

Hirschhorn e l'anti-monumento. Un ripensamento sistemico

IRENE SOFIA COMI

Il dibattito anti-monumentale nell'arte di Thomas Hirschhorn

Entità ibrida, che oscilla tra scultura e architettura, memoria e rappresentazione politica, il monumento occupa una posizione ambigua in termini teorici, storici e sociali: occupa uno spazio pubblico e interagisce nella contemporaneità – il presente – con un contesto preesistente – il passato – ed è frutto, nella maggior parte dei casi, di una visione egemonica che viene ciclicamente interrogata e revisionata (Zevi, 2014; Parola, 2022; Meschini, 2023; Pinotti, 2023). Se i monumenti sono infatti una materializzazione della memoria, è «impossibile separare le politiche della memoria dalla politica in generale [...] la memoria non è fedele trascrizione del passato, ma sua continua lettura e interpretazione» (Violi, 2014, p. 15).

La presa di coscienza della complessità costitutiva di questo oggetto si fortifica tra anni Ottanta e Novanta del Novecento, un periodo in cui lo storico statunitense James Edward Young conia la parola “contro-monumento” (*counter-monument*) (Young, 1992) – un termine che si trova nella letteratura successiva alternato a quello di “anti-monumento”¹. Il contro-monumento designa opere pubbliche che, lavorando su strategie di narrazione alternative, mettono in discussione il monumento e si oppongono ai suoi stilemi prescrittivi, allontanandosi dalle prerogative formali generalmente attribuite ad esso. Se i principi monumentali sono quelli di «unicità, staticità, ieraticità, persistenza, ipertrofia dimensionale, simmetria, centralità, retorica, indifferenza al luogo, aulicità dei materiali,

¹ Si specifica che entrambi i termini sono stati soggetti a differenti interpretazioni a partire dagli anni Duemila. Per approfondire il tema cfr. Lupu, 2003; Stevens, Franck e Fazakerley, 2012; Pinotti, 2023.

eloquenza, esproprio delle emozioni» (Zevi, 2014, p. 104), nelle opere anti-monumentali² emergono piuttosto le caratteristiche di parzialità, evanescenza e temporalità, manifestando un'incompiutezza contrapposta al topos del monumento tradizionale. Ben prima del successo degli scritti di Young, lo statuto mutevole del monumento era stato evidenziato cinquant'anni prima dall'intellettuale Lewis Mumford, che nel 1938 scriveva: «Se è un monumento non è moderno, e se è moderno, non può essere un monumento» (Mumford, [1938] 1966, p. 438). Come si evince da questa dichiarazione provocatoria, Mumford suggeriva già un'incompatibilità tra il monumento, inteso come espressione tradizionale della memoria collettiva attraverso forme permanenti e celebrative, e l'estetica e la società moderna. Queste ultime sono infatti caratterizzate da dinamismo, funzionalità e rifiuto della retorica del passato, aspetti che difficilmente si conciliano con l'idea stessa di monumento, materializzata in forme statico-commemorative.

Le pratiche artistiche contemporanee hanno ampiamente messo in discussione le specificità del monumento, sviluppando forme memoriali che reinterpretino la funzione e il significato della monumentalità nello spazio pubblico. Celebri sono le proposte artistiche, specialmente di area tedesca, che tra l'ultimo ventennio del Novecento e i primi del Duemila hanno sperimentato l'idea di un'evoluzione del monumento nel suo contrario, adottando soluzioni materiali *altre* (come la frantumazione dell'opera, la sua sparizione nel terreno o il suo sviluppo su un piano orizzontale anziché verticale). Si pensi al *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* di Peter Eisenman (inaugurato nel 2005), al *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt - für Frieden un Menschenrechte* dei coniugi Jochen ed Ester Gerz (installato nel 1986 ed attivo fino al 1993), o ancora alla fontana *Aschrott* di Horst Hoheisel (1985) e ai famosissimi sampietrini che costituiscono l'opera *Stolpersteine* (dal 1995) di Gunter Demnig, sparsi oggi per tutta Europa, in oltre 19000 municipalità³.

All'interno di questo articolato dibattito, la ricerca artistica di Thomas Hirschhorn si configura come una declinazione atipica dell'antimonumentalismo, connotata da una marcata dimensione politica. Proprio per la sua specificità e per il portato critico che la contraddi-

² Riprendendo le riflessioni di Andrea Pinotti in *Nonumento. Un paradosso della memoria* (2023) si preferisce utilizzare in questa trattazione il termine "anti-monumento" a quello di "contro-monumento". Cfr. Pinotti, 2023, in particolare le pp. 11 e ss.

³ Cfr. <https://www.stolpersteine.eu/en/the-art-memorial/stolpersteine>, ultima consultazione 17 luglio 2024.

stingue, essa si presta a un'analisi approfondita e mirata nell'ambito della presente indagine. Negli ultimi trent'anni, la poetica di Thomas Hirschhorn ha sollevato interrogativi rilevanti sia sul piano teorico sia su quello pratico, mettendo radicalmente in discussione il concetto stesso di arte e riconfigurandolo come corpo critico, capace di attivare un coinvolgimento diretto e partecipato. In linea con questa visione, l'artista ha dato forma a complessi ambienti scultorei realizzati con materiali di scarto e oggetti quotidiani, perseguendo un'estetica volutamente anti-auratica e accessibile, volta a interpellare un pubblico eterogeneo. Utilizzando fogli di plastica, cartone, alluminio, nastro da pacco e immagini di giornali o prese sulla rete, ha costituito spazi caotici e distopici che, in una fruizione quasi obbligata, sottopongono chi li osserva e li attraversa a un'esperienza capace di alterare le logiche di visione e di percezione spaziale.

Proprio attraverso questa concezione spaziale e percettiva radicalmente trasformata, Hirschhorn interpreta il monumento come uno spazio di dialogo partecipato, avviando processi di ristrutturazione nei ruoli del sistema dell'arte e reimmaginando le funzioni dei memoriali e della loro presenza nei luoghi pubblici. La pratica dell'artista problematizza la tendenza all'obsolescenza del monumento – ovvero il suo progressivo divenire silenzioso e invisibile agli occhi della collettività – relazionandosi ad esso secondo due linee discorsive. Da un lato criticando, mediante le proprie formalizzazioni, la monumentalità tradizionale; dall'altro proponendo una metodologia trasformativa, che ripensi il concetto di monumento nella contemporaneità, testandone l'efficacia nella complessa interazione tra memoria storica, spazio pubblico e comunità. Intraprende una riflessione sugli aspetti costitutivi del *memento*, formali e semantici, interpretando il suo statuto quale strumento di memoria collettiva e sviluppando dinamiche di condivisione intorno a esso.

In continuità con questa attenzione alla dimensione relazionale e comunitaria della memoria, alcuni processi artistici di Hirschhorn possono essere ricondotti alle teorizzazioni dell'arte pubblica di matrice relazionale emerse negli anni Novanta, pratiche spesso considerate in buona parte della letteratura un fenomeno parallelo ma intrinsecamente correlato alla crisi del monumento, e diffuse capillarmente in quel periodo per riconfigurare l'immaginario collettivo dello spazio pubblico su un piano,

più che commemorativo, comunicativo ed esperienziale⁴, andando a costituirsi formalmente secondo prassi nettamente distanti dall'idea di una «memoria di pietra» (Piretto, 2014).

«Cerco di realizzare un nuovo tipo di monumento. Un monumento precario. Un monumento per un tempo limitato»⁵, scrive Hirschhorn (2015, p. 51) nelle sue riflessioni costitutive dei “Monuments”, serie composta da quattro “edifici” temporanei realizzati nello spazio pubblico tra il 1999 e il 2013 e dedicati alla memoria di quattro filosofi e scrittori: *Spinoza Monument* (1999), *Deleuze Monument* (2000), *Bataille Monument* (2002) e *Gramsci Monument* (2013) – considerato il punto d'arrivo di questo ambizioso progetto. Recentemente queste riflessioni critiche hanno trovato un ulteriore sviluppo, a distanza di poco più di una decade, quando nel 2024 Hirschhorn riapre la sua personale riflessione intorno al topos del monumento con il progetto *Model for a Monument*. Se questi non sono gli unici lavori in cui l'artista si interroga su tematiche commemorative e sul ruolo dei memoriali nello spazio pubblico⁶ è pur vero che le riflessioni di Hirschhorn sul loro statuto simbolico e narrativo sembrano realizzarsi in modo più dichiarato, maturo e radicale in *Gramsci Monument* e *Model for a Monument*, che in questa sede vengono letti come progetti che utilizzano, dal punto di vista metodologico, strumenti relazionali e partecipati (Bishop, 2006, [2012] 2015; Kester, 2004), facendo quindi proprie strategie, deduzioni e soluzioni dell'arte pubblica e afferendo dunque a pieno titolo a essa, seppur mantenendo sia la memoria che la formam monumento al centro del proprio discorso. Coniugando la riflessione sul

⁴ Su questo tema, di cui è impossibile in questa sede fare una rassegna, si vedano almeno gli scritti essenziali. Cfr. Lacy, 1995; Mancini, 2011; Pioselli, 2015; Kwon [2002] 2020; Scardi, 2011; Pinto, Canziani, 2022.

⁵ Si fa riferimento al testo di T. Hirschhorn “Statement: Monuments” datato febbraio 2003, poi ripubblicato in Hirschhorn et al., 2015, p. 51. Salvo dove specificato diversamente, le traduzioni sono a cura dell'autrice. Si precisa, inoltre, che, nelle citazioni tratte dagli scritti di Hirschhorn, si è scelto, ove ritenuto opportuno, di mantenere fedelmente le espressioni originali in lingua inglese o francese, preservando anche lo specifico uso di maiuscole e virgolette.

⁶ Con il fine di inquadrare le tematiche nella più ampia produzione di Hirschhorn, senza pretesa di esaustività, si pensi alla serie degli “Altars” (1997-2002), dedicata a quattro artisti e scrittori, Piet Mondrian, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann e Raymond Carver, e dei “Kiosk” (1999-2002), che vengono realizzati per ricordare Robert Walser, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann, Emmanuel Bove, Meret Oppenheim, Fernand Léger, Emil Nolde e Ljovov Popova. Ancora, si possono considerare in relazione all'attività di commemorazione e memoria le opere *24h Foucault* (2004), *Robert Walser Sculpture* (2019) e al *Simone Weil Memorial* (2021), dedicate rispettivamente agli omonimi pensatori).

linguaggio monumentale e sullo spazio pubblico con un'azione partecipata, Hirschhorn propone quindi una contro-narrazione che dà voce al potenziale del monumento nella contemporaneità, stravolgendone le logiche costituite.

Nei paragrafi successivi, dopo aver ricostruito criticamente la poetica di Hirschhorn attraverso i casi presi in esame, verranno analizzate le modalità attraverso le quali l'artista svizzero offre una rilettura critica del ruolo del monumento nella società, coinvolgendo comunità marginalizzate, esterne al sistema dell'arte. Si dimostrerà poi come, lavorando sulle categorie di commemorazione, memoria e identità collettiva, e insieme mettendo in opera pratiche artistiche sociali e partecipative, Hirschhorn forzi parzialmente i ruoli giocati dagli attori all'interno del mondo dell'arte, dall'artista al pubblico, dando vita a soluzioni ibride dal punto di vista artistico e sistemico.

Intorno a Gramsci Monument e Model for a Monument

Inaugurata nel 2013 nel Bronx, a New York, nel complesso residenziale popolare di Forest Houses⁷, *Gramsci Monument* è un progetto artistico temporaneo e urbano dedicato ad Antonio Gramsci di cui l'artista si dichiara un vero e proprio «fan» (Hirschhorn, 2015, p. 58)⁸. L'opera sorge nelle aree verdi antistanti i complessi residenziali ed è composta da una struttura suddivisa in due padiglioni connessi da un ponte di fortuna, contenenti una varietà di spazi multifunzionali; strutture fruibili e agite che insieme costituiscono il "monumento precario", progettato per mettere al centro – grazie a pratiche mnestiche intorno alla figura di Gramsci – l'interazione sociale e intellettuale. L'edificio a sud contiene un'edicola, una biblioteca con i volumi scritti da e su Gramsci, una stazione radio, un *Internet point* (fornito di alcuni computer con i quali navigare nel web) e oggetti personali e fotografie del filosofo e politico italiano. L'edificio a

⁷ Forest Houses è uno dei 326 complessi di alloggi pubblici gestiti dalla New York City Housing Authority, che fornisce case per i newyorchesi a basso e medio reddito, completati nel 1956. Cfr. il saggio di Reinhold Martin, "Housing, Hegemony, History: a Fragment" in Hirschhorn et al., 2015, pp. 86-90; Valle, 2015, in particolare pp. 18-19.

⁸ Si fa qui riferimento al testo scritto da Hirschhorn "Why Gramsci? Why New York?" datato aprile 2013, poi ripubblicato in Hirschhorn T. et al., 2015, pp. 58-59. Il testo è reperibile anche online, sul sito ufficiale dedicato a *Gramsci Monument*, alla voce "The Project>Texts": <https://www.diaart.net/gramsci-monument/index.php>, ultima consultazione 10 maggio 2024.

nord è costituito da un bar che serve pranzo e cena, da una sorta di piccola piscina artificiale (chiamata "the pool/sculpture") e un'area lounge, dove ogni giorno vengono tenuti eventi e incontri di natura filosofica e non (fig. 1).

Questi elementi, dalla presenza scultorea, sono pensati per trasformare il progetto in un centro di attività, promuovendo la partecipazione attiva della comunità locale attraverso un ampio spettro di iniziative come workshop, letture, dibattiti, spettacoli e altre attività educative – esperienze in parte programmate dall'artista e in parte spontanee, pensate come finestre spazio-temporali aperte a chi, nel pubblico e tra gli abitanti, le volesse occupare corporalmente o attivare intenzionalmente⁹.



Fig. 1 – Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013. *School Supplies Distribution by Forest Resident Association*. Forest Houses, Bronx, New York. Courtesy Dia Art Foundation. Photo: Romain Lopez.

⁹ Cfr. Hirschhorn et al., 2015; Valle, 2015. Inoltre, per approfondire la programmazione degli eventi, si rimanda alla sezione "Program of Events" di Hirschhorn et al., 2015, pp. 456-459.

Gramsci Monument è concepito come «luogo di memoria» (Nora, 1984-1992) dell'eredità intellettuale di Gramsci. Secondo questa prospettiva, l'opera sembra dare spazio alle teorizzazioni del filosofo politico in ambito culturale – la cultura come strumento di potere –, sull'egemonia – la classe dominante mantiene il controllo anche attraverso una visione del mondo che viene veicolata come naturale e universale, e non solo attraverso mezzi coercitivi – e infine sulla figura dell'intellettuale nella società – «se si può parlare di intellettuali, non si può parlare di non-intellettuali, perché non-intellettuali non esistono», sosteneva Gramsci ([1929] 1975, p. 1150)¹⁰. Inoltre, coerentemente con la volontà di creare «a new kind of monument» (Hirschhorn, [2003] 2015, p. 51), l'artista materializza la funzione commemorativa dell'opera attraverso elementi distinti da quelli scultorei più tradizionali, da lui descritti come la «parte informativa» dell'opera: questa è «una parte nuova del monumento, il materiale da consultare: libri, videocassette, dichiarazioni, documenti biografici» che «risponde al "perché"» dell'opera (Hirschhorn, [2003] 2015, p. 51).

L'intervento assume una valenza sovversiva tale da dissociarsi, sul piano estetico, da qualsiasi configurazione monumentale riconoscibile, ad eccezione — seppur parziale — della sua estensione spaziale, che richiama la scala e la pervasività proprie del monumento tradizionale. Eppure, con la serie "Monuments", l'artista spazia che sono insieme scultura architettonica e commemorativa, funzione che permane nella dedica e nella titolazione al personaggio, nella presenza di numerosi libri e scritti di e su Gramsci (consultabili dal pubblico) e negli striscioni che riportano le affermazioni gramsciane. È proprio questa articolazione tra memoria e accessibilità a rendere centrale la dimensione collettiva e dialogica, che rappresenta l'elemento costitutivo del *Gramsci Monument*. Non a caso, la realizzazione stessa dell'opera avviene in stretta collaborazione con i residenti del luogo, i quali sono coinvolti attivamente nel processo costruttivo, pur all'interno di un orizzonte progettuale definito dall'artista, che mantiene il controllo concettuale, formale e soprattutto autoriale dell'intervento. In questo senso, materializzando i principi gramsciani, quest'opera è una presa di posizione che può avvenire proprio grazie all'azione partecipata di una memoria condivisa: l'importanza di rendere la cultura il più accessibile possibile o, adottando un approccio meno ideologico e idealistico, di adoperare la cultura come un contenitore-contenuto: non uno strumento al servizio di un potere da trasmettere

¹⁰ Cfr. Gramsci, [1929] 1975; Ives, 2004; Vacca, 2012.

verticalmente, ma uno spazio generativo in cui contenuto e forma, sapere e relazione si intrecciano in modo dinamico e aperto. Questo approccio si distanzia radicalmente dai modelli tradizionali di fruizione culturale urbana – spesso fondati su una logica contemplativa e su una distanza tra opera e pubblico – per promuovere invece un’esperienza vissuta e condivisa, capace di innescare processi di emancipazione e co-costruzione del significato.

È in questa traiettoria che si colloca *Model for a Monument*. Nato sulla scia della celebrazione dell’opera newyorkese *10 Years Gramsci Monument* e definito «artistic research project» da Hirschhorn (2024, s. p.), il progetto matura tra l’autunno 2023 e la primavera 2024 e consiste in una serie di modelli realizzati con tecnica mista. L’artista racconta che, quando uno dei residenti gli ha suggerito di realizzare «un modello [a model] del “Gramsci Monument” per poterlo ricordare meglio», ha deciso «di continuare a lavorare sul formato del “modello” e di applicarlo a un fenomeno [...] – il fenomeno o problematica dei monumenti che cadono» (Hirschhorn, 2024, s. p.)¹¹.

Nel riprendere amputazioni, decapitazioni e smantellamenti di statue nello spazio pubblico, ciascuna maquette di *Model for a Monument* rappresenta una possibile manifestazione formale, antropologica e storico-sociale della caducità dei monumenti. Scegliendo il formato del “modello”, Hirschhorn sceglie di adottare un codice linguistico proprio della storia della scultura tradizionale e applicarlo allo studio del fenomeno della caduta dei monumenti, riflettendo sulla portata distopica di questo artefatto e dei suoi stilemi. Nel pensiero dell’artista: «[...] i monumenti che devono cadere sono quelli eretti per celebrare tiranni, dittatori, oppressori, ma anche tutti quegli individui che hanno dato vita ad azioni, magari originariamente straordinarie, che in un modo o nell’altro hanno esercitato una violenza divenuta oggi semplicemente ingiustificabile (ma era già tale nel passato)» (Hirschhorn, 2024, s. p.). Obiettivo del lavoro è quindi la messa in discussione dei modelli commemorativi egemonici eretti negli spazi pubblici e la loro reinvenzione, «affinché diventi possibile un altro “modello”, un “modello” basato sull’amore [...] È questo “modello” che voglio pensare, che voglio creare e che voglio contribuire a costruire», conclude Hirschhorn (2024, s. p.).

¹¹ Nel primo utilizzo della parola si è scelto di mantenere tra parentesi quadre l’espressione originale, dalla quale deriverà la scelta del titolo del progetto *Model for a Monument*.



Fig. 2 - Thomas Hirschhorn, *Model for a Monument (Workshop)*, 2024, exhibition view Nord-Est, *cartographie des résonances*, POUH, Aubervilliers, 2024.

Per la prima volta, il progetto è stato presentato sotto forma di workshop presso lo spazio espositivo Poush¹², dove Hirschhorn ha creato un ambiente insieme accogliente e disorientante, composto da diverse aree (fig. 2). Tre delle *maquettes* progettate dall'artista scandiscono lo spazio: sono modellini di monumenti deflagrati, danneggiati, caduti, deturpati in aree urbane, appoggiati su grandi piani sostenuti da precari cavalletti; parallelamente, la potenziale realizzazione di altri modelli monumentali è stata affidata al pubblico, che ha potuto sperimentare liberamente all'interno dell'opera-spazio.

Compongono l'opera tavoli di lavoro, sedie, un divano, una macchinetta del caffè, volumi consultabili e alcuni cartoni che fungono da separé e da supporto per stampe di fotografie prese dal web o pagine di riviste che mostrano crolli di statue, frasi scritte, piccoli collage su cartone e manife-

¹² All'interno della mostra collettiva *Nord-Est, cartographie des résonances* (Aubervilliers, Poush, 5 aprile-13 luglio 2024).

sti¹³. Tra questi, un ruolo fondamentale è giocato dalla frase d'ispirazione gramsciana «Destruction is difficult, it is as difficult as creation»¹⁴. Comparsa in più di un progetto dell'artista¹⁵, esercita un ruolo di *memento*, «[...]ci aiuta a comprendere che far cadere i monumenti è difficile ma che anche creare dei nuovi monumenti al loro posto è difficile. Perché bisogna poter rispondere in una maniera convincente alla domanda per chi e in quale maniera erigere un monumento», proseguono le parole di Hirschhorn scritte sul medesimo striscione.

Decostruire il monumento: metodologie

Nel saggio *Multiple Authorship*, Boris Groys espone alcune preziose considerazioni sulla condizione dell'opera d'arte contemporanea e sullo statuto dell'idea di mostra, curatore e artista. Lo studioso tedesco sostiene che «l'unità elementare dell'arte oggi non è più l'opera d'arte in quanto oggetto, ma uno spazio dell'arte in cui sono esposti alcuni oggetti, lo spazio di una mostra, di un'installazione» (Groys, 2005, pp. 94-95). L'idea che l'unità fondativa dell'arte oggi non sia più l'opera singola ma lo spazio espositivo in cui essa si trova ha segnalato una profonda trasformazione nel modo in cui l'arte oggi viene creata, presentata e percepita. Questo approccio spaziale e interattivo non solo arricchisce – e modifica – l'esperienza estetica e la sua definizione, ma offre anche nuove possibili-

¹³ In particolare, si segnala la presenza di tre pannelli dedicati alla spiegazione degli intenti e del funzionamento di *Model for a monument (workshop)*, elemento estremamente significativo per la comprensione del progetto da parte del pubblico.

¹⁴ «Distruggere è molto difficile, tanto difficile appunto quanto creare». A. Gramsci [1929] 1975, p. 708.

¹⁵ Oltre alla già segnalata presenza della medesima frase in *Gramsci Monument*, il suo utilizzo ricorre sulla copertina della pubblicazione d'artista realizzata in occasione della personale *Thomas Hirschhorn. Never Give Up The Spot* (19 ottobre 2018-3 febbraio 2019) presso Museum Villa Stuck a Monaco; curata da Roland Wenninger, «la mostra rappresenta un tentativo di unire 'distruzione e creazione'. Per raggiungere questo obiettivo, Hirschhorn crea un'installazione che trasforma il museo in una rovina. L'artista adotta una pratica partecipata anche in questo lavoro: all'interno di questa 'rovina' sono presenti 'rifugi' che invitano i visitatori a sostare, partecipare a discussioni, organizzare incontri e produrre, e i materiali utilizzati per costruire la rovina sono messi a disposizione dei visitatori per il loro utilizzo». In concomitanza con la mostra è stata prodotta una pubblicazione di accompagnamento all'esposizione sul tema della rovina, un libro d'artista di Hirschhorn distribuito gratuitamente in mostra intitolato: *Destruction is difficult. Indeed, it is as difficult as Creation. (Antonio Gramsci)*. Cfr. <https://www.villastuck.de/en/program/detail/thomas-hirschhorn-never-give-up-the-spot>, ultima consultazione 14 maggio 2024.

tà di coinvolgimento del e *per* il pubblico. L'importanza che assume lo spazio dell'arte riflette un cambiamento anche nella funzione dell'arte stessa, che diventa un luogo per la riflessione critica sulla società e sulla cultura, all'interno del quale si raggruppano diversi oggetti e produzioni. L'arte contemporanea ha vissuto così un intrinseco spostamento verso pratiche collettive e collaborative, enfatizzando l'impegno sociale e l'interazione dialogica e sfidando le nozioni tradizionali di creazione artistica individuale e di realizzazione di mostre, concentrandosi invece sulla cura, sulla collettività e sul potenziale politico all'interno della sfera pubblica (Hewitt e Mel, 2020; Meban, 2009).

In linea con tali sviluppi strutturali, il teorico e curatore Nicolas Bourriaud ([2002] 2010, p. 14) caratterizza le pratiche contemporanee socialmente impegnate all'interno di un quadro, l'estetica relazionale, in cui l'arte «prende come orizzonte teorico il regno delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di un'indipendenza e uno spazio simbolico privato». Inoltre, afferma che queste opere creano «elementi spazio-temporali relazionali, esperienze interumane» che cercano di sfuggire «all'ideologia delle comunicazioni di massa» fornendo interstizi sociali dove sono possibili forme alternative di socialità, esplorando sempre più l'intersezione tra il lavoro basato sulla comunità locale e gli eventi artistici globali, promuovendo nuove forme di collaborazione e impegno (Bourriaud, 2002 [2010], p. 44). In modo simile, l'artista Suzanne Lacy, coniando il suo "new genre of public art" insiste su un tipo di pubblico come «persone vere che si trovano in uno spazio reale» (Lacy, 1995, p. 37). Come Lacy, altri «community artists» hanno cercato di lavorare con persone emarginate dal contesto in cui abitavano, tenendo conto del loro genere, etnia e specificità economiche (Dezeuze, 2014, p. 38). In questo bacino speculativo e artistico è possibile collocare le metodologie adottate da Hirschhorn nelle sue opere, proposte di modelli anti-monumentali alternativi. Nel ripensare il monumento (*Gramsci Monument*) o l'idea di monumento (*Model for a Monument*), Hirschhorn crea luoghi di incontro e di scambio intellettuale in cui i partecipanti possono riflettere su temi di giustizia sociale, emancipazione e resistenza ispirati al pensiero gramsciano, entrando in contatto con esso e facendo esperienza diretta di pratiche mnestiche che ridisegnano l'idea di identità e memoria collettiva. Nei lavori di Hirschhorn «lo spazio della produzione o attività artistica momentanea coincide con lo spazio espositivo [...]», l'artista dà vita a «[...] un atto artistico con cui la soggettività è simulta-

neamente prodotta e presentata nel momento dell'opera, senza oggettivarsi a lungo termine» (Braun, 2018, p. 118 e p. 117).

Sebbene interconnessi – accomunati da una tematica affine e da simili istanze progressiste –, i due progetti presentano una serie di differenze metodologiche: *Gramsci Monument* nasce nello spazio pubblico ed è “co-creata” con la cittadinanza locale, mentre *Model for a Monument* è ospitata in una sede espositiva ed è attivata dai fruitori in una fase laboratoriale, a posteriori rispetto alla sua concezione e realizzazione. Entrambi possono essere ascrivibili all'idea di pratica partecipata, provando a unire istanze sociali situate con ideali artistici e filosofici, ma soltanto il primo rientra nella categoria di lavori definiti dall'artista «presence and production»¹⁶ (Hirschhorn, [2013] 2015, p. 57) – una definizione che compare nella poetica di Hirschhorn successivamente all'esperienza di *Deleuze Monument* (2000)¹⁷. È l'artista stesso a dichiarare il suo intento con *Gramsci Monument*, commentando l'intera serie e paragonandola alla serie “Altars”, anch'essa dedicata a figure da lui stimate: «[...] a differenza degli altari che sono impegni personali, questi monumenti sono concepiti come impegni comunitari» (Hirschhorn, [2003] 2015, p. 51). Seguendo tale filone, in merito al tema pubblico-artista, l'opera presentata a Poush (spazio talvolta aperto al pubblico che sorge in un quartiere periferico, abitato da cittadinanza per la maggior parte di origine africana o araba) è per Hirschhorn «un esperimento per metà riuscito e per metà fallito», poiché non è possibile creare una condizione in cui l'artista sia perennemente presente (come accadde in *Gramsci Monument*) e, conseguentemente, con i fruitori non è possibile creare uno stato di fiducia e “libera produttività” nello spazio¹⁸ – considerazioni che ci riportano a quanto affermato da Groys e Bourriaud.

¹⁶ Si fa qui riferimento a Hirschhorn (febbraio 2013), “Gramsci Monument” at Forest Houses, The Bronx, NYC”, in Hirschhorn et al. (2015), pp. 56-57. Si veda nello specifico il paragrafo “Presence and Production”.

¹⁷ Di prassi, infatti, l'artista compone un breve statement o sinossi delle sue opere, nelle quali esplicita le intenzioni presenti in ciascun lavoro, compresa l'idea di “presence and production” che lega tra loro numerosi lavori da lui realizzati anche fuori dalla serie “Monuments” – per esempio, tra i tanti, si citano *Flamme Éternelle* (2014, Palais de Tokyo, Parigi) e *Le Musée Précaire Albinet* (2004). Cfr. Hirschhorn T. (2014), “Guideline: Presence & Production (2014)”, consultabile al sito: <http://www.thomashirschhorn.com/guideline-presence-and-production/>, ultima consultazione 15 maggio 2024. Inoltre, per il rapporto specifico tra *Deleuze Monument* e le pratiche partecipative degli anni Novanta, cfr. Dezeuze, 2014.

¹⁸ In questa occasione, Hirschhorn ha specificato che l'accesso allo spazio è regolato da un accredito e che l'apertura di soli quattro giorni a settimana (da giovedì a domenica) e solo pomeridiana (dalle 14 alle 19) non ha creato le condizioni ideali per la riuscita del progetto.

Nel costruire il proprio modellino (fig. 3), lo spettatore può sì interagire attivamente con l'opera, ma non prendere parte alla sua concezione e realizzazione. Subentra solo in una fase successiva di sviluppo del progetto. La dimensione interattiva viene dichiarata in maniera esplicita sia sugli striscioni all'ingresso dell'installazione sia mediante la presenza di alcuni scaffali, contenenti disparati materiali a disposizione del pubblico (pennarelli, taglierini, seghe, pezzi di cartone, carte adesive con texture di metalli o di pietra, scotch di carta e di plastica, polistirolo ecc.). «ICI Outils et Matériaux à disposition pour faire ta maquette»¹⁹, indica una scritta a vernice spray di colore blu rigorosamente scritta in caratteri maiuscolo. Inoltre, insieme al gruppo curatoriale di Poush, l'artista ha realizzato alcuni incontri con ospiti, aperti al pubblico²⁰ ma strutturati in modo radicalmente differente dalla dinamica che caratterizzava gli eventi dell'iniziativa newyorkese. Lo spazio-opera in quel caso era tenuto vivo ogni giorno da interventi di esperti del settore culturale (artisti, curatori, filosofi, letterati) ma anche e soprattutto dall'iniziativa della cittadinanza stessa, che giorno per giorno aveva a disposizione alcune fasce orarie in cui abitare e interpretare lo spazio a suo piacimento²¹. Nel caso di Poush, in aggiunta, il limite temporale di apertura della struttura e la demarcazione operata dallo spazio espositivo si trasformano in un'impossibilità, gestionale oltre che ideale, di ascrivere *Model for a Monument (workshop)* a una dimensione di «presence and production».

In letteratura si è descritto il rapporto “luogo-contenitore”²² come di stretta interdipendenza, in una relazione che va ben oltre la mera disposizione fisica degli oggetti ma che anzi influisce sull'esperienza estetica e sulla percezione dell'opera d'arte da parte del pubblico²³. Così, lo spazio pubblico, urbano o istituzionale, con le differenti logiche che di volta in volta li regolano, si configura per Hirschhorn come luogo produttivo, in termini di esperienza diffusa e dialogo intracomunitario.

¹⁹ Tradotto: “Qui strumenti e materiali disponibili per realizzare il tuo modello”.

²⁰ Per approfondire gli incontri cfr. Il sito di Poush alla voce “Cycle de conférences initié par Thomas Hirschhorn. Dans le cadre de l'exposition Nord-Est, cartographie des résonances” (<https://poush.fr/fr/programmation/cycle-de-conferences-initie-par-thomas-hirschhorn>).

²¹ In riferimento agli eventi, cfr. la sezione “Program of Events” in Hirschhorn et al., 2015, pp. 456-459.

²² Cfr. O'Doherty, 2012 (in particolare il capitolo “Il contesto come contenuto”, pp. 55-72). Si segnala inoltre che l'edizione italiana *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo* (Johan & Levi) raccoglie i quattro saggi principali di Brian O'Doherty scritti tra il 1976 e il 1981, integrati con un quinto contributo *Studio and Cube*, rimasto inedito fino al 2007.

²³ Cfr. O'Doherty, 2012; Pioselli, 2015; Poli, Bernardelli, 2016.



Fig. 3 - Thomas Hirschhorn, *Model for a Monument (Workshop)*, 2024.
School visit and exhibition view *Nord-Est, cartographie des résonances*, POUISH, Aubervilliers, 2024.

Claire Bishop ([2012] 2015, p. 19) afferma che l'analisi di queste sperimentazioni artistiche «deve avere necessariamente a che fare con concetti che hanno sempre avuto, per tradizione, più uso nelle scienze sociali che negli studi umanistici: comunità, società, emancipazione, capacità di azione». Questa considerazione ci permette di distinguere le due diverse tipologie di strategia partecipata messe in atto nei due lavori. Da un lato, a Pough, il lavoro è stato definito a priori dall'artista prima ancora di ricevere la proposta di esibirlo all'interno di un'esposizione (Hirschhorn, 2024, p.n.n.), ed è stato quindi configurato sulla base dello spazio a sua disposizione. Dall'altro, a New York, le operazioni per la ricerca dello spazio più adatto per ospitare *Gramsci Monument* hanno richiesto una lunga fase di ricerca, il *fieldwork*, una parte integrante della metodologia artistica che lo ha portato a scegliere Forest Houses proprio sulla base della qualità umana degli incontri avvenuti in questa fase di *brainstorming*²⁴.

A partire dall'analisi comparativa delle pratiche e delle metodologie artistiche precedenti, risulta evidente come Hirschhorn studi criticamente i fenomeni legati alla materializzazione della memoria nello spazio pubblico, mettendo in luce le dinamiche di potere sottese alla commissione e al posizionamento dei monumenti e riflettendo sulle forme di inclusione ed esclusione che ne derivano. Per esempio, *Gramsci Monument* unisce in un unico lavoro, spazio, tempo, la commemorazione di un singolo personaggio e la messa al centro della collettività, provando a stabilire un equilibrio – ideale e precario²⁵ – tra istanze del singolo e del gruppo. Seppur con quello che potremmo definire “un grado di intensità differente”, e consapevoli di tutte le criticità legate all'intervento nello spazio pubblico e delle contraddizioni stesse del concetto di monumento temporaneo²⁶, i due casi descritti rappresentano un esperimento più che significativo nel tentativo di integrare l'arte pubblica (*Gramsci Monument*) o le pratiche artistiche socialmente attive (*Model for a Monument*) con

²⁴ Per esempio, la scelta di lavorare in questo luogo è stata definita solo dopo l'effettivo invito a realizzare l'installazione da parte di Erik Farmer, Presidente della Forest Houses Tenant Association. Oltre a Erik Farmer, altre figure a cui Hirschhorn mostra gratitudine sono Dian Herbert e Clyde Thompson; i tre hanno coordinato l'organizzazione con i residenti. Cfr. il saggio di “Gramsci Monument” at Forest Houses, The Bronx, NYC” (febbraio 2013) in Hirschhorn et al., 2015, pp. 56-57.

²⁵ È però bene precisare che, per quanto dialogante, il progetto non è stato esente da polemiche, ed ha suscitato un dibattito riguardo la sua sostenibilità a lungo termine, in merito al coinvolgimento effettivo degli abitanti. Cfr. Johnson, 2013; Kimball, 2013.

²⁶ Cfr. Young, 1992; Craddock et al., 2002; Pinotti, 2023.

l'impegno sociale e politico, riflettendo sulle potenzialità trasformative dell'arte contemporanea nel ripensare il rapporto tra memoria, monumento, identità e comunità.

Incoraggiando una partecipazione diretta, i "monumenti" di Hirschhorn sono dunque interpretabili più come spazi di interazione e, talvolta, di parziale co-creazione, piuttosto che come semplici oggetti da osservare. Tuttavia, è bene precisare che il processo di materializzazione nello spazio fisico operato da Hirschhorn è da considerarsi un fenomeno inusuale, quasi anomalo, nelle opere a matrice relazionale, che tendono a trascendere l'oggetto. Così l'artista, coinvolgendo la cittadinanza, approfondisce anche quale ruolo gioca la creazione materiale sul piano del processo mnemonico e identitario collettivo.

Ripensare il sistema: la riconfigurazione dei ruoli

La metodologia di Hirschhorn permette di attribuire a questi anti-monumenti contemporanei il doppio statuto di opere d'arte e di pratiche sociali complesse, dando vita a fenomenologie frammentarie che riconfigurano i ruoli di artista, curatore e pubblico. Da un lato, artisti e curatori lavorano sempre più in collettivi, per organizzare eventi e interagire con le comunità sia a livello locale che globale (Zarobell, 2022). Dall'altro, come evidenzia Mechtild Widrich (2014), nelle pratiche partecipative anti-monumentali nello spazio pubblico si sperimentino linguaggi artistici e non, dall'antropologia alla pedagogia, fino all'urbanistica e alle scienze sociali, senza trascurare il teatro. Si aggiunge inoltre che a quest'ultima disciplina viene riservato un ruolo di rilievo nelle opere di Hirschhorn, soprattutto a partire da *Bijlmer Spinoza Festival* (2009), con il suo "teatro precario"²⁷ (fig. 4).

Come riporta Sebastian Egenhofer nel suo saggio *What is Political about Hirschhorn's Art?* (2011), spesso una componente politica nella poetica dell'artista si meschia con una dimensione sociale o etica, a tal punto che le pratiche interattive e partecipative sembrano essere diventate una disciplina a sé stante. Sono questi elementi che influiscono sui ruoli sistematizzati del mondo dell'arte, introducendo nuove competenze per l'azione artistica nello spazio pubblico, e contribuendo di riflesso a superare anche le logiche culturali, politiche e sociali sviluppatesi intorno alla

²⁷ Per una panoramica su tale concetto, cfr. Hirschhorn, 2013, pp. 302-305.

funzione del monumento nella società, avviando un processo artistico per una sua democratizzazione.



Fig. 4 – Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer Spinoza-Festival*, 2009, Spinoza-Theater, Amsterdam. Photo: Anna Kowalska.

Ciò avviene parzialmente in *Model for a Monument*, mediante il coinvolgimento del personale di Poush²⁸, che ha organizzato attività di sensibilizzazione come laboratori²⁹ per i bambini delle scuole di quartiere, i quali hanno prodotto la loro personale versione di monumento in una formula “do it yourself” – una pratica che storicamente ha le sue radici nel

²⁸ Per approfondire la cornice nella quale si inseriscono le attività di Poush, realtà attiva su scala mondiale, si rimanda al sito di Manifesto, la società a cui afferisce: <https://www.manifesto.fr/fr/poush>.

²⁹ Queste informazioni sono emerse conversando con l'artista nella sede espositiva e, specialmente, dialogando con il personale di Poush presente nello spazio espositivo al momento della visita. Inoltre, nello spazio dedicato a *Model for a Monument* sono presenti alcune testimonianze fotografiche di questi workshop che, sebbene prive di didascalia, testimoniano la presenza dei bambini e delle bambine nello spazio e le loro creazioni.

movimento Fluxus (Dezeuze, 2012)³⁰. Tuttavia, seppur sia stata data all'artista libertà d'azione nel suggerire attività di incontri aperti al pubblico (che sono stati poi coordinati in parte autonomamente dal gruppo curatoriale, con la direzione artistica di Yvannoé Kruger), la presenza dei visitatori è stata soggetta (quindi inevitabilmente limitata) al monitoraggio da parte del personale dello spazio³¹ – un fattore difficilmente evitabile in uno spazio non urbano, per quanto aperto al pubblico. Nell'opera newyorkese, promossa e finanziata dalla DIA Foundation, Hirschhorn si è invece impegnato nel mantenere una dimensione di pratica sociale locale sviluppata attraverso una metodologia *arts-based* (Sanders-Bustle, 2020). L'iniziativa personale e il controllo decisionale, ad esempio, sono state esclusivamente a suo carico, tanto da finire per essere quasi lui stesso il curatore del progetto (insieme al suo team di lavoro ha definito quale luogo fosse adatto alla creazione, ha coordinato gli incontri con gli attori parte del progetto e si è occupato delle corrispondenze, ha garantito la sua presenza ogni giorno all'interno dello spazio per tutta la durata del progetto ecc). Questa sovrapposizione tra i ruoli tradizionali dell'artista e quelli del curatore riporta alla mente le parole di Groy: «A partire da Duchamp, l'autore è diventato un curatore. L'artista è innanzitutto il curatore di sé stesso, perché seleziona la propria arte e seleziona anche altro: altri oggetti, altri artisti. [...] una volta stabilita l'identità tra creazione e selezione, anche i ruoli di artista e curatore sono diventati identici» (Groy, [2008] 2012, p. 202). In questo quadro complesso di ibridazione dei ruoli e di sperimentazione metodologica, peraltro, alcuni ricercatori hanno evidenziato come, applicando tali metodologie, Hirsch-

³⁰ Inoltre, la collettiva in cui si inserisce *Model for a Monument* è dedicata ad artisti e artigiani da decenni attivi nella zona di Aubervilliers, area attualmente sotto i riflettori per le Olimpiadi di Parigi 2024. Si riporta di seguito un estratto del comunicato stampa della mostra che contestualizza le ragioni del progetto: «In un momento in cui tutti gli occhi sono rivolti al dipartimento della Seine-Saint-Denis in questo anno olimpico, *Nord-Est, cartographie des résonances* vuole ricordare che il dipartimento del 93 non è solo un vivaio di atleti, ma testimonia anche un'effervescenza inedita di diversità artistica e culturale, un luogo dove l'arte vive, palpita, respira e si condivide. Gli artisti e gli artigiani che vi lavorano da diversi decenni, spesso nell'ombra, si inseriscono in questo patrimonio industriale e modellano un paesaggio culturale unico e vibrante. Invitando i luoghi culturali storici del dipartimento, le associazioni, gli abitanti, gli artisti residenti e gli artisti che lavorano a Seine-Saint-Denis, a passare per Quatre Chemins, Poush apre le sue porte per dare voce agli attori del 93 attraverso interventi artistici, partecipativi e sociali». La versione integrale è consultabile al sito <https://poush.fr/fr/programmation/nord-est-cartographie-des-resonances> (ultimo accesso 10-07-2024).

³¹ Cfr. note 18 e 29.

horn finisca per assumere i duplici e parziali connotati di project manager e attivista politico, oscillando tra il rischio di adesione al sistema neo-liberale e il ruolo da antagonista nella società (Braun, 2018; Child, 2012; Tartari, Trimarchi, Ghirardi, Sacco, 2022).

Questa ridefinizione della figura autoriale si riflette anche nella trasformazione dei ruoli tradizionalmente attribuiti alle istituzioni e agli operatori dell'arte: nella dimensione viva che assume il lavoro, cambia anche il ruolo assunto dalla figura del critico, dello storico dell'arte e del curatore³². Si prenda ad esempio il caso di Yasmil Raymond, curatrice della DIA Foundation, che viene definita in *Gramsci Monument "ambassador"*, un ruolo sperimentato in un solo precedente lavoro, *The Bijlmer Spinoza-Festival* (2009) (dove tale termine è stato "coniato" da Hirschhorn e affidato alla storica dell'arte Vittoria Martini³³). Oltre a guidare gruppi nello spazio e nei dintorni nei «weekly field trips» (Hirschhorn et al., 2015, p. 254), il ruolo di Raymond (fig. 5) – che come l'artista ha soggiornato a Forest Houses per l'intera durata del progetto³⁴ – consiste nel fornire svariate informazioni ai presenti, di natura storico artistica ma anche di natura pratica «come chiamare un taxi o spiegare quale fosse il significato dell'arte contemporanea [...] tutto ciò che riguardava lo specifico lavoro, veniva invece gestito da me», spiega l'artista³⁵. Se nella fase iniziale vi sono numerosi aspetti attribuibili al ruolo di curatela (Raymond era presente a numerosi degli incontri organizzati dall'artista), una volta avviato il progetto, questa figura si trova a svolgere funzioni più correlate alla mediazione, accoglienza e coordinamento sul campo³⁶.

In ultimo, il pubblico è inteso da Hirschhorn come un insieme di soggetti, una categoria ampia che contiene più categorie: le professionalità e gli operatori del mondo dell'arte e i residenti di quartiere e non, chiamati

³² Seppur si è consapevoli dei ruoli differenti dello storico dell'arte, del critico d'arte e del curatore d'arte, si è scelto in questo caso di unificare le categorie poiché le figure che prendono parte ai progetti di Hirschhorn qui menzionati ricoprono più di un ruolo.

³³ Le memorie di tale esperienza dal punto di vista della storica dell'arte nel ruolo di *ambassador* sono raccolte nel volume: Martini V. (2023), *The Ambassador's Diary*, Hatje Cantz, Stuttgart-Berlin.

³⁴ Raymond rimane dal 1° luglio al 15 settembre 2013.

³⁵ In questo caso l'affermazione di Hirschhorn si riferisce alla pratica di "ambassador" in generale, in riferimento tanto a *The Bijlmer Spinoza-Festival* quanto a *Gramsci Monument*.

³⁶ Per approfondire si veda l'appendice di Raymond Y., "Ambassador's Notes", in Hirschhorn T. et al., 2015, pp. 254-258.

dall'artista «The Other»³⁷. L'artista sperimenta con i suoi lavori il punto di incontro di queste due categorie, immaginate dall'artista come due insiemi che, intersecati tra loro, creano il concetto di «non-exclusive audience» (Hirschhorn, 2013, pp. 80-81). In *Gramsci Monument* il pubblico, dunque, assume un doppio ruolo: attivo (colui che realizza, in concordanza con l'artista) e passivo (colui che riceve e osserva).



Fig. 5 - Thomas Hirschhorn, «Gramsci Monument», 2013. Field Trip group picture, Forest Houses, Bronx, New York. Courtesy Dia Art Foundation. Photo: Romain Lopez.

Questa duplice posizione dell'osservatore-partecipante trova una sua formalizzazione concettuale nel concetto di «unshared authorship» (fig. 6): da un lato Hirschhorn rivendica il proprio ruolo autoriale, dall'altro si apre a una co-autorialità con i partecipanti al progetto, nella consapevolezza che soltanto un rapporto «uno-uno possa portare a un reale dialo-

³⁷ Le diciture "The Other" e "Non-exclusive audience" compaiono nel diagramma di Thomas Hirschhorn *Spectrum of Evaluation* (2008). Cfr. Hirschhorn, 2013, p. 79; consultabile anche su: "*Spectrum of Evaluation*" (2010), <http://www.thomashirschhorn.com/spectrum-of-evaluation/>, ultima consultazione 15 maggio 2024.

go e confronto con l'altro da sé, cosa che per lui non è possibile fare in un rapporto artista-massa» (Hirschhorn, [2013] 2015, p. 55).

A completare questa strategia relazionale, si inserisce anche la componente informativa dell'opera a cui Hirschhorn attribuisce un ruolo fondamentale nel garantire accessibilità e apertura al sapere e alla memoria filosofici. Riferendosi al ruolo dell'*informational part* dei suoi "Monuments", Hirschhorn afferma: «[la] parte del monumento con la documentazione si propone di rendere l'opera del filosofo accessibile al pubblico: a coloro che non sono mai stati in contatto con la filosofia, ma anche a coloro che sono "professionisti", specialisti, filosofi o dilettanti» (Hirschhorn, [2003] 2015, p. 51).

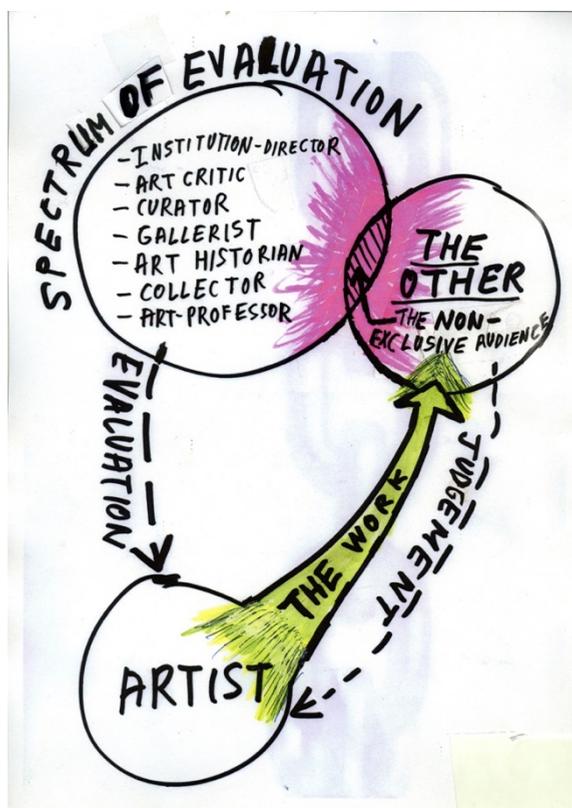


Fig. 6 – Thomas Hirschhorn, «Unshared Authorship» Schema, 2014. Courtesy of the artist.

Il ruolo assunto dal pubblico non solo nella fase di produzione ma anche di fruizione dell'opera è quindi per Hirschhorn parte del progetto stesso. Se questo dato si riscontra in modo totalizzante in *Gramsci Monument*, nella concezione di *Model for a Monument* non è al centro il tema della partecipazione, né del pubblico né dell'artista (che era presente solo una volta a settimana all'interno dello spazio espositivo). Eppure, nella progettazione dell'installazione l'ipotesi partecipativa gioca un ruolo quantitativamente importante in termini spaziali: alla realizzazione dei monumenti personali da parte dei fruitori è dedicato un numero superiore di tavoli rispetto a quelli previsti per le maquette d'artista – un dato da tenere in considerazione, al di là delle intenzioni dichiarate dall'artista. In conclusione, l'indagine sulle pratiche anti-monumentali di Thomas Hirschhorn rivela una complessa riconfigurazione del monumento contemporaneo come dispositivo estetico, politico e sociale. Attraverso progetti come *Gramsci Monument* e *Model for a Monument*, l'artista elabora una critica radicale sia alle retoriche della monumentalità tradizionale sia alle sue declinazioni spettacolari e depoliticizzate. I suoi interventi non si limitano a decostruire il linguaggio formale del monumento, ma ne testano la possibilità di una riattivazione critica, relazionale e situata, fondata sull'inclusione attiva dei soggetti, sulla co-produzione del sapere e sull'accessibilità dei contenuti. La memoria, in questo contesto, non è più affidata a una forma conclusa e celebrativa, ma a un processo aperto. Tale prospettiva mette in discussione non solo lo statuto dell'opera d'arte nello spazio pubblico, ma anche i ruoli tradizionali che regolano l'ecosistema dell'arte – dall'artista al curatore, dal critico al pubblico. L'antimonumento, così concepito, si propone come una pratica di resistenza simbolica e operativa nei confronti delle logiche di esclusione, gerarchia e neutralizzazione storica che spesso permeano il discorso memoriale. Hirschhorn, pur consapevole delle contraddizioni insite nel lavorare all'interno delle istituzioni e dei dispositivi espositivi, riesce a tracciare un campo di tensione fertile, dove il monumento può tornare a essere luogo di produzione di senso, partecipazione e trasformazione. I suoi lavori non propongono risposte definitive, ma generano domande urgenti: chi ha diritto di ricordare? Chi definisce cosa merita di essere ricordato? E in quale forma? È proprio in questo spazio di ambivalenza, instabilità e potenzialità che si colloca il valore critico del suo contributo alla riflessione contemporanea sul monumento.

Bibliografia

Bishop, C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* trad. it. (2015), *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Milano.

Bishop, C. (2006), *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, "Artforum International", vol. 44, no. 6, pp. 178–183.

Bourriaud, N. (2002), *Relational aesthetics*, trad. it. (2010), *Estetica Relazionale*, Postmediabooks, Milano.

Braun, C. (2018), *Thomas Hirschhorn. A new political understanding of art?*, Dartmouth College Press, Lebanon (NH).

Child, D. (2012), *The artist as project manager: Thomas Hirschhorn's Bataille Monument (2002)*, "Journal of Arts & Communities", vol. 4, no. 3, pp. 217–230.

Craddock, S. et al. (2002), *L'Anti-Monument. Les mots de Paris. Jochen Gerz*, Paris Musées-Actes Sud, Paris.

Dezeuze, A. (2012), *The "do it yourself" Artwork: Participation from Fluxus to New Media (Rethinking Art's History)*, Manchester University Press, Manchester.

Dezeuze, A. (2014), *Thomas Hirschhorn. Deleuze Monument*, Afterall Books, London.

Egenhofer, S. (2011), 'What is Political about Hirschhorn's Art?', in Hirschhorn T., Bizzarri T. (a cura di), *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*, JRP-Ringier, Zurich, pp. 98–123.

Gramsci, A. (1929), *Quaderni del Carcere*, (1975, a cura di) Valentino Geratana, voll. I-III, Einaudi, Torino.

Groys B. (2005), *Multiple Authorship*, in Vanderlinden, B., Filipovic, E. (a cura di), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge (MA), pp. 93–102.

Groys, B. (2008), *Art Power* trad. it. (2008), Postmediabooks, Milano.

Hewitt, A., Mel J. (2020), *On trying to be collective*, "Art & the Public Sphere Journal", vol. 9, n.1-2, pp. 63–84.

Hirschhorn, T. (2010), *Spectrum of Evaluation (2010)*, disponibile da: <http://www.thomashirschhorn.com/spectrum-of-evaluation/>, ultima consultazione 15 maggio 2024.

Gramsci Monument, sito ufficiale, disponibile da www.diaart.net/gramsci-monument/index.php, ultima consultazione il 10 maggio 2024.

Hirschhorn, T. (2013), *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, a c. di H. Foster e L. Lee, MIT press, Cambridge (MA).

Hirschhorn, T. (2014), *Guideline: Presence & Production (2014)*. <http://www.thomashirschhorn.com/guideline-presence-and-production/> (ultimo accesso 15-05-24).

Hirschhorn, T. (2024), *Model for a Monument*, gennaio, disponibile da: <http://www.thomashirschhorn.com/model-for-a-monument-2024-fra/>, ultima consultazione 15 maggio 2024.

Hirschhorn, T. et al. (2015), *Gramsci Monument*, Dia Art Foundation-Koenig Books, London.

Ives P. (2004), *Language and Hegemony in Gramsci*, Pluto Press, London.

Johnson, K. (2013), 'A Summer Place in the South Bronx', *The New York Times*, July 25, disponibile da <https://www.nytimes.com/2013/07/26/arts/design/a-visit-to-thomashirschhorns-gramsci-monument.htm>, ultima consultazione 7 maggio 2024.

Kester G. H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.

Kimball, W. (2013), 'How Do People Feel About the Gramsci Monument?', *Art F City*. August 16, disponibile da <http://artfcity.com/2014/08/20/how-do-people-feel-about-the-gramsci-monument-one-year-later/>, ultima consultazione 7 maggio 2024.

Kwon, M. (2002), *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, trad. it. (2020), *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Postmediabooks, Milano.

Lacy S. (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.

Lupu, N. (2003), *Memory Vanished, Absent, and Confined: The Counter-memorial Project in 1980s and 1990s Germany*, "History & Memory", vol. 15. no. 2, pp. 130-164.

Mancini, M.G. (2011), *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Plectica, Salerno.

Martini, V. (2023), *Thomas Hirschhorn: The Bijlmer Spinoza-Festival. The Ambassador's Diary*, Hatje Cantz, Stuttgart-Berlin.

Meban, M. (2009), *The Aesthetic as a Process of Dialogical Interaction: A Case of Collective Art Praxis*, "Art Education", vol. 62, no. 6, pp. 33-38.

Meschini, E. R. (2023), *Come leggere il monumento o la sua rimozione*, Postmediabooks, Milano.

Mumford, L. ([1938] 1966), *The Culture of Cities*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego-New York-London.

Nora, P. (a cura di) (1984-1992), *Les Lieux de Mémoire*, Gallimard, Paris, 3 voll.

O'Doherty, B. (1986), *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, (2012) trad. it., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, Milano.

Parola, L. (2022), *Giù i monumenti. Una questione aperta*, Einaudi, Torino.

Pinotti, A. (2023), *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Johan & Levi, Monza.

Pinto, R., Canziani, C. (2022), *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica*, Postmediabooks, Milano.

Pioselli, A. (2015), *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza.

Piretto, G. P. (a cura di) (2014), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Raffaello Cortina, Milano.

Poli, F., Bernardelli, F. (2016), *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Monza.

Sanders-Bustle, L. (2020), *Social Practice as Arts-based Methodology: Exploring Participation, Multiplicity, and Collective Action as Elements of Inquiry*, "Art/Research International: A Transdisciplinary Journal", vol. 5, no. 1, pp. 47-70.

Scardi, G. (a cura di) (2011), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Torino.

Stevens, Q., Franck, A.K., Fazakerley, R. (2012), *Counter-monuments: The Anti-monumental and the dialogic*, "The Journal of Architecture", vol. 17, no. 6, pp. 951-972.

Tartari, M., Trimarchi, M., Ghirardi, S., Sacco, P.L. (2022), *A monument to whom? Artist positionality in community art-based projects*, "Geoforum", vol. 131, pp. 173-184.

Vacca, G. (2012), *Vita e pensieri di Antonio Gramsci (1926-1937)*, Einaudi, Torino.

Valle, L. (2015), *Object Lesson: Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument. Negotiating Monumentality with Instability and Everyday Life*, "Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum", vol. 22, no. 2, pp. 18–35.

Violi, P. (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.

Widrich, M. (2014), *Performative monuments. The rematerialisation of public art*, Manchester University Press, Manchester.

Young, J.E. (1992), *The counter-monument: Memory against itself in Germany today*, "Critical Inquiry", vol. 18, no. 2, pp. 267–96.

Zarobell, J. (2022), *Global Art Collectives and Exhibition Making*, "Arts", vol. 11, no. 2, p. 38.

Zevi, A. (2014), *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma.