

Essays & Viewpoint

art

IL VALORE COMUNICATIVO-VISIVO DEI FESTIVAL D'ARTE AMBIENTALE COMMUNICATIVE-VISUAL VALUE OF ENVIRONMENTAL ART FESTIVAL

Antonella Violano*, Julio Cesar Perez-Hernandez**

ABSTRACT

Molte forme d'arte lasciano il segno nella cultura artistica contemporanea come complesso sistema di idee ed emozioni, percezioni e stimoli alla riflessione. Il ruolo delle installazioni artistiche nei contesti storici, tocca il tema dell'impermanenza tra necessità e piacere, mostrando come le opere d'arte diventino una necessità non solo per l'artista ma soprattutto per gli spazi urbani che le accolgono e per le persone che vi abitano. Il valore socio-culturale di questo tipo di eventi fa parte del ruolo catartico e pedagogico dell'arte che permette agli spazi urbani di trovare spunti di valorizzazione e alle persone di provare l'emozione dell'appartenenza. Le considerazioni contenute nel contributo sono il risultato di molti anni di collaborazione scientifica tra i due autori sui temi del rapporto tra arte e architettura, e approfondiscono due casi fortemente rappresentativi: il Festival biennale di Arte Ambientale Seminaria Sogninterra a Maranola e la Biennale d'Arte dell'Avana.

Many forms of art leave their imprint on contemporary art culture as a complex system of ideas and emotions, perceptions and stimuli for reflection. The role of artistic installations in historical contexts is related to the impermanence between necessity and pleasure, showing how works of art become a necessity not only for the artist but above all for the urban spaces that welcome them and for the people who live there. The socio-cultural value of this kind of event is part of the cathartic and pedagogical role of art, which allows urban spaces to find ideas for enhancement and people to experience the emotion of belonging. The considerations contained in the contribution are the result of many years of scientific collaboration between the two authors on the issues of the relationship between art and architecture, and deepen two strongly representative cases: the biennial Festival of Environmental Art Seminar Sogninterra in Maranola and the Havana Art Biennale.

KEYWORDS

arte ambientale, prodotto artistico, valore comunicativo, creatività, integrazione arte-architettura

environmental art, artistic product, communicative value, creativity, art-architecture integration

In Europa, diversamente da quanto accade nei paesi asiatici, il concetto di città creativa si scontra con l'esigenza di tutela e conservazione del patrimonio architettonico e ambientale, rispettivamente considerati capitale manufatto e naturale di pregio. Queste due forme di capitale convivono fisicamente in strettissimo rapporto e la riqualificazione con nuovi prodotti artistici si presenta più come un 'inserimento' che come una nuova progettazione di insieme. La creatività è intrinsecamente caratterizzata da forme espressive poliedriche e polimorfe che richiedono, anche in ambito socio-culturale, l'attenzione a valori e qualità necessariamente osservati con approccio multidimensionale, che tengano conto non solo della presenza/assenza di valore per ogni singolo fattore, ma anche della capacità di crescita ed evoluzione in relazione alle condizioni al contorno e delle iterazioni tra loro. Le condizioni al contorno, dal momento che si tratta di contesti storici di pregio, sono una matrice significativa all'interno della quale si sviluppano forme di arte più o meno integrate all'architettura e alle funzioni che l'architettura è chiamata a svolgere. Per questo, l'analisi del sistema ambientale (Kastner and Wallis, 1998), culturale, socio-economico e storico-politico è condizione necessaria per valutare le possibilità di nascita, crescita e sviluppo della creatività nella struttura urbana della città europea contemporanea, oggi fortemente condizionata dall'egemonia del potere economico e inquinata da frastruoni percettivi che la rendono sempre meno un luogo privilegiato per il raccoglimento e la spiritualità dell'individuo.

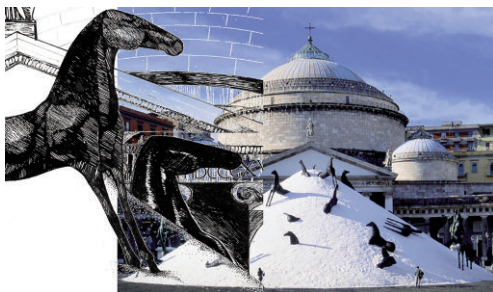
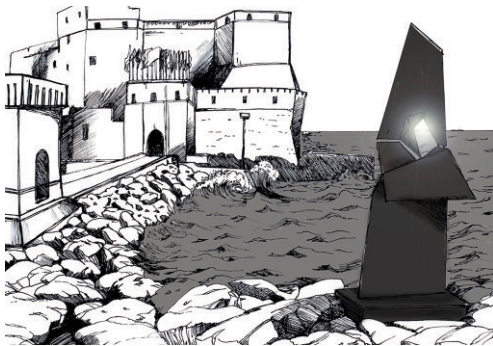
Tuttavia, il fervore culturale che continua a nascere e crescere tra le pietre della sua architettura, alimenta la funzione creativa che può esaltare il senso e lo scopo del lavoro di tutti quelli che collaborano all'impresa urbana. Promuovere la produzione artistica a scala urbana e stimolare la sensibilità del cittadino fino a fare propri tali luoghi e tali espressioni della cultura, sono tutti fenomeni quantitativamente valutabili in termini di benessere e felicità di una comunità, in quanto strettamente connessi con il livello di qualità della vita. Un gruppo di studiosi del Centre for Cultural Policy Research dell'Università di Hong Kong propose nel 2005 un modello statistico (strutturato in 88 indicatori) per valutare quantitativamente non i ritorni/benefici economici della creatività, ma la competitività sul fronte della Creatività della città di Hong Kong, cioè il livello di sviluppo di un contesto urbano in

cui ci sia integrazione arte-architettura e creatività, fondando le basi di questa ricerca sulla Teoria del Capitale Creativo di Richard Florida (2002). L'Indice di Creatività (Gukzik Lau et alii, 2005) tiene conto del contesto economico, sociale e culturale del luogo da valutare, postulando che la Creatività non è un valore relativo, ma piuttosto un'eternità sostanzata dal livello di percezione condivisa che si ha di essa. (Hui et alii, 2008).

La ricerca sul modo (regole, strumenti, strategie, stimoli, ...) di risvegliare la creatività non solo degli artisti ma anche di tutti coloro i quali, muovendosi in questo contesto culturalmente privilegiato, possono contribuire a esaltare il senso creativo del vivere la città, è il tema centrale della collaborazione scientifica tra i due autori, le cui riflessioni, riportate in questo saggio, nascono da un'attività pluriennale di confronto scientifico sui temi del rapporto arte-architettura.

Condivisione sociale e comunicazione visiva – L'arte nella città ha il ruolo mettere in relazione lo sguardo interno che la produce e quello esterno a lei interessato (Dal Lago and Giordano, 2006). In quest'ultimo caso, i criteri capaci di esaltare il valore oggi compresso, inespresso, negato del ben vivere sono legati alla sfera emozionale del cittadino moderno e al recupero della relazione sinergico-positiva tra spazio naturale, spazio sociale e spazio culturale. L'opera d'arte può essere un'intensa azione di condivisione sociale che coinvolge il fruitore, non solo come singolo soggetto che con essa interagisce percettivamente, ma anche come membro di una comunità che accoglie l'evento artistico come manifesto di denuncia, in una sorta di dialogo alla pari tra pensiero e azione, tra cultura materiale e patrimonio costruito (Jiménez, 2007). Molteplici forme d'arte (installazioni ambientali, videoproiezioni, murales, sculture, etc.), nella loro complessa valenza comunicativo-visiva lasciano il segno nella cultura artistica contemporanea come complesso sistema (più o meno strutturato) di idee ed emozioni, percezioni e stimoli alla riflessione (Smith, 2015).

La ricerca, che da anni ci impegna in una riflessione polimorfa sul valore dell'integrazione artistica in contesti ambientali e culturali con alto Valore Intrinseco, ha analizzato circa duecentocinquanta biennali d'arte in tutto il mondo: dalla neonata (2017) Biennale Antartica¹ – un 'viaggio artistico' di 12 giorni sulla nave di ricerca Akademik



Figg. 1-4 - Left, from the top: Paola Del Prete, A work of Munari at Castel dell'Ovo, Naples, 1990, *graphic design* 2007; Paola Del Prete, The salt mountain of Mimmo Paladino, Piazza del Plebiscito, Naples, 1995, *graphic design* 2007. Center: Anna Frantis, Reflection (*Seminaria*, 2018). Right: Bifido, Il bicchiere mezzo pieno (*Seminaria*, 2018).

Ioffe in un'esperienza 'art-in-progress' – alla Biennale di Atene, che nell'ultima edizione Omonoia 2015-2017 si presenta come un laboratorio permanente che trasforma l'ex hotel Bageion in spazi di incontro, dibattito e formazione non solo per artisti, ma per un più vasto pubblico di filosofi, teorici della politica e gente comune. Casi significativi sono anche: la Wuzhen International Contemporary Art Exhibition (Cina) sul tema Utopias/Heterotopia della città contemporanea, nell'ambito della quale gli artisti sono chiamati a dare il loro contributo su realtà e trascendenza di tendenze urbanistiche globalizzanti e identità locali da tutelare; il Festival d'Arte contemporanea Sesc_Videobrasil (Brasile) dedicato alla diffusione di produzioni artistiche provenienti dalle aree del Sud del mondo² che necessitano di una rinnovata modalità di circolazione del pensiero sociale fatta con strumenti creativi; la Biennale di Lione (Francia) che dal 1984 affronta temi contingenti su cui articola il contraddittorio artistico; la Biennale Internazionale per l'Arte Contemporanea di Göteborg (Svezia) che ha, tra le altre, una specifica missione pedagogica di diffusione della cultura e della sensibilizzazione artistica presso i bambini e i giovani.

Dall'analisi di questi numerosi e variegati esempi di eventi selezionati su scala mondiale, in cui l'arte è il motore pulsante della consapevolezza sociale e il volano di un moto di cambiamento (che in alcuni casi è solo auspicato e in altri è in progress o pienamente attuato), la ricerca ha astratto un codice analitico che struttura i vari format, i cui elementi cardine della matrice generativa di tutte le manifestazioni studiate sono: 1) l'opera, contestualizzata/indipendente; 2) il fruitore, partecipe/spettatore; 3) il contesto, integrato/contenitore; 4) il tempo, qui ed ora/ dovunque e sempre; 5) il tema, dato/libero.

In questo saggio sono stati selezionati a confronto due eventi artistici in quanto presentano codici analitici molto differenti, soprattutto nel rapporto tra opera e contesto. Infatti, il ruolo delle installazioni artistiche in contesti ambientali e storici o storicamente consolidati (Figg. 1, 2) offre una

duplice efficace interazione tra l'opera e il contesto, che possono vivere due vite diversamente caratterizzabili. Il contesto storico può essere contenitore dell'opera, come accade prevalentemente durante la biennale d'arte dell'Avana, o diventare esso stesso opera d'arte, autoesaltato dall'installazione artistica, come nella biennale d'arte ambientale *Seminaria Sogninterra* di Maranola. L'opera d'arte può entrare in sinergia con il contesto urbano o può restarne autonoma, con un'identità indipendente, distante, indifferente, auto-esaltazione di se stessa. Nel caso in cui il rapporto tra opera e contesto è di tipo contenitore-sinergico, l'opera d'arte diventa una necessità non solo per l'artista ma anche per la comunità che l'accoglie nelle sue trame culturali e spaziali. Lo spazio pubblico diventa parte della performance artistica portando gli spettatori a interagire simbioticamente ed empaticamente: il fruitore vive lo spazio con accentuata percettibilità delle sue forme e materie, lo spazio si arricchisce di coscienza civile e messaggio artistico, l'opera d'arte diventa struttura e design urbano.

Le opere diventano parte dell'esibizione temporanea che coinvolge lo spazio pubblico, traghettando i fruitori emozionali a gioire e a godere delle opere, facendoli diventare luoghi della coscienza civile e significanti temporanei dello spazio urbano. A sua volta la città, offrendosi a questo re-design, mette in mostra le sue peculiarità, quelle che ne connotano l'identità, cioè quel carattere unico che nel tempo si mantiene sempre riconoscibile anche quando il caos percettivo (luci, colori e suoni che bombardano i fruitori di strade e piazze, catturandone l'attenzione) ne acuisce la complessità. E se diamo valore a quanto diceva Paul Klee, ovvero che «l'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è», l'arte ambientale stimola l'espressione materica di muri e strade (Fig. 3), interpella le pietre (Fig. 4), interviene alle porte, guarda attraverso scorci tra varchi, si affaccia dalle finestre e partecipa al coinvolgimento emotivo degli abitanti del borgo che incontrano l'arte e la vivono come ospiti illuminati.

Man mano che i percorsi d'arte ridisegnano la città e si propongono come i luoghi di incontro della città con l'arte, gli artisti tessono le loro opere al ritmo dell'architettura preesistente, della luce, brillante o affievolita delle facciate dei palazzi nel loro susseguirsi che suggellano la gioia e il dolore di chi vive un ambiente urbano. Si concretizza così una rete intrinsecamente legata alle regole dell'arte e dell'architettura che modifica lo spazio della città e il modo di fruire i suoi spazi sociali, aprendosi a un processo di ricezione rivolto a un pubblico attivo che è formato da nuovi spettatori educati alla capacità critica e non omologati al codice preconfezionato del turista (Jiménez, 2007).

Il valore dell'Arte Ambientale nel Festival biennale Seminaria Sogninterra – Nel Festival biennale di Arte Ambientale *Seminaria Sogninterra* di Maranola (Latina), il ruolo dell'arte e delle installazioni artistiche in contesti culturali di pregio, affronta il tema dell'impermanenza tra necessità e piacere mostrando come le opere d'arte diventano una necessità non solo per l'artista ma soprattutto per gli spazi urbani che le accolgono e le persone che in essi vivono, per un'intera vita o solo per un fine settimana. In questo evento, il borgo si trasforma in un percorso artistico di circa un chilometro e il complesso lavoro fatto dall'intera comunità con gli artisti si traduce in uno scambio di energie ed esperienze: gli abitanti aprono le loro case, i cortili, le strade, le piazze e gli artisti reinterpretano i 'loro' luoghi con le regole, gli strumenti, le euforie del sogno artistico che si nutre del Genius Loci di questo borgo.

Il valore socio-culturale di questi tipi di eventi rientra nel ruolo catartico e pedagogico dell'arte che consente agli spazi urbani di trovare stimoli di valorizzazione e alle persone di provare l'emozione dell'appartenenza, in un momento storico in cui «[...] l'uomo non riesce più a farsi spettatore del paesaggio. [...] tutto viene bruciato all'istante, consumato a una velocità che rende insostenibile il guardare per giudicare, prendere coscienza degli

effetti del proprio agire. La perdita che ne consegue è pericolosa perché scompare l'uomo spettatore, l'uomo che sa ricavare dallo sguardo sul mondo un giudizio di sé, una regola di vita, una passione per l'ambiente in cui vive, capace di vedere nel paesaggio un riflesso del mondo, un riflesso di sé nel mondo: unico modo per alimentare quella pietas verso l'uomo così necessaria per dare corpo alle qualità migliori dell'umanità» (Turri, 1998, p. 128),

A Seminaria, invece, anche i bambini vengono chiamati ad esprimere la dimensione ludica dell'arte, dando corpo materico alle nuvole, espressione visiva all'utopia del fumetto (Fig. 5). «L'ipotesi è quella che il fumetto così come l'immaginazione debbano essere sostenuti, al fine di conservare una memoria culturale degna di essere condivisa»³. Tutti gli abitanti fanno con gli artisti un cammino esperienziale, fatto di muri che non sono solo confini, di materia che si traduce in pensiero, di luci e suoni che prendono liberamente improbabili direzioni o si radicano in un disegno su un muro. Ma la Creatività non è solo nell'atto progettuale dell'opera d'arte; è anche uno strumento di lettura percettiva dell'architettura in cui è celato il ricordo. In tal senso, l'arte ambientale è intesa come il luogo attraverso cui si sperimenta «la percezione della realtà esterna che avviene prioritariamente attraverso il filtro delle qualità sensoriali ed emotive piuttosto che sull'apprendimento dei contenuti» (Melucci, 1994, p. 130).

E così, l'installazione di Chiara Mu è una dedica all'infanzia dei maranolesi, referenti del processo creativo (Fig. 6), mente nel lavoro di Daniele Spanò è la memoria a vestire i panni della protagonista (Fig. 7). Serena Piccinini è convinta che la fantasia sia un posto in cui ci piova dentro (Fig. 8), Licia Galizia immagina una strana inondazione di strisce di carta che ruscellano per i vicoli (Fig. 9),

che per Alexei Kostroma si trasformano in numeri, una numerazione liquida che offre una nuova prospettiva a ogni passo (Fig. 10). Aurora Meccanica, attraverso il gioco immateriale delle ombre ci rivela che libertà e prigionia sono entrambi condizioni illusorie (Fig. 11) e la riflessione ironica di Gino Sabatini Odoardi – Si Beve Tutto Ciò Che Si Scrive – nasconde una denuncia agli automatismi mediatici che non ci permettono di cogliere le manipolazioni alle quali siamo sottoposti (Fig. 12). Sogno e memoria, fantasia e denuncia, dal mito dell'uomo marionetta, non più nelle mani di Dio ma dei manipolatori mediatici, al rito della memoria sociale. «Nel mito e nel rituale, le grandi forze istintive della società civile hanno la loro origine: l'ordine pubblico, il commercio e il profitto, l'artigianato e arte, la poesia, la saggezza e la scienza. Tutti sono radicati sul terreno del gioco primordiale» (Huizinga, 1998, p. 5). Anche nell'esperienza collaterale della sperimentazione Fuori Festival, l'arte si fonde all'artigianato e all'autocostruzione e nel workshop Architetture Precarie, organizzato nell'ambito di Seminaria 2018 e rivolto a un gruppo di architetti e appassionati, crea una scultura luminosa in bambù che nuota in uno dei vicoli del borgo (Fig. 13).

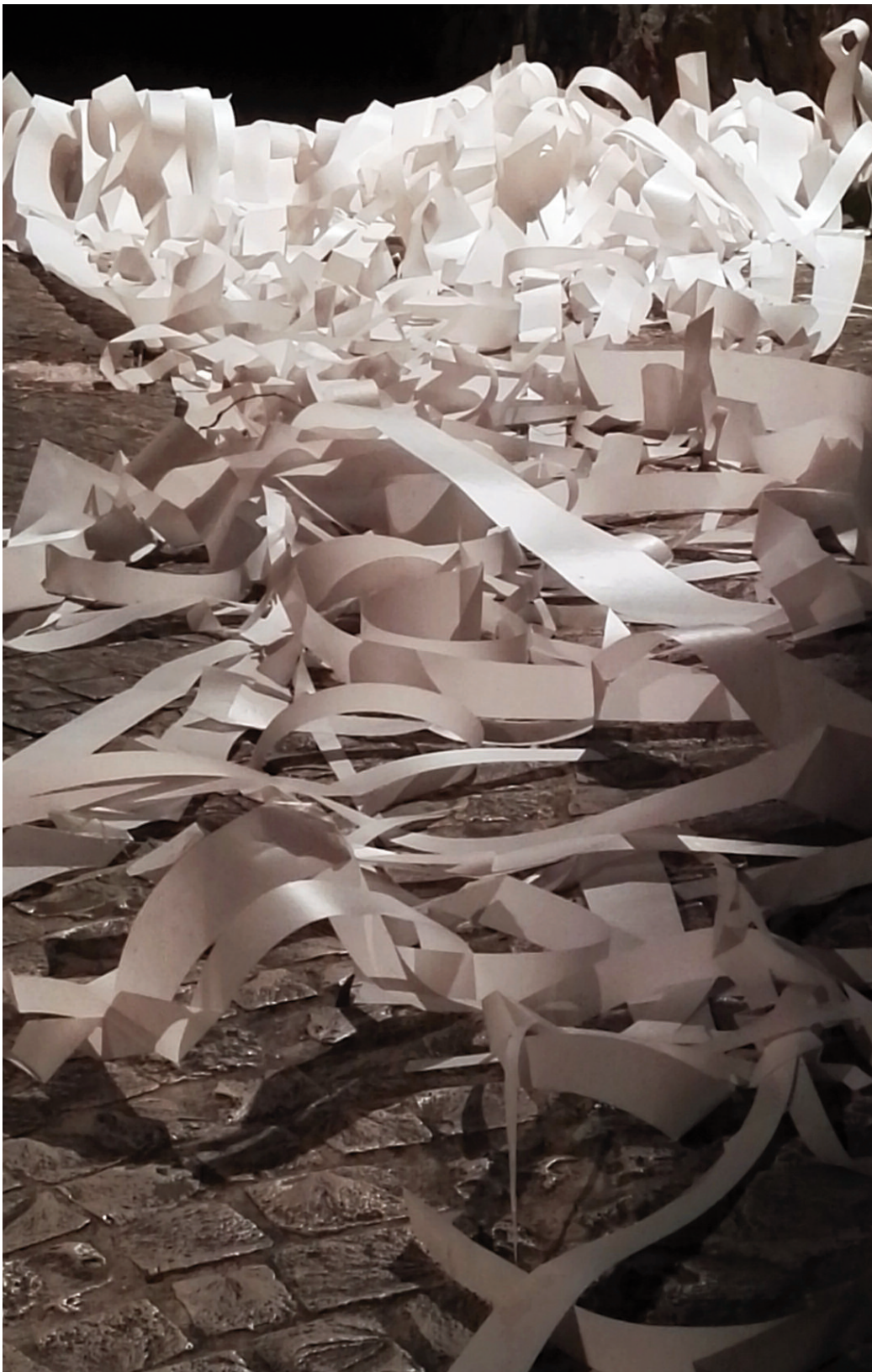
Dall'evoluzione storica dello spazio pubblico, il nuovo volto della Biennale d'Arte dell'Avana – Per comprendere il rapporto tra arte e contesto nel caso della Biennale dell'Havana occorre riflettere sul concetto di spazio pubblico e arte, e sul loro nesso di connessione. Lo spazio pubblico è il risultato di diversi linguaggi umani espressivi (soprattutto architettonici), così come l'arte comune si fa portatrice di diverse idee sociali. Possiamo definire lo spazio pubblico come lo spazio che appartiene a tutti ed è vissuto e percepito da tutti come comune. È lo spazio dove i cittadini possono sentirsi a proprio

agio sia per passeggiare, parlare, esibirsi o agire. Quando lo spazio pubblico è arricchito dall'arte comune, acquista una nuova dimensione e un nuovo significato. Se diventa tradizione, allora ai paesaggi culturali si aggiunge un significato multiplo. È il caso dell'Avana, la bella capitale di Cuba, l'isola più grande dei Caraibi e la più variegata culturalmente.

A questo proposito, lo spazio pubblico deve essere interpretato secondo una prospettiva storica. Per poterne cogliere le origini dalle più antiche civiltà del mondo, quando ha prodotto un profondo senso del luogo e dell'identità, dobbiamo riesaminare la cultura occidentale. L'evoluzione ambientale e culturale dello spazio pubblico può essere meglio tracciata attraverso la Grecia e Roma – la polis greca e la civitas romana – dove il regno pubblico era il risultato di una consapevole combinazione di principi artistici e scientifici applicati alla pianificazione, un nucleo spesso associato a uno spazio aperto modellato da un gruppo di strutture civiche interconnesse. Sia l'agorà greca che il foro romano rappresentavano la nozione di centro, un concetto chiave per comprendere la vita umana e il suo rapporto con il luogo che alimentava l'idea di spazio pubblico nelle città europee dove le attività pubbliche si svolgevano nelle strade e nelle piazze, un modello portato in America dalla Spagna dopo il 1492 dove gli spagnoli scoprirono che gli aborigeni avevano già uno spazio aperto cerimoniale quadrato per lo svolgimento di riti e giochi. Le piazze pubbliche erano la principale caratteristica urbanistica degli insediamenti spagnoli in America. Insieme alla griglia, mostrano l'impronta del patrimonio classico – il castrum romano, in particolare – che fu imposto dalla Legge delle Indie del 1573, in quanto rappresentavano il luogo dove si concentrava non solo il potere ma anche l'architettura come massima espressione dell'arte civica.



Figg. 5-8 - Left, from the top: Lab Marcondi; Chiara Mu, La via d'uscita; Daniele Spanò, The hour of silence. Top: Serena Piccini, Temporale immobile (Seminaria, 2012).



Figg. 9, 10 - Left: Licia Galizia, Archipelago of Rain. Right: Alexei Kostroma, The Numeric Street (Seminaria, 2016).

Fig. 11 - Next page: Aurora Meccanica, The Cage (Seminaria, 2016).

La difesa dello spazio pubblico a Cuba risale all'epoca coloniale. È diventato una tradizione tra molte altre tradizioni. All'Avana, capitale di Cuba, un sistema di piazze pubbliche ne segnò il carattere policentrico. Ha plasmato la vita cittadina fin dai tempi coloniali, quando le diverse piazze avevano funzioni diverse: da quelle religiose a quelle commerciali. Nonostante ciò, fu solo alla fine del XVIII secolo e per tutto il XIX secolo che l'Avana subì importanti trasformazioni urbane che, da un lato, aumentarono il carattere civico dello spazio pubblico aperto e, dall'altro, definirono molto di

più le funzioni di ogni piazza. L'arte pubblica cominciò ad apparire come arte di costruire portali d'ingresso, fontane e monumenti.

La più grande e importante trasformazione urbana modificò Plaza de Armas facendole assumere il ruolo di primo centro civico della città e ampliò l'Avana oltre le sue mura. Con la disposizione delle passeggiate pubbliche, la città acquistò una fisionomia diversa, in quanto i nuovi paesaggi stradali derivarono dall'abbondante uso di portici che diedero origine alle cosiddette 'calzadas'. I portici conferivano alla città un equilibrio armonioso tra

spazi pubblici ed edifici. Più tardi, essi avrebbero anche ospitato l'arte. Plaza Vieja, nell'Avana Vecchia, era circondata da portici dove il commercio era l'attività fondamentale. Nel suo centro si trovava un grande edificio del mercato che fu demolito negli anni '50 per consentire un parcheggio sotterraneo per ospitare le auto. Nel 1982 l'Avana Vecchia è stata dichiarata dall'UNESCO patrimonio mondiale dell'umanità. Da allora, Plaza de Armas, Plaza de San Francisco de Assis e Plaza Vieja sono state restaurate, così come tutti gli edifici circostanti e le funzioni culturali hanno prevalso nella maggior parte di esse (Perez-Hernandez, 2006).

La Biennale d'Arte dell'Avana dà alla città un volto nuovo e temporaneo ogni due anni. L'arte pubblica trova posto tra le piazze e le passeggiate, il lungomare, i parchi e alcune strade. L'arte riqualifica ogni spazio e permette alle persone di godersene al di là degli edifici museali (Figg. 14-18). Sculture e murales, danze e performance si svolgono in ogni spazio pubblico e portano gioia e appagamento ad artisti e cittadini aggiungendo una dimensione in più all'architettura e al design urbano della città. Da questo momento in poi, e più che mai, la città è diventata depositaria della migliore arte pubblica e del più vero scambio di artisti con la gente, non solo locali, ma anche stranieri, turisti e visitatori da tutto il mondo. Nella Biennale d'arte dell'Avana, il ruolo dell'arte e delle installazioni artistiche nel contesto del patrimonio culturale è fortemente identitario. «Usiamo la parola 'cultura' per descrivere qualsiasi aspetto dello scambio sociale che comunichi atteggiamenti, valori e opinioni» (Gold and Revill, 2004, p. 9).

Il carattere di impermanenza tra necessità e piacere è legato, ad esempio nel caso della Plaza Vieja, sia al cambiamento della funzione dei luoghi (da area commerciale a culla della cultura artistica) che al divenire della sua identità in stretta correlazione con la sua memoria storica. La città e la sua gente sono coinvolte nei microspazi di socializzazione tra le architetture che favoriscono l'inserimento sociale delle proposte artistiche. Esse, però, abitano temporaneamente gli spazi urbani, senza venirsene coinvolte o influenzate. Tuttavia, le opere d'arte si rendono matericamente interpreti sia delle preoccupazioni e dei conflitti sociali che interessano l'individuo come parte di una comunità, ma anche della memoria storica del popolo che le ha prodotte, fino ad assurgere al sommo ruolo di patrimonio collettivo.

Conclusioni – Gli esempi descritti riproducono in maniera emblematica i diversi rapporti di relazione tra fruitore, opera, contesto e tema. La scelta ha permesso di ricalcare a confronto i punti di convergenza e divergenza tra i codici analitici che definiscono queste tipologie di eventi. Il fruitore attivamente partecipa nel caso italiano, secondo un format pienamente partecipativo, è invece spettatore emotivamente appassionato nel caso cubano, dove anche il tema è fortemente focalizzato sui conflitti e le problematiche comuni alle popolazioni del sud del mondo: colonialismo, povertà, sviluppo precario. Il filo rosso tra arte e società, tradizione e contemporaneità, complessità e conflitto, egemonia economica e identità culturale riporta al nuovo significato simbolico che l'arte contemporanea acquisisce rispetto allo spazio socio-culturale e storico, ponendo in relazione dialettica l'immaginario sociale e la produzione artistica, che diventa il luogo materico, visivo e sensibile dell'immaginario sociale.

ENGLISH

In Europe, differently from what happens in Asian countries, the concept of creative city collides with the need to preserve and maintain the architectural and environmental heritage, considered as a prestigious artefact and a natural capital respectively. These two forms of capital physically live together in a very close relationship and re-qualification with new artistic products is introduced as an insertion more than as a new whole design. Creativity is characterized intrinsically by multifaceted and polymorphous expressive forms, that are asked to pay attention to values and qualities, even within a socio-cultural ambit, necessarily observed with a multidimensional approach, considering not only the presence/absence of a value for each factor, but also the capacity of growth and evolution in relationship with boundary conditions and interactions between them. The boundary conditions, as they are prestigious historical contexts, are a meaningful matrix within which forms of art are developed, more or less integrated into architecture and into functions that architecture must make. That's why the analysis of the environmental (Kastner and Wallis, 1998), cultural, socio-economic and historic-political system is a necessary condition to evaluate the possibility of creation, growth and development of creativity in the urban structure of the contemporary European city; they are deeply conditioned by the hegemony of the economic power and polluted by perceptive dins, that make it less

and less a privileged place for men's concentration and spirituality, nowadays.

Anyway the cultural fervour that continues being created and growing among the stones of its architecture, produces the creative function that can exalt the sense and aim of the work of all those who cooperate at the urban hard action. Promoting the artistic production on urban scale and stimulating the citizen's sensitivity up to perceive these places and cultural expressions as his/her own, are all phenomena quantitatively evaluable in terms of wellness and happiness of a community, as closely linked with the level of life quality. In 2005 a group of researchers of the Centre for Cultural Policy Research of the University of Hong Kong proposed a statistic model (structured in 88 indicators) to evaluate quantitatively not the economic incomes/benefits of creativity, but the competitiveness for Creativity of Hong Kong city, that is the development level of an urban context where there is art-architecture integration and creativity, basing this research on the Theory of the Creative Capital of Richard Florida (2002). The Creativity Index (Gukzik Lau et alii, 2005) considers the economic, social and cultural context of the place to be evaluated, asserting that Creativity is not a relative value, but an externality substantiated by the level of shared perception that you have of it (Hui et alii, 2008).

The research on the way (rules, instruments, strategies, stimuli, ...) to awaken creativity not only from artists but also from all those who, moving in this culturally privileged context, can contribute to exalt the creative sense of living the city, is the main issue of the scientific cooperation between the two authors, whose reflections, reported in this essay, are produced by an activity of scientific comparison on issues of the art-architecture relationship lasted many years.

Social sharing and visual communication – Art in the city plays the role to match the internal look producing it and the external one interested to it (Dal Lago and Giordano, 2006). In the last case, criteria able to exalt the well-living value that today is compressed, unexpressed, denied are linked with the modern citizen's emotional sphere and recovery of the synergic-positive relationship among natural space, social space and cultural space. The artwork can be an intense action of social sharing involving the user; not only as an individual subject interacting with it perceptively, but also as a member of a community receiving the artistic event as a complaint manifesto, in a sort of equal dialogue

between thought and action, material culture and built heritage (Jiménez, 2007). Several forms of art (environmental installation, video projection, murals, sculptures, etc.), in their complex communicative-visual valence leave their print in the contemporary artistic culture as a complex system (more or less structured) of ideas and emotions, perceptions and stimuli to reflexion (Smith, 2015).

The research, that since years has involved us in a polymorphous reflexion on the value of the artistic integration in environmental and cultural contexts with a high Intrinsic Value, has analysed nearly 250 biennials of art all over the world: from the new-born (2017) Antarctic Biennial¹ – a twelve-day 'artistic journey' on board of the research ship Akademik Ioffe in an 'art-in-progress' experience – to Athena Biennial, that in the last edition Omonoia 2015-2017 was introduced as a permanent laboratory that changes the ex-hotel Bageion into meeting, debating and training spaces not only for artists, but also for a wider audience of philosophers, political theorists and common people. Meaningful cases are also: Wuzhen International Contemporary Art Exhibition (China) on the issue Utopias/Heterotopias of the contemporary cities, where artists are called to give their own contribution on reality and transcendence of globalizing urban tendencies and local identities to be preserved; Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil (Brazil) dedicated to the diffusion of artistic productions from the southern areas of the world² needing a renewed way of circulating the social thought made with creative instruments; Biennial of Lyon (France) that since 1984 has faced contingent issues on which the artistic contradictory is based; Göteborg International Biennial for Contemporary Art (Sweden) that has, among the others, a specific pedagogic mission of diffusing culture and artistic sensitization by children and young people.

From the analysis of these numerous and varied examples of events selected on a world scale, where art is the engine of the social awareness and the fly-wheel of a changing motion (that in some cases is only hoped and in other cases is in progress or fully made), the research has abstracted an analytical code structuring the various formats, whose essential elements of the generative matrix of all the events studied are: 1) art work, contextualized/independent; 2) user; participant/ spectator; 3) context integrated/container; 4) time, here and now/when-ever and ever; 5) issue, given/free.

In this essay, two artistic events have been selected in comparison as they have very different analytical codes, above all in the relationship be-

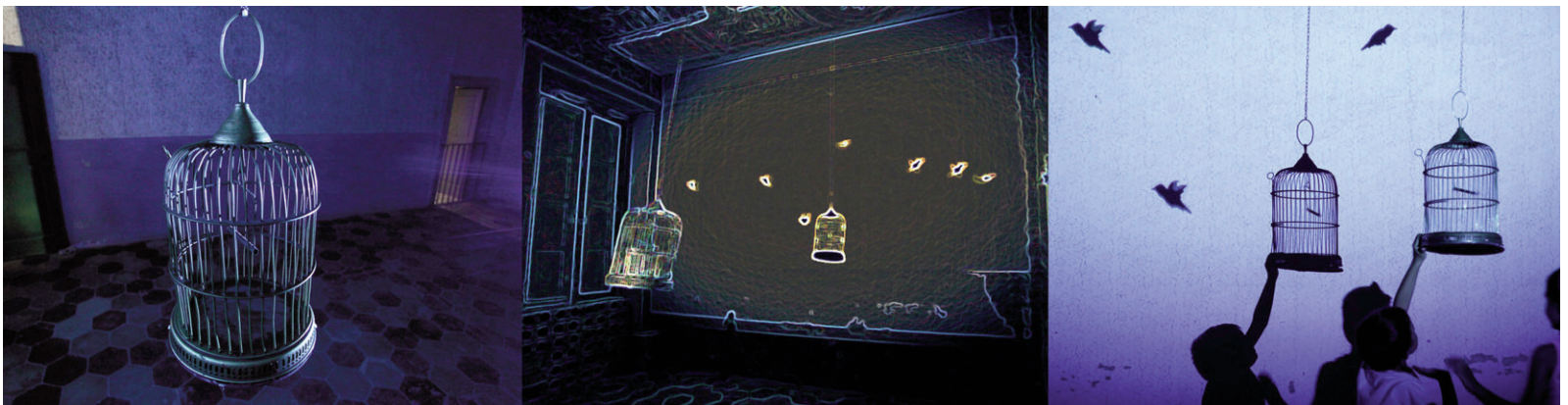




Fig. 12, 13 - Left: Gino Sabatini Odoardi, Open mouth (Seminaria, 2014). Right: Abyss, at Precarious Architectures, self-construction workshop (Seminaria 2018).

tween work and context. In fact, the role of the artistic installations in environmental and historical or consolidated historical contexts (Fig. 1-2) offers a dual efficacious interaction between the work and its context that can live two lives differently characterized. The historical context can be the container of the work, as it happens mainly during the biennial of art in Havana or it can become artwork itself, self-exalted by the artistic installation, as in the Biennial Festival of environmental art *Seminaria Sogninterra* of Maranola. The artwork can be in synergy with the urban context or it can remain autonomous, with an independent identity, indifferent, self-exalting of itself. Whereas the relationship between work and context is a relationship of a container-synergic type, the artwork becomes a necessity not only for the artist, but also for the community that receive it in their cultural and spatial plots. The public space becomes part of the artistic performance leading spectators to interact symbiotically and emphatically: the user lives the space with a higher perceptibility of its shapes and materials, space is enriched with civil conscience and artistic message, the artwork becomes structure and urban design.

Artworks become part of the temporary exhibition involving public space, leading emotional users to feel joy and enjoy the works, making them places of civil conscience and temporary meanings of the urban space. The city, on its turn, offering itself to this re-design, shows its peculiarities, those characterizing its identity that is that uniqueness that is always kept recognisable during the time even when the perceptive chaos (lights, colours and sounds bombing users of streets and squares, catching their attention) increases its complexity. If we consider what Paul Klee said, that is «art doesn't reproduce what is visible, but it makes visible what isn't always visible», the environmental art stimulates the materi-

al expression of walls and streets (Fig. 3), it questions the stones (Fig. 4), it interviews the doors, it looks through landscapes between gaps, it looks out from the windows and takes part to the emotive involvement of the citizens of the village who meet art and live it as illuminated guests.

Little by little, the art paths re-design the city and are proposed as meeting places of the city with art, artists make their own work following the rhythm of pre-existing architecture, light, brilliant or lightened by the building façades in their succession, underlining the joy and pain of those who live in an urban environment. A network intrinsically linked with the rules of art and architecture is carried out. It modifies the city space and the way to enjoy its social spaces, opening itself to a receiving process addressed to an active audience made up of new spectators educated to the critical skill and not homologated to the pre-established code of the tourist (Jiménez, 2007).

The value of the Environmental Art in the Biennial Festival of *Seminaria Sogninterra* – In the Biennial Festival of Environmental Art *Seminaria Sogninterra* of Maranola (Latina), the role of art and artistic installations in prestigious cultural contexts, faces the issue of impermanence between necessity and pleasure, showing how the art works become a necessity not only for the artist, but above all for the urban spaces receiving them and the people living there, for a whole life or only for a weekend. In this event, the village changes into an artistic path of nearly a kilometre and the complex work made by the whole community with the artists is turned into an exchange of energies and experiences: inhabitants open their houses, courtyards, streets, squares and artists reinterpret 'their' places with rules, instruments, euphoria of the artistic dream fed by the *Genius Loci* of this village.

The socio-cultural value of these kinds of events is in the cathartic and pedagogic role of the art allowing the urban spaces to find stimuli of valorisation and people to feel the emotion of belonging in a historical moment when «[...] man doesn't manage to be spectator of the landscape anymore. [...] everything is burnt at the moment, consumed at a speed that makes it impossible to look in order to judge, be aware of the effects of your own actions. The consequent loss is dangerous because the man spectator disappears, the man who can get a judgement on himself from a look at the world, a rule of life, a passion for the environment where he lives, able to see in the landscape a reflexion of the world, a reflexion of himself in the world: the only way to feed that pietas towards man that is so necessary to give life to the best qualities of humanity» (Turri, 1998, p. 128).

In *Seminaria*, instead, also children can express the playful dimension of art giving material body to clouds, visual expression for the utopia of comics (Fig. 5). «The hypothesis is that comics as well as imagination should be supported in order to keep a cultural memory that is worthy to be shared»³. All inhabitants have an experiential walk with the artists, made up of walls that are not only boundaries, material changed into thought, lights and sounds taking freely improbable directions or rooted in a drawing on a wall. Creativity is not only in the planning act of the artwork; it is also an instrument of perceptive reading of the architecture where the memory is hidden. In such a way, the environmental art is meant as a place through which it is experienced «the perception of the external reality that happens priority through the filter of the sensorial and emotive quality rather than the learning of the contents» (Melucci, 1994, p. 130).

Therefore, installation of Chiara Mu is a dedication to Maranola's childhood, references of the creative process (Fig. 6), brain in the work of Daniele Spanò is the memory to embody the main character (Fig. 7). Serena Piccinini is convinced that fantasy is a place where it rains (Fig. 8), Licia Galizia imagines an odd flood of stripes of paper that stream for the lanes (Fig. 9) that for Alexei Kostroma are changed into numbers, a liquid numeration offering a new perspective at each step (Fig. 10). *Aurora Meccanica*, through the immaterial game and the shadow game reveals us that freedom and imprisonment are both illusory conditions (Fig. 11) and the ironic reflexion of Gino Sabatini Odoardi – *You Drink Everything That You Write* – hides a complaint to media automatism that don't allow us to understand the manipulations to which we are subdued (Fig. 12). Dream and memory, imagination and complaint, from the myth of the puppet-man, no longer in God's hands but in the hands of media manipulators, to the rite of the social memory. «In the myth and in the ritual, the great instinctive forces of the civil society have got their origin: public order, trade and profit, crafts and art, poetry, wisdom and science. Everybody is rooted in the soil of the primordial game» (Huizinga, 1998, p. 5). Also in the collateral experience of the experimentations *Out of Festival*, art is based on crafts and self-construction and in the workshop *Precarious Architectures*, organized within *Seminaria 2018* ambit and addressed to a group of architects and passionate people, creates a light sculpture in bamboo swimming in one of the lanes of the village (Fig. 13).

From the historical evolution of public space, the new Havana Biennial Art – *In order to understand the relationship between art and context in the case of the Havana Biennial, it is necessary to reflect on the concept of public space and art, and on their connection. Public space is the result of different human expressive (especially architectural) languages, just as public art is the promoter of different social ideas. We may define public space as the space that belongs to everybody and is experienced and perceived by everyone as common. It is the space where citizens can feel at ease to either stroll, talk, perform or act. When public space is enhanced by public art, it acquires a new dimension and a new meaning. If it becomes a tradition, then a multiple meaning is added to cultural landscapes. This is the case of Havana, the beautiful capital of Cuba, the largest island in the Caribbean and the most culturally diverse.*

In this regard, public space needs to be understood from a historical perspective. For us to grasp its origins from the world's earliest civilizations when it provided a sense of place and identity we need to revisit western culture. The spatial and cultural evolution of public space can be better traced through Greece and Rome –the Greek polis and the Roman civitas – where the public realm was the result of a conscious combination of artistic and scientific principles applied to planning, a core often associated with an open space shaped by a group of interconnected civic structures. Both the Greek agora and the Roman forum represented the notion of center, a key concept to understand human life and its relationship with place that nourished the idea of public space in European cities where public activities took place on streets and squares, a model brought to America by Spain after 1492 where the Spaniards found that the aboriginals already had a square-like ceremonial open space for performing rites and games. Public squares were the major urban design feature of the Spanish settlements in America. Together with the grid, they show the print of the classical heritage – the Roman castrum, particularly – that was enforced by the 1573 Law of Indies as they represented the place where not only power was concentrated, but also architecture as the highest expression of civic art.

The advocacy of public space in Cuba date from colonial times. It became a tradition among several other traditions. In Havana, the capital of Cuba, a system of public squares marked its polycentric character. It shaped city life since colonial times when different squares had different functions: from religious to commercial. Notwithstanding, it was not until the late 18th Century and throughout the 19th Century that Havana underwent major urban transformations that, on the one hand, increased the civic character of the open public space and, on the other hand, defined much more the functions of each square. Public art started to appear as art of building's entry portals, fountains and monuments.

The biggest and most important urban transformation turned Plaza de Armas into the city's first civic center and expanded Havana beyond its walls. With the layout of public promenades, the city acquired a different physiognomy, as new streetscapes derived from the abundant usage of sheltering porches that originated the so-called 'calzadas'. The porches lent the city a harmonious balance between public spaces and buildings. Later, they would also shelter art. Plaza Vieja, in Old Havana, was surrounded by porches where commerce was the fundamental activity. It enjoyed a large market building in its center that was demolished in the 1950s to allow an underground parking lot to accommodate cars. In 1982, Old Havana was listed as a UNESCO World Heritage Site. Since then, Plaza de Armas, Plaza de San Francisco de Assis and Plaza Vieja were restored as well as all the buildings around them and cultural functions prevailed in most of them (Perez-Hernandez, 2006).

The Art Biennial of Havana gives the city a new and yet temporary face every two years. Then, public art finds a place among the squares and promenades, the waterfront, parks and some streets. Art requalifies every space and allow people to enjoy it beyond the museum buildings (Fig. 14-18). Sculptures and murals, dances and performances take place in every public space and bring joy and fulfilment to artists and citizens adding an extra dimension to the city's architecture and urban design. From this moment on, and more than

ever before, the city has become the depository of the best public art and the truest exchange of artists with the people. And not only locals but foreigners, tourist and visitors from all over the world. In the Havana Art Biennale, the role of art and artistic installations in the context of cultural heritage is strongly identifying. «We also use the word 'culture' to describe any aspect of social exchange that communicates attitudes, values and opinions» (Gold and Revill, 2004, p. 9).

The impermanent character of necessity and pleasure is linked, for example in the case of the Plaza Vieja, both to the change in the function of places (from a commercial area to the cradle of artistic culture) and to the becoming of its identity in close correlation with its historical memory. The city and its people are involved in the micro-spaces of socialization between the architectures, which promote the social inclusion of artistic proposals. However, they temporarily inhabit urban spaces, without being involved or influenced by them. However, art works become material interpreters of both the social problems and conflicts that affect the individual as part of a community, but also of the historical memory of the people who produced them, until they rise to the highest role of collective heritage.

Conclusions – The examples described reproduce in an emblematic way the different relationships between user, work, context and theme. The choice allowed us to compare the points of convergence and divergence between the analytical codes that define these types of events. In the Italian case, the user actively participates, according to a fully participatory format, but he or she is an emotionally passionate spectator in the Cuban case, where the theme is also strongly focused on the conflicts and problems common to the populations of the south of the world: colonialism, poverty, precarious development. The red thread between art and society, tradition and contemporaneity, complexity and conflict, economic hegemony and cultural identity brings back to the new symbolic meaning that contemporary art acquires with respect to the socio-cultural and historical space, placing the social imaginary and the artis-



Fig. 14, 15 - Left: Monument on the Paseo del Prado promenade. Right: Semicircular work of art, Plaza Vieja, 2009.



Fig. 16 - Sculptures at the Havana Biennial, Plaza Vieja, 2009.



Fig. 17 - Street artists in Plaza Vieja.

tic production in a dialectic relationship, which becomes the material, visual and sensitive place of the social imaginary.

ACKNOWLEDGEMENTS

For the publication of this article, we would like to thank the VALERE program of the University of Campania L. Vanvitelli that assigns contributions for the diffusion of open access research products. The contribution is the result of a common reflection of the authors. However, the paragraphs 'Introduction', 'Social sharing and visual communication' and 'The Value of Environmental Art in the Biennial Festival Seminaria Sognintererra' are to be attributed to A. Violano, while the paragraph 'From the historical evolution of public space, the new Havana Biennial Art' and the 'Conclusions' are attributed to J. C. Perez-Hernandez.

NOTES

- 1) The Antarctic Biennial was proposed in 2011 by Alexander Ponomarev, who founded the Antarctic Pavilion in 2014 and in 2016 proclaimed an open call for artists under 35, called to deal artistically with a unique context such as that of the glaciers of the south.
- 2) The artists come mainly from Latin America, the Caribbean, Africa, the Middle East, Oceania, but also from some countries in Europe and Asia.
- 3) The Marcondi project, realized by Serena Piccinini, with the scientific contribution of Kanjano and the collaboration of the primary school teacher Lucilla D'Anella, was hosted within the second edition of the Festival d'Arte Contemporanea SEMINARIA in August 2012. Cfr. [Online] Available at: <http://www.seminaria-sognintererra.it/progetti/didattica/marcondi.html> [Accessed December 06th 2018].

REFERENCES

- Dal Lago, A. and Giordano, S. (2006), *Mercanti d'Aura*, Il Mulino, Bologna.
- Florida, R. (2002), *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, New York.
- Gold, J. R. and Revill, G. (2004), *Representing the Environment*, Routledge, London.

Gukzik Lau et alii (2005), *A study on Creativity Index*, Home Affairs Bureau, The Hong Kong Special Administrative Region Government. [Online] Available at: https://www.hab.gov.hk/file_manager/en/documents/policy_responsibilities/arts_culture_recreation_and_sport/HKCI-InteriReport-printed.pdf [Accessed December 06th 2018].

Hui, D., Muzzillo, F. and Violano, A. (2008), *Architettura e Creatività. Architecture and Creativity*, Alinea Editrice, Firenze.

Huizinga, J. (1998), *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, Routledge-Taylor&Francis Group, Abingdon Oxfordshire.

Jiménez, J. (2007), *Teoria dell'arte (Madrid 2002)*, Aesthetica Ed, Palermo.

Kastner, J. and Wallis, B. (eds) (1998), *Land and Environmental Art*, Phaidon Press, Londra.

Melucci, A. (1994), *Creatività: miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano.

Perez-Hernandez, J. C. (2006), *Inside Cuba*, Taschen, Colonia.

Smith, T. W. (2015, it. ed.), *The book of Human Emotions*, UTET, Milano.

Turri, E. (1998), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio Ed., Padova.



Fig. 18 - Piazza San Francisco d'Assisi, Sculpture by Frederic Chopin outside the Hotel San Felipe y Santiago.

*ANTONELLA VIOLANO is Associate Professor of Technology of Architecture at the Department of Architecture and Industrial Design of University of Campania Luigi Vanvitelli, Italy. Tel. +39 (0)81/50.10.700. E-mail: antonella.violano@unicampania.it

** JULIO CESAR PEREZ-HERNANDEZ is Associate Professor of the Practice, School of Architecture of the University of Notre Dame, USA. E-mail: jcaesar2010@gmail.com