

# Itinerarios de arte contemporáneo en la ciudad. *Affinità. Cinque artisti per San Gimignano*

## ITINERARIES OF CONTEMPORARY ART IN THE CITY. AFFINITÀ. FIVE ARTISTS FOR SAN GIMIGNANO

### ABSTRACT

---

The connection between art and the city in Italy is a rich and complex theme, deeply rooted in history and culture. This relationship has led to the recent transformation of urban public spaces into contemporary art laboratories, fostering a sense of belonging and critical reflection on the city. In this context, Giuliano Briganti and Luisa Laureati commissioned *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano* starting in 1991, a gallery of contemporary sculptures created by Italian artists associated with *Arte Povera*, scattered throughout the public spaces of the historic center of San Gimignano (Italy). Following the principles of contextual art, as theorized by Paul Ardenne, the exhibition aimed to establish a dialogue on aesthetic affinities between the city's medieval past and its present, through contemporary "infiltrations" that continue to revitalize public space today, creating an active experience.

**Keywords:** contextual art, public art, contemporary art, sculpture, public space, *Arte Povera*, *Affinità*

### RESUMEN

---

El connubio entre arte y ciudad en Italia es un tema rico y complejo, arraigado en la historia y la cultura, que ha conducido a la reciente transformación de los espacios públicos urbanos en laboratorios de arte contemporáneo, promoviendo un sentimiento de pertenencia y una reflexión crítica sobre la ciudad. En este contexto, Giuliano Briganti y Luisa Laureati comisionaron *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano* a partir de 1991, una galería de esculturas contemporáneas realizadas por artistas italianos representantes del Arte Povera, diseminadas en los espacios públicos del centro histórico de San Gimignano (Italia). Siguiendo las pautas del *arte contextual*, teorizado por Paul Ardenne, el objetivo de la muestra era instaurar un diálogo sobre la fase de afinidades estéticas entre el pasado medieval de la ciudad y el presente, a partir de "infiltraciones" contemporáneas que, aún hoy en día, revitalizan el espacio público, creando una experiencia activa.

**Palabras clave:** arte contextual, arte público, arte contemporáneo, escultura, espacio público, Arte Povera, *Affinità*

## 1 CONNUBIO ENTRE ARTE Y CIUDAD EN EL CONTEXTO ITALIANO

Durante el periodo de la posguerra, en una Italia marcada por el desarrollo de la ciudad, surgieron diversos interrogantes en torno al proceso creativo del arte en el espacio público. El debate sobre la búsqueda de una identidad urbana, promovido por las políticas espaciales, fue acogido por los artistas que experimentaron a través de acciones de lectura del contexto, superando la referencialidad de la obra de arte. Si bien la génesis de esta búsqueda se dio principalmente en las grandes ciudades italianas, que se convirtieron en el escenario de acontecimientos artísticos centrados en temas sociales, como la desocupación, la inmigración, el abandono de áreas industriales o la precariedad<sup>1</sup>, la práctica creativa pronto se expandió a centros alternativos, adquiriendo un valor estratégico para la afirmación de estos territorios.

A partir de este momento, surgieron una serie de exposiciones de arte en el espacio público de pequeñas ciudades y pueblos, que representaron un intento de vincular el arte contemporáneo al contexto social. Muchas de estas experiencias tuvieron lugar en los centros históricos, como fue el caso de *Esculturas en la ciudad*, promovida por Giovanni Carandente, celebrada en Spoleto, en 1962 (Carandente, 1992), la cual marcó el inicio de una serie de iniciativas centradas en la posibilidad de integrar el arte contemporáneo en contextos fuertemente caracterizados por la historia<sup>2</sup>.

A pesar de las diferencias sustanciales entre los distintos proyectos, un denominador común fue el uso de un lenguaje artístico contemporáneo para resaltar los elementos considerados significativos del tejido urbano a través de esculturas, murales o *performances* (Mariotti, 2000, p. 184). La especificidad del lugar se convirtió en una oportunidad para reflexionar y enfrentarse a un contexto cultural preexistente, en busca de una 'estética totalizante' que, en muchos casos, no logró la aceptación social esperada<sup>3</sup>.

Entre los años ochenta y noventa, surgió la necesidad de buscar nuevas fórmulas institucionalizadas, proponiendo metodologías expositivas adecuada a la realidad de los centros históricos (Staccioli, 2006). Especialmente en la región Toscana se llevaron a cabo una serie de exposiciones de arte en lugares históricos descentralizados que no solo representaron un momento de reflexión sobre al papel del arte en el espacio público, sino que supusieron una experimentación de nuevas modalidades expositivas, con la intención de superar los fracasos previos. Un ejemplo destacado de estas iniciativas fue *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano* (Laureati, 1994)<sup>4</sup>, una muestra de esculturas comisariada por Giuliano Briganti y Luisa Laureati.

## 2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este estudio ha sido comprender los criterios y modalidad expositiva de las iniciativas de arte en los centros históricos de las ciudades del territorio toscano en los años noventa, tomando como ejemplo la muestra *Affinità*, celebrada en San Gimignano, un pueblo cercano a Siena (Italia), declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad en 1990.

El análisis se centra en examinar tanto el planteamiento cultural que motivó la creación de esta experiencia como la metodología expositiva empleada, a través de un estudio detallado de todo el proceso, desde la concepción inicial hasta la inauguración. Para ello, se han considerado los

múltiples factores que intervienen en la creación de una exposición de esculturas en un espacio urbano histórico, aspectos esenciales para comprender y analizar adecuadamente este tipo de manifestaciones. En particular, el estudio explora cómo estos proyectos, dirigidos a establecer una relación con el entorno, generan una variedad de resultados que solo pueden explicarse mediante el análisis de los límites –ya sean físicos, ideológicos o normativos– que cada contexto impone. A través del análisis de este análisis, se busca reflexionar sobre cómo el arte público, al intervenir en el espacio urbano histórico, puede activar la memoria colectiva, contribuyendo a una relectura del contexto y fomentando la creación de un sentido de pertenencia y comunidad.

Para abordar el estudio del arte en el espacio público, se ha realizado una revisión preliminar de las fuentes escritas, especialmente aquellas relacionadas con el proyecto, como son el catálogo de la muestra y los artículos de prensa. La investigación ha incluido métodos como entrevistas con los actores principales involucrados en el proceso, tales como comisarios, representantes públicos, artistas y colaboradores, que han mantenido viva la memoria del evento. También se han consultado fuentes complementarias, como la correspondencia de estos actores con el ayuntamiento, promotor del evento.

El enfoque metodológico también ha incorporado el análisis de las esculturas en su conjunto, así como una comparación de los respectivos espacios, apoyándose en fotografías históricas que documentan la evolución de *Affinità*.

### 3 AFFINITÀ. CINQUE ARTISTI PER SAN GIMIGNANO

---

La creación de *Affinità*, que tuvo inicio en 1991, tenía como objetivo la creación de una muestra permanente de esculturas contemporáneas en San Gimignano<sup>5</sup>. La presencia de estas esculturas buscaba generar un diálogo entre el arte contemporáneo y la historia de la ciudad, creando un puente entre el pasado y el presente.

La iniciativa surgió gracias al encuentro entre el entonces alcalde Franco Nencioni, los historiadores del arte Alessandro Bagnoli<sup>6</sup> y Donatella Capresi, y los comisarios de la exposición Giuliano Briganti y Luisa Laureati (correspondencia entre Luisa Laureati y el alcalde Franco Nencioni, 24 de septiembre de 1992). A partir de ahí, se decidió la creación de un grupo de estudio formado por Luisa Laureati, Alessandro Bagnoli, Donatella Capresi, Paola Barocchi y Giovanni Agosti. Posteriormente, se unió Michele Maccherini, entonces responsable de los Museos Civicos de San Gimignano, quien se encargó de asistir a los artistas durante la fase de ejecución de los proyectos (correspondencia entre el grupo de estudio y el alcalde, 28 de febrero de 1994).

En las primeras reuniones, Briganti y Laureati propusieron una serie de artistas que podrían participar en el proyecto: Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Nunzio Cipece, Giulio Paolini, Richard Long y Richard Serra. Sin embargo, tras los primeros encuentros, se descartó la participación de Long y Serra por motivos económicos (Nencioni, F., comunicación personal, 20 de septiembre de 2021). Finalmente, el grupo conformado por Kounellis, Mattiacci, Nunzio, Paolini y Luciano Fabro tuvo parte en la primera y única exposición celebrada<sup>7</sup>, de la cual surgió el primer núcleo de esculturas. Con excepción de Fabro, todos los artistas habían colaborado con los comisarios en el ámbito de la *Galleria dell’Oca*, dirigida por Luisa Laureati (Briganti, 1984; Briganti, 1987; Briganti, 1990; Briganti, 1991). Las instalaciones, realizadas estos artistas representativos del

Arte Povera en Italia<sup>8</sup>, fueron ubicadas en distintos espacios urbanos del centro histórico de San Gimignano.

Jannis Kounellis presentó una imponente escultura de hierro y bronce, situada frente a la iglesia medieval de San Jacobo, cerca de la puerta homónima de entrada a San Gimignano (Figura 1). La escultura recuerda un campanario, con la diferencia de que la campana no se mueve, y la silueta hace perder el carácter tridimensional de la materia, reduciéndolo a una simple señal gráfica. Kounellis quería crear una obra que no fuese considerada una escultura “sino una grafía sobre la pared marcada por el tiempo” (Laureati, 1994, p. 6) que debía observarse por la tarde “porque la silueta en ese momento se escribe entre el muro de fondo y el cielo, y con su techado de hierro se asemeja a las crucifixiones de campo, a las cruces en la cima de las torres, o a las rejas de las casas abandonadas” (Laureati, 1994, p. 6).



**Figura 1.** Jannis Kounellis, *Sin título*, 1994, San Gimignano. Escultura de hierro y bronce ubicada frente a la iglesia medieval de San Jacobo, cerca de la puerta de entrada a San Gimignano. Fotografía de la autora, 2017.

Giulio Paolini colocó su obra *Meridiana* (Figura 2) en la pared exterior de la iglesia de San Agustín, en recuerdo de otra meridiana desaparecida que tenía “las mismas dimensiones y la misma ubicación” (Laureati, 1994, p. 18). La escultura consiste en un cuadro de mortero sobre una placa de bronce, en cuyo centro se encuentran dos motivos concéntricos. Uno de ellos muestra una mano que intenta marcar con la punta del lápiz el centro del reloj en la muñeca de una otra mano, mientras que el otro presenta un trazado de círculos y elipses que se origina del círculo del reloj. En correspondencia con la punta del lápiz dibujado, se fija un lápiz real de bronce. Alrededor de este motivo astral se desarrolla en círculo la frase *Tout se tient*, que comienza y termina con la misma letra “T” e involucra en su órbita las letras que marcan los cuatro puntos cardinales “O”, “S”, “E”, “N”.



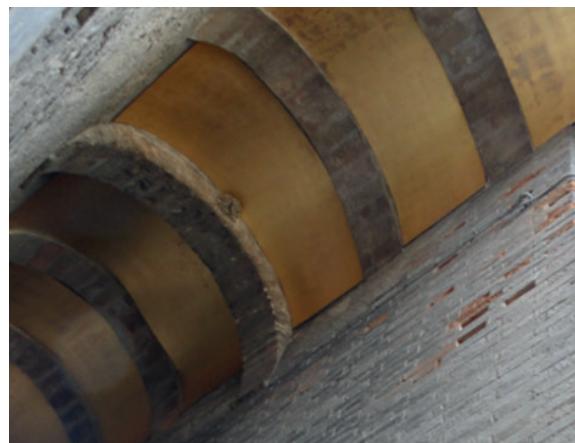
**Figura 2.** Giulio Paolini, *Meridiana*, 1994, San Gimignano. Panel de mortero sobre placa de bronce ubicada en la pared externa de la iglesia medieval de San Agustín, en Gimignano. Fotografía de la autora, 2022.

Luciano Fabro insertó *L'Italia all'asta* (Figura 3) en el muro exterior del Palacio del Podestà, situado en uno de los callejones adyacentes a la plaza del Duomo. Esta escultura forma parte de una serie que el artista inició en 1968, cuyo título hace una crítica irónica a la situación política y económica de Italia. La obra reinterpreta el mapa de la península utilizando dos paneles de hierro pintados, atravesados por una asta, lo cual simboliza la venta del país a intereses económicos. La representación juega con la ambigüedad de la palabra "asta" (en italiano "palo" o "subasta") añadiendo una dimensión crítica a la mercantilización del territorio nacional.



**Figura 3.** Luciano Fabro, *L'Italia all'asta*, 1994, San Gimignano. Paneles de hierro barnizado. Adaptado de *Affinità* (p. 12), por L. Laureati, 1994 ©SPES-foto Gianfranco Gorgoni.

Nunzio Capece realizó su obra titulada *San Gimignano* (Figura 4) bajo la bóveda del callejón de los Bongi, frente al Duomo de San Gimignano. La instalación consiste en seis paneles cubiertos con lámina de oro, dispuestas de tal forma que imitan una bóveda dorada, creando un fuerte contraste con la oscuridad del espacio que conecta dos edificios históricos. Según el artista, “el continuo variar de la luz y las cualidades reflectantes del metal quitarán peso y oscuridad al lugar. La intervención buscó establecer una relación de continuidad, también a través del uso de elementos específicos del tiempo, con el fin de anular la distancia histórica que separa el lugar del mundo contemporáneo” (Laureati, 1994, p. 14).



**Figura 4.** Nunzio Capece, *San Gimignano*, 1994, San Gimignano. Paneles de aluminio barnizado en oro. Fotografía de la autora, 2021.

Eliseo Mattiacci propuso *Equilibrio Compresso* (Figura 5) como una reflexión sobre las relaciones de contraste entre la verticalidad de las torres medievales de San Gimignano y el precario equilibrio horizontal logrado por una viga suspendida sobre uno de los salientes de la Rocca di Montestafoli, en las murallas que rodean la ciudad. La intervención, como explicó el propio artista, “hace del contraste: a las esculturas verticales, las torres, la severidad medieval” (Laureati, 1994, p. 10), creando una tensión entre la rigidez de la arquitectura y la ligereza sugerida por la muralla, mientras que la vista del valle genera una sensación vértigo.



**Figura 5.** Eliseo Mattiaci, *Equilibrio Compresso*, 1994, San Gimignano. Hierro. Adaptado de *Affinità* (p. 10), por L. Laureati, 1994 ©SPES-foto Gianfranco Gorgoni.

Las primeras visitas de los artistas a San Gimignano, con el objetivo de seleccionar un lugar adecuado para los proyectos, fueron coordinadas por Franco Nencioni y Luisa Laureati. A estas inspecciones iniciales siguieron encuentros con actores privados o públicos involucrados en el proyecto, según las necesidades específicas de cada obra. Por ejemplo, el ingeniero del Ayuntamiento, Galli, colaboró con Mattiaci en el diseño de su escultura. Gracias a la mediación de todos los actores, tanto públicos como privados, cada artista pudo materializar su proyecto en el espacio que les había inspirado. Solo en el caso de Fabro, la ubicación elegida por el artista –un olivar– tuvo que ser modificada debido a la oposición del propietario del terreno. Además, en algunos de los espacios seleccionados fue necesario introducir mejoras, como en el caso del pavimento donde se instaló la obra de Kounellis<sup>9</sup>.

En cuanto a la parte ejecutiva, los proyectos debían ser aprobados por la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici de Siena, entonces dirigida por Letizia Franchina, quien estableció como condición general el uso de materiales adecuados para su conservación en un ambiente exterior, dados los limitados recursos que el Municipio podía destinar a su mantenimiento (Correspondencia entre Franchina y Nencioni, 18 de enero de 1994). En algunos proyectos se impusieron prescripciones adicionales para cumplir con la normativa de conservación del centro histórico, lo que incluyó la evaluación del impacto visual de las obras<sup>10</sup>. Este fue el caso de la obra de Kounellis, para la cual la Soprintendenza solicitó que no superase la altura del campanario della iglesia adyacente (Correspondencia entre Franchina y Nencioni, 18 de enero de 1994). En varios casos, las soluciones técnicas fueron propuestas por los artistas en colaboración con artesanos locales, como los herreros de la empresa Ceccarelli, quienes llevaron a cabo las obras siguiendo el diseño del artista.

La inauguración del 14 de junio representó un evento de gran relevancia, que tuvo repercusión en la prensa nacional e internacional. El evento estuvo acompañado de visitas guiadas y actividades complementarias, además de una exposición de fotografías y bocetos que documentaba la experiencia, ubicada en una sala de la galería “Raffaelle De Grada”. Junto con esta exposición, se organizaron una serie de encuentros con la colaboración de Paola Barocchi<sup>11</sup> y una muestra de dibujos organizada en el Municipio, que estuvo abierta entre el 14 de junio y el 31 de octubre de 1994<sup>12</sup>.

Desde el punto de vista comunicativo, Luisa Laureati insistió en la necesidad de involucrar a los habitantes, quienes, al conocer en profundidad el proyecto, podrían aceptarlo con mayor facilidad. Para ello, solicitó la instalación de placas de piedra local o de terracota en las que se indicó el nombre del artista, el título de la obra y la fecha de ejecución. Además, propuso colocar dos pancartas con el plano de la ciudad en las dos entradas a la ciudad, así como la realización de postales que indicaran la ubicación de las obras, considerando que esto sería un “excelente vehículo publicitario” (Correspondencia entre Luisa Laureati y Patrizia La Porta, 7 de marzo de 1995).

### 3.1 Antecedentes: arte e investigación antropológica del territorio

El proyecto artístico *Affinità* se inspiró en la muestra *Platzverführung*, comisariada por Rudi Fuchs en los alrededores de Stuttgart<sup>13</sup>, donde expusieron sus obras Jannis Kounellis y Luciano Fabro. Giuliano Briganti indicó la iniciativa de Stuttgart como un modelo a seguir, con el objetivo de explorar, en San Gimignano, una vía de intencionada disociación respecto a la práctica habitual “que reintegra cada manifestación artística en el perverso sistema que gobierna las relaciones entre arte, crítica y mercado” (Correspondencia entre Rudi Fuchs y Franco Nencioni, 31 de mayo de 1994).

Retomando las exposiciones que, desde 1960, habían poblado los espacios urbanos de las ciudades italianas con obras de arte contemporáneo, *Affinità* adopta este modo de habitar y mostrar los lugares de vida, entendidos como espacios de arte. Sin embargo, a diferencia de muchas experiencias anteriores, se configuraba como una muestra de esculturas permanentes que trasciende el evento y la dimensión efímera, siguiendo el ejemplo de *Volterra '73*, una exposición de instalaciones ideada por el crítico romano Enrico Crispolti (Crispolti, 1976; Crispolti, 2020).

Crispolti, quien había sido convocado por la administración local de Volterra para coordinar una muestra sobre el alabastro, aprovechó la ocasión para experimentar un método democrático de exposición en el espacio público. El proyecto buscaba integrar aspectos culturales, sociales y económicos, a través de la investigación de modos alternativos de participación, exploraciones territoriales y colaboraciones entre entidades y asociaciones existentes, junto con los artistas participantes<sup>14</sup>. Basándose en la teorización de Jane Jacobs sobre el “capital social” de las relaciones humanas (Jacobs, 2011) y de Henri Lefebvre sobre el “derecho a la ciudad” (Lefebvre 1970), Crispolti invocaba para la intervención artística en el espacio público un papel de autorrepresentación de las comunidades urbanas, abogando por un ‘enfoque dialógico’ que facilitase la interacción de los habitantes en el proceso artístico.

La muestra de Volterra marcó un punto de partida para las exposiciones que se llevaron a cabo a partir de los años setenta, alejadas no solo de los lugares convencionales, sino también del contexto de las grandes ciudades que habían absorbido la escena contemporánea en detrimento de los pequeños centros<sup>15</sup>. Este método fue, de hecho, retomado en muchas de las exposiciones que, a partir de 1973, proliferaron en la Toscana y que fueron promovidas tanto por administraciones de izquierda como por asociaciones culturales. Este es el caso de *Affinità* y de una serie de exposiciones como *Peccioli Arte* coordinada por Vittorio Corsini a partir de 1991 (Selvaggio, 1991), *Arte all’arte* a partir de 1996 (Associazione Arte Continua, 2005) o *Tuscia Electa* a partir de 1997 (Natalini, 2003).

El trasfondo de estos compromisos residía en el debate sobre la gestión pública y el futuro de la ciudad, con experiencias que, apelando al rol social del arte, buscaban cuestionar el concepto tradicional de monumento entendido como un producto burgués<sup>16</sup>, y alejar la idea de una ‘operación colonialista’ por parte de los artistas, tal como lo teorizó Crispolti (Crispolti y De Grada, 1976). A diferencia de los eventos promovidos por colectivos, el enfoque de estos proyectos, como respuesta a la crisis económica que afectaba a estos centros, implicaba la conversión de los eventos en colecciones permanentes, retomando la idea de ciudad como ciudad de arte<sup>17</sup>. Superada la dimensión efímera del *happening*, los artistas de estos eventos se comprometieron en una investigación antropológica de los territorios, surgida a partir de un proceso de participación mediado por factores políticos, sociales, emocionales o estéticos, dependiendo de la orientación crítica de la muestra.

### 3.2 Narraciones alternativas: el derecho a escribir la ciudad

*Affinità* representaba el intento de los artistas por apropiarse de la realidad, eliminando la separación entre el arte y la vida cotidiana—una idea especialmente tratada por los representantes del Arte Povera— al intervenir en el paisaje urbano histórico. Desde esta perspectiva, la muestra se inscribe en la dimensión del *arte contextual* teorizado por Paul Ardenne. Este enfoque se refiere a un arte en contacto directo con la realidad, sin mediadores, donde “el universo de preferencia y de trabajo del artista se convierte en el universo en sí, en sus dimensiones social, política y económica” (Ardenne, 2007, p. 19).

En el caso específico de *Affinità*, donde los elementos de la arquitectura medieval contribuían al significado de las obras, como en el caso del campanario junto a la escultura de Kounellis, el universo al que se refiere Ardenne se convierte en un “universo histórico”. El espacio urbano de San Gimignano constituye la materia prima empleada por los artistas para la creación de sus obras, de las cuales resulta una estética comunicativa. La experiencia obligaba a los artistas a confrontarse y dialogar con los lugares de la historia para encontrar la conexión adecuada con el contexto, creando instalaciones perfectamente integradas en el entorno. Esta elección de los lugares no respondía únicamente a una cuestión estética, sino que también reflejaba la intención de integrar el arte en la vida cotidiana de los habitantes, promoviendo así un sentido de pertenencia y apropiación del espacio público<sup>18</sup>.

Ya existía una toma de conciencia sobre la necesidad de ampliar el público del arte, impulsada por un proceso de democratización del espacio público promovido o respaldado por las administraciones locales<sup>19</sup>. La teorización del “derecho a la ciudad”, formulada por Henri Lefebvre (Lefebvre, 1970; Lefebvre, 1971 y Lefebvre, 1974), se basa en el encuentro entre ciudad y sociedad, que impone, como condición esencial, el carácter público de la exposición<sup>20</sup>. El desafío, según Lefebvre, radica en habitar nuevamente la ciudad utilizando las obras de arte como potentes medios de comunicación, con el objetivo de promover el intercambio de ideas y experiencias en un espacio alternativo.

Más allá del ideal de democratización propuesto, el contexto en el que se desarrolla *Affinità* es exactamente lo opuesto al contexto de la ciudad lefebvriana, entendida como una ciudad contemporánea y global que experimenta un progresivo deterioro de la identidad de sus lugares<sup>21</sup>. Cada espacio público de San Gimignano es un lugar que encierra múltiples significados sociales y simbólicos, y que difícilmente acepta narrativas alternativas. Por lo tanto, si el derecho

colectivo a la ciudad implica hacerla acorde a los propios deseos, la democratización de este espacio público significaba otorgar a la comunidad el derecho a añadir su propio fragmento a la narrativa histórica predominante representada por el pasado medieval, gracias a la colocación de obras de Arte Povera que ocupan el espacio público siguiendo una idea de “totalidad espacial del entorno” (Celant, 1977, p. 5), donde cada infiltración artística se convierte en un punto dentro un mapa que los habitantes deben “practicar”, siguiendo “tácticas espaciales” (De Certeau, 2000, p. 129)<sup>22</sup>.

Un rasgo común en los trabajos de *Affinità* es el retorno a los temas de la identidad, en consideración de la ciudad como espacio de reserva de la memoria. Las reflexiones sobre el pasado han caracterizado, de hecho, gran parte de la producción artística posmoderna, centrada en una estética de la comunicación que requiere el uso de signos reconocibles para narrar historias. Se trata de llevar a cabo una función pública del arte que, en el fondo, siempre ha existido<sup>23</sup> y que se reafirma aquí como acto de apropiación colectiva.

La idea de *Affinità* no nace de una crítica a la vida contemporánea en las ciudades –leitmotiv de muchas experiencias artísticas en este contexto siguiendo las teorías de Lefebvre o De Certeau– sino de la necesidad de llevar el arte contemporáneo a dialogar con una realidad alternativa, buscando identificarse con aquellas prácticas que buscaban desmantelar el velo de aislamiento que rodea el arte, impuesto por las instituciones. Estas prácticas se enfocaban en las circunstancias que llevaban la intervención estética más allá de los límites físicos de la obra. Al atravesar nuevos espacios, el público no solo podía contemplar las esculturas, sino que estas se convertían un medio de reflexión sobre la identidad cultural y social del territorio. Por otro lado, la exposición representaba una oportunidad para cuestionarse sobre los interrogantes planteados por el arte contemporáneo en el espacio público. Uno de ellos, quizás el principal, es comprender el margen más allá del cual el arte ya no pertenece al ámbito artístico: una vez en el contexto, cada obra adquiere un significado que no solo está ligado a la especificidad y a la contingencia, sino que también es fluido, variando según los factores de espacio y tiempo.

### 3.3 De la experiencia a la búsqueda de una metodología expositiva en el espacio urbano histórico

La idea de Briganti debía materializarse a través de una nueva modalidad expositiva que, si bien se ponía en contraste con la llamada *plop art* (Freedman, 2004), buscaba alcanzar un equilibrio entre las partes, evitando los fracasos de experiencias anteriores mediante un diálogo directo y un proceso simplificado.

*Affinità* es heredera de la necesidad de vehicular y comunicar el arte, un tema central que ha sido objeto de constante interrogación por parte de los artistas que trabajan en el espacio público. Si el desplazamiento hacia el público requiere una relación directa con la colectividad, en este caso el proceso creativo fue mediado principalmente por los comisarios y otros actores involucrados. De hecho, Giuliano Briganti había señalado la iniciativa de Stuttgart como un modelo a seguir, especialmente por la relación “simple y directa” establecida entre el comisario y los artistas (Briganti, 1994, p. 49)<sup>24</sup>. Una relación que se extendía, en el caso de *Affinità*, a los operadores culturales y artesanos que llevaron a cabo las obras. El diálogo emprendido sirvió principalmente para viabilizar la realización y permanencia de las esculturas, mientras que la aceptación de la comunidad se confió al proyecto de comunicación paralelo al desarrollo de la exposición, que incluyó iniciativas culturales con un enfoque más didáctico que participativo.

El análisis del proceso creativo y ejecutivo ha puesto de relieve cómo la constitución de una sólida red de relaciones, que se fue consolidando a lo largo de los tres años en que se desarrolló el proyecto, hizo posible esta “utopía concreta”.

El análisis del proceso de búsqueda de soluciones revela cómo cada decisión proyectual se sometió a una evaluación rigurosa de las posibilidades del espacio físico disponible. A pesar de la libertad concedida a los artistas, los proyectos de *Affinità* debían alinearse con una estrategia de intervención que priorizaba una ambientación armónica con el contexto, proponiendo signos perfectamente integrados en el paisaje arquitectónico que requerían “intervenciones mínimas”<sup>25</sup>. Un denominador común en todas las obras fue la ambigüedad creada con el contexto circundante, jugando con la invisibilidad que convierte la obra en un objeto de mobiliario urbano. Retomando las teorías de Rosalind Krauss, se podría afirmar que la calidad escultórica de estos trabajos radica en incorporar los elementos del ambiente dentro de un módulo geométrico, atendiendo a parámetros de escala y dimensión (Krauss, 1998). Por otra parte, durante el proceso de ejecución, en el cual intervenían una serie de variables mucho mayor en comparación con las instalaciones en espacios expositivos tradicionales, cada idea inicial tuvo que adaptarse o modificarse en función de requisitos técnicos o normativos. En este sentido, la creación regresó a una dimensión colectiva, basada en la escucha, la cual fue determinante para la viabilidad y conservación del proyecto.

#### 4 DESTINO Y RELEVANCIA DE *AFFINITÀ*

*Affinità* se planteó como una manifestación destinada a revitalizar el valor cultural y estético de San Gimignano mediante la colocación de signos contemporáneos que no debían asemejarse a monumentos. Se trataba, entonces, de responder a las nuevas necesidades culturales por parte de la comunidad, y de trasladar, en el plano estético, la realidad social y política. Más allá de la voluntad política, las teorías de Ardenne o Lefebvre resultan fundamentales para comprender cómo *Affinità* aspiraba a adquirir el derecho a la ciudad, gracias a un proyecto artístico centrado en la posibilidad de vivir una experiencia espacial alternativa y actualizada.

La iniciativa, que convirtió a San Gimignano en el “terreno de encuentro” de una investigación artística basada en el diálogo y la colaboración entre el comitente, el comisario y los artistas, se configuró como un nuevo intento de buscar formas concretas de ocupación de un espacio público historificado, mediante la adopción de una estrategia concreta basada en la armonización con el contexto. De hecho, lo que predominó en ese momento fue el deseo de no distorsionar el paisaje existente.

La metodología de trabajo propuesta, situada a medio camino entre las fórmulas institucionalizadas y las modalidades de libre expresión, requirió un compromiso con el potencial creativo del espacio público para garantizar que este se convirtiera en un lugar de encuentro e interacción entre las diferencias. Así, el destino de *Affinità* no depende únicamente de su capacidad de integrarse en el espacio físico, sino también de las relaciones que cada obra ha generado a lo largo del tiempo en este espacio público, entendido como un espacio de relaciones (Bourriad, 2004)<sup>26</sup>, donde la referencia más o menos directa a la memoria colectiva ha marcado seguramente el destino de la muestra, cuyas esculturas aún son visibles en los lugares originales. De hecho, aunque en el momento de su inauguración, *Affinità* no consiguió generar el impacto esperado en la comunidad, se ha consolidado como una de las pocas

exposiciones que perduran hasta hoy en su conjunto, lo que refleja una asimilación gradual, favorecida también por la donación de las obras al ayuntamiento que las ha conservado.

La experiencia adquirida durante la realización de esta exposición sentó las bases para futuros proyectos, no solo en San Gimignano, sino también en el territorio toscano. En los años posteriores, surgieron importantes iniciativas como *Arte all'arte* o *Tuscia Electa* que, si bien tomaron como referencia el proyecto de Briganti, renovaron sus objetivos incorporando la expansión a la zona rural. Se trata de experiencias que continuaron explorando la relación entre el arte contemporáneo y el contexto urbano, así como la posibilidad de crear espacios de interacción cultural que trascendiesen la mera exhibición artística<sup>27</sup>.

Tales eventos representan el embrión de lo que hoy es una red articulada del arte contemporáneo toscano, constituida por experiencias que han visto revitalizado y renovado el tejido urbano gracias al arte público, entendido ahora como un dominio plenamente constituido y naturalizado. Este mundo heterogéneo ha contribuido a crear lo que con el tiempo se percibe como una oferta artística gestionada por las instituciones públicas, las cuales proponen fórmulas renovadas.

## 5 CONCLUSIONES

---

La experiencia de *Affinità* no solo ha representado un momento significativo del arte en el espacio público toscano e italiano en los años noventa, sino que también puede ser vista como un modelo de la metodología expositiva que integra el arte contemporáneo en lugares profundamente connotados por la historia. Una cuestión que hoy atañe a la esfera pública, puesto que son las políticas culturales, a través de proyectos con objetivos prestablecidos, las que marcan el camino a seguir.

La gran diversidad de experiencias y modalidades expositivas implementadas en el contexto toscano requiere un estudio pormenorizado. Sin embargo, el análisis de *Affinità* es fundamental para entender cómo, en el proceso de democratización del espacio público durante los años noventa, el arte contemporáneo comenzó a ser percibido no solo como una forma de expresión artística, sino también como un recurso, cultural, social e incluso económico para el territorio.

Los esfuerzos de estos años se concentraron en la búsqueda de una metodología expositiva que se sustentara en un concepto renovado de interacción extendido al proceso de creación y uso de la ciudad, operando según una visión holística del espacio público como lugar de encuentro y reflexión.

*Affinità* encarna esta visión al convertirse en una estructura permanente que colectiviza de la experiencia estética del arte como parte de una práctica cotidiana, fundamentada en el derecho a renovar la memoria del pasado. El equilibrio necesario entre la autorrepresentación de la comunidad contemporánea, a través del arte, y la convivencia con un entorno histórico fue interpretado por Giuliano Briganti mediante una metodología expositiva centrada en la armonización de las esculturas con el entorno arquitectónico, la relectura del contexto histórico y la relación directa con el contexto social.

El proyecto de *Affinità* demuestra que la producción estética en el espacio público puede transformarse en acciones de significación orientadas a la construcción de relaciones, sin dejar atrás un argumento transversal del arte en la ciudad: el retorno a la estetización y al

ornamento, entendido como “derecho” a la belleza, reafirmado con un enfoque renovado cuyo rasgo distintivo fue el diálogo. En este sentido, *Affinità* logró un equilibrio entre la preservación de la identidad cultural del lugar y la introducción de un lenguaje contemporáneo que invita a la reflexión e incluso a la crítica.

La intervención artística en el espacio público no solo refleja la historia social y cultural del lugar, sino que también se configura como un sistema de relaciones que define el espacio y su dimensión pública. Las esculturas de *Affinità*, al interactuar con su entorno, no solo participan en la construcción de nuevos espacios, sino que también los cuestionan, generando nuevos discursos que establecen tanto continuidades como rupturas.

Esta es la cartografía en la que hoy se plantean las cuestiones conservadoras del arte en el espacio público, de las que depende también la durabilidad de las obras de arte público. A treinta años de distancia, ya no es solo la vida del territorio, con sus formas de acogida o resistencia, lo que determinará el futuro de muestras como *Affinità*, sino también el proceso de degradación de los valores tangibles e intangibles, cuya protección no está regulada por la normativa actual<sup>28</sup>.

## 6 REFERENCIAS

- Ardenne, P. (2007). *Un art contextuel*. Flammarion.
- Augé, M. (2009). *Non luoghi. Introduzione a un’antropologia della summodernità*. Elèuthera. Edición original de Editions du Seuil, 1992.
- Briganti, G. (1984). *Nunzio. Undici Sculture*. Catalogo della mostra. Associazione culturale L’Attico.
- Briganti, G. (1987). *Eliseo Mattiacci*. Catalogo della mostra. Galleria dell’Oca.
- Briganti, G. (1991). *Metafore. Gianni Kounellis e Giulio Paolini*. Catalogo della mostra. Galleria dell’Oca.
- Briganti, G. (1990). Kounellis en G. Briganti (Ed.), *Kounellis. La via del Mare*. Catalogo della mostra a cura di Giuliano Briganti. Stedelijk Museum.
- Briganti, G. (1994). Un’idea felice en L. Laureati (Ed.), *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano: Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Nunzio, Giulio Paolini*. S.P.E.S.
- Bignami, S. y Pioselli, A. (2011). *FUORI! Arte e spazio urbano 1968–1976*. Catalogo della mostra. Electa.
- Bourriad, N. (2004). *Esthetique relationnelle*. Les presses du reel. Edición original de 1998.
- Caramel, L., Mulas, U. y Munari, B. (Eds.). (1970). *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*. Editrice Cesare Nani.

- Carandente, G. (1992). *Una città piena di sculture. Spoleto 1962*. Electa Editori Umbri.
- Celant, G. (1977). *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body art*. Edizioni "La Biennale di Venezia".
- Celant, G. (1976). *Precronistoria. 1966-69. Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*. Centro Di.
- CON l'Arte. (2017). *Progetto pilota per la documentazione e conservazione dell'arte ambientale contemporanea*. Comune di San Gimignano.
- Crispolti, E. y Somaini, F. (1972). *Urgenza nella città*. Mazzotta editore.
- Crispolti, E. y De Grada, R. (1976). *Ambiente come sociale*. Catalogo della mostra, Giardini di Castello 18 luglio – 10 ottobre 1976. Mirano.
- Crispolti, E. (1977). Da 'Volterra 73' alla Biennale 1976 en E. Crispolti (Ed.), *Arti visive e partecipazione sociale*. De Donato.
- Crispolti, E. (2020). Ambientalmente, quarant'anni dopo "Volterra '73", "Gubbio '76" e "Gubbio '70 en A. Cadetti, F. Pace y C. Marchese (Eds.), *L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra storia e conservazione*. Edifir.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Edición original de University of California Press, 1984.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions. Art and Spatial Politics*. MIT Press.
- Freedman, S. K. (2004). *Plop. Recent Project of the Public Art Fund*. Merrell.
- Fuchs, R. (1994). Test en L. Laureati (Ed.), *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano: Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Nunzio, Giulio Paolini*. Studio per Edizioni Scelte.
- Habermas, J. (1984). *Mudança estrutural da esfera pública*. Tempo Brasileiro.
- Hoet, J. y Di Pietrantonio, G. (1997). *Arte all'arte*. Tipolitografia.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitan Swing. Edición original de Modern Library, 1969.
- Krauss, R. (1998). *Passaggi, Storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Mondadori.
- La Pietra, U. (1983). *Abitare la città. Ricerche interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*. Alinea.
- La Pietra, U. (2001). *La sinestesia delle arti 1960–2000*. Mazzotta.
- Laureati, L. (Ed.). (1994). *Affinità cinque artisti a San Gimignano*. L. Fabro, J. Kounellis, E. Mattiacci, Nunzio, G. Paolini. Studio per Edizioni Scelte.
- Lefebvre, H. (1970). *The urban revolution*. Editions Gallimard.

- Lefebvre, H. (1971). *Everyday life in the modern world*. Harper Torchbooks.
- Lefebvre, H. (1974). *The Production of Space*. Blackwell.
- Lefebvre, H. (1996). *Writing on cities*. Blackwell. Edizione originale di 1968.
- Mariotti, I. (2000). Sculture in città: l'inserimento di sculture contemporanee in ambienti urbani medievali. L'esperienza italiana. *Politico*, 1, 179–196.
- Natalini, A. (2003). *Tuscialecta. Arte contemporanea nel Chianti*. Maschietto Editore.
- Palermo, C. (2023). *Arte Povera. Anti-monumentalité et nouvelles formes d'historicité*. Mimesis.
- Pioselli, A. (2007). Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia fra il 1968 e il 1981 en C. Birrozz y M. Pugliese, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*. Mondadori.
- Fuchs, R. (1994). Test en : Laureati (Ed.), *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano: Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Nunzio, Giulio Paolini*. Studio per Edizioni Scelte.
- Selvaggio, R. (Ed.). (1991). *Specie di Spazi. Vittorio Corsini, Vittorio Messina, Hidetoshi Nagasawa*. Renografica.
- Staccioli, M. (2006). Il senso e la forma della scultura en P. Ferri y D. Fonti, *Io arte noi città, natura e cultura dello spazio urbano*. Gangemi.

#### Páginas web

“San Gimignano. Patrimonio Mondiale UNESCO”. Ayuntamiento de San Gimignano, <https://www.comune.sangimignano.si.it/it/page/san-gimignano-patrimonio-mondiale-unesco-introduzione>.

#### Normativa

Decreto ministerial de 25 de marzo de 1965.

Decreto legislativo número 42 de 2004 (conocido en Italia como “Codice dei Beni Culturali”).

Ley de la Región Toscana, número 65 de 2014.

## NOTAS

---

1. Experiencias fundamentales fueron los laboratorios de Riccardo Dalisi en Nápoles, Global Tools entre Milán y Florencia, o la actividad editorial de Ugo La Pietra entre la didáctica y la exploración de los 'márgenes' de la ciudad, que retomaron el hilo del debate anterior o intentaron recuperar la herencia de las exposiciones difusas de finales de los años sesenta.
2. La muestra de Spoleto fue, por lo tanto, uno de los primeros eventos artísticos en reafirmar el deseo de apropiarse de un espacio público, a la cual le siguió la muestra *Arte povera + azioni povere* celebrada en Amalfi en 1968; *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* en Como, y *Al di là della pittura* en San Benedetto del Tronto, ambas del 1969; *Interventi nella città e nel paesaggio* en Zafferana Etnea en 1970; *Operazione Vesuvio* del 1972; *Volterra'73*. Sobre el tema véase Pioselli, 2007, p. 20–38; La Pietra, 1983; La Pietra, 2001; Bignami y Pioselli, 2011.
3. Un ejemplo de esto fue la exposición de Como, donde muchas de las intervenciones consistían en *performances* que buscaban una participación directa del público, pero que, en el fondo, estaban disociadas de la historia del lugar (véase Crispolti y Somaini, 1972, p. 68; Caramel, Mulas y Munari, 1970).
4. El catálogo de la exposición, a cargo de Luisa Laureati, es la única fuente bibliográfica publicada. El catálogo está introducido por relatos de algunos de los protagonistas de la exposición, seguido de una descripción de los proyectos artísticos ilustrados por los estudios preparatorios, un texto de Rudi Fuchs, varios ensayos críticos de Giuliano Briganti (ya publicados) y una sección dedicada a la biografía de los artistas. El título inicial de la exposición era *Scultori a San Gimignano* (Carta del Monte dei Paschi di Siena del 28 de octubre de 1992). Aún en la correspondencia de 1994 se citaba como *Artistas contemporáneos para San Gimignano*. Las fuentes primarias, que recogen testimonios e incluyen correspondencia, fotografías y diseños del proyecto, todos ellos conservadas en los archivos municipales de San Gimignano, contienen información relevante sobre el proceso de realización de la muestra, desde su concepción hasta la instalación de las esculturas.
5. El centro histórico de San Gimignano data principalmente de la época medieval y está incluido en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 1990, gracias a su valor excepcional que reside en su homogeneidad arquitectónica y en el mantenimiento de la estructura urbana de origen medieval ("San Gimignano. Patrimonio Mondiale UNESCO", <https://www.comune.sangimignano.si.it/it/page/san-gimignano-patrimonio-mondiale-unesco-introduzione>).
6. Probablemente fueron Bagnoli o Capresi, ambos discípulos de Briganti y Laureati, quienes pusieron en contacto al alcalde con los comisarios. La mediación de Capresi, que trabajaba en el banco "Monte Paschi" de Siena, hizo posible la financiación por parte de la entidad bancaria con 200.000.000 de liras italianas, como se indica en la carta escrita por el banco a Nencioni el 28 de octubre de 1992.
7. La intención inicial era realizar una exposición con cadencia anual involucrando a otros artistas como Eduardo Chillida, Antoni Tàpies o Cy Twombly.

8. Sobre el nacimiento del Arte Povera en Italia véase la publicación de Germano Celant (Celant, 1976).

9. Luisa Laureati solicitó diversas mejoras en los espacios expositivos como cortar la hierba y reponer el gravillo debajo de la obra de Kounellis, instalar una barrera para prohibir el estacionamiento de automóviles y eliminar una lámpara frente a la obra de Mattiacci, que debía ser protegida también por un pararrayos (Carta de Luisa Laureati a Patrizia La Porta, 22 de junio de 1995).

10. Desde 1965, el centro está protegido por decreto ministerial (Decreto ministerial de 25 de marzo de 1965) y, posteriormente, más de un centenar de edificios históricos están amparados por la restricción histórico-artística impuesta por el Código del Patrimonio Cultural (Decreto legislativo nº 42/2004). Finalmente, cabe recordar que el centro histórico se regula como un espacio en sí mismo en lo que respecta a la posibilidad de transformación, con una serie de disposiciones sobre el uso previsto, de conformidad con el art. 98 de la Ley Regional 65/2014.

11. Los seminarios fueron impartidos en 1994: el 19 de abril Jannis Kounellis; el 26 de abril Nunzio; el 3 de mayo Eliseo Mattiacci; y el 10 de mayo Giulio Paolini. Se preveían otras iniciativas que no se realizaron por falta de fondos, como un seminario coordinado por Bruno Corà, que se llevaría a cabo durante la instalación de las obras, enriquecido con filmaciones sobre el trabajo (Carta del grupo de estudio al alcalde, 2 de mayo de 1994). Finalmente, estaban previstos talleres educativos para realizarse en los meses posteriores a la exposición (Carta de Laureati a Nencioni, 11 de mayo de 1994).

12. En la muestra se exhibieron catorce dibujos, algunos de los cuales se encuentran hoy expuestos en la Galería de Arte Moderna y Contemporánea de San Gimignano (Documento del alcalde del 14 de junio de 1994). Algunos dibujos fueron donados a la Galería Continua, a través de Luciano Pistoi.

13. En su introducción al volumen, Fuchs afirma “In culture, the smallest minority is the single artist – and it was Briganti’s ambition in starting this wonderful project with the community in San Gimignano to try and bring back the voice of the single, private, modern artist in the public debate [...] I see the San Gimignano project as an exploration and I think it is important for that reason. It is important to explore how a community can deal with the sudden appearance of art works in which the artists use elements from their private artistic repertoire – and how the community makes sense out of them” (Fuchs, 1994, p. 46).

14. El interés de Crispolti por el papel que la creatividad podría desempeñar en el espacio público se remontaba a sus experiencias de enseñanza “laboratorial” con los estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Roma. Sobre las ideas del crítico se remite al libro *Urgenza nella città* (Crispolti y Somaini, 1972).

15. El modelo volterano fue desarrollado en la Bienal de Venecia del 1976, titulada *Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali* que albergaba una sección comisariada por Enrico Crispolti y Raffaelle De Grada, destinada a indagar “el cuadro fenomenológico de estas proyecciones del operador cultural” (Crispolti, 1976, p. 34) con el territorio como referencia física.

16. Sobre la oposición a la idea de monumento se consulte el reciente volumen editado por Chiara Palermo (Palermo, 2023).

17. A diferencia de *Volterra '73*, donde las obras no se conservan, a pesar de la propuesta de hacer de la muestra el primer núcleo de una galería de arte moderno, en el caso de *Affinità* todas las esculturas fueron adquiridas por el Ayuntamiento de San Gimignano por un total de 45.000.000 liras más IVA.
18. En la ciudad se fusionan, de hecho, el discurso estético y cultural, que, según Rosalyn Deutsche, une las ideas sobre el arte con las teorías del espacio urbano. Así, las ciudades contemporáneas aparecen como mezclas heterogéneas, sobrecargadas de signos, símbolos, alegorías e íconos, que permiten crear espacios alternativos y actualizar los límites identitarios al formar nuevos territorios (Deutsche, 1996, p. xi).
19. En una entrevista realizada en 2016, Franco Nencioni recuerda: “En ese período, había un gran fermento en Italia y yo estaba inmerso en ello. Pensaba que debía hacer algo por la ciudad” (Nencioni, F., comunicación personal, 21 septiembre 2021).
20. El derecho a la ciudad es un llamamiento a una renovada participación en los procesos de toma de decisiones sobre la organización y el uso del espacio urbano (Lefebvre, 1996, p. 158).
21. Las tres etapas de la ciudad contemporánea y global (industrialización, urbanización y desarrollo urbano) han anulado la vida urbana, como afirma Lefebvre. A esto se suma la aparición de los “no lugares” (periferias industrializadas, centros comerciales, etc.), según el pensamiento del antropólogo francés Marc Augé (Augé, 2009).
22. En la concepción del espacio de Lefebvre, a diferencia de la idea de De Certeau, es posible construir una acción e intervenir en una de las tres fuerzas que dominan el espacio público: el “espacio concebido” (o el espacio del capital y del Estado), el “espacio vivido” (o el espacio de los habitantes) y el “espacio percibido” (o la forma en que los habitantes utilizan efectivamente el espacio). Esto permite crear un producto social destinado a satisfacer las propias necesidades y a garantizar la cohesión social.
23. Orientada a la comunidad, una parte del arte pública parece desempeñar un papel activo en la preservación de la historia y las tradiciones y, en este sentido, adquiere el carácter “público” que anteriormente se atribuía al monumento, actuando como un documento que ahora narra historias no oficiales o marginadas.
24. El artículo de Briganti publicado en el catálogo de la exposición que ya había sido publicado en el periódico “La Repubblica” el 8 de julio de 1992.
25. Uno de los temas centrales del arte público es, de hecho, la legitimación de los elementos de discordia, entendida como una forma de sutil resistencia a satisfacer una demanda específica y a adoptar una actitud conciliadora, lo que podría arriesgar convertir el proyecto en un mero servicio.
26. Nicolas Bourriaud, crítico de arte y comisario francés, introdujo la noción de estética relacional en su obra *Esthétique relationnelle*, publicada en 1998, argumentando que “l’essence de la pratique artistique résiderait dans l’invention de relations entre des sujets; chaque oeuvre d’art particulière serait la proposition d’habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde [...]” (Bourriad, 2004, p. 22).

27. Las exposiciones de *Arte all'Arte, Arte, Architettura Paesaggio*, promovidas por la asociación cultural Arte Continua a partir de 1996, se desarrollaron en varios municipios italianos entre los cuales se encontraba San Gimignano. En este caso, el proyecto tenía como finalidad crear una red de arte contemporáneo, difusa en el territorio, para valorizar la conexión entre la ciudad y el campo (Hoet y Di Pietrantonio, 1997).

28. El artículo 10 del Decreto Legislativo número 42 de 2004 (conocido como “*Codice dei Beni Culturali*” de Italia) determina una serie de requisitos para imponer el vínculo de tutela histórico-artística.