

**Forum dell'arte  
contemporanea  
italiana**

**Bologna  
10 novembre  
2018**

**ATTI del Forum**

**FORUM PERMANENTE DELL'ARTE CONTEMPORANEA ITALIANA**

**I giornata di lavori - la parola agli artisti**

**16 novembre 2018**

**MAMbo - Museo d'arte moderna di Bologna**



Per la sua quinta edizione, sabato 10 novembre 2018, il Forum dell'arte contemporanea italiana si è radunato al **MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna**

Per l'edizione bolognese le aree strategiche precedentemente individuate nelle edizioni di Prato (2015 – 2016) e nelle giornate tematiche di Genova e Torino (2016) sono state circoscritte all'ambito dell'**alta formazione degli artisti**, della promozione e **della visibilità degli artisti italiani all'estero**, della posizione dell'artista nei diversi contesti del suo lavoro (dal museo alla sfera pubblica, dal mercato alla società, senza dimenticare la sfera etica e quella delle differenze di genere). Lo schema organizzativo del Forum prevede, come sempre, un comitato promotore e una serie di tavoli, affidati ciascuno a dei coordinatori e composti da diversi relatori - tutti artisti rappresentativi di generazioni, aree geografiche e pratiche differenti - tra i quali si è sviluppata la discussione, aperta al pubblico.



## **Tavoli: temi e coordinatori**

### **Formazione**

Coordinatori Eva Frapiccini e Cesare Pietroiusti

### **Forme di sostegno per l'arte**

Coordinatori Anna Franceschini ed Elena Mazzi

### **Critica e linguaggio nelle pratiche dello spazio pubblico**

Coordinatori Beatrice Catanzaro e Ilaria Lupo

### **Artista e Museo**

Coordinatori Stefano Arienti e Arianna Rosica

### **Professionalità o sostenibilità? Quale dimensione per l'artista?**

Coordinatori Emilio Fantin e Alessandro Nassiri

### **Osservatorio attivo (diversità di genere)**

Coordinatori Annalisa Cattani e Stefania Galegati

### **In cammino verso il superamento della figura storica dell'artista**

Coordinatore Gian Marco Montesano

### **Etica e Arte Contemporanea**

Coordinatori Stefano Boccalini e Virginia Zanetti

### **Sopravvivenza dell'artista, sistemi correnti e alternative di mercato**

Coordinatori: Stefano W. Pasquini e Chiara Pergola





**Tavolo 1**  
**Formazione**

**Coordinatori:** Eva Frapiccini e Cesare Pietroiusti

**Partecipanti:**

Sergia Avveduti, Cristina Baldacci, Giovanna Cassese, Elena El Asmar, Enrico Fornaroli, Federica Martini, Lucia Miodini, Marinella Paderni, Davide Ricco, Angelica Speroni, Aria Spinelli, Chiara Vecchiarelli, Angela Vettese

## **Tavolo 1**

### **Formazione**

Coordinatori Eva Frapiccini e Cesare Pietroiusti

La V edizione del Forum dell'Arte Contemporanea si è tenuto il 10 Novembre 2018 al Museo di Arte Moderna di Bologna, in una sola giornata che, portando avanti le linee guida che lo hanno caratterizzato fin dal 2015, ha messo a fuoco temi rilevanti per il sistema dell'arte italiano e prodotto proposte concrete di riforma e innovazione.

Si è mantenuta la modalità inclusiva e interattiva dell'evento, che si basa su un confronto orizzontale, aperto e partecipativo, con l'obiettivo di formulare ipotesi concrete per migliorare lo stato dell'arte. In particolare il tavolo sulla formazione e ricerca artistica coordinato da me, e da Cesare Pietroiusti ha invitato docenti, artisti, curatori, e ricercatori a confrontarsi sulla possibilità della formazione artistica tra accademia ed esperienze di formazione sperimentali, rivolte ad artisti e curatori.

#### **1. Obiettivi:**

Il tavolo proponeva di tracciare lo stato della formazione e le possibilità di condurre la ricerca artistica in Italia, a confronto con modelli di specializzazione presenti in altri Paesi Europei e d'Oltreoceano, esempi di formazione sperimentale e collaborazioni interdisciplinari con gli Atenei universitari. Si è discusso di diversi modelli di dottorati di ricerca practice-based o practice-led ormai consolidati nel mondo accademico anglosassone edell'Europa del Nord (Inghilterra, Stati Uniti, Nuova Zelanda, Australia, Svezia, Norvegia, Danimarca), così come nei Paesi d'Oltralpe (Francia, Belgio, Spagna, Austria, Germania).

#### **2. Situazione:**

Il terzo ciclo non ancora strutturato nel comparto AFAM e come dottorati pratici negli Atenei Universitari potrebbe strutturare sia forme didattiche sperimentali nate negli ultimi 20 anni, che contribuire al progresso e riconoscimento della ricerca italiana nelle Arti.

### 3. Partecipanti:

Hanno preso parte al tavolo: Sergia Avveduti (artista e docente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna); Cristina Baldacci (storica dell'arte, ricercatrice presso ICI Berlin); Giovanna Cassese (storica dell'arte e presidente ISIA di Faenza); Elena El Asmar (fondatrice dell'associazione Made in Filanda); Enrico Fornaroli (docente e direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna); Federica Martini (direttrice del Master di Fine Art dell'ECAL di Sion, Svizzera); Marinella Paderni (storica dell'arte e direttrice ISIA di Faenza); Davide Ricco (curatore indipendente e fondatore del Caffè Internazionale, Palermo); Aria Spinelli (curatrice indipendente e fondatrice di Radical Intention).

### 4. Analisi e proposte:

#### 4.1 Sfruttare la varietà delle reti territoriali

Dopo una prima discussione sui temi della formazione si è convenuto sull'importanza di mantenere e rafforzare la crescente richiesta di corrispondenza tra Ricerca, Didattica e Produzione artistica in Italia.

Per mantenere virtuosa la promozione e l'eccellenza del Made in Italy nelle Arti, si deve tendere verso un dialogo crescente tra i tre settori, nella consapevolezza delle caratteristiche del patrimonio nazionale e dei meccanismi dell'industria creativa internazionale e paradossalmente corrisponde ad un varietà. In particolare, la possibilità di rispettare la corrispondente **localizzazione** tra le diverse esperienze di formazione sperimentale e accademica è un aspetto da tutelare in Italia, perché ha maggiore flessibilità e arricchisce il panorama artistico italiano. Quindi la capillarità delle Istituzioni formative e la nascita di diverse esperienze di formazione sperimentale distribuite sul territorio hanno un grande potenziale di crescita e contribuiscono alla produzione artistica in Italia. In tal senso, la necessità di attivare dottorati pratici che riconoscano la ricerca artistica al pari di quella scientifica, potrebbe dare un forte contributo nel riconoscimento di forme di **didattica sperimentale** e nel **colmare il vuoto tra il sistema formativo accademico e l'industria creativa**. Ne consegue che tali dottorati sarebbero rappresentativi del contesto geografico nel quale nascono, pur contribuendo alla ricerca artistica nazionale ed internazionale.

#### 4.2. Una risorsa per la creatività made in Italy

L'attivazione del dottorato pratico sarebbe un'opportunità di sostenere la ricerca di artisti e curatori che contribuiscono all'avanzamento delle arti in Italia, in un arco temporale continuativo, e permetterebbe alle istituzioni accademiche ed universitarie di competere con le colleghe europee nell'attribuzione di fondi di ricerca della comunità europea (es. Horizon 2020). In tal senso, oltre che la ricerca artistica sarebbe favorita la collaborazione tra enti universitari nelle diverse aree di specializzazione e le aziende dell'industria creativa. Questo favorirebbe la scomparsa di forme precarie di lavoro e una maggiore capacità di programmazione per i beneficiari di dottorati che collaborano con fondazioni o aziende del settore.

### **4.3. Autonomia degli Istituti di ricerca rispetto alle istituzioni universitarie ed accademiche**

Dalla discussione è emersa la funzione di scuola dottorale del terzo ciclo di formazione, quindi la sua autonomia rispetto ai gradi universitari precedenti, che sarebbe sancita all'interno di ogni istituzione accademica, come avviene con gli istituti di ricerca scientifici (es. CNR). Tale autonomia permette all'istituzione di attivare nuove collaborazioni con università ed aree disciplinari differenti e tracciare un percorso innovativo multistituzionale e multidisciplinare.

### **4.4 Commissione di studio dei dottorati europei**

Dal tavolo è stata avanzata la proposta di creare una commissione di studio sulle diverse strutture di dottorato pratico nelle università d'arte europee, in modo da definire le linee guida per la struttura disciplinare di un dottorato conforme alla natura epistemologica e formativa delle arti in Italia. In particolare, la tipologia di elaborato da produrre per la valutazione finale varia tra i diversi atenei delle facoltà di Belle Arti in Francia, Inghilterra, Germania, Belgio, Austria, Svezia, Danimarca, Norvegia ecc..

Si è stabilito che nella maggior parte dei casi l'esame del dottorato pratico consiste in un elaborato scritto e in una prova pratica (concerto, mostra, performance...). La differenza tra le facoltà sta nella lunghezza del testo prodotto (si va dai 15 mila ai 50 mila battute, quindi da 50 a 150 pagine minimo).

### **4.5. I criteri di valutazione**

Infine, sempre riguardo ai criteri di valutazione si è convenuto che le ricerche debbano rispondere ad alcuni parametri standard di valutazione, ma essendo la ricerca in sé in territorio di sperimentazione, esse siano differenti per tipologia, tema, finalità. La ricerca di dottorato deve contribuire alla soluzione di un gap nella conoscenza, e proporre soluzioni alternative. Il dottorando di un practice-led o practice-led può contribuire a questa assenza attraverso la sua pratica quotidiana, e deve saper motivare le sue scelte, e inserirsi in un quadro epistemologico più ampio. Tuttavia, la prova finale può essere scelta in collaborazione con il supervisore per la difesa della tesi di dottorato.



## **Tavolo 2**

### **Forme di sostegno per l'arte**

**Coordinatori:** Anna Franceschini ed Elena Mazzi

#### **Partecipanti:**

Diego Bergamaschi, Francesca Gambetta, Beatrice Oleari, Barbara Oteri, Paola Picca, Gabi Scardi, Marcello Smarrelli

## **Tavolo 2**

### **Forme di sostegno per l'arte**

Coordinatori Anna Franceschini ed Elena Mazzi

#### **Partecipanti al tavolo:**

**Paola Picca**, associazione pubblica GAI per la promozione dei giovani artisti under 35

**Gabi Scardi**, collaboratrice di Nctm Studio Legale e curatrice della borsa di studio "Nctm e l'arte: Artists in residence"

**Francesca Gambetta**, compagnia di San Paolo, fondazione bancaria di Torino

**Beatrice Oleari e Barbara Oteri**, associazione no-profit FARE Cultura Contemporanea Applicata

**Marcello Smarrelli**, direttore artistico della Fondazione Pastificio Cerere, Fondazione Memmo, Fondazioni Casoli e Fondazioni Pescheria

**Diego Bergamaschi**, co-fondatore di Seven Gravity Collection, collezione privata di video arte

#### **Proposta del tavolo:**

In Italia esistono numerosi progetti di finanziamento per l'arte, che nonostante i passi avanti svolti negli ultimi anni, presentano ancora criticità importanti. Grazie alla partecipazione di esperti attivi nel settore, il tavolo si propone di analizzare alcune delle forme di sostentamento artistico presenti nel territorio per identificare delle possibili manovre di miglioramento da attuare.

I punti fondamentali emersi e condivisi da tutti:

-necessaria riconsiderazione del ruolo dell'artista nella società contemporanea. A differenza di altre forme d'arte o di intrattenimento, l'arte contemporanea stenta ad avere un peso a livello statale. La figura dell'artista non viene riconosciuta come quella di un professionista che porta valore non solo a livello culturale, ma anche economico e sociale.

-una coordinazione maggiore delle diverse forme di finanziamento esistenti per l'arte attraverso una mappatura del territorio

-un maggior coinvolgimento del privato nel sostegno per l'arte attraverso una semplificazione nei rapporti intrattenuti con gli enti pubblici

## **PREMESSE**

Gli artisti italiani più giovani e nella middle career si trovano ancora in una posizione di svantaggio a confronto dei loro colleghi europei, che ricevono più incentivi a livello pubblico e privato. Nonostante siano presenti diverse forme di sostegno per l'arte, il sistema italiano non garantisce alcuna coordinazione centrale per il finanziamento e la promozione degli artisti italiani nel territorio nazionale e all'estero.

Le criticità emerse:

-Mancanza di una forma di finanziamento dedicata nello specifico all'arte contemporanea (parago-

nabile al FUS, Fondo Unico per lo Spettacolo)

-Mancanza di un organo dedicato all'arte contemporanea che possa garantire una coordinazione centralizzata stabilendo i criteri per la promozione di artisti e istituzioni. Questa mancanza emerge in maniera evidente nel caso degli Istituti Culturali Italiani all'estero in cui la selezione degli artisti vincitori dei grants non passa attraverso una giuria unica, come potrebbe essere quella della Farnesina, ma è delegata a una commissione stabilita dal singolo istituto, non garantendo così dei parametri trasparenti di selezione.

-Mancanza di un network che racchiuda tutti i vari progetti e finanziamenti attivi nel territorio che possa essere sfruttato non solo dagli artisti, ma anche dai privati per la ricerca di potenziali collaborazioni e partnership di investimento.

## PROPOSTE

-Lavorare sulla consapevolezza del ruolo dell'artista all'interno della società in tutte le sue valenze: sociale, economico e culturale. Riconsiderazione generale delle figure che lavorano all'interno del sistema arte come figure che portano un valore su cui investire, altrimenti l'arte continuerà a essere considerata come un finanziamento a fondo perduto.

-Creazione di strumenti e di un sistema per calcolare e monitorare l'impatto dell'arte sul territorio. Per ridare valore all'arte è importante capire l'influenza e i benefici che apporta a livello locale e nazionale. Quale impatto hanno le residenze nella valorizzazione di un territorio? Quali sono i benefici delle collaborazioni fra aziende e artisti? Necessaria una visione d'insieme per capire quali indicatori valutare e come valutarli.

-Mappatura di tutte le forme di sostegno per l'arte - grants, residenze, collaborazioni ecc. - che garantisca una maggior specializzazione nei progetti di investimento in riferimento alla carriera dell'artista e alla pratica che porta avanti. Si potrebbero sviluppare grants più orientati nel supportare la fase di ricerca, quella di produzione o promozione, diversificando maggiormente le forme di finanziamento sulle esigenze dei diversi artisti.

-Finanziamento da parte dello Stato per la creazione di un organo, come una testata giornalistica, che renda disponibili tutti i progetti attraverso una piattaforma.

-Creazione di un network per privati che vogliono investire nell'arte in termini di collezionismo e di investimento nella fase produttiva. Una mappatura delle possibili collaborazioni che possa coinvolgere il privato anche all'interno degli enti pubblici. Potenziamento del dialogo istituzionale fra pubblico e privato attraverso la creazione di una nuova strategia culturale e politica.

-Maggior coinvolgimento delle Università e dell'istruzione più in generale all'interno del sistema dell'arte contemporanea. Importanza del ruolo delle scuole nell'educazione di un pubblico più attivo nei confronti dell'arte (Collezione di Classe, progetto che porta gli artisti nelle aule e crea una collaborazione con gli insegnanti).

-Migliorare e potenziare i progetti di internalizzazione dell'arte italiana (precorso promosso dal Mi-bac e della Quadriennale).

-Organizzare più tavoli di confronto sulla tematica per ragionare in maniera continuativa sui possibili miglioramenti.



### **Tavolo 3**

#### **Critica e linguaggio nelle pratiche dello spazio pubblico**

**Coordinatori:** Beatrice Catanzaro e Ilaria Lupo

#### **Partecipanti:**

Nico Angiuli, Ivan Bargna, Simone Frangi, Pietro Gaglianò, Cecilia Guida,  
Maria Giovanna Mancini, Silvia Simoncelli, Cosimo Veneziano

### Tavolo 3

#### Critica e linguaggio nelle pratiche dello spazio pubblico

Coordinatori Beatrice Catanzaro e Ilaria Lupo

Il tavolo si è rivolto alle pratiche dello spazio pubblico e in particolare alla posizione critica dell'artista. La riflessione è partita dalle dinamiche di produzione culturale in cui il ruolo dell'artista viene progressivamente associato a mediazione sociale e promozione di consenso, ammortizzando forme di antagonismo.

Abbiamo riflettuto al crescente interesse istituzionale per le pratiche dello spazio pubblico che sostengono queste narrative e che investono la figura dell'artista di una missione 'pacificatrice'. Questo a partire da un linguaggio che struttura la progettualità in (i)pertinenze, (ii)obiettivi e (iii)risultati, definiti da un vocabolario che ormai tutti conosciamo: *social engagement, sustainability, public benefit, community participation, empowerment, regeneration*<sup>1</sup>. Un vocabolario che minimizza e riorienta la relazione storica tra le pratiche dello spazio pubblico e la critica istituzionale.

Abbiamo interpellato le influenze che tali modalità possono riflettere in termini di produzione culturale, le economie che generano, i paradigmi sottesi a questa terminologia nell'evoluzione delle narrative istituzionali. Le attribuzioni di significato che sembrano neutralizzare l'autonomia di critica riflessiva dell'artista, definendo già le intenzioni e ricadute progettuali, in cui l'artista si trova in conflitto con la propria autonomia, investito di un'aspettativa precisa.

Si è riflettuto insieme a delle ipotesi metodologiche, delle strategie, dei nuovi possibili orizzonti di dialogo critico (anche non sollecitato) nelle pratiche dello spazio pubblico e non – nel panorama italiano.

Il tavolo ha rilevato che emerge la necessità di creare spazi di confronto interdisciplinare pratico e teorico rivolto alle molteplicità processuali che tali pratiche implicano – incluso l'aspetto di problematizzazione versus consenso. Dalla discussione è emersa una serie di questioni legate alla relazione artista-istituzione e alla complessità delle narrative che investono le pratiche dello spazio pubblico, per loro natura trasversali. In particolare si è riflettuto a:

- Il ruolo fondamentale del linguaggio e il ruolo di microcosmi di dissenso nel sistema.
- Le dinamiche in atto nei processi di candidatura dei progetti.
- La sempre maggiore intercambiabilità e neutralizzazione dei contenuti.
- L'istituzionalizzazione delle forme critiche.
- Gli ostacoli delle semplificazioni identitarie.
- Le forme invisibili di censura e la loro relazione con l'autonomia artistica.

---

<sup>1</sup> Abbiamo intenzionalmente mantenuto i termini in inglese in quanto eredità della letteratura artistica anglo-americana e perchè la loro traduzione in italiano non aderisce al significato originale. Siamo inoltre consapevoli che il vocabolario da noi proposto è parziale, abbiamo infatti scelto i termini più comunemente usati.



**Tavolo 4**  
**Artista e Museo**

**Coordinatori:** Stefano Arienti e Arianna Rosica

**Partecipanti:**

Stefano Baia Curioni, Lorenza Boisi, Dado, Beppe Finessi, Maria Morganti, Angelo Mosca, Luigi Presicce, Chiara Rusconi, Remo Salvadori, Laura Valente, Serena Vestrucci

## **Tavolo 4**

### **Artista e Museo**

Coordinatori Stefano Arienti e Arianna Rosica

Il nostro tavolo è costituito principalmente da artisti.

Vorremmo innanzitutto parlare dei musei. È emerso che la stessa istituzione museale è soggetta ad un processo di rivalutazione, sia nel caso delle istituzioni pubbliche che private. Troviamo molto importante che gli artisti si confrontino con degli spazi che abbiano una vocazione interdisciplinare, e che in alcuni casi possano assumere posti direzionali, come è il caso della partecipante Lorenza Boisi. L'identità stessa del museo è fluida e complessa. Gli artisti sono attratti anche dalle realtà periferiche e apparentemente marginali. Il partecipante Angelo Mosca si sta per esempio impegnando a portare una realtà museale in una comunità abitata da pochissime persone. Invitiamo quindi a decentrare l'attenzione dai grandi centri per abbracciare una qualità che è tipicamente italiana, cioè l'aver avuto storicamente un tessuto culturale diffuso e capillare, che per noi è un patrimonio da ricostruire. Spesso questi luoghi si trovano di fronte a difficoltà di sostegno oggettive. Auspichiamo una redistribuzione delle risorse e che le ricadute dei fondi pubblici siano ampliate e non concentrate solo verso i grandi centri. In questo senso è necessario un processo di formazione più professionalizzata delle figure professionali museali. È emerso come in alcuni casi le istituzioni culturali non rispondano appieno all'esigenza di redazione di bandi di alto livello. Gli artisti d'altro canto non intendono identificarsi con un ruolo e un ambito d'azione cristallizzato, ma hanno una visione più prismatica, in cui tendono a approfondire anche altri ruoli e altre esperienze, come per esempio nel campo della formazione o della curatela. Ci sembra necessario in questo senso rivalutare i criteri di retribuzione degli artisti, da considerare non solo come derivata da produzione di opere, ma anche dal lavoro svolto. Individuiamo una tendenza delle istituzioni di ridefinirsi, accogliendo al proprio interno progetti non solo educativi ma proprio di istruzione, rivolti anche a figure professionali dell'arte.

Si è dibattuto molto sulla sostenibilità delle istituzioni. Noi troviamo che nel caso dell'Italia un dialogo costruttivo col mondo delle imprese abbia possibilità di sviluppo molto ampie. Il partecipante Beppe Finessi ci ha ricordato che la qualità che si aspettano dagli artisti gli interlocutori istituzionali dovrebbe essere intesa anche come capacità di offerta di sviluppo per le istituzioni stesse. Questo perché non è nemmeno limitabile a schemi predefiniti l'aspetto dell'identità stessa degli artisti. Per questo è stato molto importante il contributo di figure come Dado o Luigi Presicce che ci hanno parlato di come mondi con esigenze specifiche quali quello della performance possono avere un dialogo costruttivo con istituzioni dedicate all'arte contemporanea e ambiti come quello della street art potrebbero essere maggiormente inclusi nelle realtà museali.



## **Tavolo 5**

**Professionalità o sostenibilità? Quale dimensione per l'artista?**

**Coordinatori:** Emilio Fantin e Alessandro Nassiri

### **Partecipanti:**

Alice Benessia, Emanuele Braga, Andrea Caretto, Alice Cattaneo, Maddalena Fragnito, Laura Lecce, Filippo Marzocchi, Mattia Pajé, Raffaella Spagna, Olmo Stuppia, Francesco Voltolina

## Tavolo 5

### Professionalità o sostenibilità? Quale dimensione per l'artista?

Coordinatori Emilio Fantin e Alessandro Nassiri

Abbiamo riflettuto alla parola “professionalità”.

Gli artisti presenti al tavolo hanno pratiche, vite e lavori molto diversi tra loro. Essi trovano che la parola professionalità non è sempre appropriata per il lavoro dell'artista. Quasi si sentono più vicini alla nozione di “amatorialità”. Ma ciò non significa che gli artisti non siano seri nel loro lavoro. Sentiamo piuttosto che l'idea di professionalità appartenga a un ambito di lavoro aziendale, o che sia associabile ad albi professionali, mentre la figura dell'artista risulta piuttosto difficile da inquadrare. Abbiamo affrontato due casi di studio su cui ci siamo concentrati, portati da artisti partecipanti al tavolo.

Uno è la residenza Diogene a Torino, una residenza formata da artisti per artisti, che ora compie dieci anni. Diogene ha cercato di creare un formato che gli artisti stessi auspicavano venisse loro offerto. Si strutturava con un assegno di ricerca che durava circa un anno. Abbiamo discusso delle difficoltà di far comprendere ai finanziatori che tale assegno non dovesse essere necessariamente soggetto a un risultato finale concreto, come la produzione di una mostra per esempio.

L'altro caso di studio è stato il caso di Macao, a Milano. Maddalena Fragnito ed Emanuele Braga ci hanno raccontato questo esperimento ancora in corso. Esperimento che sta avendo successo, coltivando dei rapporti internazionali molto dinamici, e che include la creazione di una moneta virtuale, la “common coin”, con cui gli artisti che partecipano alla vita di questa istituzione vengono pagati. Questo per uscire da un sistema di mercato in cui la figura dell'artista appare come l'anello debole. È emersa l'idea che l'artista è una delle figure più assoggettate della società, quella che probabilmente ha più difficoltà ad omologarsi al sistema sociale attuale. Si è parlato della difficoltà di partecipare ai bandi, i quali spesso si pongono come obiettivo l'innovazione, anche se di fatto sono alla ricerca di idee nuove, che però non sono reale innovazione, ma piuttosto novità. È invece stato considerato l'aspetto molto positivo che l'occasione di incontro tra persone che fanno la stessa attività è estremamente costruttivo. Si è definita come una vera e propria “disintossicazione”.

La nozione di “professionismo” non coincide con una possibile qualifica dell'artista, in quanto l'artista come altri operatori, genera cultura, e la cultura è un bene immateriale, quindi non è soggetto a prestazioni, ma copre uno spazio sociale ben più ampio. Per fare ciò naturalmente l'artista si confronta con la cultura, e quindi con tutte le situazioni di emergenza, drammaticità, criticità che oggi viviamo. Perciò oggi un'artista è responsabile non solo della sua opera, ma anche della produzione culturale. E questo implica che debba riuscire a conquistare una propria indipendenza, che gli/le permetta di generare cultura. Diogene e Macao, sono alcuni degli esempi di una ricerca di indipendenza diffusa, che travalica i confini, che è intesa anche in senso economico e giuridico, che non riguarda solo gli artisti, ma coinvolge un ampio movimento di unlearning – una nuova sperimentazione dell'educazione. Una grande parte di questo movimento riguarda anche una rinnovata percezione dell'ambiente e del ritorno alle terre. Queste situazioni cercano tutte di riconquistare un nuovo linguaggio, una nuova dignità, e anche una funzione per chi ci lavora, attraverso una condizione di indipendenza. Questo segno dei tempi si può associare a una teoria politica, tratta dal libro

“I punti essenziali della questione economica” di Rudolf Steiner. Steiner teorizza che il mondo possa essere diviso in tre sfere, economica, giuridica e culturale. La sfera culturale è secondo lui una sfera che produce beni immateriali, quindi si può considerare spirituale. Questa sfera non può essere gestita o innestata da regole che non sono proprie alla cultura. Quindi deve essere sostenuta dall'economia e dalla giurisdizione, ma dev'essere completamente indipendente. Come attuare questo? I progetti menzionati prima, e molti altri, vanno in questa direzione. È necessario sostenerli, allargare la zona di interesse. Questi progetti hanno già creato reti internazionali e molti sono in connessione tra loro. Si tratta ora di allargare questi progetti anche alle cittadinanze delle zone dove essi operano, per coinvolgerle e chiedere un sostegno da parte loro. I cittadini privati devono arrivare a comprendere che la cultura è un bene di tutti, che è un bene immateriale, non mercificabile, e quindi è un bene che va sostenuto. Questa proposta dunque, per quanto molto idealista è già presente e rappresentata da tante realtà. Va incentivata di più. Si potrebbe chiedere al Ministero di autorizzare detrazioni per le donazioni a questo tipo di progetti per esempio. Steiner ipotizza che la sfera giuridica stessa sia nutrita di contenuti provenienti da questa sfera di produzione immateriale indipendente. Senz'altro questo è un processo a lungo termine e dobbiamo esserne coscienti e continuare a lavorare in tale direzione.



**Tavolo 6**  
**Osservatorio attivo (differenze di genere)**

**Coordinatori:** Annalisa Cattani e Stefania Galegati

**Partecipanti:**

Silvia Cini, Giusi Diana, Margherita Ferri, Daria Filardo, Marta Iorio, Muna Mussie, Arabella Natalini, Anna Maria Panzera, Francesca Pasini, Luisa Perlo, Susanna Ravelli, Carola Spadoni, Maria Antonia Trasforini, Elvira Vannini

## Tavolo 6

### Osservatorio attivo (differenze di genere)

Coordinatori Annalisa Cattani e Stefania Galegati

Vorremmo ricordare che oggi è una giornata particolare, perché ci sono in corso in tutta Italia manifestazioni contro il decreto Pillona, molto in tema con quello che ha trattato il nostro tavolo.

La tematica del tavolo è molto complessa, quindi è stata affrontata da punti di vista eterogenei. Abbiamo deciso di creare un tavolo il più possibile interdisciplinare, con contributi molteplici che hanno aperto problematiche legate a una ristrutturazione del linguaggio, al sistema dell'arte, alle pratiche artistiche e curatoriali, attraversando sfere filosofiche, politiche e socio-politiche. Una grande parte della discussione è anche stata dedicata a riflessioni sull'educazione.

Abbiamo considerato come inizialmente – pur consapevoli dello spessore dell'argomento - fosse importante porci delle domande molto semplici: “C'è bisogno di un tavolo di donne ancora oggi? Dopo essere state escluse dai giochi da sempre, ci prendiamo un tavolo perché è necessario? La donna è una minoranza?” Evidentemente non ci sentiamo una minoranza, però che ci sia una trattazione minoritaria della donna è fuor di dubbio. I contributi da parte di Elvira Vannini e Antonia Trasforini si sono focalizzati soprattutto sui dati e sulle possibilità di analisi, che hanno fatto emergere questioni quali la necessità di riappropriarsi di un territorio critico ma anche di avviare un lavoro serio di inchiesta e ricerca, in cui individuare dei dispositivi per analizzare la precarietà delle donne, per valutare i meccanismi di sfruttamento, per redigere dei rapporti sul lavoro al femminile. Così come è importante studiare dei dati legali al “global gender gap”. Abbiamo alternato degli interventi più teorici con altri più pratici con altri più performativi. Una performatività che mira a ricreare una pratica socratica in cui riabitare il linguaggio e trovarne delle necessarie modifiche.

Abbiamo inoltre commentato dei progetti al femminile, come quello di Anna Maria Panzera, al MAAM, dove FEMM[E] (Arte al Femminile) era pensato proprio per mappare le artiste, e se ne sono commentate le ricadute e le conseguenze. Così come artisti e curatrici presenti al tavolo hanno riportato la loro esperienza di essersi costituite come collettivi di donne, non in modo programmatico, ma come conseguenza di una condizione.

È emerso che è necessario innanzitutto un osservatorio di ricerca permanente, dove riformare il linguaggio a partire dall'alta formazione. Abbiamo cercato di formulare alcune domande precise. Chiediamo ad accademie e università la costituzione di dipartimenti dedicati agli studi di genere. In Italia c'è una mancanza di tali strumenti, che negli altri Paesi invece esistono ormai da trent'anni. Sia le molteplici posizioni filosofiche che la raccolta di dati e statistiche vanno incanalati in veri e propri percorsi di studio strutturati.

Per quanto riguarda il Ministero delle Pari Opportunità, chiediamo la costituzione di una piattaforma attiva e continuativa, con indicatori per analizzare dati e modalità del lavoro delle artiste donne. Chiediamo ai musei di rimettere in questione le loro programmazioni con una presa di coscienza rinnovata.

Al Ministero della Cultura, chiediamo di istituire politiche socio-culturali che agevolino la condizione della donna. Che si decostruisca la falsa distinzione tra vita e professionalità della donna artista, quando si tratta di un unicum. Quindi vogliamo che si valuti questo aspetto anche nei bandi per l'arte.

Ci rivolgiamo anche alla comunità dell'arte, chiedendo di prendere coscienza che pratiche culturali e condizioni di vita sono strettamente connesse, quindi bisogna ripensare tutto il sistema in questo senso.



## **Tavolo 7**

**In cammino verso il superamento della figura storica dell'artista**

**Coordinatore:** Gian Marco Montesano

### **Partecipanti:**

Alexandra Bolgova, Luca Conca, Fabrizio Cotognini, Anna De Manincor, Piero Ferrarini, Francesco Mazzoli, Bruno Paneghini, Paolo Rigon, Pier Luigi Tazzi

Con il contributo di Franco "Bifo" Berardi

## Tavolo 7

### In cammino verso il superamento della figura storica dell'artista

Coordinatore Gian Marco Montesano

Io, incaricato di organizzare un tavolo, ho avuto l'avventurosa idea di scegliere un tema che è un po' la madre di tutte le guerre: **il cammino verso il superamento della figura tradizionale dell'artista nel divenire del lavoro cognitivo**. Ovvero questo superamento non in un'astrazione generica, ma in un momento molto preciso che coincide con una realtà (già in atto ma prospettica, in divenire) della fine del lavoro storicamente inteso e l'origine di una nuova forma di lavoro, quello che chiamiamo lavoro cognitivo. Questo è un tavolo che non poteva nè doveva portare a soluzioni precise, tecniche, concrete nell'immediato: è un processo che va seguito nel tempo. Data questa tematica, il tavolo si è impegnato su alcuni temi che qui si riassumono, arrivando a un minimo di conclusioni condivise. La prima è una definizione inedita di cosa si intenda per arte. Le definizioni di arte non sono mai mancate, ma quello che mancava era una definizione condivisa. Il tavolo si è impegnato a tentare di trovare una definizione possibile, ed ha definito **l'arte come eccezione**. Non è una definizione qualitativa, è *eccezione* rispetto alla normalità, alla consuetudine del mondo che circonda l'arte. Eccezione significa differenza sostanziale, costituire un'eccezione rispetto a una norma (di comportamenti, di abitudini, di pensiero, che risente anche di infiltrazioni sottili, psicologiche e mediatiche). L'arte come eccezione porta a delle conclusioni piuttosto inquietanti e io non posso esimermi da rappresentarle, alcune di queste potrebbero sembrare addirittura scabrose. Da qui l'ipotesi dell'artista in cammino verso il superamento della propria figura tradizionale in questo mondo del lavoro cognitivo, che incarna un'espressione di eccezione. L'eccezione per potersi costituire al fine di recuperare quel *sex appeal* che ha sempre avuto nei confronti del non-eccezionale, deve recuperare una caratteristica precisa. Qui mi voglio proteggere citando un'autorità del pensiero che è difficilmente contestabile: Friedrich Nietzsche, che è colui che *inaugura* la filosofia moderna. Riferendomi a lui il tavolo è arrivato a condividere l'idea che **l'artista**, per condividere l'eccezione necessaria e per manifestarla **non deve essere contemporaneo**, mi dispiace. **L'artista dev'essere soprattutto inattuale** (che non significa vecchio, di ieri, del passato). Inattuale è un riferimento che non dev'essere nè al ieri, nè all'attualità contemporanea, nè al futuro del quale una persona sensata e razionale non può riferirsi se non per vie ipotetiche. Esiste una norma che ci consiglia di tacere su ciò che non si conosce. Io il futuro non lo conosco, lo posso vagamente intuire, ma di questo – riferendomi all'inattualità – non parlo. Inattuale significa piuttosto a quello che la teologia chiama *la comunione dei santi*, vale a dire **la compresenza dei morti, dei vivi e dei nascituri**.



**Tavolo 8**  
**Etica e Arte Contemporanea**

**Coordinatori:** Stefano Boccalini e Virginia Zanetti

**Partecipanti:**

Andrea Abbatangelo, Fabrizio Basso, Milena Becci, Simona Bordone, Adris Brinkmanis, Orietta Brombin, Lorenzo Bruni, Giorgio Fasol, Gino Gianuzzi, Jacopo Natoli, Francesco Taurisano, Michele Alberto Sereni, Stefano Serretta, Veronica Veronesi

## Tavolo 8

### Etica e Arte Contemporanea

Coordinatori Stefano Boccalini e Virginia Zanetti

Ogni azione all'interno di un "sistema" dovrebbe essere tesa non solo a migliorare la propria condizione individuale ma dovrebbe portare questo miglioramento a tutto il sistema di cui è parte. Se questo è vero in linea generale è ancora più vero se si fa riferimento alla cultura, dove l'interesse dei singoli dovrebbe convergere verso un interesse collettivo che porti alla costruzione di uno sguardo critico rispetto al contesto omologante che la contemporaneità ci sta proponendo. Se partiamo da questa considerazione diventa più semplice parlare di etica in relazione all'arte contemporanea, altrimenti potrebbe sembrare un modo per delineare uno spazio entro il quale muoversi, mentre sappiamo molto bene che uno dei punti di forza del pensiero artistico è quello di mettere continuamente in gioco le proprie regole e i propri confini, rinnovandoli continuamente.

Il tavolo di lavoro, attraverso l'eterogeneità dei suoi partecipanti, si è proposto di capire se l'etica può diventare un mezzo, chiaramente non l'unico, per aiutare il sistema dell'arte contemporanea Italiano a trovare una sua collocazione all'interno di un panorama internazionale che troppo spesso ci vede ai margini.

La premessa da cui ci siamo mossi è che l'etica sia il punto centrale da cui partire per immaginare possibili modi di interpretare i vari ruoli che compongono il sistema dell'arte contemporanea.

**Parlare di etica nel lavoro dell'artista** significa trovare nuovi punti di vista anche se questi non sono allineati al pensiero dominante, parlare di responsabilità e di diversità come valori primari per assumere un atteggiamento operativo teso a produrre senso del comune.

Mettere al servizio della collettività le proprie attitudini e i propri saperi. L'etica e l'attenzione al sociale non possono essere scambiate per categorie estetiche. I temi dell'eticità e del bene comune sono l'orizzonte di una esigenza collettiva e personale e non strumenti con cui poter giudicare la qualità di un'opera.

**Parlare di etica nel lavoro curatoriale** significa avere uno sguardo più ampio per individuare delle strategie per agire seguendo una visione ecosofica in senso ampio (il sistema visto come ambiente), quale premessa per la nascita di una nuova e(st)etica. Istituire un dialogo costante tra critica ed artisti, attraverso studio visit e l'adozione di un metodo sperimentale nella critica d'arte.

**Parlare di etica in relazione alle gallerie d'arte** significa coniugare la ricerca artistica con il mercato. Costruire un percorso condiviso che veda coinvolti artisti, galleristi, collezionisti, pubblico e addetti ai lavori. Correre insieme il rischio della ricerca e percorrere strade non tracciate.

**Collezionare tra etica ed estetica** significa tornare a vedere il collezionismo come specchio della scoperta umana. Solo partendo da questo punto si può tornare a concepire la collezione come tesa alla ricerca e non solo alle esigenze di mercato. Per quanto riguarda il mercato dell'arte nel futuro ci auspichiamo un futuro dell'arte in cui le fiere saranno poche e di piccole dimensioni, più vicine al

rapporto diretto con il collezionista e con il pubblico.

**Parlare della necessità del sostegno del pensiero indipendente** significa concentrarsi sull'etica intesa non come categoria morale ma come spazio di azione condivisa. Il pensiero indipendente è in sé pensiero etico, per questo bisogna considerare centrale l'importanza dell'indipendenza degli artisti e della critica d'arte qualsiasi sia l'interlocutore politico.

**Istituire centri di ricerca per l'arte in modo che si creino nuovi metodi e modelli che stimolino la capacità di creazioni**, confronto ed elaborazione delle complessità. Integrazione del metodo sperimentale nella ricerca artistica, per inserire la ricerca artistica all'interno di una griglia dove possa emergere un confronto ed un contagio con tanti altri campi del sapere. Connettere il metodo sperimentale alla ricerca artistica può inserirla in una prassi dove i processi di valorizzazione non dipendono dalle logiche di mercato, ma dal valore specifico della ricerca, dalla sua innovazione ed originalità.

**Il ruolo dell'educazione** deve essere focalizzato sull'attenzione alle generazioni future, quindi all'educazione dei più giovani. È importante chiedere al MIUR di incrementare lo studio dell'arte contemporanea nella scuola dell'obbligo e parlare di cultura più che di investimenti.

**Serve incrementare la nascita di istituzioni pubbliche e private per la ricerca artistica, i bandi per il sostegno e la promozione dell'arte contemporanea (anche per gli spazi indipendenti) e istituire un'agenzia di certificazione del credito** pubblica che permetta agli operatori di poter incassare i soldi stanziati dalle istituzioni pubbliche e già fatturati dagli operatori stessi, per colmare un'attesa che spesso si protrae per mesi e che rende l'esperienza della produzione artistica in Italia sgradevole e disagiata. Si chiede che lo Stato investa sulla ricerca artistica ed applichi le leggi già esistenti (come la legge del 2%), e istituisca penali a chi non la applica.

**Maggiore attenzione alla trasmissione del lavoro degli artisti per creare cultura.** Le Istituzioni museali hanno la "responsabilità della trasmissione del sapere". Devono trasmettere i fatti e il sapere (proposte dalle opere d'arte) in maniera oggettiva e non alterata, fare attenzione a non fare diventare mere categorie estetiche delle esigenze di dialogo democratico di alcuni artisti, difendere il valore di un'opera politica esponendo anche il contesto storico in cui questi gesti etici sono nati. È inoltre necessario creare delle nuove modalità di archiviazione delle opere degli artisti contemporanei. Per quanto riguarda la **valorizzazione degli edifici museali già esistenti** la necessità è quella di pensare a spazi nei musei dove accogliere opere vive, creare nuove piattaforme di conversazione, creare delle biblioteche come anche dipartimenti educativi che agiscano sul rispetto e la fiducia a contatto diretto con le persone, fino a intrecciare le sue relazioni con intere comunità, adottando ricerche artistiche transdisciplinari, attivando il pubblico e non utilizzandolo in modo strumentale.

**Alle istituzioni (MIBAC e MIUR)** poi dovrebbe essere preposto sempre più il compito di diventare degli **argini contro l'impoverimento culturale** che va via via generalizzando, attivando da un lato processi sinergici con i tessuti urbani e sociali nei quali sono innestati e dall'altro un più solido meccanismo di traduzione, interpretazione e sostegno delle ricerche degli artisti, al fine di **implementare il ruolo educativo delle istituzioni museali all'interno dei tessuti urbani.**



## **Tavolo 9**

### **Sopravvivenza dell'artista, sistemi correnti e alternative di mercato**

**Coordinatori:** Stefano W. Pasquini e Chiara Pergola

#### **Partecipanti:**

Emanuela Ascari, Isabella Bordoni, Umberto Cavenago, Flavio Favelli, Anna Ferraro, Matteo Lepore, Luciano Maggiore, Elena Nemkova, Giancarlo Norese, Fabrizio Padovani, Marco Panizza, Alessandro Pasotti, Roberto Ratti, Francesco Ribuffo, Chiara Ronchini, Luca Rossi, Cosimo Terlizzi

## Tavolo 9

### Sopravvivenza<sup>1</sup> dell'artista, sistemi correnti e alternative di mercato

Coordinatori Stefano W. Pasquini e Chiara Pergola

Partendo dal presupposto che non può esserci arte senza artisti e che la spinta espressiva è fondante della nostra umanità, ci domandiamo quali siano le loro reali condizioni di vita nel sistema corrente. A fronte della sproporzione tra offerta e domanda è possibile trasformare il mercato in modo da ampliarne la base? Quali problemi pone un cambiamento di prospettiva per gli interlocutori presenti nel sistema? Siamo in grado di immaginarci assieme in modo nuovo? A partire da queste domande sulle “condizioni di produzione dell’arte”, abbiamo cercato di capire come è possibile sostenere, dare circolazione e rendere significative oggi le pratiche espressive.

[1] <http://www.treccani.it/vocabolario/sopravvivenza/> Per *calco dell'inglese survival, pratica militare di addestramento, in cui si impara e ci si allena a sopravvivere in condizioni ambientali difficili, usando essenzialmente le proprie abilità nel procurarsi il cibo, costruire un riparo, fabbricare utensili, ecc., con i materiali a disposizione*. Aggiungiamo a questa definizione: lasciare tracce [N.d.R.]

Per organizzare alcune possibili risposte, abbiamo prima di tutto sentito l'esigenza di fare chiarezza sulle reali condizioni di produzione dell'arte contemporanea, coinvolgendo interlocutori rappresentativi delle diverse strategie con cui l'arte si rapporta al fattore economico: artisti, alcuni con un mercato privato forte, altri più legati al sostegno pubblico, altri ancora che hanno scelto di svincolare la propria pratica appoggiandosi al cosiddetto *day job* o ad altre strategie di sopravvivenza; galleristi, che rappresentano anche nell'immaginario collettivo “il mercato” per eccellenza; esponenti dell'area pubblica e istituzionale. L'obiettivo è stato quello di riunire punti di vista ed esperienze diversi attorno ad uno stesso tavolo, per individuare punti di convergenza nell'analisi delle criticità e possibili obiettivi comuni.

Le istanze sono state tante, importanti e complesse. Sul piano dell'analisi della situazione è emersa chiaramente la **figura dell'artista come elemento di mediazione tra pubblico e privato**, dove il lato pubblico viene rappresentato principalmente dalle istituzioni, mentre il privato dalla galleria. L'agire dell'artista si trova diviso in questa situazione **tra aspetti materiali e aspetti linguistici**, che sembrano avere un rapporto di proporzionalità inversa, per cui – anche se con modalità diverse – l'accesso al sostegno materiale deve fronteggiare il rischio di un impoverimento linguistico, mentre la ricchezza e la complessità linguistica si trova spesso a confrontarsi con difficoltà di sostegno economico.

Questa situazione è stata riconosciuta come critica a prescindere dal ruolo e dalla strategia di

sopravvivenza adottata. Le proposte raccolte sono state perciò suddivise tra queste due categorie: **1. ipotesi di sostegno materiale** e **2. ipotesi di sostegno linguistico**.

**Per quanto riguarda il sostegno materiale** sono emerse queste proposte:

- 1) Attivare percorsi di formazione sugli aspetti contrattuali legati all'arte come professione; percorsi quindi volti a migliorare la conoscenza di quello che esiste già per quanto riguarda contratti, diritti SIAE e altri diritti, oltre alla possibilità di avvalersi di una rete di commercialisti specializzati.
- 2) Attivare gli strumenti di riconoscimento già previsti a livello istituzionale, ma di fatto mai o molto marginalmente applicati, quali l'Albo degli Artisti del Senato della Repubblica o lo Statuto Sociale degli Artisti elaborato in seno al Parlamento Europeo ([http://publications.europa.eu/resource/cellar/a9f2dcc0-947f-4fca-b628-065d77004d49.0012.01/DOC\\_20](http://publications.europa.eu/resource/cellar/a9f2dcc0-947f-4fca-b628-065d77004d49.0012.01/DOC_20)).
- 3) Attivare un codice ATECO con caratteristiche che corrispondano alle effettive modalità operative e caratteristiche di reddito degli artisti contemporanei: ognuno di noi si è dovuto districare tra i vari codici ATECO per trovare quello più calzante, in una classificazione che continua ad appoggiarsi a differenze tecniche mentre è proprio l'intermedialità più o meno accentuata il tratto distintivo delle pratiche contemporanee. Su questo fronte risulta del tutto parziale la risposta data dal cosiddetto regime forfettario, che rimane tutt'ora quello di elezione per gran parte degli artisti. La definizione della *Partita IVA per Artisti* deve quindi prevedere la costituzione di un board di ricerca, formato anche da artisti che abbiano diversi tipi di equilibrio nelle loro entrate, dunque un board che sia effettivamente rappresentativo della situazione reale degli artisti.
- 4) Attivare forme di sostegno incondizionato alla produzione e alla formazione eventualmente erogabili tramite una card, come è stato fatto per altre categorie operanti in ambito culturale come i docenti. Inoltre la possibilità di ingresso nei musei, almeno quelli pubblici, dovrebbe essere gratuita. Infatti, sul piano strettamente fiscale e indipendentemente dal codice scelto, per un artista si pongono vincoli che non corrispondono alla realtà dei propri flussi di reddito, con possibilità molto limitate di riconoscimento degli investimenti che prevedono tempi di rientro, quando presenti, incommensurabili rispetto alle altre professioni. Allo stesso tempo andrebbe riconosciuta la natura strettamente culturale della produzione degli artisti, le cui ricadute sono a livello della collettività.
- 5) Prevedere la possibilità di accesso diretto come persona fisica e non solo come associazione, a fondi pubblici e privati
- 6) Prevedere e semplificare la possibilità di utilizzo di immobili messi a disposizione dai comuni o eventualmente da convenzioni tra comuni e privati; rivedere la normativa relativa agli "studi d'artista" con agevolazioni e garanzie per il locatore/proprietario che incentivino l'utilizzo di questa categoria catastale anche per artisti, giovani o *mid career*, non storicizzati (<http://www.gazzettaamministrativa.it/servizicu/bancadatigari/viewnews/aea94dc1e6d1dd330cbc2c4a480934d6>)
- 7) Incentivare reti di scambio tra artisti per ottimizzare l'utilizzo dei materiali e del *know how* tecnologico di supporto alla produzione
- 8) L'istituzione di un tariffario per le collaborazioni in occasione di mostre mettendo a confronto ipotesi e soluzioni elaborate in altri paesi (<https://www.carfac.ca/tools/fees/>)

**Per quel che riguarda il sostegno linguistico** sono emerse proposte volte a ridurre il carico burocratico per l'accesso ai finanziamenti e contemporaneamente per migliorare la comprensione dei linguaggi e delle istanze della ricerca artistica:

- 1) Migliorare la comprensione delle istanze artistiche da parte dei board di selezione, per esempio attraverso costituzione di luoghi d'incontro per e con artisti dove tramite il dialogo sia possibile comprendere meglio quali sono gli strumenti critici e autocritici applicati dagli artisti; in particolare sarebbe importante far comprendere il valore della ricerca e della produzione artistica "in sé" senza doversi appellare a giustificazioni esterne con una finalità di utilizzo sociale.
- 2) Creare presso le istituzioni di Alta Formazione Artistica dei comitati di divulgazione; a questo proposito è ovviamente cruciale l'apporto specifico del tavolo dedicato alla formazione, ai cui atti si rimanda per l'approfondimento delle proposte.

3) Istituire in tutti i musei di arte contemporanea una rassegna biennale degli artisti del territorio con attività documentata, per migliorare la conoscenza e la comprensione delle istanze di ricerca locale, raccordandole sul piano critico ed interpretativo a quelle nazionali ed internazionali. Un'operazione analoga potrebbe essere volta alla conoscenza delle gallerie del territorio, che rivendicano anche la necessità di migliorare la comprensione del proprio ruolo e di un più corretto inquadramento della propria attività in merito al settore di appartenenza e dal punto di vista burocratico.

### **Bibliografia approssimativa**

A.A.V.V. *The Creative Independent, Survey Report: A study on the financial state of visual artists today*. 2018

F. Bonami, *Motivi di famiglia - Problemi, con e senza soluzioni, dell'arte italiana contemporanea*. <http://www.flashartonline.it/article/motivi-di-famiglia/>

G. Bondi, S. Sitton, *Non di sola arte*. Fondazione Agnelli, 2007

F. Favelli, *La Fiera dell'Arte, Testi per La Repubblica*, ed. Bologna, 26 gennaio 2017

F. Favelli, *L'arte firmata* (pubblicato come *Ma è inutile cercare l'arte nei bei disegni di Alice*, La Repubblica, 27 ottobre 2013). Ed. Bologna, 7 gennaio 2016

C. Jankowski, *Manifesta 11 - What people do for money*. Lars Muller publisher, 2016

S. Lyons, *Tendenzialmente in ritardo*. Walktable, 2017.

C. Spadoni, *Genere e valori nell'arte*, Il Manifesto, 8 dicembre 2018.