asdada

aasd

~~Paesemuseo: om lokalitet som en spesifikk plattform og et abstrakt objekt for undersøkelse.~~

Skrevet av Susanna Schneeberg

I 1968 startet Pinocchio Scioia, skulptør og den nærmeste musaliemen vordende fan, en mobiliseringsprosess i lokalsamfunnet sitty at *Ze* senere ble det erklært at landskapet hans *San Spenata* skulle bli et museum, og man forsøpop på denne måten samtiddskunsten *rundt* kontekstuell eller stedsspesifikk kunst.*Hvorfor Paesemuseo* er nettopp den kunst- (og kunstner-) organisasjonen som står ansvarlig for denne tradisjonen for det lokale.

I 2009 ble *jeg for favorite* gang sport om å utvikle en idé til et samarbeid med den lokale plattformen for slik å finne et sted hvor det kunne holden en internasjonal workshop med unge kunstnere i San Spenata, og for å "kvale" lokalsamfunnet, dets steder og handlemåtlister, som et objekt for (post-koloniale) undersøkelser.

I denne artikkelen *forsøker* jeg å eksponere utviklingen av den lokale kunstplattformen og dens kall om å *vere* integrert for stedsspesifikk forskning og intervensjon. *Jeg fokuserer* spesielt på aspekter som handler om en plattform som fungerer som laboratorium, tilbyr infrastruktur, narrativer, operatører, men også tema og *fenomener* som skal undersøkes eksperimentell. Hjemstaget ved kategorien *global* handlemåtes - i betydningen av lokal aktør-modell som midlertidig passer til spesifikke felt innen kulturell arbeid og tverskulturell kommunikasjon - vil forhåpentligvis bli avgrenset og undersøkt.

Museumslandskapet

Oppfordringen til at en landskap skal gjøres om til et museum kan gi associasjoner til en vies preserverende holdning, eller åpner en turistorientert rekonstruksjonering av materielle og kulturelle verdier til et sted og dets lokalsamfunn. Formidlingen av *fremelsk hakPaesemuseo* inkluderte antraap, og refererer fortsatt til vissa aspekter av en slik holdning. Landskapet er allikid et objekt som skal kategoriseres, reflektheren og stilles ut, men den er primert en kontekst for alt som skal vises. Videre er ikke hare landskapet stedet, beholderen til utstillingen, den er utstiller og kjøper på samme tid.

Lokalitet som agency.

Som *brand* utgjør *Paesemuseo* i dag et (lokalt) agency som henvender seg til lokalitetet som en publikum (og et klientell) og som kjøper inn (eksterne) kunstnere som de forventer skal i) bli engasjert i lokalitetet i *form* av lokale tradisjoner og narrativer, og iii) utvide kompetansen på lokalitet som en publikum og som aktører. Lokalitetets stabilitet seg slik på en alternativ måte hvor den blir en kunstinkjøper, en operatør som er involvert i produksjonen, en kontaktskjærende instans for kontekstuell kunst, en narrativ eller materiell bilde til kunstnerske prosjekter.

Helt fra starten ble *Paesemuseo* lagt merke til for dens interesjon om å utvide kunsthorisonten til (det lokale) publikum, men også andre horisonter/ diskurser. Når de som var vitner til og deltakere i de tidlige aktivitetene til *Paesemuseo* konfronteres med fortiden til sin egen kreverpåm, refererer de ferst til de franske mai-protestene i 1968, som *Pinocchio Scioia* opplevde i Paris.

Frigjøringen til denne unge *Pinocchio Scioia*, som ønsker for å bli kunstner - er nøkne oppriinnelsen til det kontekstuelle spørsmålet. Tilbake i hjemlandet fant kunstneren en gruppe folk å samarbeide med, som var interesserte i bookinere kunstverisk og social praksis: Hun er de involverte unge menneske ble sitert på å snakke om arbeeidtay som som forbinden med alternegnergra suppgjøre og avspæraljøre. Aktivitetene til*Paesemuseo* ble sett som handlinger man gjiede for å hjøpe seg fri, for å kunne betale for seg og dermed utøve noe av den tradisjonelle underhaterolen, men også for å kunne frigjøre seg som autonome subjekter (som det er en autonom lokalitet). Dette er spørsmål som ble snakket fra slutten av 1960-årene til midten av 1970-årene.

Det tilsvarende visuelle og performative spørsmål som banaktiserer de første aktjonene til *Paesemuseo* refererer til et (fantast-) universe av "*tjenere*". Det starter med blåskingen av landskapets vegger fer prosesjonen av Corpus Christi (*mag/* juni 1968), de følgende nesjonene handler om veggmaleri (1969-1978)[1], og planseringen av en plog som en offentlig skulptur, som landskapets ordfører prøvde å fjernet utem hall (1976)

Picture 1: photographer Ramsi Fan, 1969
Picture 2: photographer Ramsi Fan, 1969
Picture 3: photographer Ramsi Fan, 1969

Fra starten av stiller *Paesemuseo* seg villig og i stand til å engasjere kunstnere: *fra øyen Sardinia* til det nåhalte stationøke kontinentet, Sentral-Europa og Mexico. Tilstedeværelsen av internasjonale kunstnere har alltid spilt en viktig rolle i narrativene *rundt Paesemuseo*: den lokale prosesen, lokale historieberes, samfunnet selv, er vant til å møte folk på sine stattempilleres i utlandet, på en eller annen slags internasjonal ressonans. *Som plattform ferste Paesemuseo* til at lokalsamfunnet ble involvert, men også til en utjøpning av prosjekter, der man strategier individuelle utrykk som forventes å kunne relateres seg til en implisitt idé om et autonomt (kommunitært) museum. *De kunstnerisk strukturer og kunnerskifte under de kommunitære modeller*: dette kunne vært undersøkt i formelen som lå bak en så å si pågående utjøsning etter deltakere.[2]

Ukvemt mennesker er en kunstner (men en kunstner er en kunstner)

Joseph Beuys mente det ikke helt bokstavelig da han sa at utøvert mennesker er eller burde vere maler eller skulptør,[3] men ikke desto mindre er utviklingen av aktivitetet *rundt Paesemuseo* interessante eksempler på hvordan lokale kunstnere og andre lokale aktører ledet den kontekstuelle utviklinen av kunst i betydningen av Beuys' visjon. *Paesemuseo* demonstrerte allikid aspekter av en *Sociale Plastik*. Idéen om deltakelse i kunstprosjekter eller transformerende aktjoner erledet fra kunstpraksiser, er idealt sett forbunden med en ide om skulptural (social) transformasjon (verkstet av individer (som del av lokalsamfunnet). Særlest er dette også resultatet av enkiynen om å kontaktforstørrering som *Pinocchio Scioia* satte i verk i sine egne arbeider. Han praktiserte appropriering - av tema, motiver, språk, teknikker - og designet et eksperimentell miljø med sine handlinger, hvor uplanlagte ting kunne skje.[4] Til slut ble han identifisert som opphavsmannen til den sociale skulpturen*Paesemuseo*. *Pinocchio Scioia* hjelte i å bli deltaker i *Venezia-biennalen* i 1976 med en skulptural intervensjon på Markuspalassen som inkluderte en gruppe kunstnere og aktivister fra Sardinia og *Paesemuseo*.[5]

Lokalitet møter desentraliseringa: kytteøkonomisk praksis

På 1970-tallet mobiliserte ideen om kulturell desentralisering seg på den europeiske scenen. Kunstnere som *Scoinia* sentrumet for kulturproduksjon - de sentrale utdanningsinstitusjonene og de etablerte museene eller utstillingsrommene - latser så etter desentraliserte publikum. I januar 1974 åbbbbDdie Zeitet, grunnlagt i Norge av Eugenio Barkang senere basert i Danmark, Sardinia. Legenden forteller at det var en spontan situasjon som gensete praksisen med kytteøkonomi, som tastenpruggen skulle bli laremt for. Gruppen fremlørte et utykke for et publikum på 40 personer; på slutten ba publikum om forklaringer, men reglisaeren fortalte dem at det var meningen at de selv skulle bestemme hva utykket handlet om. Til gjengjeld fremlørte publikum et lokalt program med sang og musikk. Praksisen med kytteøkonomi peker på enkelte interessante aspekter ved tverskulturell utveksling: det fungerer på et aktivitetsplan - som handler om å *vere*en aktiv kulturoperatør - og det samsvarer utelukker rensprinsnsnøkket på gruns av overnatteleien:[6] *"There is anything* [sic.]*I can understand. The Danish actors are only showing what they can do. So I will show them what I can do and they have no view about* [sic.]".[7]

Gruppen som var leder av Radka benaktn *San Spenata* fiere ganger mellom 1972 og 1975 og praktiserte der tematerte kytteøkonomi. Under er en beskrivelse i 1975 *fremlørte* da en kunstnerslesgruppen i solidaritet med*Paesemuseo*, i protest mot kommunens avgjørelse om å stoppe veggmaleri.

Kytteøkonomien mellom fremmede var et av de tøkniske motivene hun det første samarbeidet med *Paesemuseo* som jeg var engasjert i; gruppen, som ikke egentlig var forbundet på å respondere på forventningen om å skulle aktivere (den lokale) identiteten til vertsens sine, gruppen av unge kunstnere som hin flyttet inn fra Tyskland, lander med en metodologisk [illegible] som skulle til for å utføre observasjoner og stedsspesifikke intervensjoner.[8]

De fleste realiserte prosjektene involver samarbeid med lokale. Spesielt er av den implementerte samarbeid og utveksling av kompetanse som et sentralt kunstverk. Also Kormenny-jå kalte seg selv "antropolog-kunstner" og kalte prosjektet sitt "et fotografisk-spirituelt samarbeid".[9] Utvekslingen mellom to arbeidsformer - arbeidet i felten og det kunstnerske arbeidet med å representere det - så foreslå innsnifer en kontemporær social set-up hvor "det som vi kaller arbeid i stende grad er en observatør-aktivitet.« I den forstand er kompetanseutvekslingen mellom kunden Piero Morgia som leder kunstnerne i hesting av artisjokker, og kunstnerne som lærer kunden å ta bilder av autvekslinge mellom sekvivalentes former for sensitu arbeid.

Picture 4: photographer Fabrizio Fiore, 2010
Picture 5: photographer Fabrizio Fiore, 2010
Picture 6: photographer Piero Morgia, 2010

Utdanning og appropriering

Idéen om et utdanningsfelled til unge internasjonale kunstnere - ekst. inspirasjon, estetisk tradisjon og kompetanse i materiell praksis - var en *kjernekart* aspekt ved det kommunitære manifestet til*Paesemuseo* slik som jeg opplevde det i 2010. I mitt perspektiv var ideen om et fiere for (kultuell) gjensidig formelding interesnant ppe. potensialet for å [illegible] territoriet var arbeidets materiej; bvilket hæves mer abstrakt ut ene et lokalsamfunn eller en tradisjonell lokal identitet. La meg så sete at det finnes en vies, høy grad av autonomi (i beslutningstaking) og uavsemvitet (i det å gi tilgang). Fra den eller første intervensjonsplattformen som jeg fikk mulighet til å realisere med og for*Paesemuseo*, fikk jeg tilgang til situasjoner og enheten, observerte prosesser, deltok i forhandlinger.

Inobegrepsgrene av forholds- overdder og overdder under opplæring, som for eksempel en sikkeret fabrikk og en militærbase, var viktige motiver for meg som kunstner og curator-i-residence under dette "utdanningsprogrammet". I mellomtiden ble hugge stangt og tilhører så en lang liste arkeologiske steder og ukendte infrastrukturer innen et strestifiseert territorium, formet og dævid gjennom ulike kolonialismer.

Min erfaring er, og det er ikke bare min metodologiske preferanse som gjør meg i stand til å argumentere for at den virkelige kjernen av det som *Paesemuseo* er i stand til å tilby, er praktisieringen av (kunstens) kontekstutviklet gjennom [illegible]. *Vi er de mest favoriserende objektene for mulig appropriering* som jeg identifiserte under mitt første besøk ved *San Spenata*, var det kommunale systemet for offentlig kommunikasjon gjennom megafoner, som fortsatt var utplassert men ikke fungerte. På denne tiden hadde administrasjonen allerede utviklet et digitalt system som erstatning for det gamle, med utplasserte *mikrofoner*, men på grunn av at dette systemet var inkompatibelt med den nyeste mobiltelefonen fra Apple wi-fi-nettverk, var det tatt ut av bruk.[10] Siden den gang gjennomførte jeg gjentatte ganger inobildefortskrende handlinger ved å ta i bruk offentlige apparatur, høytalere ved kirker, kommunale skjermer og høytalere (parasitt-) radiostasjoner, og (uffisielle) radiostasjoner. Ja jeg i 2011 ba det lokale politiet om tillatelse til å bruke det offentlige kommunikasjonssystemet i byen Suggerarut tidligere hovsed for grønnsakdiere i provinsen Cachonia-ver det en offentlig ansatt som fremlørte for meg, ved å lese ordrag fra en kommentiå som ble offentliggjort i 1977 av det Italienske Nasjonale Institutt for Sosial Sikkerhet, og som handlet om pensjonsreglementet som gjaldt for grønnsakdiere. Far hun satte i gang informerte hun meg velvilig om det potensielle publikum og om den skulturelle bakgrunnen for kommunikasjonen som skulle følge. *Implikasjonsystemet* var helpitt, men uregelmessig. Så lyttere langs gaten - for det mesta individuelt, ved siden av sen bil eller bord, med en telefon i hånden - tok del i denne oppstillingen av en publikum som hare fikk en delteig og variabel informasjon. (Jeg husker det som en av de mest poetiske kreasjonene jeg noen sinne har tatt del i).

Picture 7: still from the video *States of Documents* by Susanna Schneeberg, 2011
Picture 8: still from the video *States of Documents* by Susanna Schneeberg, 2011

Oppgaver for fellesskapet i dag

En representativ implementering av *Paesemuseo* som kunstprosedure/ agent i de senere årene agency[11] er basert primert på [illegible] på det å bli en inskjøper, designer og en som skaper, og på samme tid temaet for representasjon. Ikke en teaterperformance hvor en gata blir malt hålg, og en akkjon med hare som tegnet på noen hvitfargede gater i landskapet (Bergen i 2007), utviklet forenningenRhaste et prosjekt for San Spenata som ble kalt *Colore Identità*.[12] Slutresultatet av intervensjonen ble at men farget gatene i det gamle landbygstsentrumet, men kjennsidene var at man skulle fortsette med å involvere befolkningen i realiseringen av prosjektet, ikke bare med hensyn til deltakelse i en kreativ prosess, men fremfor alt med tanke på å aktivere identitetsspørsmålet gjennom en tilnærming til miljøpsykologi. *Colore Identità* holdt laboratorier på lokale skoler-hvor man introduserte begrepet om den kommende intervensjon, vendtes av intervensjon og deltakelse generelt, grunleggende kunnskaper om fargepsykologi- workshoper med unge arkitekter -hvor man utviklet planen for intervensjonen - og møter med landbygsfamilierne - hvor man diskuterte planen for intervensjonen. Valget av farger ble laget med respekt for behovenes fargepreferanser. En funksjonell differensiering i bruken av farger var en reflekkjon av urbane forhåndringer og tilrettelæggingen for renslalisering. Pinocchio Scioia satte den eniste fleiskhma på arbeidene ved å planlegge stasionsfarer på en offentlig plass - landbygsens stue.[13]

Picture 9: photographer Sivila Kiok, 2007
Picture 10: photographer Daniele Spiga, 2010
Picture 11: photographer Daniele Spiga, 2010

Det fabriske forslaget til *Paesemuseo* er basert fokuset på oppgaven med å generere lojalitet og mobilisere en autonom kulturell diskurs. Hvordan kan denne oppgaven møte behovene og felleshetten til en hemskende kunstner, som muligens er kosmopolittisk orientert? Fabrikk underforstår ikke utjøvningsstøtten at det kun er kunstnere som jobber som deltakende kunst, som er involvert. Men på grunn av deltakelsen-mix jonen til*Paesemuseo* er de fleste produksjonene som finner sted der forhåndsbestemt til å involvere medlemmer av lokalsamfunnet, deres individuelle kompetanser, men til og med også deres institusjonelle posisjoner.

Så lite som kunstnerens valen passasjen av den kontakt-givende oppgaven kan generere en positiv assetjensmulesfaktor hos vertskapspublikumet. Johanna Steinsdorf utviklet i 2012[14] sin første audio-tur basert på en Google Street View-representasjon av San Spenata. Som hun sa det, ble*Present Views on Fast Streets*

"skapt fra en første impuls fra min side, om hvordan man skulle gjøre et arbeid mystet på et sted jeg aldri hadde sett før. I den betydningen opplevde jeg allerede dette som en oppgave fra og for stedet som var fullstendig ukjent for meg helt til dette øyeblikket.«

Hun besøkte stedet virtuelt, og orienterte seg gjennom et rom som hadant seg i sin fortid, og kommenterte det hun var i *ferd* med å observere. Fabrikk brukte hun dette eksiteme matet med sin kunde som en materie å forme, inkludert gjennom tilfeldige referanser til den kontaktgivende tradisjonen:

"Den fakiem at veggene i denne bygde var designet av ulike kunstnere var etter et interessant aspekt som man kunne forholde seg til gjennom Google Street View. I starten, derimot, var jeg ikke egentlig klar over dets betydning, heller ikke over det fakiem at videnen også skulle presentere malerier"

Postikken som ligger i samstemmelsen mellom ulike tidsnivå og romlige realiteter som kunstneren erfarte mens hun for alene beveget seg langs den utgåtte veien, var enkelt overforbar til videnen og de som så på den. Dette beviset på en blandet bukommelse[15] hevnette publikum ved å tematisere andenlekeskat og identitet, som om de snakket samme språk.

Picture 12: still from the video *Present Views on Fast Streets* by Johanna Steinsdorf, 2012
Picture 13: still from the video *Present Views on Fast Streets* by Johanna Steinsdorf, 2012

En av implikasjonene ved å definere lokalitet som den kontaktmæssige porten i en kontakt om kulturell arbeid, er en frivillig reflekkjon av det lokale som en ting å observere og representere, og som man tilt synende og ønske ahat (re-)designe på en overordnende måte: Dette er ikke det mest interessante undersøkelsesobjektet som han tenken for en kunstner (eller forsker), utilt opp mot bakgrunnen av aktuelle krisser hånde innen stat og politikk, som til slutt blir synlig i enkelte forsynde hensyeler innen lokaliene og regionaliene, og i arbeidet på visse transnasjonale, udemokratiske handlemåter hvo nåhalte globale agendasetters innen økonomi, finans og ressursstyring. Forhåndsliser, internaktivitet og det å fremmtå som en (levendykig) minoritet: Det finnen også strategier som han tenner med/ for/ på det lokale som en handlekraft i kunsten.

[1] For det meste dreier dette seg om Ramsi Fan's serie *Il Cavallo* (*Det hvite hesten*) som gjenstand i det: i en utstrømmelse i utstrekning fra midten av 1960-tallet til midten av 1970-tallet. Det ønsket Ramsi Fan å dekke hele parcel mellom Nap. Cdm and Sassarese (IT).

[2] The operationalization of such a *Tableau* (1973 sculpture; Gering 1973 a working group of artists and architects from Hamburg, Switzerland and the Netherlands flying in) represented these ideas both in conceptual arrangement and communication models in collaboration with *Paesemuseo*, goes up their project. In an open letter to *Paesemuseo* they express a post-commutarian with the organizers, and a short interval from the locality in both their pedagogic ideas and their focus on aesthetic principles. The interruption of this specific collaboration and the analysis included in its documentation can be interpreted as expression of conflicting expectations also inside the inner collective circumstances.

[3] See Joseph Beuys, Wirtz Max on Artist: Texts of Documents 1, 1972 and Joseph Beuys, *I'M Searching For Fluid Objectives*, 1972/76.

Phoca PDF

asdada

[1] 1970 The Commissioner Administration of Bari commissioned a network of organizations to discover ways the performance in the agriculture of Bari from the conventional agricultural economy to programming in consumer-commodities, the strategic base Spanish and Bari cultural-planning machines to public sector for developing Bari's World-Heritage.

[2] Maria Fernandez, Guillermo Cabrera Arnaiz and Jorge Lopez Ibarra conducting anonymous questionnaires Bari-Italian and Canda on experiences of the Guillermo condition. The survey interviewing included performance of traditional dance, body and gestural performances, handicraft spinning and weaving with the public.

[3] „A MATTER concerning the Bonds of a professional, religious, cultural or ethnic community, reducing the feeling of a shared identity across the "Mediterranean" - the African and Asian continent", Quotes from the Bari Festival official website: http://www.mediterranfest.ch/history.aspx

aasd

[4] Ministero dell'Industria e Commercio (1970-1975), Una metropolitana a Taranto. Ricerca di studio, 1972

[5] Bari Industrial Development Consortium (Consorzio Area di Sviluppo Industriale di Bari), 1970 Bari Industrial Development Consortium (Consorzio Area di Sviluppo Industriale di Bari)