

STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA (N-Z)

Modulo A. Introduzione alla storia dell'arte contemporanea

1. A. Martini, *San Carlo Borromeo*, Milano, Arengario

L'opera fa parte di una sequenza narrativa di cinque rilievi commissionati a Martini dal Comune di Milano per eternare nel marmo personaggi ed episodi che resero celebre Milano. I temi sono l'Editto di Costantino (Milano Romana), Sant'Ambrogio (Milano paleocristiana), Il carroccio (Milano medievale), Gli Sforza (Milano Rinascimentale), San Carlo Borromeo (Milano della Controriforma). Martini inizia i bozzetti nel 1941.

2. F. Goya, *2 maggio 1808: Lotta contro i mamelucchi*, 1914

3. F. Goya, *3 maggio 1808: fucilazione alla Montaña del Principe Pio*, 1914

4. E. Manet, *Fucilazione di Massimiliano d'Asburgo*, 1867

5. P. Picasso, *Massacro in Corea*, 1951

6. E. Delacroix, *La libertà guida il popolo*, 1830

7. E. Delacroix, *La libertà guida il popolo*, 1830 (dettaglio)

8. E. Delacroix, *La libertà guida il popolo*, 1830 (dettaglio)

9. E. Delacroix, *La libertà guida il popolo*, 1830 (dettaglio)

10. E. Delacroix, *La libertà guida il popolo*, 1830 (studio preparatorio)

11. F. Rude, *La partenza dei volontari nel 1872 (La Marsigliese)*, 1833-6, Parigi, Arco di Trionfo

12. P. Mondrian, *Chiesa a Domburg*, 1909

13. P. Mondrian, *Facciata di chiesa 1*, 1914

14. P. Mondrian, *Facciata di chiesa 2*, 1914

15. P. Mondrian, *Composizione*, 1916

16. P. Mondrian, *Mondrian nello studio a Parigi*, 1937

17. F. Hayez, *L'ultimo bacio dato da Giulietta a Romeo*, 1823

18. F. Hayez, *L'ultimo addio di Giulietta a Romeo*, 1833

19. F. Hayez, *Il bacio*, 1859

20. F. Hayez, *Il bacio*, 1867

21. G. Klimt, *Il bacio*, 1907-8

La natura morta

22. E. Manet, *Frutti su un tavolo*, 1864

23. V. Van Gogh, *Girasoli*, 1888

24. H. Fantin-Latour, *Natura morta con rose*, 1889

25. P. Cézanne, *Natura morta con fruttiera*, 1879-82

26. M. Denis, *Hommage a Cézanne*, 1900

27. P. Picasso, *Fruttiera*, 1908

All'inizio del Novecento, la natura morta è stata occasione o pretesto di importanti ricerche sulla grammatica e la sintassi della pittura, ovvero sul combinarsi di pure forme indipendentemente dal messaggio trasmesso dalle medesime forme. Ci si trova di fronte a un altro fenomeno tipico e ricorrente nella storia dell'arte: lo sviluppo di un genere - quello della natura morta, nel caso specifico - privato delle sue originarie ragioni (memento mori) e usato come contenitore, in un certo senso, di tutt'altro. Quando Picasso e Braque, intorno al 1910, continuavano a dipingere angoli dei loro studi con tavoli, bicchieri, carte da gioco, pezzi di giornale, bottiglie di birra e pipette di gesso, non volevano dare dimostrazioni di virtuosismo pittorico, ma esercitarsi alla messa a punto e all'attuazione di un nuovo modo di vedere e di rappresentare le cose utilizzando composizioni di oggetti che facilmente avevano a portata di mano (perché c'erano in tutti gli studi di tutti gli artisti di quell'epoca). La questione non riguardava più un insegnamento morale ma una ricerca sul linguaggio, per la quale le cose rappresentate e il valore simbolico che ciascuna di esse poteva comportare erano indifferenti. Con i

cubisti la natura morta diventa il genere della sperimentazione formale. La natura morta permette di analizzare la distanza tra le cose e il mutare dell'apparizione prospettica a seconda del punto di vista.

28. P.Picasso, *Natura morta su un piano*, 1910-11

29. G.Braque, *La Dama*, 1913

30.G.Braque, *Natura morta con chitarra*, 1913

Negli anni tragici della Seconda guerra mondiale molti artisti riprendono a dipingere nature morte il cui significato stava (anche) nella ricomparsa del teschio, vecchio simbolo di morte, o delle candele, dunque nella comunicazione di un'idea, di un messaggio, come monito alla vanitas. Cassinari e Morlotti ripetono con ossessione il tema del bucranio. Mario Mafai, in un articolo pubblicato su "Prospettive" nel 1942 parla proprio del rifugio in un mero esercizio formale, in un mondo fermo per sfuggire alla vita. Si tratta della rappresentazione dei teschi, dei bucrani come offerta e sacrificio, ma anche come memento, come se durante questi tragici eventi l'immagine confluisse nella rappresentazione sacra.

31..P.Picasso, *Natura morta con cranio di toro o frutti*, 1939

32.E. Morlotti, *Natura morta con bucranio*, 1942

Giorgio Morandi elegge a propri strumenti d'indagine del mondo reale le forme matematiche delle bottiglie e dei silenziosi oggetti d'atelier. Il maestro procede per variazioni di pochi temi, umili oggetti nello studio di via Fondazza o a Grizzana. Il procedimento rappresentativo, scarno, ma evocativo, rappresenta una pittura di continuo scavo all'interno della stessa opera.

33.G. Morandi, *Natura morta con manichino*, 1918

34. G. Morandi, *Natura morta*, 1928

35. G. Morandi, *Natura morta*, 1938

36. G. Morandi, *Natura morta*, 1956

Lo scandalo

37. E. Manet, *Olympia*, 1863

38. D. Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991

Che cosa hanno in comune *Olympia* di Manet e il pescecane di Damien Hirst? Sono entrambe opere che al loro apparire hanno suscitato reazioni forti, addirittura scandalo. Lo scandalo può essere considerato un filo conduttore di una delle molteplici letture della storia dell'arte. Leggere i commenti di una critica schierata tra detrattori e sostenitori, - che documentano la dialettica tra la difficoltà di riconoscimento e di ricezione dei nuovi linguaggi - risponde all'esigenza di trovare più incisivi modi di lettura e di interpretazione delle opere.

L'*Olympia* fu oggetto di numerose recensioni e caricature, quasi tutte negative. Vi si denunciava con toni spesso aspramente sarcastici, la destabilizzazione operata da Manet rispetto all'immagine tradizionale del nudo femminile, sui diversi piani del sistema iconografico, della morale, della fattura, dello stile.

39. E. Manet, *Il Cristo insultato dai soldati*, 1863

40. A. Cabanel, *La nascita di Venere*, 1863

41. L. Benouville, *Odalisca*, 1844

42. E. Manet, *Copia dalla Venere di Urbino di Tiziano*, 1856

43. Cham, Caricatura de l'Olympia di Manet, "Charivari", 14-5-1865

44. E.Manet, *Ritratto di Zola*, 1868

La leggenda dell'artista

45. A. Segal, *Le peregrinazioni terrene dell'artista*, 1928

La leggenda dell'artista incompreso è un classico della storia dell'arte e corrisponde molto spesso alla divaricazione tra artista e pubblico. Il lavoro di un artista, per poter arrivare a qualcuno, a uno dei tanti pubblici, anche molto differenziati sociologicamente e culturalmente, ai quali si rivolge l'arte del nostro tempo, deve sottoporsi alla giuria di un'esposizione, dai Salon ottocenteschi alle Biennali di Venezia; oppure affermarsi nel libero mercato privato o essere sostenuto da una critica autorevole. Quando nessuna delle mediazioni funziona, all'artista non rimane che il suicidio, figurato o reale che sia. La questione è rappresentata con chiarezza esemplare nel quadro *Le peregrinazioni terrene* dell'artista Arthur Segal. Un altro stereotipo della leggenda dell'artista riguarda l'identificazione dell'artista stesso nel personaggio del clown, del saltimbanco. L'interesse per il mondo clownesco ha spinto numerosi artisti dalla fine dell'Ottocento a moltiplicare l'immagine dei clown, degli acrobati nei loro quadri. La figura del saltimbanco e in particolare dell'Arlecchino accompagnerà l'inesauribile vocazione formale di Ricasso attraverso molteplici soluzioni linguistiche, dal primo periodo al cubismo al ritorno all'ordine, agli scenari teatrali.

46. P. Picasso, *Famiglia di Saltimbanchi*, 1905

47. P. Picasso, *Arlecchino*, 1917

48. P. Picasso, *Arlecchino e donna con collana*, 1917

49. P. Picasso, *Parade*, 1917 (dettaglio)

50. P. Picasso, *Paul Arlecchino*, 1924

Modulo B. Esercizi di lettura

51. P. Gauguin, *La visione dopo il sermone*, 1888

52. Disegno che accompagna la lettera di Gauguin, Pont Aven 25 sett. 1888

La visione dopo il sermone o la lotta di Giacobbe e l'angelo fu dipinto da Gauguin tra l'agosto e il settembre 1888. Questo quadro segna in maniera decisiva e lampante l'affrancamento innovativo dall'estetica impressionista, ma soprattutto il passaggio da una visione naturalistica dell'arte intesa come imitazione del veduto, a un nuovo senso della forma dipendente dall'immaginazione. L'artista lascia alle spalle la finzione naturalistica degli impressionisti con l'obiettivo di lavorare non più sul modello, ma sulla memoria, eliminando i dettagli delle apparenze naturali, vale a dire all'idea, secondo una tendenza assai diffusa nell'ambiente simbolista di Parigi.

Il quadro, come spiega Gauguin nella lettera a Van Gogh contrappone un primo piano con il cosiddetto mondo dei sensi descritto naturalisticamente a un paesaggio e a una lotta soprannaturale. Il quadro associa il piano della realtà al piano del sogno, trasponendo pittoricamente il momento in cui le donne infervorate dalla predica del sermone hanno avuto la visione biblica. Del resto, la facoltà delle semplici donne bretoni di vedere le immagini della mente, sotto la suggestione della predica, esemplifica metaforicamente quel processo di idealizzazione tipica della pittura simbolista.

Sebbene l'opera rappresenti un passo biblico come la Lotta di Giacobbe con l'angelo (Genesi) nella scelta del soggetto Gauguin fu piuttosto ispirato da una sua lettura recente, un brano dei *Miserabili* di Victor Hugo. Nei *Miserabili* l'eroe, il forzato evaso Jean Valjean, è lacerato fra i suoi interessi vitali e i doveri dettati dalla coscienza. La chiave della trasposizione pittorica di un soggetto letterario è nuova nella pittura di Gauguin che associa consustanzialmente sulla tela, elementi di sogno e realtà, che si ritrovano anche nel romanzo di Hugo. Ovviamente nessun artista nel 1888 poteva cimentarsi nella lotta di Giacobbe e l'angelo senza sentire il peso della famosa interpretazione di Delacroix in un affresco di ardito cromatismo nella facciata sinistra della Cappella dei Santi Angeli nella chiesa di Saint Sulpice a Parigi eseguita tra i 1849-61. Scoperto nel 1861 il dipinto ebbe un impatto profondo sulla generazione impressionista e un quarto di secolo dopo era ancora un importante punto di riferimento.

53. P. Gauguin, *Le quattro donne bretoni*, 1886

54. P. Gauguin, *Il girotondo delle piccole bretoni*, 1888

55. P. Gauguin, *Bambini che fanno la lotta*, 1888

56. P. Gauguin, *Giovanni bagnanti bretoni*, 1888

57. Fotografia di donna di Pont Aven in costume tipico

58. E. Bernard, *Donne bretoni in un prato*, 1888

59. P. Gauguin, *La belle Angèle*, 1889

60. Fotografia di Angelique Satre e la sua famiglia, 1890

61. P. Gauguin, *Il cristo giallo*, 1889

62. H. Berteaux, *Ritratto di una donna bretona*, 1900

63. M.Duchamp, *Nudo che scende delle scale n.2*, 1912

Nudo che scende le scale, n. 2 di Marcel Duchamp fu l'opera più discussa e controversa all'Armory Show, inaugurato a New York il 17 febbraio 1913, nei locali che gli diedero il nome, cioè nella sala d'armi del sessantanovesimo reggimento. L'opera fu esposta nella Sala I dei cubisti, detta anche La camera degli orrori. Il dipinto sarà vista dal pubblico statunitense come opera emblematica della profonda rivoluzione espressiva operata nel decennio precedente dalle avanguardie europee.

L'opera suscitò diverse reazioni: il pubblico e la critica si interrogavano sulle diverse relazioni e possibili esistenti tra il titolo descrittivo e l'immagine, una figura di nudo che scendeva le scale secondo una diagonale dal lato sinistro al lato destro. Il pubblico sosteneva che le premesse del titolo rimanevano nettamente insoddisfatte. Titolo apparentemente descrittivo, perché traeva lo spunto iniziale da un tema letterario la poesia *Ancora a questa stella* di Jules Laforgue. Sconvolgeva l'idea che un nudo non fosse rappresentato nella consueta posa accademica, sdraiato, adagiato su un letto, o in piedi: dipingere un nudo in movimento era considerato rivoluzionario, in quanto privava il corpo dell'aura sacrale conferitagli dall'immobilità. L'opera è eseguita da Duchamp nel gennaio del 1912. Quando viene esposta all'Armory Show nel 1913 è già ricca di storia. Era stata inviata nel 1912 al Salone degli Indipendenti nel 1912 a Parigi. Ma Duchamp decise di ritirarla in seguito alle pressioni di Albert Gleizes, che gli aveva chiesto di cambiare almeno il titolo. I cubisti non erano d'accordo con la scomposizione di Duchamp.

Duchamp ha utilizzato le tonalità brune, leggermente modulate, ma essenzialmente monocromatiche della scomposizione cubista, per rendere la progressione del movimento, cioè attraverso una serie di immagini statiche in sequenza. Secondo i cubisti il nudo era fuori binario, costituiva una rottura con il loro concetto di pittura, perché inseriva un elemento cinetico estraneo al movimento.

L'interesse per il movimento derivava dallo studio delle ricerche sviluppate a fine dell'Ottocento da Etienne Jules Marey e Edward Muybridge che indagavano attraverso la ripresa fotografica la fisiologia della deambulazione umana o animale.

Ritirata da Duchamp al Salone degli Indipendenti, l'opera fu esposta nell'ottobre 1912 alla mostra della Section d'Or, prima grande uscita collettiva del cubismo dissidente.

64. M.Duchamp, *Ritratto di giocatori di scacchi*, 1911

65. M.Duchamp, *Giovanotto triste su un treno*, 1911

66. M.Duchamp, *Nudo che scende delle scale*, 1911 (prima versione)

67. J.F. Griswold, *The rude descending a staircase*, 20-3-1913 (vignetta)

68. H. Matisse, *Lo studio rosso*, 1911

Il dipinto venne esposto nel 1912 alla seconda mostra post-impressionista a Londra e nel 1913 all'Armory Show di New York. Si tratta di un'opera, fatta di solo pittura (è la riduzione della pittura a sé stessa), in cui lo spazio è più suggerito che determinato dai quadri. È l'interno del grande capanno- studio in legno nel giardino della casa di Matisse a Issy les Moulineaux, appena fuori Parigi. Alle pareti dello studio ci sono appesi dei quadri dello stesso Matisse. Si tratta di uno spazio autoreferenziale: Matisse assume spesso le opere già eseguite come soggetti di opere successive, in uno stimolante concatenamento di richiami, seguendo quel gioco caleidoscopico di quadro nel quadro, di immagine nell'immagine. La natura del soggetto diventa un pretesto per dipingere: più che gli aspetti contenutistici hanno più importanza i nodi formali, squisitamente pittorico-linguistici, riguardanti la costruzione o stesura del quadro. In questo quadro Matisse rinuncia al modellato, alla prospettiva, ai passaggi tonali e attribuisce la massima importanza al colore, un colore rosso ossessivamente acceso che rimanda al colore come stato d'animo, svincolato da intenti descrittivi.

69. H. Matisse *La famiglia del pittore*, 1911

70. H. Matisse *L'atelier rosa*, 1911

71. H. Matisse, *Interno con melanzane*, 1911

72. F. Bazille, *L'atelier di rue de la condomine*, 1870

73. G. Caillebotte, *Ritratto dell'artista al cavalletto*, 1879-80.

74. O. Borrani, *Una visita al mio studio*, 1872

75. H. Matisse, *Marinaio*, 1906-7

76. H. Matisse, *Ciclamini porpora*, 1911

77. H. Matisse, *La ninfa e il satiro*, 1909

78. H. Matisse *Natura morta con la Danza*, 1909

79. H. Matisse, *Il pittore e la modella*, 1916-1917

80. H. Matisse, *Lusso I*, 1907

M.Sironi, *La Venere dei porti*, 1919

Per *La Venere dei porti* si consulti il dossier in biblioteca 9 L A Coll 27 005

P. Manzoni, *Consumazione dinamica del pubblico divorare l'arte*, 1961

Per *Consumazione dinamica del pubblico divorare l'arte* si consulti il dossier in biblioteca 9 L Coll 027 008

Per le seguenti opere David, *Le Sabine*, 1796-99; U. Boccioni, *Volumi orizzontali*, 1912; Otto Dix, *Pragerstrasse*, 1920; J.Pollock, *Full Fathom Five*, 1947 fare riferimento alle diapositive del corso del prof. Negri.

Modulo C. La distruzione dell'arte tra realtà e metafora

La distruzione è l'altra faccia della conservazione. In certi casi alcune opere d'arte sono state distrutte o nascoste, perché non rispondevano al modo di pensare di un'epoca o al gusto di un determinato gruppo, talvolta di un singolo. Metaforicamente si può anche parlare di "distruzione concettuale", dai manifesti iconoclasti dei futuristi all'azzeramento delle avanguardie, dalle combustioni di Burri o i buchi e tagli di Fontana, alla macchina autodistruttrice di Jean Tinguely.

L'arte è anche fatta di immagini e le immagini hanno una terribile efficacia, con i loro valori simbolici, sempre tenuti in gran conto dai potenti e dagli aspiranti al potere. E poiché i simboli, quando sono effettivamente tali, non sono neutri, si capisce come certe opere, in determinate epoche e situazioni, siano state eliminate attraverso occultamenti e distruzioni. La distruzione delle immagini sancisce di fatto il loro potere. I valori insiti nelle opere possono essere così forti e potenti da dover spingere in casi estremi alla loro cancellazione attraverso l'effettiva cancellazione delle opere. I maggiori periodi di distruzione, per l'arco cronologico in questione, riguardano la rivoluzione francese e il Terzo Reich nella Germania nazista e il periodo del post-comunismo.

Queste distruzioni sono il risultato di cambiamenti politici e molto spesso coincidono con il desiderio di cancellare la storia.

81. J. Berteaux, *Distruzione della statua equestre di Luigi XIV*, 1792 (incisione)

82. Anonimo, *L'idolo abbattuto*, 1792 (incisione e acquaforte)

83. J. Gillray, *Una zuppa alla parigina*, 1792

84. D.Vierge, *La caduta della colonna Vendôme avvenuta il 16 maggio 1871*, pubblicata in V. Hugo, *L'anno terribile*, Paris 1874.

85. Bertall, *Citizen Courbet*, "Le Grelot" 30 aprile 1871

Adolf Ziegler, pittore di fiori e di nudi e presidente della Camera della Cultura del Reich inaugurava a Monaco il 19 luglio 1937 ((fino al 30 novembre) la mostra *Entartete Kunst* (Arte degenerata), un'esposizione di arte contemporanea, che veniva intesa come complementare ma in contrasto, una sorta di "esorcismo del diavolo" alla mostra *Grosse Deutsche Ausstellung* (Grande mostra di arte tedesca)) inaugurata il giorno prima (il 18 luglio) da Adolf Hitler nella Haus der deutschen Kunst (casa dell'arte tedesca), la nuova costruzione iniziata nel 1933 dall'architetto Paul Troost. L'Haus der Kunst inaugurava quella serie di mostre tradizionali, celebrative della pura arte tedesca, per lo più pittura di genere, pittura sentimentale e idealizzata.

Per la mostra dell'*Entartete Kunst* Hitler invece aveva dato pieni poteri al ministro per la propaganda Joseph Goebbels per prendere qualunque opera dai musei tedeschi specializzati in arte contemporanea per rappresentare a Monaco il concetto di decadente e degenerato. Goebbels aveva nominato presidente di questa commissione Adolf Ziegler. L'intento della mostra era chiaramente diffamatorio ma aveva anche un carattere didattico, didascalico: diventava cioè una sorta di esemplificazione, di chiarimento per mostrare al pubblico, indottrinandolo, ciò che non era considerato arte dai nazionalsocialisti, quel che veniva considerato *undeutsch*. In questo modo i nazionalsocialisti intendevano riscrivere la storia dell'arte, cancellando, distruggendo completamente l'avanguardia. Con queste due mostre difatti Hitler e i nazionalsocialisti volevano mostrare "i buoni" e "i cattivi" dell'arte per il regime, ciò che doveva essere considerato arte e ciò che era pura pazzia, degenerazione appunto. Erano considerati esempi di "arte degenerata", per esempio le opere degli artisti espressionisti, o del Blaue Reiter, della Brücke, i dadaisti poiché mostravano uomini e cose secondo una maniera che non corrispondeva agli ideali dei nazisti, secondo i quali l'arte non doveva porsi troppi problemi né farsi domande sul mondo e sul suo andamento, ma limitarsi a rappresentare la bellezza o l'ideale di bellezza attraverso forme adeguate, che non sembrassero, secondo la loro ottica, lo scarabocchio di un bambino o di un malato di mente.

85. *Grosse deutsche Kunstausstellung*, Monaco, Haus der Kunst, 1937

86. Entrata alla mostra dell'*Entartete Kunst*.

87. Stanza 3 della mostra *Entartete Kunst* (Belling, Campendock, Klee, Nolde)
88. Stanza 3 della mostra *Entartete Kunst* (muro dada)

Il termine degenerato, in realtà, non era stato inventato dai nazisti. Già nel 1893 Max Nordau pubblicava un libello contro tutte le novità in arte intitolato *Entartung*, cioè degenerazione. Paul Schulze Naumburg nel 1928 pubblicava un libro dal titolo *Kunst und Rasse*, in cui paragonava l'arte dell'avanguardia ai malati mente o portatori di handicap.

89. P. Schulze Naumburg, *Kunst und Rasse*, 1928
90. A Breker, *Solerzia*, 1937
91. O.Kokoschka, *La sposa del vento*, 1914

Nel 1932, pochi mesi dopo aver terminato a Detroit (la prima cittadina industriale del middle West) un dipinto murale dal titolo *Ritratto di Detroit* al Detroit Institute of Art - su incarico della Arts Commission of Detroit presieduta da Edsel Ford -, in forma di due grandi murali sul tema del Lavoro Moderno, Diego Rivera viene contattato da John Todd, l'architetto del futuro Rockfeller Centre per un dipinto murale. Il suo lavoro avrebbe dovuto trovarsi al pianterreno vicino agli ascensori e visibile a tutti i lavoratori e visitatori. Il tema generale scelto dalla commissione era Nuove Frontiere. Un lavoratore avrebbe dovuto trovarsi nel mezzo nell'intersezione di due ellissi, il macro e il microcosmo. Sulla destra doveva essere rappresentata la società capitalista, corrotta e decadente. L'opera - al centro di numerosi dibattiti, soprattutto per la presenza di Lenin che univa le mani di un soldato e di un uomo di colore - fu distrutta per volere del committente.

- 92.D. Rivera, *Detroit Industry*, 1933 (parte sud)
93. D.Rivera, *Uomo al Bivio*, Murale del Rockfeller Center nella versione messicana, 1934
94. D.Rivera, *Uomo al Bivio*, Murale del Rockfeller Center, 1933 (dettaglio)
95. D.Rivera, *Uomo al Bivio*, Murale del Rockfeller Center, 1933 (dettaglio)

La distruzione dei monumenti nel periodo dopo la caduta del comunismo è direttamente proporzionale al ruolo che il culto della personalità e la propaganda visiva aveva esercitato nell'Unione Sovietica e nella sua zona d'influenza. Alcune distruzioni avvennero più o meno casualmente per mano della popolazione, le cosiddette "distruzioni dal basso", come nel caso di Budapest nel 1956 quando durante la rivoluzione venne demolita la statua di Stalin. Altre furono solo in parte autorizzate a livello organizzativo mentre numerose furono decise istituzionalmente ("distruzioni dall'alto").

96. N.Tomsky's, *Il monumento di Lenin*, 1970, Berlino, Leninplatz
97. N.Tomsky's, *Il monumento di Lenin*, 1970, Berlino, Leninplatz
98. Inaugurazione del monumento di Lenin, 19 aprile 1970
99. Berlino, Piazza delle Nazioni Unite, ex Leninplatz
100. *La rimozione del monumento*, 4 novembre 199

Per Public Art s'intende quell'arte di destinazione pubblica delle opere stesse: un'arte che deve pertanto trovarsi in luoghi pubblici (piazze, strade, stazioni, uffici postali, cimiteri, ospedali, aeroporti) di larga partecipazione, non chiusa in un museo in una galleria nel white cube o in una collezione privata, per essere fruita maggiormente da larghi strati della società.

Pubblico come arte negli spazi pubblici, ma anche pubblico come qualcosa che appartiene alla collettività, che è di tutti, che riguarda a tutti, che è accessibile a tutti. L'intervento pubblico mette in campo, sin dal momento della genesi alla fase della realizzazione un complesso sistema di relazioni e di collaborazioni fra gruppi di interesse che rivestono ruoli specifici. (istituzioni che commissionano l'opera, artista, cittadini). Soprattutto in tempi più recenti con la definizione di arte pubblica s'intende designare la diretta interazione dell'artista con lo spazio e con il fruitore.

Quando l'opera d'arte non è più chiusa in una galleria o in un museo ma affronta lo spazio aperto e i luoghi pubblici sorgono numerosi interrogativi.

L'arte pubblica può servire a cambiare il modo in cui la città, il luogo vive?

In che modo interagiscono gli artisti con lo spazio? come vengono giudicati gli interventi in città?

Come può un'opera d'arte contemporanea frutto di decenni di sperimentalismo linguistico e per questo spesso incomprensibile dare al passante medio delle chiavi di lettura accessibili?

Fino a che punto un'artista può rinunciare alla propria espressività, se deve tenere conto di vincoli posti dalla viabilità, dall'esposizione alle intemperie, dall'eventualità di subire atti di vandalismo, ma soprattutto all'accettabilità del gusto medio?

Esempi di opere in spazi pubblici distrutte (anche per precisa volontà dell'artista), cancellate, rimosse, modificate, oggetto di vandalismo .

101. J.Epstein, Sculture per la British Medical Association, Londra, Strand (oggi sede del governo della sud Rhodesia), 1907
102. J.Epstein, Sculture per la British Medical Association, dopo la rimozione, 1937
103. R.Serra, *Tilted Arc* , New York, *Federal Plaza*, 1979-89
104. R.Serra, *Tilted Arc* , New York, *Federal Plaza*, 1979-89
105. R. Whiteread, *House*, 1993
106. R. Whiteread, La rimozione di *House*, 1993
107. R. Whiteread, La rimozione di *House*, 1993
108. B. Kruger, Murale dal Museum per Contemporary Art Temporary Contemporary, Los Angeles, 1989 (prima versione)
109. B. Kruger, Murale dal Museum per Contemporary Art Temporary Contemporary, Los Angeles, 1989 (seconda versione)
110. H.Haacke, Obelisco per l'Autunno Stiriano, Graz, 1988
111. Distruzione dell'Obelisco di Hans Haacke, 1998
112. E. e J. Gerz, *Monumento di Harburg contro il fascismo*, 1985-6
113. E. e J. Gerz, *Monumento di Harburg contro il fascismo*, 1985-6