche tradizionali vige una netta distinzione tra artisti e pubblico. Gli artisti performanti percepiscono magari la reazione del pubblico, ma difficilmente entrano in contatto approfondito con i destinatari. Nei progetti partecipativi a lungo termine di Education, il fare dei creatori artistici è messo fondamentalmente in discussione. Essi danno impulsi per un agire creativo, accolgono idee dei partecipanti, affrontano con loro crisi e sperimentano nel confronto con dilettanti un nuovo aspetto sociopolitico del proprio lavoro. Questo processo aperto è, in progetti partecipativi, almeno della stessa importanza del prodotto. Chi ne è coinvolto, ne sente l'effetto quasi fisicamente e sperimenta l'attività di mediazione come utile e stimolante. Un rischio consiste eventualmente nel fatto che il processo aperto non è né pianificabile né prevedibile e può anche fallire. Come effetto collaterale si può osservare un cambiamento degli artisti e delle istituzioni dall'interno: su esplicita richiesta degli artisti, nei nuovi progetti di mediazione la collaborazione tra dilettanti e professionisti è concepita in modo ancora più intenso, nella programmazione stagionale la mediazione è già integrata, e un'idea della mediazione può essere la base per una produzione dell'istituzione – un cambiamento paradigmatico! Tutto ciò è però subordinato alla condizione che la mediazione sia riconosciuta nella sua importanza e che un progetto di mediazione sia apprezzato tanto dall'opinione pubblica, quanto dai decisori.

→ *progetti partecipativi*
<http://www.educationprojekte.ch>
[25.1.2013]



L'obiettivo di Education Projekte non è la trasmissione di sapere, bensì una produzione artistica comune di profani e professionisti. L'occuparsi attivamente di arte contribuisce alla formazione della personalità e – in particolare nei progetti di danza – rafforza l'autostima. Dopo un intenso processo di prove, i partecipanti si muovono con tutta naturalezza in guardarobe, mense, backstage e palcoscenici di teatri e sale da concerti – una conquista di mondi interiori ed esterni.

Irena Müller-Brozovic ha studiato a Basilea e Detmold piano, educazione musicale e mediazione musicale/pedagogia concertistica. Su mandato del Dicastero cultura di Basilea Città dirige gli «Education Projekte Region Basel». Nel 2007 le è stato assegnato il «Junge-Ohren-Preis». Collabora tra l'altro con l'Orchestra sinfonica di Basilea, il Theater Basel e insegna mediazione culturale alla Hochschule der Künste di Berna.



CAMBIO DI PROSPETTIVE Ufficio federale della cultura (UFC), sezione Cultura e società: Perché la Confederazione promuove la mediazione culturale?

Questo testo vale anche come Cambio di prospettive per il capitolo 6. Perché (nessuna) mediazione culturale?

I poteri pubblici hanno molti buoni motivi per promuovere la mediazione culturale. Questi motivi possono essere di natura economica, fiscale, pedagogica, didattica, artistica o sociale, a seconda dei punti di vista.

La Confederazione privilegia gli aspetti di natura sociale. Il legislatore ha indicato l'orientamento da seguire, dichiarando che uno degli scopi della promozione culturale della Confederazione è quello di permettere e facilitare alla popolazione l'accesso alla cultura (art. 3 lett. d LPCu). La Confederazione sostiene a titolo prioritario i progetti che vanno in questo senso (art. 8 lett. a LPCu). Nel messaggio concernente la legge federale sulla promozione della cultura, l'agevolazione dell'accesso e la mediazione culturale sono direttamente connesse (cfr. commento all'art. 8 LPCu).

Il risalto dato agli aspetti della partecipazione e del coinvolgimento richiama l'importanza attribuita dal Consiglio federale alla cultura: «La cultura è un fattore centrale della vita politica e sociale, un efficace strumento d'integrazione sociale e di coesione della società. La politica culturale attiva non si limita pertanto alla promozione della produzione artistica e alla conservazione del patrimonio culturale, bensì mira a far partecipare alla vita culturale possibilmente tutti i gruppi della popolazione. [...] Le arti acquiscono la percezione e sviluppano la consapevolezza. Non esiste un esercizio migliore dell'arte per imparare a vedere, osservare, differenziare. Ascoltare, guardare, riflettere con senso analitico e critico rende gli individui attenti e capaci di esprimersi e giudicare. Non appena si trasforma in un'evidenza emotiva o intellettuale, una sensazione diventa rilevante per l'intera società. Il valore intrinseco della cultura consiste nel permettere all'individuo di capire se stesso e il mondo che lo circonda.» (Messaggio concernente la promozione della cultura negli anni 2012 – 2015)

La partecipazione di un pubblico numeroso e variato è rilevante per legittimare la promozione della cultura: nei decenni passati, l'offerta culturale in Svizzera (ma anche in altri Paesi) è fortemente aumentata, ma l'interesse del pubblico non è stato al passo. Pertanto, in un'ottica di sostenibilità, la promozione della cultura non deve limitarsi a sovvenzionare



l'ampliamento e il consolidamento dell'offerta, ma deve assolutamente dotarsi di misure che preparino adeguatamente le nuove generazioni a fruire delle proposte artistiche e culturali.

Nel periodo 2012 – 2015, la Confederazione si propone di agevolare l'accesso alla cultura, principalmente attraverso la promozione delle lingue, della formazione musicale, della lettura (Ufficio federale della cultura) e il sostegno ai progetti di mediazione artistica (Fondazione Pro Helvetia).

La sezione Cultura e Società si occupa di questioni di formazione culturale e di partecipazione alla vita culturale, in particolare nei settori della promozione delle lingue e della lettura, della formazione musicale e della cultura amatoriale e popolare.



PER CHI SI SOFFERMA Lavorare in rapporti di tensione 5: Tra mediazione, arte, decostruzione e trasformazione

«It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalise, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalised, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves.»
(Fraser 2005)

La mediazione culturale come → decostruzione (Sturm 2001) con accessi parte-cipatori ed artistici nonché con l'intenzione di analizzare tramite la mediazione le logiche di potere in istituzioni culturali e, se del caso, di agire su di esse con volontà di trasformazione, è una manifestazione relativamente rara, ma non nuovissima. Tra i suoi rappresentanti si possono menzionare in Germania il gruppo → Kunstcoop@ presso la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlino (NGBK 2001), attivo dalla fine degli anni 1990 e in Austria il gruppo «Stördienst» presso il Museum für Moderne Kunst; attualmente in Svizzera il collettivo → microsilions, in Austria il Büro trafo.K, o in Spagna il Duo Transductores. La caratteristica comune di queste organizzazioni è lo sviluppo di una mediazione d'arte specifica rispetto al contesto tra agire pedagogico, politico e artistico, in un rapporto di scambio e di attrito con istituzioni e con disparati gruppi d'interesse. Un riferimento importante per la loro prassi sono i movimenti artistici che situano il proprio lavoro nello stesso ambito interlocutorio. Così per esempio l'inglese → Artist Placement Group degli anni 1960, che a sua volta si riferiva agli esempi dell'avanguardia russa all'inizio del 20° secolo, in cui le artiste e gli artisti entravano in cooperazione con operai dei campi e delle officine. (Rollig 2002, p. 128 seg.). Verso gli anni 1990 si è sviluppato con il paradigma partecipativo della New Genre Public Art (Jacob 1995; Lacey 1995; sulla riflessione nell'area germanofona Babias 1995) un campo d'intervento inter-nazionale in cui arte, lavoro pedagogico e lavoro di politica sociale e rappresentativa non solo sono difficili da distinguere tra loro, ma in cui il superamento dei loro limiti è prassi programmatica. Il movimento qui delineato nella mediazione artistica si è formato negli anni 1990, non da ultimo come delimitazione da una pedagogia museale e artistica che argomentava in larga misura in base alla psicologia dello sviluppo e a teorie della creatività. La critica è rivolta tra l'altro al fatto che un approccio che cerca esclusivamente di entusiasmare e commuovere non rende giustizia né all'arte, né alle partecipanti e ai partecipanti in quanto appiattirebbe le loro resistenze produttive e i potenziali di conoscenza. Un altro

→ decostruzione vedi glossario e testo 5.3

→ Kunstcoop@ <http://www.kunstcoop.de> [18.9.2012]

→ microsilions <http://www.microsilions.org> [18.9.2012]

→ trafo.K <http://www.trafo-k.at> [18.9.2012]

→ Transductores <http://transductores.net> [26.9.2012]

→ Artist Placement Group <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/> [26.9.2012]



elemento di critica sono i → meccanismi di esclusione connessi a un approccio che mira unicamente allo sviluppo individuale.

→ meccanismi di esclusione vedi testo 4.PS

A partire dagli anni '90, gli impulsi che ponevano in risalto da un lato l'autonomia e la specificità artistica della mediazione e dall'altro rilevavano i potenziali educativi della produzione artistica contemporanea non provenivano più solo dall'arte, ma anche dalla stessa pedagogia dell'arte tedesca. L'approccio della «produzione estetica della differenza» (Maset 1995), per esempio, colloca la mediazione in prossimità della tradizione artistica del pensiero non strumentale e intende la pedagogia artistica come una possibile forma di prassi dell'arte. Qui la mediazione artistica diventa istanza resistente contro la tendenza a considerarla una prestazione di servizio capitalizzabile – contro la trasmissione irriflessa di conoscenze specifiche, esattamente come contro l'ottimizzazione del comportamento sociale degli attori ad essa partecipanti.

→ codici etnicizzanti vedi glossario

Una terza fonte d'impulsi per una mediazione dell'arte con funzione decostruttiva è la museologia critica e la New Art History. Queste interrogano dagli anni 1970 il sapere canonico rappresentato dai musei e le modalità di trasmissione di tale sapere sui rapporti di potere. La disposizione degli oggetti, l'ordinamento degli spazi e le regole di comportamento in musei sono letti con quest'approccio che ricorre tra l'altro alle analisi sulla produzione di disuguaglianza sociale di Pierre Bourdieu (Bourdieu 1982), ai lavori di Michel Foucault sul potere, il sapere e il disciplinamento (Bennett 1995; Duncan 1996) nonché alla teoria dei segni (Barthes 2003; Barthes 1989) come testi da decostruire.¹ Le loro economie, i loro → codici etnicizzanti e sessuali nonché le condizioni storiche e sociali della loro produzione sono quindi analizzati con la consapevolezza che non può esistere un insieme di strumenti critici conclusivo, ma che ogni lettura produce a sua volta nuovi testi. Un convegno alla Tate Britain del 1992 dal titolo «Gallery Education and The New Art History» (Vincentelli 1992) si era posto come domanda centrale: «How can gallery educators involve themselves in analysing or deconstructing their own gallery's practice?» La storica dell'arte Frances Borzello aveva rilevato nella sua relazione che una particolare sfida e capacità della mediazione artistica risiederebbe nel fatto che, di fronte alla materialità delle opere analizzate criticamente dalla New Art History e dei locali della rappresentazione museale, non possa rifugiarsi in contesti linguistici accademici. Al contrario, nel rapporto con il pubblico e con il materiale deve sviluppare linguaggi tendenti a democratizzare il discorso – anch'esso escludente – della New Art History (Borzello 1992, p. 10). In tal modo Borzello ha decostruito davanti a un uditorio di pedagogia museale i propri contesti scientifici, argomentando implicitamente contro la posizione tradizionalmente svaloriata (constatabile ancora oggi) del lavoro di mediazione. Contro lo stereotipo di una mediazione d'arte che comporterebbe necessariamente una semplificazione dei contenuti, rilevava la maggiore complessità in seguito al requisito del cambio di



registro linguistico. Questa lettura è già informata dall'ambizione avanzata fin dagli anni 1980 nella New Art History (Borzello, Rees 1986) e dalla New Museology (Vergo 1989; Hauenschild 1988) di produrre, mediante il coinvolgimento attivo di gruppi fino ad allora in larga misura esclusi dai musei, contronarrazioni (Giroux 1994) e di rendere il museo un luogo di interazione e di dibattito.

Nel 21° secolo, le sovrapposizioni di campo discorsive e pratiche summenzionate tra prassi di mediazione, arte, scienza dell'arte e museologia hanno condotto a un → Educational Turn (→ Rogoff 2008; O'Neill, Wilson 2010) nell'ambito espositivo, con un crescente interesse di curatrici e curatori di mostre, artiste e artisti a formati e interrogativi pedagogici. Quest'interesse è stato alimentato anche dalla critica alla trasformazione orientata alle esigenze del mercato del sistema educativo europeo, segnatamente nel seguito della → strategia di Lisbona dell'UE varata nel 2000. I progetti e i testi nel quadro della svolta educativa sono quindi spesso legati a una critica dell'economicizzazione del sapere e in particolare dell'educazione e della formazione artistiche, nonché alla ricerca di spazi e pratiche educative alternative. Di conseguenza, è particolarmente elevato l'interesse per gli approcci della pedagogia critica con uno spettro di riferimenti assai ampio che va da Paulo Freire (Freire 1973) a Bell Hooks (Hooks 2003) fino a Jacques Rancière (Rancière 2007). Al livello pratico, la svolta educativa si articola per esempio in formati pedagogici come programmi espositivi che dichiarano il pubblico soggetto partecipante (vedi per esempio il progetto → Wide Open School della Hayward Gallery a Londra nell'estate del 2012²), nella riattualizzazione di forme storiche come i Singspiele di Brecht e Weill, (cfr. per es. gli allestimenti del Collettivo → Chto delat? di San Pietroburgo, nell'intreccio della produzione di materiali artistici e didattici (vedi in proposito i video e cartoni scaricabili del collettivo → Pinky Show, utilizzati tra l'altro da docenti per l'insegnamento), in spazi autogestiti di educazione artistica (per esempio la → parallel school of art; nella → Free/slow University of Warsaw o in progetti artistici che analizzano le condizioni d'apprendimento (per es. il lavoro → Hidden Curriculum dell'artista Annette Krauss, in collaborazione con allieve e allievi delle scuole dei Paesi Bassi (Krauss, s. d.).

Tra i contenuti, le intenzioni e le pratiche di una mediazione artistica a orientamento → decostruttivo o anche → trasformativo da un lato e gli interrogativi artistici e curatoriali posti nel quadro della svolta educativa dall'altro, vi sono numerose sovrapposizioni. Ciò non toglie, tuttavia, che da parte delle artiste, degli artisti, delle curatrici e dei curatori il lavoro compiuto nella mediazione e il sapere ivi prodotto siano stati finora raramente presi in considerazione (→ Sternfeld 2010). In questa ignoranza si rispecchia una tradizionale gerarchia tra i campi arte ed educazione. C'è da sperare che in futuro si instauri in un crescente numero di luoghi una cooperazione. In effetti, esistono ambiti interlocutori corrispondenti, da trattare di concerto, e con ciò possibilità di collegamenti potenzialmente

→ Educational Turn vedi glossario

→ Rogoff 2008 <http://www.e-flux.com/journal/view/18> [21.2.2013]; vedi documentazione MFV0501.pdf

→ strategia di Lisbona dell'UE http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_it.htm [26.9.2012], <http://www.lsmetropolis.org/2009/03/no-mercato-conoscenza> [14.10.2012]; http://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/de/ec/00100-r1.d0.htm [26.9.2012]; <http://www.snesup.fr/Presse-et-documentation?aid=4440&ptid=5&cid=3765> [14.10.2012], vedi documentazione MFV0503.pdf

→ Wide Open School <http://wideopenschool.com/> [14.05.2012]

→ Chto delat? <http://www.chtodelat.org> [14.05.2012]

→ Pinky Show <http://www.pinkyshow.org> [25.09.2012]

→ parallel school of art <http://www.parallel-school.com> [19.10.2012]

→ Free/slow University of Warsaw <http://wuw2010.pl> [24.9.2012]

→ Hidden Curriculum <http://www.post-editions.com/?page=hiddencurriculum> [25.9.2012]

→ mediazione artistica decostruttivo vedi testo 5.3

→ mediazione artistica trasformativo vedi testo 5.5

→ Sternfeld 2010 <http://www.e-flux.com/journal/unglamorous-tasks-what-can-education-learn-from-its-political-traditions> [14.10.2012]; vedi documentazione MFV0502.pdf



fertili tra le produzioni del sapere curatoriali, artistiche e della mediazione. Uno di essi concerne la → tensione tra la produzione di esclusioni e il paternalismo di politiche mirate d'invito e di inclusione. Qui sarebbe assai utile un'alleanza per una riflessione comune e lo sviluppo concertato di possibilità d'agire a partire dalle differenti prospettive professionali. Lo stesso vale per un altro ambito di conflitti, che concerne il desiderio di cooperazione alla pari. Quando un'istituzione culturale si apre alla cooperazione, per esempio con una piccola istituzione educativa, lo fa a partire da una posizione di potere. Tale posizione non sempre è basata su aspetti materiali, ma si fonda in prima linea sul → capitale culturale e sociale. È quindi necessario un lavoro attivo per stabilire rapporti alla pari che va affrontato dall'istituzione in cooperazione con il relativo partner. I tre ambiti professionali, la cura/l'organizzazione del programma, la produzione artistica orientata alla partecipazione e all'educazione e la mediazione condividono esperienze come quella per cui coloro che partecipano attivamente a un progetto possono facilmente essere degradati a «materiale per progetti». Oppure che una situazione d'interessi equilibrati si tramuti repentinamente nello sfruttamento di forza lavoro con l'argomento della ricompensa simbolica. Una riflessione in una prospettiva multipla e lo sviluppo di opzioni d'azione potrebbero contribuire a facilitare l'autoriflessività e l'adozione di decisioni consapevoli e motivate.

→ tensione vedi testo 2. PS

→ capitale culturale e sociale vedi glossario: specie di capitale

Alla riflessione sull'azione in situazioni di potere è collegato un terzo ambito di tensione che concerne la questione delle estetiche di progetti al punto d'incontro tra arte ed educazione. Mentre le istituzioni culturali coltivano una raffinata sensibilità nei confronti della forma – secondo l'istituzione, «buona» o piuttosto «audace» – le autorappresentazioni delle e dei partecipanti e partner di cooperazione o i prodotti creati potrebbero non sempre corrispondere a tali pretese. Qui avviene il confronto tra necessità, concetti di qualità e interessi diversi relativi alle modalità di rappresentazione. Da parte istituzionale, la risposta a questa tensione si configurava finora spesso come fagocitazione o esclusione: o un progetto si adegua ai parametri formali riconosciuti nel rispettivo ambito artistico o non diventa visibile o semplicemente non avviene. Una mediazione autoriflessiva cerca, per contro, di considerare opportunamente le articolazioni estetiche di tutti i partecipanti. Talvolta, questo può però ripercuotersi negativamente sulla realizzazione formale informata ed elaborata della visibilità che a sua volta potrebbe essere utile in molti casi al progetto e ai suoi attori. Anche in quest'esercizio d'equilibrio e nei connessi processi di negoziazione, uno scambio tra mediazione, prassi curatoriale e prassi artistica potrebbe portare a risultati interessanti. Un esempio tratto dalla prassi di mediazione e cooperazione tra un gruppo autoorganizzato e una grande istituzione espositiva può evidenziare possibili approcci agli ambiti critici summenzionati.



Negli anni 2009 e 2010 ha avuto luogo in Svizzera il progetto di ricerca e sviluppo «Kunstvermittlung in Transformation» [Mediazione d'arte in trasformazione] (Settele et al. 2012). Nel progetto quattro accademie d'arte hanno cooperato con sei musei per un ulteriore sviluppo della mediazione nei musei tramite la ricerca. L'Institute for Art Education (IAE) della Zürcher Hochschule der Künste ha cooperato in tale contesto con il Museum für Gestaltung [Museo di arti applicate] di Zurigo sviluppando diversi progetti pilota. Uno di essi consisteva nella cooperazione di Nora Landkammer, collaboratrice scientifica allo IAE, con l'associazione «Bildung für Alle» [Formazione per tutti] e il suo progetto di → Scuola autonoma.³ La Scuola autonoma propone corsi di tedesco e altre attività per persone che abitano a Zurigo e sono escluse dal sistema educativo formale. Nora Landkammer ha contattato l'organizzazione in relazione al piano di sviluppo di un progetto di mediazione in riferimento all'esposizione → Global Design del Museum für Gestaltung che si confrontava con il tema degli effetti della globalizzazione sulle arti applicate e il design. L'esposizione doveva offrire lo spunto per un confronto su globalizzazione e visualità in cui si sarebbe sviluppato un processo d'apprendimento che avrebbe coinvolto tutti, museo compreso. Già in virtù dell'invito rivolto da un istituto di ricerca aggregato a una grande scuola universitaria d'arte a una piccola organizzazione autonoma basata sul volontariato e composta da attori migranti e non migranti, questo progetto presentava la menzionata contraddizione di voler stabilire parità partendo da una posizione di potere. Nel caso concreto, questa contraddizione è diventata gestibile (non risolvibile) da un lato per il fatto che il gruppo agiva con grande consapevolezza in relazione alle asimmetrie di potere e lo stesso vale per la mediatrice artistica. Fin dall'inizio il gruppo ha posto la questione della distribuzione dei ruoli nel progetto e in seguito di chi approfitta e come della collaborazione. Il gruppo non intendeva lasciarsi strumentalizzare per scopi di ricerca e nemmeno voleva fornire un → plusvalore simbolico al museo. In tutte le fasi della collaborazione si è provveduto scrupolosamente affinché gli interessi di tutte le partecipanti e di tutti i partecipanti fossero articolati apertamente, costantemente riverificati e – ai sensi di un «equilibrio minimo» – mantenuti senza con ciò negare il fatto della distribuzione diseguale delle risorse. È stato così deciso per esempio che il progetto fosse diretto collegialmente dalla mediatrice d'arte e da un membro del gruppo. In tale contesto è stato importante anche il fatto che il concreto procedimento e i contenuti nel progetto non siano stati prefabbricati dalla mediatrice ma sviluppati assieme nel gruppo. Di conseguenza, al progetto è stato dato il nome molto aperto di «Atelier» – la designazione per un laboratorio in cui può verificarsi l'inatteso e l'imprevisto in diverse forme di lavoro. Come prima attività il gruppo, composto da 15 interessati che imparavano il tedesco nella Scuola autonoma, ha visitato più volte l'esposizione e ne ha discusso con la curatrice responsabile. In occasione di queste visite è stata articolata la prima contraddizione:

→ Scuola autonoma <http://www.schuel.ch> [25.9.2012]; vedi testo 4.4

→ Global Design <http://www.museum-gestaltung.ch/de/ausstellungen/rueckblick/2010/global-design> [26.9.2012]

→ plusvalore simbolico vedi glossario



l'indirizzamento «noi» nei testi della mostra e nel catalogo si rivolgeva esclusivamente ai membri della società relativamente benestanti e soprattutto legalizzati – ad esempio nell'affermazione che oggi è normale pagare tutto con la carta di credito. Lo stesso vale per gli oggetti esposti nella mostra, per i quali il gruppo ha immediatamente notato che gran parte sarebbe per loro un bene irraggiungibile o inaccessibile in virtù del loro statuto di soggiorno. L'invito rivolto a un gruppo a essere presente nella mostra e lavorare con contenuti non presentati o pensati per esso ha prodotto il → rapporto conflittuale tra paternalismo e apertura dell'istituzione. Per poterlo affrontare si è rinunciato a definire a priori possibili interessi del gruppo ai sensi dell'«indirizzamento a un gruppo mirato». Invece è stato aperto uno spazio di discussione per elaborare di concerto nel gruppo quali potrebbero essere le proprie posizioni e i propri interessi rispetto al museo e all'esposizione. Questo significava intendere il progetto meno come → partecipazione a quanto invece come collaborazione con l'istituzione – con un corrispondente esito aperto per quanto concerne i risultati. In seguito alle visite dell'esposizione, il gruppo si è occupato in diversi workshop di mezzi visuali e ha sviluppato avvicinamenti allo spazio urbano tramite la fotocamera, nell'ottica della globalizzazione e lungo temi che strutturavano anche la mostra: mobilità, comunicazione, economia e controllo. Nel corso di queste esplorazioni, il gruppo ha deciso di trattare i quattro temi dal punto di vista di chi vive nell'illegalità a Zurigo e intende rimanervi. Per il lavoro nello spazio urbano è stato necessario un'altra volta da parte dell'istituzione lavorare attivamente per stabilire parità, ovvero la redistribuzione di risorse. Le fotocamere sono state prestate alle e ai partecipanti all'atelier dall'IAE e accompagnate con una dichiarazione affinché nessuna delle persone sans-papier, ossia senza titolo di soggiorno valido, venisse sospettata in caso di un controllo di polizia di averla rubata. Il collegio di direzione ha suggerito, dopo alcuni incontri, di produrre una pubblicazione che permettesse ad altre persone nella stessa situazione di orientarsi a Zurigo: un «Bleibeführer» [Guida per rimanere] – in replica ironica alle onnipresenti «guide turistiche». I mesi successivi sono stati investiti nell'elaborazione collettiva di questa pubblicazione. In questa fase è stato possibile lavorare nel terzo ambito conflittuale menzionato: quello risultante da differenti estetiche. In effetti, la questione dell'estetica della Guida, della sua forma, del suo aspetto non era facile da risolvere. I membri del gruppo provenivano da diversi strati e regioni geopolitiche e avevano accessi eterogenei alla resa formale. A questo punto la mediatrice è intervenuta maggiormente rispetto al resto del processo perché percepiva una sua plurima responsabilità rispetto al prodotto del progetto: nei confronti del museo, dell'istituto di ricerca e non da ultimo rispetto alle proprie esigenze formali e al progetto di mediazione stesso. A questo punto ha apportato anche la sua competenza creativa. Anche se tutte le decisioni in relazione alla scelta delle immagini e dei testi sono state discusse e prese

→ rapporto conflittuale vedi testo 2. PS

→ partecipazione a vedi testo 4.3

→ collaborazione con vedi testo 4.4



nel collettivo, il → Bleibeführer ha ottenuto un design grafico omogeneo e conforme agli standard – e alle convenzioni – attuali. In effetti, la Guida è stata accettata come prodotto dal Museo e messa in vendita assieme ad altri articoli nel negozio del museo. Parallelamente ha suscitato una notevole richiesta nella città di Zurigo, in particolare da parte di organizzazioni che operano nel settore della migrazione. L'«aspetto professionale» della pubblicazione ha quindi sortito un molteplice vantaggio tattico, tant'è vero che la Guida è stata ripubblicata in seconda edizione (Landkammer, Polania 2012).

In questo progetto, le → funzioni della mediazione nella prospettiva del museo sono molteplici. Esse comprendono una dimensione riproduttiva, in quanto almeno temporaneamente sono stati raggiunti nuovi utenti per il museo. Nondimeno, quest'aspetto passa in secondo piano rispetto alla funzione decostruttiva della mediazione. Da un lato, quest'ultima concerne la messa in discussione degli indirizzamenti operati implicitamente dal museo e dall'esposizione visitata «Global Design» – non solo a livello discorsivo, ma fin dalla presenza di persone che sono escluse dalla maggior parte delle risorse sociali in seguito al → razzismo quotidiano e strutturale. Dall'altro, perché con il «Bleibeführer» è nato un ulteriore contributo che si è allacciato all'esistente come proposta per un'interpretazione del tema «Global Design» spostandolo al contempo nel suo significato. Inoltre, il progetto comprende anche una dimensione trasformativa: con la costituzione di un gruppo con attività al di là dei precedenti formati della mediazione museale, mediante l'apertura della mediazione come spazio per l'agire sociopolitico e per la domanda della Guida da parte di un altro campo dell'agire sociale. In questo quadro il museo si è trasformato in una «Institution of Critique», come la rivendica l'artista Andrea Fraser nella citazione introduttiva a questo testo come conseguenza di trenta anni di critica istituzionale nell'arte. A medio termine il progetto «mediazione d'arte in trasformazione», in cui era inserito l'«Atelier», ha contribuito a una trasformazione visibile del museo. Nel 2012, vi è stata istituita la funzione di «curatrice della mediazione». Quest'ultimo risultato – è questa la tesi dell'autrice – è anch'esso un sintomo della svolta educativa sopra descritta: la valorizzazione sovente constatabile della mediazione nelle istituzioni culturali. Questa valorizzazione è di importanza centrale per lo sviluppo di quest'ambito di lavoro. Infatti, se si vogliono adempiere le attese articolate dai dibattiti emersi da questa svolta, è in ogni caso importante, nell'attuazione di progetti di mediazione, una competenza pedagogica nel senso di una riflessività pedagogica che non è apportata automaticamente né dalle attrici e dagli attori dell'arte né dalle organizzatrici e dagli organizzatori del programma. Resta da vedere se l'educational turn avrà la forza di imporsi come cambiamento di paradigma portando a una cooperazione paritaria tra conoscenze artistiche, curatoriali e pedagogiche.

→ Bleibeführer <https://docs.google.com/file/d/0B8GZVOICv9OPsk5sSkJ1MVZ1R2c/edit?pli=1> [22.2.2013]; vedi documentazione MFV0504.pdf

→ funzioni della mediazione vedi testi in «5. Come agisce la mediazione culturale?»

→ razzismo quotidiano e strutturale vedi glossario



- 1 «[...] in un'opposizione filosofica classica, non ci s'imbatta mai nella coesistenza pacifica di un vis-à-vis, bensì in una gerarchia violenta. Uno dei due termini comanda l'altro [...] e sta più in alto di lui. Decostruire l'opposizione equivale allora, anzitutto, a rovesciare in un determinato momento la gerarchia. [...] Chi pratica la decostruzione lavora all'interno del sistema al fine di lacerarlo» (Culler 1988, p. 95) [Culler, J., Sulla decostruzione, Milano: Bompiani, 1988. (Derrida, J., Posizioni, Verona: Bertani, 1975, p. 76)]
- 2 Nel testo d'annuncio sul sito web del Southbank Centre si poteva leggere: «This summer, [...], the Hayward Gallery transforms into Wide Open School. An experiment in public learning, Wide Open School offers a programme devised and fuelled by the imaginations of more than 80 artists from over 40 different countries. Intended as a meeting place for people who love learning but don't necessarily like being taught, Wide Open School presents the opportunity for people of all ages and walks of life to explore different ways of learning about a wide variety of subjects, alongside leading artists».
- 3 Ringrazio qui la collega Nora Landkammer per aver messo a disposizione gli appunti scritti su cui si basa la mia descrizione del progetto, seppur necessariamente ridotta rispetto alla sua complessità.

Bibliografia e link

Il testo si basa in parte sui seguenti contributi già pubblicati:

- Mörsch, Carmen: «In Verhältnissen über Verhältnisse forschen: «Kunstvermittlung in Transformation» als Gesamtprojekt», in: Settele, Bernadett, et al. (a.c.d.): Kunstvermittlung in Transformation. Ergebnisse und Perspektiven eines Forschungsprojektes, Zurigo: Scheidegger & Spiess, 2012, pp. 299–317
- Mörsch, Carmen: «Allianzen zum Verlernen von Privilegien: Plädoyer für eine Zusammenarbeit zwischen kritischer Kunstvermittlung und Kunstinstitutionen der Kritik», in: Lüth, Nanna, et al. (a.c.d.): medien kunst vermittelt, Berlino: Revolver Publishing, 2011, pp. 19–31

Altri riferimenti bibliografici:

- Babias, Marius: Kunstvermittlung / Vermittlungskunst, Dresda / Basilea: Verlag der Kunst, 1995
- Barthes, Roland: Miti d'oggi, Torino: Einaudi, 1989 (edizione originale francese 1964)
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, Londra / Nuova York: Routledge, 1995
- Borzello, Frances; Rees, A. L.: The New Art History, Londra: Camden, 1986
- Borzello, Frances: «The New Art History and Gallery Education», in: Vincentelli, Moira; Grigg, Colin (a.c.d.): Gallery Education and the New Art History, Lewes: Falmer Press, 1992
- Bourdieu, Pierre: La distinzione. Critica sociale del gusto, Bologna: Il Mulino, 1983
- Culler, Jonathan: Sulla decostruzione, Milano: Bompiani, 1988
- Duncan, Carol: Civilizing Rituals Inside Public Art Museums, Londra / Nuova York: Routledge, 1996
- Fraser, Andrea: «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», in: Artforum, 44° anno, n. 1, 2005, pp. 278–283
- Freire, Paulo: La pedagogia degli oppressi, Milano: Bruno Mondadori Editore, 1971
- Giroux, Henry A., et al. (a.c.d.): Counternarratives: Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces, Londra / Nuova York: Routledge, 1994
- Haydari, Ibrahim, et al.: Bleibeführer Zürich, Zurigo: ed. in proprio, 2010. Prodotto nel quadro di «Kunstvermittlung in Transformation», Institute for Art Education IAE, ZHdK (et al.), 2010; <https://docs.google.com/file/d/0B8GZVOICv9OPSk5sSkj1MVZ1R2c/edit?pli=1> [22.2.2013], vedi documentazione MFV504.pdf
- Hauenschild, Andrea: Neue Museologie, Brema: Reihe des Übersee-Museums, 1988



- hooks, bell: Teaching Community: A Pedagogy of Hope, Londra / Nuova York: Routledge, 2003
- Jacob, Mary Jane: Culture in Action: New Public Art in Chicago. Sculpture Chicago, Seattle: Bay Press, 1995
- Krauss, Annette: Hidden Curriculum. Rotterdam: post editions, s. d.; <http://www.post-editions.com/index.php?page=hiddencurriculum> [25.9.2012]
- Lacy, Suzanne (a. c. d.): Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle: Bay Press, 1994
- Landkammer, Nora; Polania, Felipe: «Atelier. Ein Dialog über die Zusammenarbeit», in: Settele, Bernadett, et al. (a. c. d.): Kunstvermittlung in Transformation, Zurigo: Scheidegger & Spiess, 2012, pp. 212–227
- Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stoccarda: Radius, 1995
- NGBK (a. c. d.): Kunstcoop©, Berlino: Vice Versa, 2001
- O'Neill, Paul; Wilson, Mick (a. c. d.): Curating and the Educational Turn, Londra/Amsterdam: Open Editions/De Appel Arts Centre, 2010
- Rancière, Jacques: Il Maestro Ignorante, Milano: Mimesis, 2008
- Rogoff, Irit: «Turning», in: eflux Journal n. 0, novembre 2008; <http://www.e-flux.com/journal/view/18> [21.2.2013], vedi documentazione MFV0501.pdf
- Rollig, Stella: «Zwischen Agitation und Animation, Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts», in: Rollig, Stella; Sturm, Eva (a. c. d.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities, Vienna: Turia und Kant, 2002, pp. 128–139
- schnittpunkt (Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld) (a. c. d.): Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Vienna: Turia und Kant, 2012
- Settele, Bernadett, et al. (a. c. d.): Kunstvermittlung in Transformation. Ergebnisse und Perspektiven eines Forschungsprojektes, Zurigo: Scheidegger & Spiess, 2012
- Sternfeld, Nora: «Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions?», in: eflux Journal n. 3, marzo 2010, «Education actualized»; <http://www.e-flux.com/issues/14-march-2010> [14.10.2012], vedi documentazione MFV0502.pdf
- Sturm, Eva: «Kunstvermittlung und Dekonstruktion», in: NGBK (a. c. d.): Kunstcoop©, Berlino: Vice Versa, 2001, pp. 27–36
- Vergo, Peter: The New Museology, Londra: Reaktion Books, 1989
- Vincentelli, Moira; Grigg, Colin (a. c. d.): Gallery Education and the New Art History, Londra: The Arts Council of Great Britain, 1992

Link:

- Artist Placement Group: <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup> [26.9.2012]
- Autonome Schule: <http://www.schuel.ch> [25.9.2012]
- Büro trafo.K: <http://www.trafo-k.at> [18.9.2012]
- Collettivo Chto delat?, Petersburg: <http://www.chtodelat.org> [14.5.2012]
- Collettivo microsillons: <http://www.microsillons.org> [18.9.2012]
- Collettivo Pinky Show: <http://www.pinkyshow.org> [25.9.2012]
- Duo Transductores: <http://transductores.net> [26.9.2012]
- Gruppe Kunstcoop©: <http://www.kunstcoop.de> [18.9.2012]
- Hayward Gallery, Londra, Wide Open School: <http://ticketing.southbankcentre.co.uk/find/festivals-series/wide-open-school> [14.5.2012]
- Hidden Curriculum: <http://www.post-editions.com/?page=hiddencurriculum> [25.9.2012]
- Libera/lento Università Varsavia: <http://wuw2010.pl> [24.9.2012]
- Museum für Gestaltung, Zurigo, esposizione Global Design: <http://www.museum-gestaltung.ch/de/ausstellungen/rueckblick/2010/global-design> [26.9.2012]
- parallel school of art: <http://www.parallel-school.com> [19.10.2012]
- Unione europea, Strategia di Lisbona: http://www.consilium.europa.eu/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/de/ec/00100-r1.d0.htm [26.9.2012], <http://www.snesup.fr/Presse-et-documentation?aid=4440&ptid=5&cid=3765> [14.10.2012], vedi documentazione MFV0503.pdf