



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Arte e politica nel contemporaneo: l'attivismo di Tania Bruguera

Relatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Laureanda

Giulia Tassan

Matricola 869969

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 – LA RELAZIONE STORICA TRA ARTE E ATTIVISMO	7
1.1 LE AVANGUARDIE DEL PRIMO NOVECENTO	7
1.2 LE TENDENZE ARTISTICHE DEL DOPOGUERRA	19
1.3 IL '68 E LA DENUNCIA SOCIALE	26
1.3.1 L'Internazionale Situazionista e l'Azionismo Viennese	28
1.3.2 I movimenti contro la guerra	31
1.3.3 Il movimento femminista	37
1.3.4 Andy Warhol e l'arte queer	44
1.3.5 La Land Art e la critica istituzionale	46
1.4 GLI ANNI '80 TRA QUESTIONI DI GENERE, IDENTITÀ E NUOVI MEDIA	51
1.4.1 Il femminismo e il mezzo fotografico	54
1.4.2 ACT-UP e i diritti LGBTQIA+	60
1.5 IL PANORAMA CONTEMPORANEO	65
1.5.1 L'antiglobalizzazione tra immigrazione e attivismo mediatico	68
1.5.2 Identità post-coloniali	76
1.5.3 Le nuove sfide della critica istituzionale	78
1.5.3 I femminismi globali della terza ondata	81
1.5.5 Il nuovo ambientalismo e la svolta geografica	86
CAPITOLO 2 – TANIA BRUGUERA	90
2.1 IL CONTESTO STORICO ARTISTICO CUBANO	91
2.1.1 La Rivoluzione	91
2.1.2 Il <i>quinquenio gris</i>	94
2.1.3 Gli anni '80 e la nuova arte cubana	95
2.1.4 Il Periodo Speciale e la Quinta Biennale dell'Avana	97
2.1.5 La globalizzazione e la Settima Biennale dell'Avana	99
2.2 GLI ESORDI	101
2.3 ARTE DE CONDUCTA	107
2.4 POLITICAL TIMING SPECIFIC ART	116
2.5 ARTE ÚTIL	124

2.6 EST-ÉTICA	129
2.7 ARTIVISM	133
CAPITOLO 3 – “LA VERITÀ ANCHE A SCAPITO DEL MONDO”	144
3.1 LA MOSTRA AL PAC – PADIGLIONE D’ARTE CONTEMPORANEA DI MILANO (2021-22)	144
3.2 UNTITLED (HAVANA, 2000-2021)	152
CONCLUSIONI	158
ELENCO DELLE IMMAGINI	164
BIBLIOGRAFIA	169
SITOGRAFIA	175
APPENDICE – INTERVISTA A DIEGO SILEO	178

INTRODUZIONE

L'elaborato nasce dal mio interesse per l'arte politica e, in particolare, per la figura dell'artista attivista cubana Tania Bruguera.

Partendo dai primi del Novecento, ho voluto delineare in un percorso cronologico la storia dell'arte impegnata e attivista, che nasce con le avanguardie e si sviluppa negli anni del dopoguerra con i movimenti del 1968, passando per gli anni Ottanta e Novanta, fino ad arrivare ai giorni nostri. L'obiettivo è quello di mettere delle fondamenta storico artistiche a quella che è la pratica di Bruguera, dando una panoramica generale dell'evoluzione dell'arte politica nella storia a cavallo tra il XX e XXI secolo. Inoltre, ritengo che, nel tempo presente, l'arte politica e l'arte contemporanea siano inscindibili e profondamente interconnesse l'una con l'altra. Un'artista come Bruguera ne è un esempio fondamentale, e il suo impegno artistico dimostra come la sua figura debba essere considerata un simbolo attivista nel contesto artistico internazionale.

Dal momento in cui è emerso il movimento contro la globalizzazione fino alle rivolte nazionali durante Occupy Wall Street, l'attivismo artistico ha avuto un impatto significativo e stimolante. Questi eventi e altri simili dimostrano l'importanza di considerare seriamente il ruolo della cultura e di utilizzarla per promuovere il cambiamento sociale. Nell'attuale sistema economico, in cui cultura e profitto sono strettamente interconnessi, tutti noi partecipiamo al sistema capitalistico. Ciò non implica che gli artisti e gli attivisti non siano in grado di trasformare radicalmente e significativamente questo sistema, ma, per realizzare tali cambiamenti, è necessario un ripensamento della struttura stessa della produzione culturale.

La cosciente politicizzazione dell'arte spesso sorge come risposta alla consapevolezza che l'arte è già, in certo senso, politicizzata. La definizione stessa di arte è stata costruita in modi diversi in tempi, luoghi e sistemi culturali, sociali e politici differenti. Considerando l'arte come qualcosa al di fuori o al di sopra di un significativo impegno politico, e come dipendente dalla perpetuazione delle condizioni economiche e delle relazioni sociali esistenti, essa finisce per servire le forze sociali e politiche conservatrici, indipendentemente dalla sua apparente radicalità dal punto di vista

estetico. Di conseguenza, gli artisti che perseguono un impegno per un reale cambiamento sociale si sono costantemente trovati nella necessità di lavorare in modi che rompono con i paradigmi dominanti e le istituzioni consolidate dell'arte moderna. Nonostante l'idea dell'autonomia dell'arte sia stata talvolta sfruttata in modo costruttivo per difendere la libertà di pensiero e di espressione, il ruolo e la posizione dell'arte nella cultura occidentale moderna sono stati limitati, sia nella teoria che nella pratica, al punto che spesso si è suggerito che l'arte non debba o non possa impegnarsi nel tentativo di produrre un cambiamento nella società. Inoltre, l'arte è spesso un obiettivo primario della censura nei Paesi totalitari, o in altre situazioni in cui il contesto di un discorso rigidamente controllato conferisce a determinate immagini un potere trasgressivo.

Dopo aver fatto queste premesse, è importante però riconoscere come gli artisti abbiano spesso contribuito ai metodi e al vocabolario dei movimenti sociali moderni. Alcune metodologie e tecnologie, come il fotomontaggio o le performance di protesta, sono state ampiamente adottate e sono rimaste in uso fino a oggi. Pratiche che, dal punto di vista del modernismo occidentale, potrebbero sembrare un rifiuto dell'arte o una sua sottomissione alla politica sono state teorizzate o difese dagli artisti in diversi modi. L'idea stessa di arte è stata chiamata a rappresentare, tra le varie realtà, un ideale di libertà personale, una condizione utopica a cui la società potrebbe aspirare o un diritto collettivo a partecipare alla creazione della cultura quotidiana. Concetti tratti sia dalla tradizione modernista che da quella più antica sono stati incorporati in pratiche ibride, che vanno dalla propaganda all'azione comunitaria di base, dalla sovversione mediatica a veri e propri esperimenti di relazioni sociali. Negli ultimi anni, una nuova pratica ibrida è emersa dall'intersezione tra arte, attivismo politico e le forme di organizzazione rese possibili grazie a Internet.

Il primo capitolo vuole ricostruire la relazione storica tra arte e attivismo. Portando degli esempi sia di artisti che di collettivi artistici, la ricerca si focalizza sul modo in cui essi diventano anche attivisti, quali linguaggi e media scelgono per la loro arte sociale, se e come viene coinvolto il pubblico. Guardando inizialmente alle esperienze delle avanguardie del primo Novecento – Costruttivismo, Surrealismo, Dadaismo e la scuola del Bauhaus – e alle tendenze artistiche del dopoguerra con Pablo Picasso, Diego Rivera e Renato Guttuso, mi soffermo poi in modo più approfondito alla

seconda metà del secolo. I movimenti del 1968 trasformano il panorama sociale, politico e artistico internazionale. In Europa, l'apertura ideologica dell'Internazionale Situazionista e dell'Azionismo Viennese è alla base del meccanismo d'innescò della rivolta sociale. Negli Stati Uniti, artisti come Claes Oldenburg e Yoko Ono, insieme ai collettivi Artists and Writers Protest, il Guerrilla Art Action Group (GAAG) e l'Art Workers' Coalition (AWC), combattono e protestano contro l'ingiusta guerra in Vietnam. A metà degli anni Sessanta, avviene una svolta culturale con la riconsiderazione dell'uguaglianza dei diritti civili e delle donne. Il femminismo di seconda ondata partecipa alle proteste contro la guerra e alla battaglia contro la disuguaglianza delle artiste donne all'interno del mercato dell'arte. Con il collettivo Women Artists in Revolution (WAR), le artiste Judy Chigaco, Hannah Wilke, Valie Export e Carolee Schneemann, si inizia a tracciare un percorso che tratta d'identità e di uso del corpo come linguaggio, che viene ripreso nel successivo paragrafo sull'arte queer, e che è alla base del discorso artistico degli anni Ottanta. In questo periodo il mezzo fotografico risulta fondamentale nella rappresentazione femminista di Cindy Sherman, Barbara Kruger e delle Guerrilla Girls del corpo femminile come simbolo di protesta e critica all'oggettivazione della donna nella cultura di massa. Una diversa ma non meno importante campagna di sensibilizzazione viene svolta dal gruppo di artisti associati ad ACT-UP (Aids Coalition To Unleash Power) nei confronti della discriminazione subita dalla comunità LGBTQIA+ tra gli anni Ottanta e Novanta, periodo minacciato dall'epidemia di AIDS, che aveva messo in crisi anche il mondo dell'arte.

L'ascesa dell'arte ambientale tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta sposta l'impegno attivista sul tema della conservazione, legato all'ecosistema e ai sistemi in sé come strutture generative per fare arte. Tramite l'artista ambientalista tedesco Hans Haacke si tratta anche l'argomento fondamentale della critica istituzionale. Inoltre, le pianificazioni di bonifica a lungo termine sono condensate nel progetto di rimboschimento estensivo della città tedesca di Kassel di Joseph Beuys.

Tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI secolo si assiste all'ascesa del mondo dell'arte internazionale, dove il termine "arte contemporanea" va a sostituire quello di "postmoderno" per descrivere l'infinità di stili ed estetiche che si confrontano e si intersecano nell'ambito artistico globale, definito dalla nascita di biennali nelle città di

tutto il mondo. La nuova economia neoliberale e i suoi effetti vengono criticati dai movimenti antiglobalizzazione, che si oppongono al consumismo di massa guidato dal mercato e dai media. L'attivismo mediatico e l'aumento della migrazione interna ed esterna di forza lavoro sono alcuni dei temi centrali che vengono trattati nella nuova e iper-connessa realtà contemporanea dal gruppo degli Yes Men, dal network Multiplicity e da artisti come Santiago Sierra e Tania Bruguera.

Il discorso sulle differenti politiche identitarie (razziali, multiculturali, femministe e omosessuali) viene ricontestualizzato all'interno delle istituzioni artistiche, che devono ripensare il proprio sito dal punto di vista fisico, integrando un'interpretazione dell'arte che include anche i problemi sociali. La critica istituzionale che ne emerge, guidata da Occupy Museums, protesta contro gli abusi del capitalismo finanziario e aspira a uno spazio artistico aperto alla partecipazione critica e democratica. Anche il movimento femminista di terza ondata elabora nuovi modelli di analisi che tengono conto di altre visioni. Con Shirin Neshat si affrontano le dimensioni sociopolitiche e psicologiche dell'esperienza femminile nelle società islamiche contemporanee, attraverso l'uso della fotografia e del video. Regina José Galindo racconta con le sue performance la guerra civile del Guatemala e le sue conseguenze, utilizzando il proprio corpo come linguaggio non verbale. In Congo, il collettivo Le Groupe Amos si impegna per stabilire un senso di collettività e inclusività tra i suoi cittadini in un clima politico mutevole, in cui manca una soggettività africana indipendente a causa della presenza di istituzioni colonialiste.

Con le prove sempre più evidenti del cambiamento climatico, date da grandi disastri ecologici come Bhopal, Chernobyl e del Golfo del Messico, gli artisti ambientalisti contemporanei si devono confrontare con le minacce alla sopravvivenza degli ecosistemi portate dalla globalizzazione. Sfruttando i metodi innovativi delle nuove tecnologie, cercano di denunciarne le conseguenze sul paesaggio di tutto il mondo.

Fondamentale per la stesura di questo capitolo è stata la raccolta di saggi *Art and Social Change. A Critical Reader* (2007), a cura di Will Bradley e Charles Esche; e i testi di Claudia Mesch, *Art and Politics: a Small History of Art for Social Change Since 1945* (2013) e di Nato Thompson, *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century* (2015).

Il secondo e terzo capitolo trattano della figura di Tania Bruguera, contestualizzando la sua poetica e pratica artistica all'interno del panorama contemporaneo internazionale, e approfondendo come le sue performance e installazioni esaminino le strutture del potere ed esplorino i modi in cui l'arte può essere applicata alla vita politica e sociale quotidiana.

Nel secondo capitolo introduco l'artista cubana e il contesto storico sociale e artistico in cui è cresciuta e ha sviluppato la sua pratica. Esaminando la sua formazione educativa a Cuba, viene definito il modo in cui è diventata artista attivista e ha reso proprio il concetto di *Artivism*, estrapolandolo dal contesto internazionale. Bruguera ha sviluppato una propria grammatica per descrivere le sue opere e performance che uniscono l'arte con l'attivismo politico. Il termine più generale di *Artivism* include in sé le seguenti espressioni artistiche da lei coniate per intendere l'arte come cambiamento sociale e denuncia di un'urgenza verso l'opinione pubblica: *Arte De Conducta*, *Political Timing Specific Art*, *Arte Útil*, ed *Est-Ética*. Ognuna di queste è accompagnata da alcuni esempi di opere che meglio aiutano a descrivere il significato del concetto sviluppato dall'artista e la sua applicazione nella sua pratica artistica.

Nel terzo capitolo analizzo la mostra personale *La verità anche a scapito del mondo* dedicata a Tania Bruguera, curata da Diego Sileo e presentata al PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano dal 27 novembre 2021 al 13 febbraio 2022. Avendo assistito personalmente all'esposizione, ho voluto includerla in quanto ritengo sia fondamentale per trasmettere il potere che l'arte attivista performativa ha nei confronti dello spettatore, che rimane coinvolto fisicamente e psicologicamente nell'esperienza presentata. Prendo in esame specificatamente la performance *Untitled (Havana, 2000)*, eseguita per la prima volta alla Biennale dell'Avana del 2000 e, successivamente, riazionata al Museum of Modern Art (MoMA) di New York. Il PAC la ripropone in un *reenactment* che riconcettualizza l'opera originale per rispondere alla memoria specifica e alla storia presente di Cuba. Affronto il processo di creazione di questa performance, esaminando in che modo il *reenactment* corrisponde o differisce dall'originale, per quanto riguarda sia il contenuto sia il contesto spaziale e temporale nel quale è stata riprodotta.

Inoltre, nel percorso di mostra, una lunga e dettagliata *timeline* segna le tappe fondamentali della carriera artistica di Bruguera, partendo da Cuba, e successivamente

ampliandosi nel panorama internazionale. Fondamentale per il completamento di questo capitolo è l'intervista al curatore Diego Sileo, che ho avuto il piacere di incontrare direttamente il 21 aprile 2023, nella quale approfondisco il lavoro che ha svolto insieme a Bruguera dal punto di vista dell'organizzazione artistica e curatoriale della mostra, della selezione delle opere, dei dettagli che riguardano le singole performance, tra cui *Untitled (Havana, 2000-2021)*, e della *timeline* biografica sulla vita dell'artista.

L'intervista di Claire Bishop *Tania Bruguera in Conversation with Claire Bishop* (2020) mi è stata particolarmente utile per la stesura di questi due capitoli, in quanto mi ha permesso di raccogliere diverse citazioni riguardanti opere e avvenimenti specifici della vita di Bruguera narrati da lei in prima persona.

Infine, la ricerca bibliografica preliminare per la scrittura di questa tesi è stata ampia. Sono stati presi in esame vari testi, nazionali e internazionali, tra libri, articoli di giornale, interviste, saggi, cataloghi di mostre e manifesti. Tenendo conto anche delle indicazioni bibliografiche apprese durante il mio percorso universitario, ho avuto quindi modo di confrontarmi con vari materiali. Inoltre, la visione di video di performance, l'ascolto di interviste e la mia diretta partecipazione alla mostra *La verità anche a scapito del mondo* come spettatrice si sono rivelati essenziali per il completamento dell'elaborato.

CAPITOLO 1

LA RELAZIONE STORICA TRA ARTE E ATTIVISMO

1.1 LE AVANGUARDIE DEL PRIMO NOVECENTO

I primi decenni del Novecento sono stati caratterizzati da profonde trasformazioni politiche, sociali ed economiche. Questo periodo è stato segnato dalla crescita del capitalismo industriale, dall'affermarsi del sistema liberale democratico, dallo sviluppo delle tecnologie e della comunicazione di massa, nonché dalla Prima guerra mondiale e dalle rivoluzioni sociali e politiche che ne seguirono. In questo contesto, nel panorama artistico internazionale nascono i movimenti di avanguardia. Gli artisti sentivano il bisogno di esplorare nuove strade per l'arte e la cultura, attraverso sperimentazioni formali, la ricerca di nuovi linguaggi artistici, la critica al mondo tradizionale e l'indagine sulla psiche umana. Le avanguardie artistiche hanno spesso espresso anche una forte carica politica, proponendo nuove forme di impegno sociale e di critica alla società borghese. In questo senso, esse hanno rappresentato un momento di grande fermento culturale e intellettuale, che ha influenzato profondamente il mondo dell'arte e della cultura del XX secolo.

Le discussioni riguardo alla definizione di “arte attivista”, un concetto relativamente nuovo, si basano su due aspetti storico-artistici comuni. Il primo è di natura formale e riguarda lo spostamento che la postmodernità ha prodotto verso pratiche artistiche collettive o partecipative; il secondo è di natura critica e storica, e si riferisce alle ambizioni rivoluzionarie delle avanguardie storiche e al loro successo o fallimento. Quest'ultimo aspetto, evidenziato da Peter Bürger nel 1974, ha generato numerose critiche. A causa di ciò, spesso queste due cornici vengono considerate separatamente l'una dall'altra. Nel frattempo, si è diffusa l'idea del fallimento del progetto dell'avanguardia radicale, ma in realtà questa narrazione storica è molto meno chiara di quanto si possa pensare¹.

¹ G. Grindon, *Surrealism, Dada and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde*, in “Oxford Art Journal”, 34, 1, 2011, p. 79.

Durante l'Ottocento la produzione culturale è stata influenzata dal mercato e l'arte è stata separata dalle istituzioni sociali che l'avevano precedentemente sostenuta e condizionata. In questo periodo è emersa una teoria che considera l'arte come autonoma e autogovernata rispetto agli altri ordinamenti, conosciuta come "autonomia dell'arte". Tuttavia, questa idea ha cominciato a essere vista come una celebrazione della libertà soggettiva, oltre che della libertà dall'influenza delle altre istituzioni sociali, spesso in linea con posizioni radicali di opposizione al capitalismo. Si può notare questa tensione, ad esempio, nell'affermazione ambigua di Mallarmé sull'autonomia dell'arte attraverso la metafora dell'impegno sociale, quando afferma che "nel nostro tempo il poeta può solo scioperare contro la società"².

All'inizio del XX secolo, queste tendenze divergenti hanno raggiunto un punto di crisi. La libertà implicita nell'autonomia estetica ha cominciato a venire interpretata come libertà che va oltre i limiti della stessa produzione artistica. Questa condizione storica ha reso possibile l'avvento dell'avanguardia, che Bürger descrive come "l'autocritica sistematica dell'arte"³. Ciò è il risultato di cambiamenti storici nella composizione del ruolo dell'artista: da figura peculiare, non normativa, ideale di genio e creazione, nella modernità perde la sua aura di potere. Il concetto di sovranità dell'arte viene messo in crisi dai cambiamenti delle relazioni di classe, in quanto avviene una separazione tra l'autonomia sociale dell'arte e il suo valore ideologico, o capitale culturale, che ancora circonda l'opera e i suoi prodotti.

La *Teoria delle Avanguardie* di Bürger ha definito l'avanguardia radicale come un punto fondamentale nell'integrazione dell'opera d'arte con la realtà della vita quotidiana. Questo tentativo, tuttavia, ha portato a un fallimento: le opere anti-arte e sovversive, che rappresentavano un rifiuto dell'arte e della forma-merce, sono state alla fine acquistate come opere d'arte e come merci. La lettura di Bürger ha avuto un forte impatto, in quanto ha messo in evidenza una serie di limiti dell'arte che ha cercato di sperimentare la critica politica o la contro-rappresentazione all'interno della forma-merce, una sperimentazione che le avanguardie hanno analizzato per prime.

² S. Mallarmé, *Mallarmé: Selected Prose Poems, Essays and Letters*, Baltimore, John Hopkins Press, 1956, p. 22.

³ P. Bürger, *Theory of the Avant Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 20.

Tuttavia, l'autonomia dell'arte come valore deve essere considerata anche nel suo aspetto positivo di linguaggio e mezzo per immaginare forme alternative di rottura con le istituzioni artistiche e la forma-merce. A partire dalla fine del XIX secolo, la composizione relativa del tempo "lavorativo" e di quello "ludico" è cambiata nella società occidentale, portando all'assimilazione dell'ideale ludico nell'autonomia dell'arte come un possibile rifiuto del lavoro. Per molti movimenti d'avanguardia, il ruolo di artista viene aggiunto ad altri immaginari di identità lavorativa. Sono questi nuovi valori che hanno permesso la creazione di un nuovo linguaggio politico di sovranità.

Le avanguardie spesso non si concepivano come un gruppo di artisti che apriva una nuova strada, bensì come artisti che rifiutavano il proprio ruolo. Questa rottura con l'idea di arte era legata alla rottura con l'idea di lavoro, che divenne un tema comune ai vari gruppi. La proclamazione di questo "suicidio dell'autore", che consiste nel rifiuto del ruolo tradizionale dell'autore come creatore unico e originale dell'opera d'arte, si manifesta nelle dichiarazioni surrealiste di André Breton del 1925: "Non abbiamo nulla a che fare con la letteratura [...]. Siamo specialisti della Rivolta"⁴. Nel 1929, il dissidente surrealista Georges Bataille, nel suo primo saggio sul significato politico del Surrealismo, scrive:

Dobbiamo insistere fin dall'inizio sul fatto che una forma ancora relativamente nuova di attività intellettuale, non ancora castrata e addomesticata, è legata per forza di cose alla rivolta delle classi inferiori contro il lavoro attuale⁵.

In seguito, Louis Aragon presenterà il suo *Trattato di stile* non come una guida estetica alla scrittura, ma come una guida etica alla vita in cui "è necessario studiare le forme occasionali della ribellione"⁶. Questo rifiuto retorico di partecipare alla produzione di valori capitalistici era un aspetto positivo del desiderio dell'avanguardia di costruire strade alternative.

⁴ "We have nothing to do with literature [...]. We are specialists in Revolt." Bureau of Surrealist Research, "Declaration of 27th January 1925", in M. Richardson, K. Fijalkowski (eds), *Surrealism Against the Current: Tracts and Declarations*, London, Pluto, 2001, p. 24.

⁵ "We must insist from the outset that a still relatively new form of intellectual activity, not yet castrated and domesticated, is linked by the force of things to the uprising of the lower classes against present-day work." G. Bataille, "The 'Old Mole' and the Prefix Sur in the Words Surhomme [Superman] and Surrealist", in Stoekl (ed.), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-39*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 32.

⁶ "It is necessary to study the episodic forms of rebellion." L. Aragon, *Treatise on Style*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 37.

Il Surrealismo, movimento guidato da Breton, si propose di liberare l'espressione artistica dalla cultura e dall'ideologia con metodi orientati all'accesso diretto alla mente inconscia. Che siano tecnicamente riusciti in questo intento o meno, di certo hanno ampliato notevolmente il vocabolario estetico e simbolico dell'arte occidentale e hanno sfidato molte delle sue teorie tradizionali. Le loro proposte sulla creatività erano radicalmente democratiche: l'intuizione surrealista non poteva essere insegnata né limitata da giudizi sociali. Dal punto di vista di Breton, il sistema politico e le norme sociali dominanti venivano sentite come un'imposizione ingiusta e ingiustificabile sull'imprevedibilità della natura umana. Il gruppo parigino, attraverso le riviste *La Révolution Surréaliste* e successivamente *Le Surréalisme au service de la Révolution*, non solo presentò esperimenti di percezione ed espressione, ma anche manifesti che sostenevano azioni e prendevano posizioni politiche importanti, molto più radicali di quelle proposte da qualsiasi altra organizzazione francese dell'epoca.

Molte opere surrealiste non furono esposte o fatte circolare nel mondo dell'arte ufficiale fino a molti anni dopo la loro produzione. Forse questa è stata in parte una politica intenzionale, oppure è dovuto al fatto che il mercato dell'arte ha tardato ad accettare la sperimentazione formale delle opere surrealiste. Il risultato fu la creazione di una comunità culturale indipendente e ristretta, in cui la forma aveva assunto un significato istituzionale e le proposte formali venivano lette alla luce delle tensioni tra le diverse posizioni politiche all'interno del gruppo. Questi conflitti interni, tuttavia, ebbero poche manifestazioni pubbliche, nonostante il tentativo divisivo di Breton, nel 1927, di affiliare il movimento surrealista al Partito Comunista, da cui poi egli stesso fu espulso nel 1933. Breton riteneva che il rifiuto ideologico del Partito verso la visione artistica surrealista fosse parte di un disaccordo politico più profondo e inevitabile, dato che per lui il Surrealismo era di per sé un programma rivoluzionario⁷.

È necessario a questo punto prendere in considerazione anche l'importanza che il lavoro e l'identità hanno avuto nella comprensione dell'arte e delle forme artistiche attiviste. Esplorando la connessione tra affetti e movimento sociale, la nozione di composizione di classe è stata paragonata a quella di biopotere di Foucault, ma si concentra sul biopotere della produzione. Infatti, l'approccio autonomista e quello del

⁷ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change. A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2007, p. 16.

materialismo storico, entrambe teorie importanti per comprendere la produzione culturale e la lotta di classe, non hanno sempre considerato l'importanza degli affetti e delle pratiche performative nella produzione culturale. Lo studio del materialismo storico aveva cercato di collegare i cambiamenti dell'esistenza materiale (l'ascesa dell'acciaio, l'uso dell'energia a vapore, l'introduzione della ferrovia, i cambiamenti nel modo in cui venivano prodotti i beni materiali) a quelli del pensiero, delle idee e dei desideri. In altre parole, tentava di stabilire connessioni tra le questioni economiche e i modi in cui le persone vivevano la loro vita. Si vuole quindi integrare queste tesi con la teoria del materialismo affettivo e performativo, che si concentra sugli affetti e sulle pratiche corporee nella produzione culturale e sociale⁸. La nozione di composizione politica identifica come politici i momenti di relazione sociale performativa altrimenti invisibili o illeggibili, che sono spesso principalmente affettivi, emotivi e sensoriali. In questo modo gli affetti, centrali nel biopotere, dimostrano di avere un ruolo nella produzione e nella riproduzione della società. Questa prospettiva è utile per cogliere la particolare condizione estetico-sociale e il ruolo delle forme artistiche attiviste, che attraversano irriducibilmente le divisioni critiche di "arte" e "propaganda", o "estetica" ed "etica".

La composizione politica offre un mezzo per concentrarsi sui rapporti di produzione culturale e sociale in parte, al di fuori o contro i rapporti capitalistici. Per un modello collettivo di produzione artistica si può guardare al contesto dei movimenti sociali, che esprimono la loro arte sotto forma di cultura materiale e performance, sviluppata non da una tradizione di autonomia estetica ma di conflitto sociale. Le forme d'arte utilizzate dai movimenti sociali si sono evolute nel tempo fino ad assumere gli aspetti che conosciamo oggi, associati alla folla urbana. Che si trattasse di striscioni, manifesti, cortei o marce, queste forme sono state ispirate dalle arti religiose e militari esistenti per disciplinare e ordinare le masse, e dalla cultura popolare del XVIII secolo. La modernità rappresenta un rivoluzionario punto culminante della composizione tecnica, favorita anche dalla Prima guerra mondiale, che stimolò la rapida espansione di un sistema di fabbrica meccanizzato e una nuova ondata di sviluppo tecnologico. Nel 1911, Frederick Taylor pubblicò *Principi di gestione scientifica*, che estendevano la logica della produzione fordista al controllo approfondito dei lavoratori. Questo

⁸ G. Grindon, *Surrealism, Dada and the Refusal of Work*, cit., p. 86.

testo può essere letto come un esempio di discorso capitalistico di assoggettamento⁹. Seguendo Taylor, si è cercato di modellare la prestazione del tempo libero al di fuori del lavoro in termini manageriali: anche la società era una fabbrica che richiedeva una gestione. Molti cominciarono a immaginare una cultura che esprimesse questa logica industriale in metafore meccaniche, in opposizione al racconto della cultura come priva di uso. Ad esempio, Le Corbusier ha notoriamente ripensato l'architettura della casa come una "macchina per vivere". Altri hanno applicato questi concetti al governo, all'istruzione, alla sanità, alla pubblicità e al comportamento dei consumatori, alla pianificazione e gestione dello spazio urbano. Tuttavia, questi cambiamenti sociali hanno portato alcuni artisti a esaminare la funzione sociale del loro lavoro, adottando una posizione anticapitalista sul ruolo dei desideri, dei prodotti e dei servizi.

Sebbene sia stato definito in modo più noto dai Surrealisti, la loro opposizione retorica al lavoro è stata direttamente preceduta da rifiuti legati all'immaginazione di altri modelli di lavoro artistico. In particolare, la produzione di identità lavorative non conformi e di oggetti "altri" da esse prodotti sono stati più chiaramente inquadrati nel contesto sociale molto diverso della Russia rivoluzionaria. In questo Paese, la divisione industriale del lavoro era meno sviluppata e il comunismo stava cercando di ricomporre la classe operaia come parte di una nuova collettività. La Rivoluzione d'Ottobre del 1917 in Russia fu solo un aspetto di un conflitto diffuso che comprendeva una rivoluzione in Messico e una guerra imperiale distruttiva in Europa. Le visioni politiche socialiste, comuniste e anarchiche rimasero forze potenti nell'Europa capitalista e persino negli Stati Uniti, fino alla guerra civile spagnola, ma le conseguenze della Seconda guerra mondiale misero a tacere le poche voci in disaccordo che le sopravvissero¹⁰.

Ovviamente, la Rivoluzione sovietica non fu solo un trasferimento di potere da un regime all'altro. Il progetto di definire un nuovo ordine dal punto di vista culturale e politico si svolse sullo sfondo della guerra civile. Gli artisti che avevano supportato la futura leadership di Lenin si trovarono a doversi confrontare con la domanda sul loro ruolo dopo l'apparente eliminazione della classe borghese e del relativo spazio destinato alla pittura e alla scultura come passatempo. Da parte degli artisti

⁹ G. Grindon, *Surrealism, Dada and the Refusal of Work*, cit., p. 87.

¹⁰ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 13.

dell'avanguardia russa si assiste a un chiaro rifiuto della loro identità, che diventa marginale in relazione alle varie ricomposizioni di artista-costruttore, artista-ingegnere e artista-inventore.



Figura 1. Vladimir Tatlin, *Monumento alla Terza Internazionale*, 1919

I Costruttivisti dichiararono la fine dell'arte come attività separata e fine a sé stessa, sostituendola con l'idea di costruzione: l'arte come ricerca tecnologica sull'estetica e sull'architettura i cui risultati dovevano essere applicati al servizio del progresso della società. L'arte doveva, quindi, essere integrata nella vita quotidiana su una base scientifica che consentiva scoperte individuali, ma non l'espressione individuale. Lo studio costruttivista dell'estetica era orientato all'eliminazione dell'ideologia borghese dalla produzione artistica. Il concetto borghese di arte, visto come valore universale indipendente dalla società e la cui essenza era riservata a un'élite specifica, fu sostituito dall'idea di arte come strumento, una tecnologia oggettiva che doveva essere applicata da individui preparati al servizio della Rivoluzione. Uno dei fondatori del movimento costruttivista, Vladimir Tatlin, ideò nel 1919 il famoso *Monumento alla Terza Internazionale* (Fig. 1), simbolo architettonico di modernità industriale e di celebrazione dell'ideologia comunista, con il suo aspetto dinamico e la sua audacia ingegneristica. La struttura avrebbe dovuto ruotare su sé stessa in modo da creare un cambiamento continuo nella percezione dell'edificio. L'estetizzazione della politica si era trasformata in politicizzazione dell'estetica, cioè nell'uso dell'estetica per scopi politici¹¹. Il progetto non fu mai realizzato, sia per motivi tecnici che politici: sotto Stalin lo Stato sovietico rifiutò gli ideali dei Costruttivisti a favore della propaganda del Realismo socialista, e l'obiettivo di un'estetica sociale razionale applicata a tutte le forme di produzione fu riconvertito in monumenti totalitari kitsch¹².

Tuttavia, le idee dei Costruttivisti furono potenti e influenti, tanto da ispirare il Bauhaus, fondato da Walter Gropius nel 1919, un movimento dedicato all'esplorazione dei modi in cui gli artisti potevano contribuire alla creazione di una nuova società. La visione di Gropius si ispirava inizialmente all'Espressionismo tedesco e al movimento Arts and Crafts, ma fu presto ampliata dalle idee del Costruttivismo. Egli stesso passò rapidamente dalla progettazione della casa espressionista di Sommerfeld nel 1920, alla realizzazione della *Haus am Horn*, in stile internazionale, due anni dopo, mentre importanti costruttivisti come l'artista ungherese Laszlo Moholy-Nagy furono assunti come maestri del Bauhaus.

¹¹ B. Groys, *On Art Activism*, in "e-fluxus", 2014; <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [ultimo accesso 6 marzo 2023].

¹² W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 14.

Senza il senso di possibilità rivoluzionaria che aveva alimentato gli esperimenti russi, gli ideali del Bauhaus mutarono dall'estetizzazione della vita quotidiana al funzionalismo industriale al servizio della convenienza politica ed economica. Hannes Meyer consolidò l'allontanamento dall'espressione individuale verso la produzione industriale avviato da Gropius, ma inserì questa produzione, i suoi obiettivi e la sua organizzazione nel contesto di una visione sociale egualitaria. Il suo breve mandato di direttore fu interrotto dalla resa di Gropius alle pressioni del governo nazista, di fronte alle proteste del corpo studentesco. Il successore di Meyer, Mies van der Rohe, riuscì a negoziare con le autorità naziste nella speranza di far proseguire le attività del Bauhaus a Berlino fino agli anni Trenta, e continuò a dimostrare, nella sua successiva carriera architettonica, che la visione radicale dell'arte come disciplina tecnica oggettiva era anche del tutto compatibile con gli interessi del capitale.

Se i Costruttivisti e il Bauhaus rappresentano i tentativi modernisti più sviluppati di riformulare l'idea di arte al servizio di fini sociali collettivi, il Dadaismo delinea il rifiuto di tutte queste ideologie utopiche. Inoltre, gli studi sul Costruttivismo rivelano anche come la preoccupazione riguardo al ruolo dell'artista nell'impegno sociale collettivo sia particolarmente evidente durante i periodi in cui si verificano lotte della classe operaia che mettono in crisi il lavoro in generale. Ciò avviene analogamente tra i Dadaisti nella Berlino di Weimar, in un periodo di scioperi di massa e violente rivolte in strada, che tentano di configurare un nuovo ruolo sociale e di presentazione di sé per gli artisti. Helmut Herzfeld e George Grosz applicarono su molte delle loro opere la dicitura "mont", "meta-mech" o "meta-mech constr". Come spiega Raoul Hausmann: "Il termine traduce la nostra avversione a giocare all'artista e, pensando a noi stessi come ingegneri [...] intendevamo costruire, assemblare le nostre opere"¹³. Il ruolo dei nomi in questo tentativo di assumere un altro significato fu anche importante per la composizione delle organizzazioni rivoluzionarie e per l'imitazione in modo scherzoso della forma partito, che divenne comune tra i gruppi Dadaisti e Surrealisti: dall'Ufficio Centrale Dada della Rivoluzione Mondiale, al Comitato Antinazionale per i Lavoratori non Pagati, alla Dada Advertising Company; un'attenzione che continuò più tardi a Parigi con il Partito Surrealista e il Bureau of Surrealist Research. Questa

¹³ "The term translates our aversion at playing the artist, and, thinking of ourselves as engineers [...] we meant to construct, to assemble our works." R. Hausmann, *Courier Dada*, 1958, p. 42.

ridenominazione rifletteva il loro diverso rapporto con il comunismo dall'interno di una società capitalista. L'Europa occidentale non ha avuto un socialismo di Stato, ma movimenti sociali di vario tipo realmente esistenti, con le loro forme di composizione di classe, arte e cultura. Il rifiuto dei Dadaisti berlinesi del ruolo degli artisti sotto il capitalismo fu accompagnato dalla loro ricerca e integrazione nella composizione politica e produzione artistica dei movimenti sociali, la cui modalità primaria era la performance corporea collettiva extra-istituzionale e non autorizzata dei soggetti. L'obiettivo comune di un cambiamento sociale rivoluzionario li aveva portati a sviluppare potenti strategie di critica, protesta e rifiuto, la cui influenza continua a farsi sentire ancora oggi. Grosz e Herzfeld, infatti, sostenevano:

L'artista di oggi, se non vuole esaurirsi e diventare un antiquato bidone, deve scegliere tra la tecnologia e la propaganda della guerra di classe. In entrambi i casi deve rinunciare all'arte pura'. O si arruola come [...] artista pubblicitario nell'esercito [...] che sfrutta tutto il mondo; o come [...] propagandista e difensore dell'idea rivoluzionaria e dei suoi partigiani¹⁴.

L'intuizione che i presupposti dell'ideologia dominante fossero profondamente inscritti nelle forme del linguaggio, dell'immaginario e del comportamento quotidiano, e che fosse a questo livello che dovevano essere attaccati e smantellati, prefigura molti sforzi teorici successivi. Ad esempio, i provocatori collage fotografici contro il regime nazista di Herzfeld e le manifestazioni pubbliche dadaiste hanno contribuito a sviluppare le successive tattiche di fotomontaggio e di performance conflittuale che sono diventate colonne portanti dell'attivismo politico contemporaneo.

Esponente del Dadaismo zurighese, Tristan Tzara re immagina il ruolo dell'artista attingendo alle forme di performance tradizionali dei movimenti sociali: "Il nuovo artista protesta, non dipinge più"¹⁵. L'artista-organizzatore fu sostituito dall'artista-agitatore di folle; l'avanguardia assunse una forma di protesta e un linguaggio attivo in termini di incitamento, provocazione e offesa. Non solo attinsero alle forme d'arte dei movimenti sociali, alle parate pubbliche, ai costumi, ai manifesti, ma il quadro funzionale di queste espressioni divenne quello condiviso dai movimenti sociali. I

¹⁴ "Today's artist, if he does not want to run down and become an antiquated dud, has the choice between technology and class warfare propaganda. In both cases he must give up 'pure art.' Either he enrolls as an [...] advertising artist in the army [...] which exploits all the world; or [...] a propagandist and defender of the revolutionary idea and its partisans." G. Grosz, W. Herzfeld, "Art Is in Danger", in Lippard (ed.), *Dadas on Art*, Upper Saddle River NJ, Prentice Hall, 1971, p. 85.

¹⁵ "The new artist protests, he no longer paints." T. Tzara, "Dada Manifesto 1918", in T. Tzara, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, New York, Riverrun Press, 1992, p. 7.

Dadaisti ribadirono l'arte dell'attivismo come una delle belle arti. Inoltre, ciò comportò anche la produzione di oggetti performativi provocatori, queer, attivisti nel senso più letterale del termine. Anche in questo caso c'è un precedente negli studi del Costruttivismo. Adesivi, insegne, costumi e maschere erano spesso importanti nelle performance dadaiste, ma il gruppo berlinese immaginò anche nuovi oggetti che modificavano quelli tradizionali dei movimenti sociali. Il più documentato di questi è stato il loro impegno con l'oggetto attivista archetipico del pamphlet, sotto forma di *Everyman His Own Football*.

La più intensa delle loro azioni avvenne nel 1919, durante la rivolta della sinistra comunista spartachista¹⁶, alla quale parteciparono attivamente. Il gruppo pianificò un corteo il 15 febbraio, azione che voleva anticipare l'appello per l'organizzazione immediata di una propaganda dadaista “con 150 circhi per l'illuminazione del proletariato”. Infatti, i circhi combinano tra loro in modo ironico diverse forme di spettacolo pubblico, religiose, militari e politiche. Il tutto era amplificato dalla distribuzione di un pamphlet politico di quattro pagine, *Every Man His Own Football* (Fig. 2), che utilizzava il fotomontaggio per richiamare visivamente la forma del giornale o della pubblicità di massa. Prima di essere arrestati dagli agenti di polizia, avevano già venduto tutte le 7600 copie.



Figura 2. Pamphlet *Every Man His Own Football*, 1919

¹⁶ La Lega di Spartaco, o Lega Spartachista (in tedesco *Spartakusbund*), fu un'organizzazione socialista rivoluzionaria d'ispirazione marxista formatasi in Germania durante gli anni della Prima guerra mondiale. La rivolta spartachista, o rivolta di gennaio, fu uno sciopero generale sfociato poi in scontri armati, avvenuto a Berlino tra il 5 e il 12 gennaio 1919, contro il nuovo governo della Repubblica di Weimar. L'avvenimento era collegato alla precedente Rivoluzione di novembre, esplosa subito dopo la sconfitta della Germania nella Prima guerra mondiale.

L'uso del montaggio e la distribuzione in parata del pamphlet possono essere intesi come un esperimento d'avanguardia con il potenziale performativo di quest'oggetto, proiettando su di esso la prestazione indipendente di una macchina. Sebbene contenesse una retorica politica, fin dalla prima pagina appariva troppo ridicolo per essere un pamphlet istituzionale, ma era difficile da classificare semplicemente come satira. La sua ambiguità oggettuale si fondava sull'uso del fotomontaggio per tagliare e riorganizzare il corpo, il genere e l'identità politica. Imitando il formato di un giornale, la sua targhetta incorporava l'icona di un signore elegante con bastone (in realtà Herzfeld) che si toglie la bombetta in un saluto disinvolto, apparentemente incurante del suo corpo sostituito da un pallone da calcio. Anche gli incitamenti alla partecipazione politica governativa nazista erano ribaditi sotto forma di vani appelli umoristici nella pubblicità e nei titoli del giornale.

La Prima Fiera Internazionale Dada del 1920 (Fig. 3) estese questa estetica allo spazio fisico, collocando le forme d'arte del movimento sociale in una galleria. I loro montaggi erano sovrastati da grandi slogan ed esortazioni su cartelli, come "abbasso l'arte", "Dada è dalla parte del proletariato rivoluzionario!". Sul soffitto era appesa nella forma di protesta popolare un'immagine votiva: un soldato con una testa di maiale che portava un cartello al collo, "appeso dalla rivoluzione", mentre volantini e giornali radicali erano sparsi per la galleria.

In ogni caso, gran parte dei dibattiti provocati dalle avanguardie furono interrotti bruscamente dallo scoppio della Seconda guerra mondiale. La resistenza al nazismo si trasformò in un impegno vincolante e continuato, che si estese anche oltre il 1945 e nel periodo della ricostruzione, mentre sia le potenze alleate che quelle dell'Asse colsero l'occasione della guerra per disgregare o reprimere i movimenti anticapitalisti. Solo all'inizio degli anni Sessanta riemersero nuovamente forme di movimenti collettivi sociali di opposizione artistica e politica, svincolate dai blocchi ideologici dell'Est e dell'Ovest¹⁷.

¹⁷ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 17.



Figura 3. Prima Fiera Internazionale Dada, 1920

1.2 LE TENDENZE ARTISTICHE DEL DOPOGUERRA

Alla fine del XIX secolo, il nuovo sistema industriale aveva avviato un metodo di sfruttamento economico basato sulla logica capitalista. La macchina della produzione industriale diventò completamente dipendente dalla pubblicità, creando un soggetto che desiderasse ciò che veniva venduto, e contribuendo a sua volta a creare la metropoli. La crescita delle città divenne una caratteristica distintiva del modernismo, e il suo motore estetico fu proprio il rapporto con il fascino culturale del capitale. La città era vista come un luogo di sguardi: verso gli estranei, verso gli edifici, e verso gli oggetti di consumo. Di conseguenza, questo desiderio volto al guardare aveva stimolato a decorare i nuovi centri¹⁸.

Nel XX secolo, si assisté all'ascesa di moderne forme di pubblicità, che dovevano plasmare il consumatore, producendo in lui il desiderio di quel determinato prodotto. Nel 1913 Henry Ford, con l'apertura dello stabilimento a Highland Park e della prima catena di montaggio, aveva abbracciato esattamente questo messaggio, allargandolo anche ai suoi dipendenti: si aspettava che i lavoratori volessero e potessero permettersi i prodotti che fabbricavano.

¹⁸ N. Thompson, *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*, Brooklin-London, Melville House, 2015, p. 10.

Ma negli anni Cinquanta si osserva un cambiamento di rotta con l'avvento del postfordismo: nel sistema di produzione ogni oggetto diventa composto da parti che arrivano da tutto il mondo. La rivoluzione industriale diventa globale, modificando il paesaggio geopolitico: man mano che le tecniche e le idee capitaliste si espandevano in tutti i territori, la cartina globale veniva suddivisa in zone del Primo, Secondo e Terzo Mondo. Non più realizzati per mezzo di catene di montaggio, quasi tutti i prodotti dipendevano ora da un sistema interconnesso a livello globale di finanza, produzione, lavoro e pubblicità. Si era formata una nuova società basata sul consumo, non solo di case, automobili o cibo, ma anche di una vasta gamma di prodotti culturali. Il concetto di "industria culturale" deriva dalla critica di Theodor Adorno e Max Horkheimer alla cultura di massa e di consumo, trattata nel volume *L'industria culturale: l'Illuminismo come inganno di massa* del 1944. Essi osservarono il fenomeno che avrebbe trasformato il mondo del dopoguerra: il capitalismo aveva reso la tecnologia dell'industria culturale un mezzo per raggiungere la standardizzazione e la produzione di massa, tralasciando ogni forma di distinzione tra la logica del lavoro e quella del sistema sociale¹⁹.

Mentre i politici cercavano di ricostruire le economie nazionali distrutte dalla Seconda Guerra Mondiale, il capitalismo si muoveva verso la produzione di beni di consumo e servizi sociali su scala globale. Di conseguenza, ciò portò la radio e il cinema ad avere la capacità di influenzare l'immaginazione mondiale su una scala ancora più grande di quanto non avessero fatto prima della guerra. La produzione culturale capitalista si fece strada in tutti gli spazi e aspetti della vita quotidiana: dai cartelloni pubblicitari, ai film, ai dischi, alla televisione. Quest'ultima nuova tecnologia, insieme alla radio e al cinema, era diventata parte integrante del modo di intendere il mondo. In questo contesto di trasformazione sociale, si stava assistendo a uno sconvolgimento di portata paragonabile a quello della prima rivoluzione industriale. La vita quotidiana stava cambiando, così come i desideri e i sogni di una nuova generazione, impaziente di articolare la propria identità.

Tuttavia, è necessario prendere in considerazione anche il contesto sociopolitico sviluppatosi successivamente alla fine della Seconda guerra mondiale. Durante la Guerra Fredda, l'arte è resa politica soprattutto attraverso la sua manipolazione da

¹⁹ N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 12.

parte dei due poli opposti del conflitto, gli Stati Uniti e l'URSS. In Occidente si ritiene che solo l'arte dei Paesi del blocco sovietico sia stata esplicitamente politicizzata dallo Stato, riprendendo le forme e le convenzioni stilistiche del Realismo socialista. Quest'ultimo intendeva rappresentare la tradizionale nozione marxista di lotta di classe, e voleva essere prova del costante progresso della classe operaia verso una posizione di potere sociale ed economico²⁰. La complessa ristrutturazione delle idee socialiste in partiti comunisti organizzati, la "vecchia sinistra" da un lato, e una sinistra indipendente²¹ dall'altro, variò molto dopo il 1945.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, alcuni artisti dell'Europa occidentale e orientale, tra cui i pittori italiani legati al partito comunista (PCI), come Renato Guttuso, adottarono il Realismo socialista come stile, incorporandolo a elementi e tecniche moderniste come il collage o il rifiuto della prospettiva lineare. Guttuso, siciliano, aderì al PCI alla fine degli anni Trenta, e successivamente si unì alla Resistenza. Nel 1946, insieme a Emilio Vedova, fondò il Fronte Nuovo delle Arti, che aspirava a perseguire obiettivi socialisti attraverso una nuova pittura politica che utilizzasse forme moderne e uno stile "post-cubista" ed espressionista. Nell'innovativa opera *La discussione* (Fig. 4), dove utilizza il *papier collé* in omaggio all'amico Picasso, si può notare come l'artista continui ad assumere una posizione antifascista e contro la guerra. Il tema rappresentato, una riunione di cittadini e membri del partito che discutono le sfide del socialismo di Stato, diventò un genere pittorico ufficiale nella DDR²². La crescente influenza di Guttuso nella Germania Est lo portò a diventare membro dell'Akademie der Künste di Berlino nel 1955. Si dice che la sua arte sia "a cavallo" della cortina di ferro.

²⁰ C. Mesch, *Art and Politics: a Small History of Art for Social Change Since 1945*, New York-London, I.B. Tauris & Co., 2013, p. 16.

²¹ Nel dopoguerra, alcuni esponenti della sinistra europea, conosciuti anche come "sinistra indipendente", rifiutarono i rigori dell'ideologia comunista sovietica stanlinista. I partiti comunisti in Francia (il PCF) e in Italia (il PCI), così come negli Stati Uniti (il CPUSA) e il Messico (il PCM), lottarono per ristabilirsi in questo periodo.

²² La DDR, acronimo di Deutsche Demokratische Republik, fu uno stato socialista dell'Europa orientale dal 1949 al 1990, situato nella parte orientale della Germania e governato da un partito comunista. La DDR aveva un'economia pianificata, in cui il governo decideva cosa produrre e come distribuire le risorse, e un sistema politico autoritario in cui le libertà e i diritti dei cittadini erano limitati. Dopo la caduta del Muro di Berlino nel 1989, la DDR si unì alla Repubblica Federale di Germania, formando l'attuale Germania unita.



Figura 4. Renato Guttuso, *La discussione*, 1957

Guttuso incontrò Pablo Picasso per la prima volta durante un viaggio a Parigi nel 1946. I due divennero amici e si frequentarono spesso nel corso degli anni. Entrambi, insieme a Diego Rivera, erano tra i più famosi artisti moderni dell'Occidente la cui arte era già stata associata all'antifascismo e alla vecchia sinistra. Essi utilizzarono la pittura figurativa per sostenere la politica di opposizione di sinistra, per contrastare la politica della Guerra Fredda degli Stati Uniti in Corea e in America Latina, e per commentare positivamente le posizioni estetiche e politiche del comunismo sovietico.

Durante la Guerra Fredda, Picasso divenne un'icona contestata dell'artista moderno in sé. Nel clima di crescente anticomunismo negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, la sua chiara adesione al comunismo divenne un problema per molti americani. Dopo la sua prima mostra personale al Museum of Modern Art (MoMA) di New York nel 1939, seguirono altre due esposizioni dedicate all'artista presso la stessa istituzione nel 1946 e nel 1957. I commenti più apertamente antifascisti e politici di Picasso sulla Spagna

del periodo bellico, il dipinto *Guernica* e la serie di acqueforti *Il sogno e la menzogna di Franco*, erano già stati inclusi nella prima retrospettiva. Per celebrare la sua adesione al PCF, inoltre, nel 1944 egli pubblicò negli Stati Uniti una breve dichiarazione intitolata *Perché sono diventato comunista*²³.

Ben presto, la validità dell'arte moderna fu messa in discussione sia dalla destra che dalla sinistra americana. Poiché lo stesso Museum of Modern Art (MoMA) di New York fu attaccato, il curatore Alfred Barr iniziò a sostenere insieme ai suoi colleghi che l'arte di Picasso non era conforme a quella promossa dallo Stato sovietico. Ciò divenne evidente quando il ritratto di Stalin, un disegno commemorativo che l'artista aveva completato nel 1953, causò gravi ripercussioni in Francia e in URSS, portando la stampa americana a dipingere Picasso come un seguace passivo della politica comunista.

Oltre ai suoi incompresi omaggi a Stalin, egli produsse altre opere fortemente critiche nei confronti delle azioni statunitensi dopo il 1946. La più nota è il *Massacre en Corée* (Fig. 5), esposto al Salon de Mai di Parigi nel 1951. Il dipinto è stato interpretato come reazione di Picasso a un'imboscata condotta dagli americani nella guerra di Corea, durante la quale furono uccisi civili, tra cui donne e bambini. È stato anche descritto come "una nuova *Guernica*", in cui l'America aveva sostituito la Germania, o come una condanna delle atrocità e della violenza sostenuta dallo Stato. Tuttavia, in questa composizione maldestra, l'artista fa molti riferimenti storico-artistici a Goya e Manet, così come al suo *Guernica*, e tenta di integrare le forme cubiste geometriche con la figura umana. Il quadro apparentemente sconcertò il mondo dell'arte di New York, anche se Picasso continuò ad esporre e vendere le sue opere alla Samuel Kootz Gallery, e fu oggetto di controversia anche all'interno del blocco sovietico a causa delle sue forme moderniste non approvate dal Realismo socialista.

Diego Rivera, celebre artista messicano moderno e di sinistra come Picasso, realizzò un importante dipinto critico nei confronti dell'esercito statunitense proprio nel momento in cui stava iniziando la guerra di Corea. Il grande murale trasportabile *Incubo della guerra e sogno di pace* (Fig. 6) venne completato nel 1951 per l'Istituto Nacional de Bellas Artes (INBA) di Città del Messico, con l'obiettivo di essere spedito a Parigi e in altre città come parte di una mostra di arte messicana. Tuttavia, non arrivò

²³ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 25.

mai a destinazione, poiché l'INBA decise di non includerlo nell'esposizione, probabilmente a causa delle sue simpatiche raffigurazioni di Mao e Stalin e dell'invece più duro trattamento riservato alle icone simbolo di Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti. Molto più del *Massacro* di Picasso, questo quadro da una parte funziona come vignetta politica e satirica di condanna esplicita nei confronti dell'amministrazione pubblica estera americana, dall'altra però non possiede la visione positiva della realtà dialettica richiesta dal Realismo sovietico²⁴.



Figura 5. Pablo Picasso, *Massacre en Corée*, 1951



Figura 6. Diego Rivera, *Incubo della guerra e sogno di pace*, 1951

²⁴ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 29.

La situazione dell'arte e della politica negli Stati Uniti all'inizio della Guerra Fredda era molto complessa ed è stata fortemente dibattuta dagli storici dell'arte, specialmente americani. Negli anni Settanta essi sostennero che anche nel loro Paese si era verificata una politicizzazione dell'arte, incentrata sull'uso da parte del governo della pittura astratta degli anni Quaranta e Cinquanta, ovvero del movimento noto come Espressionismo astratto. Quando gli Stati Uniti adottarono una forte opposizione al comunismo e l'arte moderna divenne un bersaglio politico degli anticomunisti estremisti del Congresso, i critici d'arte, i curatori e le istituzioni artistiche statunitensi rifiutarono in modo difensivo le nozioni marxiste o trotskiste di radicalismo politico precedentemente associate all'avanguardia o alla pittura astratta di New York. Quest'ultima fu invece associata alla nozione generalizzata di dissenso culturale esistenzialista. Per un certo periodo, il governo americano trovò che il socialismo recentemente associato all'Espressionismo astratto fosse utile per guadagnare sostegno tra la crescente intelligenzia di sinistra non allineata in Europa occidentale (soprattutto in Italia e in Francia), e forse anche in URSS²⁵.

Alcuni storici dell'arte hanno messo in relazione il passaggio a una sinistra indipendente alla fine degli anni Quaranta e Cinquanta con una nuova e dominante "ideologia liberale" degli Stati Uniti della Guerra Fredda; altri hanno sostenuto che, negli anni dell'immediato dopoguerra, il liberalismo monopolizzò il dibattito politico e neutralizzò qualsiasi forma di dissenso della sinistra statunitense e degli artisti di sinistra. Tuttavia, la storica dell'arte Nancy Jachec ha sostenuto il significato culturale dell'esilio negli Stati Uniti in quegli anni dei sociologi della Scuola di Francoforte – Leo Lowenthal, Herbert Marcuse, Erich Fromm e Theodor Adorno. Questi intellettuali portarono al dibattito accademico americano le nuove idee del marxismo occidentale, basate sull'espressione culturale e sulle forme moderniste della letteratura, della musica e dell'arte visiva. Questa crescente consapevolezza portò alcuni, come Barnett Newman, a rendersi conto che le modalità e gli obiettivi dell'arte impegnata o del dissenso perseguiti dai Surrealisti erano decisamente falliti durante l'ascesa al potere del fascismo. Artisti come Newman avevano già iniziato a esplorare modalità alternative, come l'astrazione completa, per un cambiamento politico al di fuori dei

²⁵ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 36.

vincoli della vecchia sinistra, continuando a considerare l'impegno attivo e la partecipazione individuale come un aspetto chiave dell'arte moderna²⁶.

1.3 IL '68 E LA DENUNCIA SOCIALE

Le rivolte del 1968 in Francia e negli Stati Uniti rappresentarono solo la parte più visibile di un conflitto che si era sviluppato per tutti gli anni Sessanta e i cui effetti continuarono a manifestarsi nel decennio successivo. Le lotte antimperialiste in Africa e in Sudamerica guardavano spesso alle idee marxista-leniniste mentre il maoismo divenne popolare per un breve periodo tra gli intellettuali europei all'inizio degli anni Settanta; ma l'aspetto più significativo dei movimenti del 1968 fu una diffusa sfiducia e critica delle ideologie consolidate. I movimenti rivoluzionari attivi avevano poco o nessun interesse per il mondo dell'arte borghese. L'arte doveva diventare uno strumento per la comunicazione grafica dell'ideologia rivoluzionaria, o essere messa da parte almeno per la durata del conflitto. In Mozambico, i pittori Malangatana e Bertina Lopes rifiutarono di esporre alla Biennale di San Paolo del 1961 come rappresentanti degli occupanti coloniali portoghesi. Poco dopo, Malangatana si iscriverà al movimento di resistenza FRELIMO²⁷ e a un certo punto dichiarerà che non avrebbe più dipinto finché il Mozambico non sarebbe stato liberato. In Cile nel 1967, le Brigadas Ramona Parra furono formate dai membri più giovani del Partito Comunista con l'intento di realizzare murali propagandistici per le strade e creare così un'estetica che sintetizzava lo slogan con il simbolismo tradizionale e il modernismo di Roberto Matta, insieme a una strategia di guerriglia stradale nei punti nevralgici dell'agitazione politica. In Europa, l'Internazionale Situazionista ha prodotto un corpus di scritti teorici che proponevano una simile soppressione dell'arte a favore dell'analisi rivoluzionaria e dell'azione diretta.

È forse un segno della naturale complessità delle rivoluzioni nel pensiero politico degli anni Sessanta il fatto che la soppressione dell'arte, fatta eccezione per la propaganda rivoluzionaria al servizio di gruppi e ideologie ben definiti, e la creazione di nuove relazioni sociali in questo contesto non riescano a includere interamente i tentativi degli artisti di rispondere agli eventi e alle idee del tempo. Il rifiuto divenne una

²⁶ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 34.

²⁷ Il Fronte di Liberazione del Mozambico (in portoghese Frente de Libertação de Moçambique, spesso abbreviato in FRELIMO) è un partito politico mozambicano indipendentista di matrice socialista nato in epoca coloniale.

strategia ampiamente praticata dagli artisti, che percepivano una stretta relazione tra le istituzioni, come gallerie e musei, e gli interessi economici e politici del capitale e dei governi che li servivano. I musei d'arte di New York furono ripetutamente presi di mira da scioperi, sit-in e manifestazioni organizzati da gruppi che criticavano la complicità delle istituzioni artistiche nella guerra in Vietnam, con la richiesta di porre fine all'ordine culturale quasi esclusivamente bianco e maschile che questi difendevano. Allo stesso tempo, vennero proposti altri modelli potenziali che offrivano vie di fuga dalla dialettica tra immagine e azione. Le nuove tecnologie – chimiche, mediatiche e cibernetiche – offrivano nuovi modi di essere e proponevano nuove relazioni sociali. Il movimento femminista di seconda ondata emerso alla fine degli anni Sessanta ha rappresentato una transizione dall'utopismo degli anni precedenti alle lotte più specifiche e identitarie degli anni Settanta e Ottanta. Sono stati fatti tentativi concreti per riformare il canone storico-artistico prevalentemente maschile e per creare uno spazio reale e fisico nella società per l'arte prodotta dalle donne, che affronta le disuguaglianze sociali e il potere patriarcale. Si è sviluppato un corpus teorico e una pratica artistica intensamente teorizzata in cui la critica alle istituzioni del patriarcato implicava la decostruzione dell'esercizio del potere istituzionale a livello di linguaggio e rappresentazione²⁸. L'obiettivo non era quello di chiedere l'ammissione delle donne nella storia patriarcale, ma piuttosto di spostare i termini in cui l'ambito artistico era definito e di attaccare le sue strutture e i suoi presupposti, il sistema di valori e di valutazione economica che lo sostenevano.

Il concetto stesso di cambiamento sociale ha molte definizioni nell'ambito delle arti. Secondo Lucy Lippard, le false affermazioni e le pericolose azioni degli Stati Uniti nella “guerra al terrorismo” e il conseguente svuotamento dei diritti costituzionali hanno spinto molti artisti ad agire, a ricordare e ad analizzare le azioni precedenti, in quella che oggi viene chiamata arte attivista o di opposizione. Tuttavia, la più grande eredità degli anni Sessanta è probabilmente l'arte comunitaria, altrimenti nota come arte interventista o arte dialogica, che ha contribuito in modo più silenzioso al cambiamento sociale. Mentre l'arte comunitaria si fonda sulla comunicazione e sullo scambio, tendendo a essere affermativa, l'arte attivista si basa sul dissenso creativo, sul confronto e sul rifiuto dello status quo. Sebbene questa tendenza si sia sviluppata

²⁸ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 20.

principalmente a partire dagli anni Sessanta, le sue radici affondano nei valori contro culturali utopici di quel periodo, con le sue continue sfide alla privatizzazione dell'arte, che aveva dominato gli anni Cinquanta e che sarebbe ritornata al centro dell'attenzione negli anni Ottanta. La stessa Lippard afferma:

La mia generazione di artisti americani (nati tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Quaranta) era totalmente ignara dell'arte sociopolitica esistente prima della Seconda Guerra Mondiale, poiché era stata cancellata dalla storia che avevamo appreso a scuola. Negli anni Cinquanta, trionfanti dal punto di vista economico e timorosi da quello politico, eravamo tagliati fuori da qualsiasi idea che l'arte potesse essere collegata alla politica, a meno che non fossimo bambini con il pannolino rosso. [...] Così, quando gli artisti sono stati spinti all'azione dal movimento per i diritti civili, dalla guerra del Vietnam o dal movimento di liberazione delle donne, sono stati costretti a ricreare qualcosa di già esistente, uno stato di cose che continua, in misura minore, anche oggi. [...] Tuttavia, in questo e nella maggior parte degli altri Paesi sviluppati, il mercato – che chiamiamo “mondo dell'arte”, segno del suo isolamento da altri “mondi” – ha più potere degli artisti, e coloro che hanno il coraggio di prendere una direzione sociale lontana da quella comune hanno spesso sofferto per questo. Le voci dissenzienti non sempre possono essere ascoltate²⁹.

Le rivolte culturali del secondo dopoguerra hanno conferito all'attivismo una nuova identità estetica, ma non sono riuscite del tutto a dare priorità alla politica. Mentre i vestiti, la musica e la cultura nel suo complesso si facevano sempre più eccentrici, i movimenti politici si diffondevano diventando meno facilmente identificabili. Sostenuta tanto dai media quanto dalla generazione stessa, la nuova ondata di movimenti avrebbe finito per soffrire dello stesso debito nei confronti dell'industria culturale contro la quale si stava ribellando³⁰.

1.3.1 L'INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA E L'AZIONISMO VIENNESE

Una critica politica all'industria culturale e all'alienazione della vita quotidiana emerse a Parigi alla fine degli anni Sessanta sotto forma dell'Internazionale Situazionista. Dalla loro pratica artistica attivista che crea, esegue ed elabora una “situazione”, emerse anche un'apertura ideologica che innescò il meccanismo della rivolta sociale.

²⁹ “My generation of American artists (born between the late 1920s and the mid 1940s) was abysmally ignorant of the socio-political art that existed before World War ii, which had been erased from the histories we learned in school. In the economically triumphant and politically fearful McCarthyite 1950s, we were cut off from any notion that art could be related to politics, unless we were red-diaper babies. [...] So, when artists were sparked into action by the Civil Rights Movement, the Vietnam War or the Women's Liberation movement, they were forced to reinvent the wheel, a state of affairs that continues, to a lesser extent, today. [...] Yet in this and most other developed countries, the market – we call it the ‘art world’, a sign of its isolation from other ‘worlds’ – has more power than artists, and those with the courage to take a social tack away from the centre have often suffered for it. Dissenting voices cannot always be heard.” W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 409-410.

³⁰ N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 15.

Mentre la storia politica ha cancellato il ruolo che i Situazionisti ebbero prima e durante il maggio 1968 a Parigi – anche a causa dei numerosi nemici che Guy Debord, figura fondamentale del movimento, si era fatto –, i tentativi di inserirli nella storia dell'arte mettono in primo piano la loro appartenenza stilistica a scapito dei loro effetti sui movimenti politici. Questa sorta di separazione tradizionale tra arte e politica, tuttavia, corrisponde solo in minima parte alla pratica del gruppo, e per nulla alla teoria. Già nel *Contributo a una definizione situazionista del gioco*, pubblicato nella prima edizione della rivista *Internationale Situationniste*, c'è un'espressione inequivocabile di questo duplice uso dell'azione e della rappresentazione, dei mezzi politici ed estetici nella situazione. Si tratta di “lotta” e “rappresentazione”: “La lotta per una vita al passo con il desiderio e la rappresentazione concreta di tale vita”³¹. L'unione esplosiva di critica culturale, teoria rivoluzionaria e testi politici contemporanei, che culmina in *La società dello spettacolo* di Debord e *Trattato di saper vivere ad uso delle nuove generazioni* di Raoul Vaneigem, entrambi pubblicati nel 1967, è uno dei più importanti antecedenti teorici delle rivolte del maggio 1968 a Parigi. Debord utilizzava il termine spettacolo per indicare la confluenza del capitale e della cultura, in particolare della cultura di massa, che era arrivata a dominare l'era del dopoguerra. “Lo spettacolo”, scriveva, “non è un insieme di immagini, ma una relazione sociale tra persone, mediata dalle immagini”³².

La costante politicizzazione dell'Internazionale Situazionista corrisponde alla sua evoluzione da collettivo artistico che simula un partito politico a componente di un movimento sociale senza alcuna somiglianza con quest'ultimo. Durante gli anni Sessanta la produzione situazionista si spostò dalla propaganda anti-arte alla teoria politica e all'affiliazione con le forme più nuove di azione politica. Anche se il movimento mantenne superficialmente l'aspetto di un'avanguardia tradizionale, compreso il suo rapporto con le masse, la combinazione tra il rifiuto di adattarsi alla forma del partito politico e la radicalità delle sue idee portò alla diffusione delle teorie situazioniste ben oltre i confini francesi, ispirando diverse generazioni di attivisti e intellettuali anche negli anni successivi.

³¹ “The struggle for a life in step with desire, and the concrete representation of such life.” W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 387.

³² “The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images.” N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 15.

In seguito agli influenti interventi del gruppo all'Università di Strasburgo nel 1966 e nel 1967, le posizioni e le idee di contestazione situazioniste si diffusero in un ampio campo di azione che culminò nelle rivolte studentesche del maggio 1968. L'influenza dell'Internazionale Situazionista fu evidente soprattutto nei generi del fumetto e della sovversione, ma anche negli slogan dei volantini e dei graffiti che invitavano alla ribellione e alla lotta contro l'ordine esistente. Anche se il movimento non ebbe un ruolo organizzativo diretto nelle rivolte, il suo impatto culturale fu significativo e contribuì a plasmare le lotte studentesche e sociali europee.

Più o meno contemporaneamente, nel contesto dell'Austria autoritaria del dopoguerra, ancora rigidamente conservatrice in ambito artistico, si sviluppò l'Azionismo Viennese. Tra il 1966 e il 1968, le azioni di Otto Mühl, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch possono essere viste come un processo sporadico di politicizzazione. Il caos e la distruzione della società borghese vengono messi in primo piano per attaccare in modo critico lo Stato e le posizioni reazionarie esagerate dei gruppi radicali. Con l'inizio di collaborazioni più aperte con altri artisti, Mühl e Brus riuscirono ad aprire il movimento a un pubblico che andava al di là di quello costituito esclusivamente dalla scena artistica marginale di Vienna. L'azione *Arte e rivoluzione* del 7 giugno 1968 all'Università di Vienna è generalmente considerata come il culmine e la fine di questa fase di apertura e politicizzazione.

Mentre a Parigi e altrove le sedi all'origine delle rivolte studentesche furono le università, quella viennese invece non venne occupata nel maggio 1968. Se da un lato lo spettacolo performativo trasgressivo³³ degli Azionisti non riuscì a suscitare reazioni positive nel pubblico, dall'altro il contesto portò a una collisione di posizioni tra gli organizzatori: gli attivisti studenteschi volevano avvicinare gli artisti apolitici alla causa della rivoluzione, mentre gli azionisti volevano dimostrare quanto questi ultimi fossero alla fine realmente cattolici o vittoriani o borghesi. *Arte e Rivoluzione* era di per sé un montaggio spontaneo di performance individuali, ispirato allo schema delle

³³ La pratica performativa del movimento azionista viennese era caratterizzata dall'uso di immagini e tematiche psicologiche, autolesioniste e sado-masochiste, che assumevano un atteggiamento dissacrante e profanatorio nei confronti dei simboli religiosi, delle funzioni corporee e delle pratiche sessuali. Questi elementi portarono, oltre alle critiche, anche diverse denunce e condanne legali nei confronti dei suoi componenti.

conferenze simultanee dadaiste, piuttosto che un'apertura artistica in direzione del divenire rivoluzionario³⁴.

Nonostante la sua breve fase di politicizzazione, l'Azionismo Viennese alla fine fu incapace di collaborare con i movimenti rivoluzionari di quel periodo. Successivamente, l'organizzazione studentesca fu sciolta per ordine del tribunale, mentre la stampa scandalistica iniziò una persecuzione mediatica nei confronti del movimento. Di conseguenza, il gruppo che prima operava esclusivamente all'interno di un piccolo contesto progressista del campo dell'arte fu costretto a entrare nei meccanismi di rappresentazione dei media, e infine si frammentò. I suoi componenti continuarono a perseguire le rispettive pratiche in modo autoreferenziale e isolato, facendo dissolvere le tracce dei precedenti esperimenti estetico-politici nel tempo.

1.3.2 I MOVIMENTI CONTRO LA GUERRA

Una parte dell'arte antibellica post 1945 ha veicolato il suo messaggio critico attraverso una posizione di resistenza artistica in quella che è stata definita neoavanguardia. Questa posizione contro la guerra, articolata dal punto di vista stilistico e strutturale, ebbe una forte risonanza all'interno della comunità artistica. Come verrà trattato più avanti, le artiste femministe sono state tra le prime iniziatrici dell'arte contro la guerra del Vietnam. Nancy Spero e Martha Rosler hanno affinato il contenuto antibellico della loro arte nella loro opposizione femminista alla violenza maschilista/patriarcale perpetuata dal militarismo e dalla guerra moderna.

Nel 1966 gli artisti dell'Artist Protest Committee – tra cui Mark di Suvero, Arnold Mesches, Judy Gerowitz (alias Judy Chicago) e Irving Petlin – progettarono la *Peace Tower* a Los Angeles. La torre alta circa 18 metri fungeva da impalcatura sopra la quale furono appesi e successivamente venduti più di 400 quadri donati da Frank Stella, Eva Hesse, Donald Judd e Chicago. Inizialmente era previsto che sarebbe rimasta al suo posto per tutta la durata del conflitto militare; invece, venne demolita solo dopo tre mesi a causa delle continue pressioni politiche mosse nei confronti del proprietario del lotto.

Nel 1965 un piccolo gruppo di New York chiamato Artists and Writers Protest – inizialmente Writers and Artists Protest, ne facevano parte artisti come Ad Reinhardt,

³⁴ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 389.

Judd, Rudolf Baranik, Spero e Leon Golub – attraverso delle campagne epistolari durate tre anni denunciarono la progressione del conflitto in Vietnam. All’inizio del 1967 essi produssero la *Angry Arts Week*, la prima grande campagna pubblica contro la guerra. Memorabile fu la lunga processione solenne di sacchi neri per cadaveri, sui quali venivano depositati fiori dal pubblico, commosso tanto quanto la polizia presente. Un’altra componente fu il *Collage di indignazione*: 150 artisti riempirono la galleria del Loeb Student Center dell’Università di New York con tele su vari argomenti politici, in una potente dichiarazione collettiva di indignazione. L’artista attivista Golub la definì: “Grossolana, volgare, goffa, brutta! [...] L’artista rompe i limiti contenuti della sua arte. Le sue azioni si riversano nelle strade”³⁵.

L’assassinio di Martin Luther King nel 1968 coincise da un lato con la rivolta studentesca di Parigi e con il movimento contro la guerra a seguito dell’offensiva del Têt in Vietnam, e dall’altro con l’influenza sempre più pervasiva della cultura della droga che aveva depotenziato il radicalismo politico. La protesta contro la guerra degli Stati Uniti in Vietnam era costantemente accompagnata dall’opposizione al razzismo e alla lotta contro il sessismo.

L’opera del 1969 *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (Fig. 7) di Claes Oldenburg racchiude lo spirito del discorso di protesta dell’epoca. La scultura fu installata inizialmente nella Beinecke Plaza, centro del campus dell’Università di Yale a New Haven, nel Connecticut, un’area in cui gli studenti potevano riunirsi e manifestare la loro opposizione alla politica di guerra degli Stati Uniti. Oldenburg stesso commentò che il suo progetto aveva come obiettivo creare una sorta di podio da cui gli oratori potessero rivolgersi ai manifestanti, riconfigurando la piazza come spazio per il dibattito pubblico. L’opera può essere modificata grazie alle sue parti intercambiabili, definite da Oldenburg “stadi di estensione”. La parte inferiore è simile a un piedistallo, ma il riferimento militare è evidente della base che ricorda le ruote di un carro armato. La parte superiore consiste in un pilastro verticale dipinto per assomigliare a un tubetto di rossetto rosso. L’elemento a colonna rigido poteva essere sostituito da una struttura simile coronata da un palloncino rosso gonfiabile e pieghevole, che poteva essere posizionato completamente in verticale o avere diversi

³⁵ “Gross, vulgar, clumsy, ugly! [...] The artist breaks the contained limits of his art. His actions spill over into the streets.” W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 411.

stadi di sgonfiamento. Si può leggere *Lipstick (Ascending)* come una dichiarazione femminista: la colonna simile a un rossetto che si muove in posizione eretta o non eretta viene contrapposta alla forma militare e maschilista della base, rappresentando iconicamente e sarcasticamente il potere militare e patriarcale statunitense evirato³⁶.

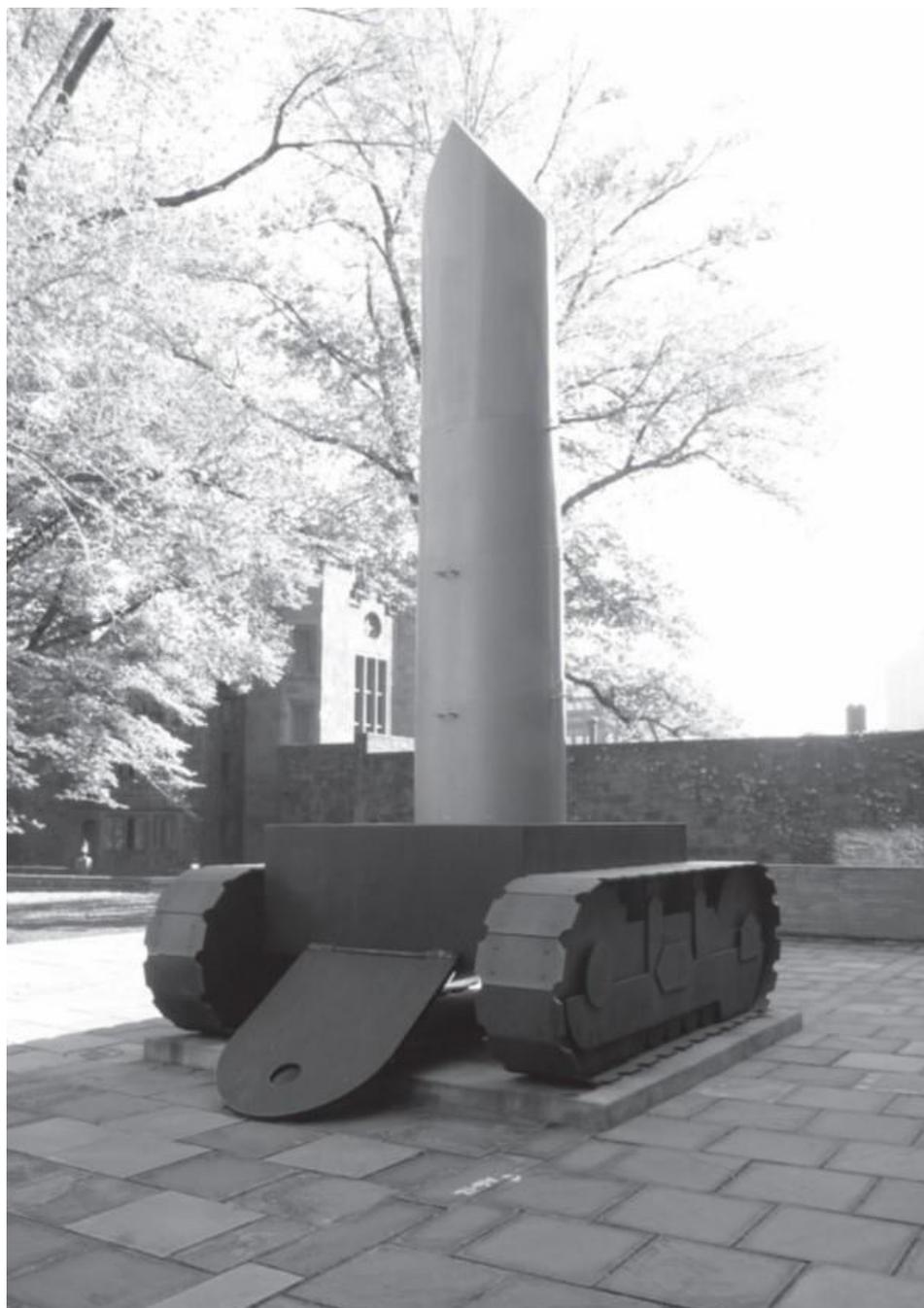


Figura 7. Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, 1969

³⁶ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 76.

Anche la performance art di questo periodo iniziò a integrare la protesta contro la guerra nella cultura visiva di massa. L'evento mediatico più riuscito fu *Bed-in for Peace* di Yoko Ono – artista attiva nel gruppo d'avanguardia internazionale Fluxus – e John Lennon, che ebbe luogo all'Amsterdam Hilton Hotel nel marzo 1969, subito dopo il loro matrimonio. L'idea alla base dell'opera era mettere in scena un'azione di pace rimanendo a letto per una settimana. Durante questo periodo parlarono di pace nel mondo e appesero al letto cartelli su cui erano scritte frasi come “pace dei capelli” o “pace del letto”. L'evento fu documentato e diffuso dai mass media in modo da raggiungere un pubblico su scala globale, con l'obiettivo di educarlo all'uguaglianza di genere e razziale, e per sottolineare la serietà della celebre coppia nei confronti dell'attivismo contro la guerra e i diritti civili.

L'enfasi sul processo e sulla temporalità e il distacco dall'oggettualità e dalla mercificazione furono alla base dell'Arte Concettuale e del movimento Fluxus degli anni Sessanta. Questa corrente artistica criticamente motivata e socialmente espansiva scavalcò le istituzioni e creò un modello che rimane ancora oggi utile per l'arte sociopolitica. Tuttavia, spesso è stata più la sua forma che il suo contenuto a essere percepito come politico. Come il Minimalismo, l'Arte Concettuale faceva parte di una ribellione contro la figura dell'artista eroe degli Espressionisti Astratti, i quali si erano sottomessi allo sfruttamento per l'agenda ufficiale della Guerra Fredda degli Stati Uniti.

Gli artisti degli anni Sessanta scelsero di mettere in scena performance contro la guerra anche all'interno degli spazi istituzionali del museo e della galleria. La più nota fu *Blood Bath (A Call for the Immediate Resignation of All the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art)* rappresentata dal Guerrilla Art Action Group (GAAG) nell'atrio del MoMA di New York nel novembre 1969. I membri del gruppo – Jon Hendricks, Jean Toche, Poppy Johnson e Silvianna (Silvia Goldsmith) – entrarono nel museo lanciando un documento con le loro richieste, datato 10 novembre 1969. Successivamente, iniziarono a strapparsi i vestiti a vicenda, liberando i contenitori di sangue animale che avevano nascosto, in una simulazione degli orrori provocati dalla violenza della guerra, e urlando parole incomprensibili. Infine, caddero a terra immobili; poi, dopo un po' di tempo, si alzarono e lasciarono il museo in silenzio. Questa azione di guerriglia artistica pubblica fu uno dei primi

interventi non annunciati e accolti ufficialmente dalle istituzioni che volevano denunciare il silenzio dei musei nei confronti degli eventi mondiali del periodo. Inoltre, l'introduzione di dichiarazioni politiche esplicite rifiutava la teoria dell'autonomia della nuova arte avanzata dalla critica modernista negli Stati Uniti e in Europa. L'azione del GAAG aprì la strada alle dichiarazioni contro la guerra di altri artisti l'anno successivo, tra cui Hans Haacke e la manifestazione dell'Art Workers' Coalition (AWC).

Le arti percepite come "democratiche", come ad esempio la Pop Art, ispirate al realismo spaziale del Minimalismo, sfruttarono molto i mezzi fotografici. Il video e la fotografia (in bianco e nero), le performance pubbliche e la guerriglia, i testi stampati o fotocopiati e le pubblicazioni come i libri d'artista, furono tutti influenzati dalla smaterializzazione che ha definito l'Arte Concettuale degli anni Sessanta. Se l'obiettivo del Concettualismo di sovvertire musei e mercati dell'arte verrà percepito a posteriori come illusorio, e se il concetto di pubblicazione come spazio pubblico è oggi stato sostituito da Internet, la sua sfida verso il modernismo convenzionale, utilizzato per fini capitalistici e imperialistici, ha invece aperto la strada al postmodernismo e ad altre correnti che hanno caratterizzato gli anni Settanta e Ottanta. I mezzi fotografici e testuali di massa continuano a rivelarsi i più efficaci per spingere al limite e sfidare i potenti, sono più facilmente diffusi nello spazio pubblico e ottengono più risultati a livello locale rispetto a oggetti d'arte come i dipinti o le sculture, che suscitano reazioni emotive più forti ma generalizzate³⁷.

Tuttavia, alla fine degli anni Sessanta, gli artisti sentivano il bisogno di parlare. Il lavoro politico richiede la collaborazione, la creazione di nuovi metodi di lavoro e l'apertura a contesti diversi. Nel gennaio 1969 un gruppo internazionale di artisti fondò a New York l'Art Workers' Coalition, basato sul concetto che "eravamo tutti lavoratori dell'arte in precaria solidarietà con la classe operaia"³⁸. I partecipanti, provenienti da Grecia, Germania, Iran, Nuova Zelanda e Belgio, attraversavano tutte le linee estetiche e stilistiche. L'AWC si trasformò in un'organizzazione diffusa ma disorganizzata, che affrontava sconsideratamente tutte le questioni sociali del momento, dalle proteste

³⁷ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 415.

³⁸ Ivi, p. 412.

contro la guerra agli spettacoli teatrali di guerriglia, dalla creazione dei manifesti all'analisi delle gerarchie dei musei e specialmente dei diritti degli artisti.

Nel 1970 l'Artists' Poster Committee dell'AWC – Fraser Dougherty, Hendricks, Petlin – ottenne la fotografia di Ronald L. Haerberle che ritraeva le vittime civili del massacro commesso dall'esercito americano a My Lai e la pubblicò incorniciandola con la frase: “D: E i bambini? R: E i bambini”. Queste parole furono tratte da un'intervista a uno dei responsabili, Paul Meadlo. *Q: And Babies? A: And Babies.* (Fig. 8) venne utilizzato per attaccare la posizione di autonomia delle istituzioni del mondo dell'arte, prendendo di mira nuovamente il MoMA di New York. Quest'ultimo aveva inizialmente promesso di realizzare il manifesto insieme al gruppo, ma quando il progetto fu diffuso il Consiglio di Amministrazione si ritirò dall'accordo. Come risposta, l'Artists' Poster Committee lo stampò e lo distribuì, utilizzandolo per criticare il sistema museale e quindi lo stesso MoMA nel momento in cui venne posto di fronte e in contrapposizione al *Guernica* di Picasso. Quest'azione congiunta da parte dell'AWC, del GAAG e di altri, suggerisce quindi un parallelismo tra il crimine di guerra degli Stati Uniti in Vietnam e quello commesso dai nazisti nella città basca di Guernica, in Spagna, nell'aprile del 1937, che Picasso aveva ricordato nel suo famoso dipinto, ospitato al MoMA nel 1970 secondo il suo desiderio. *Q: And Babies?* è un'accusa di un crimine di guerra impunito. Lucy Lippard sostiene che, grazie a un'ampia rete informale di artisti e di associazioni contro la guerra, il manifesto fu ampiamente pubblicato e probabilmente contribuì a realizzare la svolta dell'opinione pubblica contro la guerra in Vietnam negli Stati Uniti³⁹.

Alla fine del 1970, gran parte dell'energia dell'AWC venne assorbita dal movimento artistico femminista. L'ultima grande iniziativa della Coalizione fu una protesta del 1971 contro il Guggenheim Museum che aveva cancellato la mostra personale di Hans Haacke sei settimane prima dell'apertura, a causa del suo contenuto sociale, e aveva licenziato il curatore Edward Fry.

³⁹ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 88.

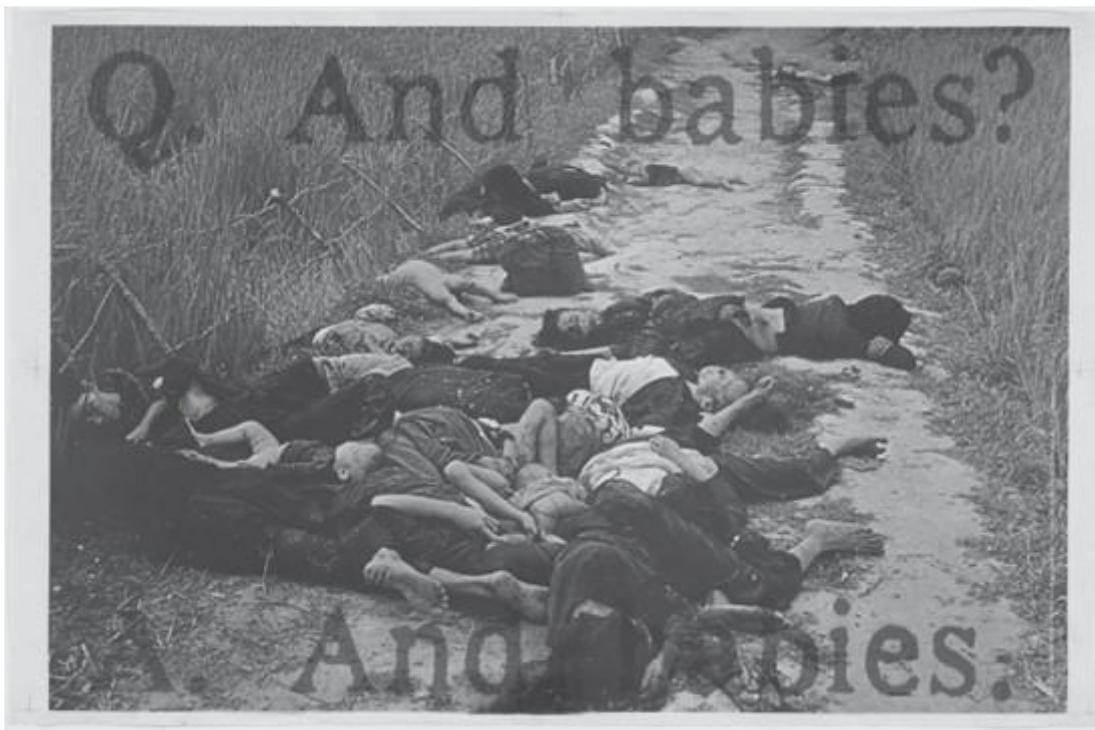


Figura 8. Artists' Poster Committee di Art Workers' Coalition (Fraser Dougherty, Jon Hendricks, Irvin Petlin) e Ronald L. Haerberle, *Q: And Babies? A: And Babies.*, 1970

1.3.3 IL MOVIMENTO FEMMINISTA

Le artiste femministe parteciparono alla critica alle istituzioni artistiche introducendo un nuovo punto di vista che attaccava l'emarginazione delle donne come creatrici d'arte, insistendo al contempo sulla necessaria uguaglianza delle donne nel mondo dell'arte come in tutti gli altri settori della vita sociale. Come sottolinea Linda Nochlin nel famoso saggio del 1971 *Perché non ci sono state grandi donne artiste?*, la questione femminile fu certamente al centro della prima ondata di femminismo nel XIX secolo, quando si iniziò a mettere in discussione dal punto di vista ideologico l'oppressione delle donne nella società moderna. Questo attivismo culturale e intellettuale portò infine al suffragio femminile in molte società occidentali entro gli anni Venti.

Ma la svolta culturale avvenne a metà degli anni Sessanta, quando la disuguaglianza delle donne, insieme ai diritti civili, vengono riconsiderati all'interno della società. Nel 1971, le artiste e le storiche dell'arte femministe cominciarono a riconoscere che l'ideologia basata sull'inferiorità e sull'oppressione delle donne, perpetuata nel corso del modernismo, era ancora attivamente presente nella cultura visiva contemporanea.

Il saggio di Nochlin segna il passaggio epistemologico alla storia dell'arte femminista e alla nuova consapevolezza che l'intero apparato dell'arte alta – dalle opere, all'educazione artistica, al sistema di distribuzione delle gallerie d'arte, alle istituzioni museali – era complice dell'emarginazione delle donne come produttrici e spettatrici d'arte, rendendo invisibili le donne artiste.

Molti artisti risposero all'appello di Nochlin. Già alla fine degli anni Sessanta, dal corpo principale dell'AWC era nato Women Artists in Revolution (WAR), il primo gruppo di artiste femministe, che a sua volta nel 1970 aveva fondato l'Ad Hoc Women Artists Committee. Le loro azioni performative attiviste intorno alla mostra annuale del Whitney Museum of American Art di allora – un falso comunicato stampa e inviti falsi all'inaugurazione, proiezioni di diapositive di opere di donne artiste sul muro esterno del museo, finte visite guidate, posizionamento di assorbenti inutilizzati e uova con la scritta "50% donne" negli angoli delle sale – riuscirono ad aprire l'esposizione, che si supponeva "tutta americana", al 400% di donne in più rispetto a quelle rappresentate in precedenza⁴⁰.

Nell'ottobre 1971, Miriam Schapiro si unì alla professoressa d'arte Judy Chicago della Fresno State University per espandere il "corso speciale per studentesse" di Chicago in studio d'arte e istituirlo presso il California Institute for the Arts. Lavorando e formando esclusivamente studentesse, le due compresero quanto fosse importante per queste ultime rappresentare sé stesse e il proprio corpo nella loro pratica artistica. Chicago dichiarò la sua intenzione di "trasferire le basi del mio fare arte dalla struttura maschile, con la quale ho imparato, a un'arte con un nucleo femminile"⁴¹. Quest'arte veniva intesa come un processo che avrebbe umanizzato le donne attraverso la rappresentazione, una qualità che altrimenti sarebbe mancata loro nella società americana.

All'inizio del 1972, la classe di CalArts collaborò alla realizzazione di un grande "ambiente" o installazione, posto all'interno di un edificio abbandonato di Hollywood, a Los Angeles: *Womanhouse*. La costruzione divenne anche lo scenario per le performance dal vivo di singoli artisti e del Feminist Art Program Performance Group. Schapiro, Chicago e gli studenti si impegnarono nella ristrutturazione e nella

⁴⁰ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 413.

⁴¹ "Transfer the basis of my artmaking from the male structure in which I learned, into an art with a female core." C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 101.

ricostruzione di interni domestici riconoscibili di una casa di periferia: una cucina, una sala da pranzo e un bagno. L'atto di collaborazione e cooperazione tra loro in questo progetto viene inteso come un altro aspetto che contribuì alla sua qualità di opera d'arte femminista. Ogni installazione voleva ripensare criticamente lo spazio domestico, che la cultura visiva moderna spesso associava al ruolo della donna come moglie, madre e nutrice. Presentando la casa come cornice artistica, *Womanhouse* rifiuta di conseguenza lo spazio maschile della galleria *white cube* come mezzo per la diffusione dell'arte, venendo considerata anche come uno dei primi progetti di arte pubblica. L'edificio e le sue installazioni furono demoliti nel febbraio 1972.

Dopo la conclusione di questo progetto, Judy Chicago si dedicò per anni alla preparazione di *The Dinner Party* (Fig. 9), completata nel 1979, che oggi si trova all'Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art al Brooklyn Museum of Art. Installazione fisicamente enorme, ha eclissato la più sperimentale ed effimera *Womanhouse* come la più importante opera d'arte femminista statunitense degli anni Settanta. Essa potrebbe essere vista come un ripensamento della *sala da pranzo* di *Womanhouse*; inoltre, è una metafora dell'intera storia delle donne. Se da un lato recupera dal passato donne artiste importanti prima dimenticate, e le celebra attraverso l'artigianato e l'immagine universalizzata dell'interiorità femminile, dall'altro esorta le spettatrici a reclamare la storia del mondo per sé stesse, in un atto femminista.

Un gruppo di artiste femministe – tra le più importanti Hannah Wilke, Valie Export e Carolee Schneemann – ha utilizzato il proprio lavoro per esaminare le rappresentazioni cinematografiche o fotografiche del corpo femminile e della femminilità in generale. Queste immagini spesso prendono le distanze da quelle dei mass media e anche da quelle create da artisti e registi maschi. Esse presentano come soggetti i propri corpi per ottenere il controllo sulla loro rappresentazione in questi mezzi in quanto artiste, utilizzando il meccanismo della seduzione dello spettatore per realizzare la loro critica al controllo patriarcale dell'immagine femminile⁴². Questa pratica che combina il mezzo della performance con la rappresentazione del corpo come soggetto è stata definita Body Art, e ha esercitato una grande influenza sulla successiva generazione di femministe postmoderne.

⁴² C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 108.



Figura 9. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79.

Hannah Wilke crea opere che definisce “performaliste”. Le 28 fotografie in bianco e nero di *S.O.S. – Starification Object Series* del 1974-82 (Figura 10) ritraggono l’artista nuda mentre posa con vari oggetti di scena (occhiali da sole, bigodini per capelli, copricapi). Inoltre, piccole sculture a rilievo, fatte di gomma da masticare e modellate in forme vulvari e falliche, le decorano il viso e tutto il corpo. Esse sono viste sia come decorazioni del corpo sia come segni di ferite di cui sono rimaste le cicatrici, come “ferite interne che portiamo dentro di noi, che ci fanno veramente male”⁴³. Wilke descrive la situazione stessa della femminilità come un costrutto sociale e culturale; l’esibizione del proprio corpo nudo, giovane e “sexy” voleva criticamente rivelare la bellezza femminile non come un valore, ma piuttosto come una ferita derivata dall’oggettivazione visiva delle donne inflitta dalla cultura patriarcale capitalista.

⁴³ “The internal wounds that we carry within us, that really hurt us.” C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 109.

Wilke riesce a ribaltare lo sguardo maschile su sé stesso in quanto mezzo di controllo e riconosce il soggetto femminile come creatore e come mente, non solo come corpo e oggetto.



Figura 10. Hannah Wilke, *S.O.S. – Starification Object Series*, 1974-82

Anche altre due artiste orientate alla Body Art, Valie Export e Carolee Schneemann, criticano le rappresentazioni della donna nelle loro performance. Export si distinse nella scena viennese, dominata dagli Azionisti e dal machismo delle loro opere di resistenza, per l'utilizzo delle tattiche del teatro di strada nella sua critica ai codici standardizzati cinematografici che oggettivano e rendevano pubblico un corpo femminile erotizzato. Nel 1968 in *TAPP und TASTKINO (TAP and TOUCH CINEMA)* (Fig. 11.1), l'artista racchiude il suo torace nudo in una scatola simile a un prototipo di teatro, con una tenda che si apriva sul davanti, incoraggiando i passanti a toccare il suo seno nascosto. Le fotografie della performance documentano una Export inespessiva, che fissa impassibile le varie persone che decidono di partecipare a questo cinema anti-visivo di sensazioni tattili. Nel 1969 in *Action Pants: Genital Panic* (Fig. 11.2), l'artista cammina tra le corsie di un cinema di Monaco indossando pantaloni inguinali ed esponendo fisicamente i suoi genitali all'altezza degli occhi dello spettatore. Questa performance vuole denunciare il consumo passivo da parte del pubblico dell'immagine femminile all'interno dell'apparato cinematografico, regolato da norme volte solamente alla soddisfazione sessuale maschile. Inoltre, l'aggressiva rivelazione intima di Export agli spettatori porta l'attenzione sull'effettiva invisibilità delle donne nel cinema e nei suoi luoghi di distribuzione.

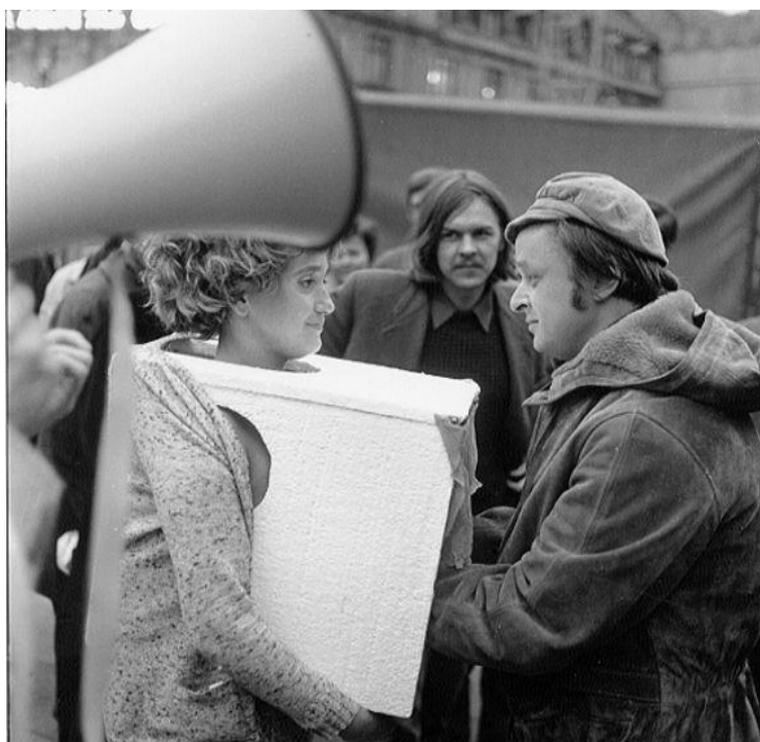


Figura 11.1. Valie Export, *TAPP und TASTKINO (TAP and TOUCH CINEMA)*, 1968

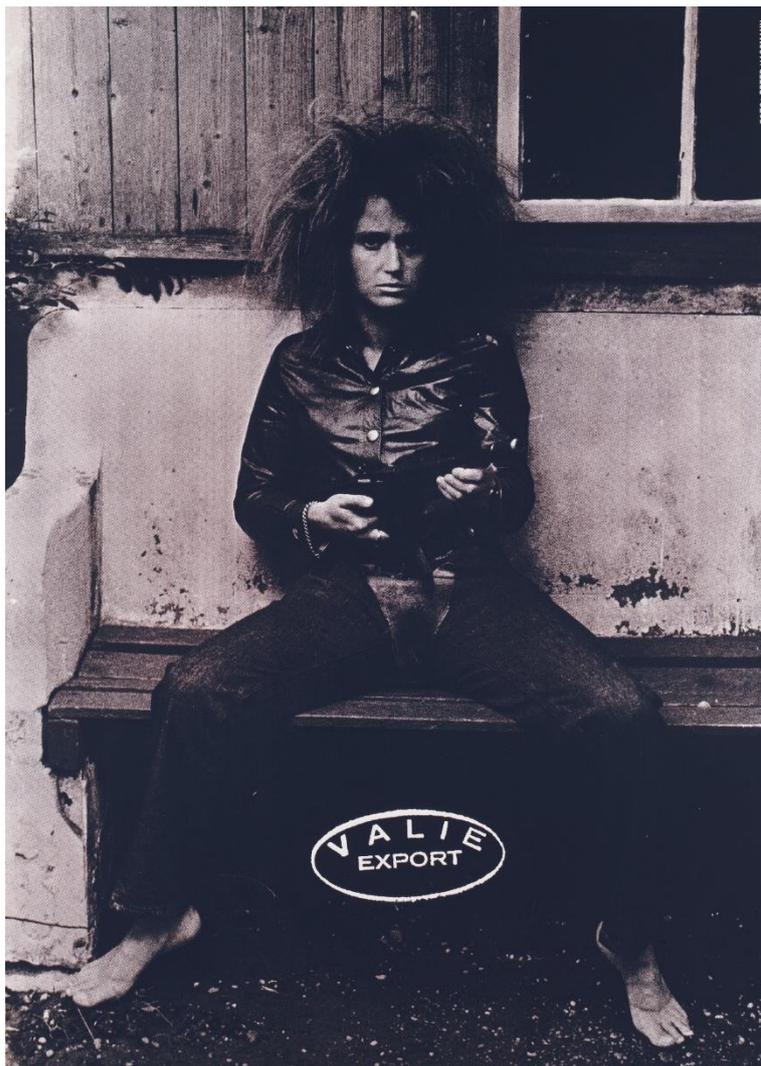


Figura 11.2. Valie Export, *Action Pants: Genital Panic*, 1969

Associata al gruppo Fluxus, anche Carolee Schneemann utilizzò la performance per espandere il ruolo attivo delle donne nella rappresentazione, notando il silenzio tipicamente imposto al corpo femminile quando viene ritratto nella storia dell'arte. In *Interior Scroll* (Fig. 12), l'artista si toglie un grembiule spogliandosi davanti al pubblico mentre leggeva un passo tratto dal suo libro *Cézanne, She Was a Great Painter* (1976); allo stesso tempo, si dipingeva il corpo con pennellate scure, posando come una modella dei corsi di disegno dal vero. Successivamente, dalla sua vagina estrae e legge una pergamena, il cui testo era ispirato a uno dei suoi primi film, una discussione con un regista uomo che non riusciva a comprendere la sua arte. Quest'ultimo, inoltre, contrappone e rifiuta le nozioni stereotipate di creatività maschile, vista come logica e ordinata, a quella femminile, più intuitiva e legata al

corpo. Nella performance il significato del corpo dell'artista, e di conseguenza quello femminile, viene ricodificato, diventando il luogo della creatività e rompendo le norme della disciplina artistica che detengono le donne ai margini della storia, statiche e silenziose.

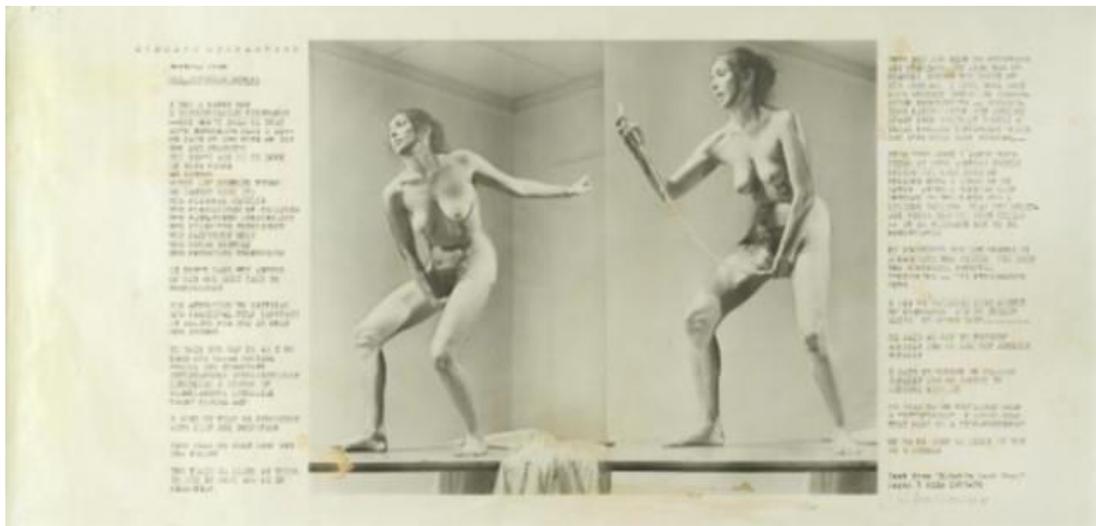


Figura 12. Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975

1.3.4 ANDY WARHOL E L'ARTE QUEER

Nel suo importante libro sulla teoria queer del 1992, *Epistemology of the Closet*, Eve Kosofsky Sedgwick trasforma il termine “closet” in uno strumento critico che permette di indagare l'omosessualità e l'eterosessualità come le più importanti categorie culturalmente costruite nella storia intellettuale del XX secolo⁴⁴. Attraverso lo studio di alcuni tra i più importanti autori della letteratura moderna, viene messa in discussione la categorizzazione etero normativa dell'omosessualità e la sua stessa definizione, definita dall'autrice contraddittoria e instabile. Il silenzio e la segretezza, l'inganno sociale e la minaccia dello stigma e dei pregiudizi nei confronti della propria identità sessuale e delle relazioni tra individui dello stesso sesso hanno caratterizzato la vita quotidiana e la cultura omosessuale nella società occidentale moderna fino all'evento spartiacque delle rivolte di Stonewall del 1969 nel West Village di New York⁴⁵, dopo le quali il movimento per i diritti omosessuali è diventato molto più

⁴⁴ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 126.

⁴⁵ La nascita del movimento per i diritti omosessuali viene collocata nella notte tra il 27 e 28 giugno 1969 a Greenwich Village, quartiere di New York. La polizia era solita fare irruzione nei locali gay e arrestare membri della comunità LGBTQIA+, ma quella notte i proprietari dello Stonewall Inn decisero

conflittuale. Da quanto Sedgwick ha affrontato questo tema come rilevante per la teoria queer internazionale, storici dell'arte come Kenneth Silver hanno esaminato opere d'arte visiva che si confrontano con le restrizioni che la comunità gay viveva abitualmente durante il periodo pre-Stonewall.

L'arte di Andy Warhol si rivolge contro le nozioni dominanti di mascolinità artistica stabilite dall'Espressionismo Astratto degli anni Quaranta e Cinquanta. Nei suoi dipinti e nei suoi film, egli rifiuta le restrizioni dell'omosessualità nascosta che avevano invece colpito artisti della generazione precedente alla sua, come Jasper Johns e Robert Rauschenberg, e sceglie invece di commentare la cultura e l'identità gay con un linguaggio codificato. I soggetti delle sue opere sono spesso associati alle qualità del "camp", fenomeno eccessivo e di cattivo gusto che utilizza in modo consapevole e deliberato il kitsch nell'arte e non solo, che veniva anche impropriamente adottato come sinonimo per la cultura omosessuale. Il camp è diventato anche un meccanismo marginale di resistenza politica allo status quo culturale. Ad esempio, la serie di dipinti sull'attrice cinematografica nonché icona gay Marilyn Monroe, completata dopo la sua morte nel 1962, richiama il fascino camp dell'antiquato. È discutibile che esistessero delle motivazioni empatiche dietro questa serie, o in generale dietro i numerosi ritratti che Warhol produsse durante la sua vita; sicuramente egli è più interessato a vedere queste icone come effetto delle azioni del sistema dei mass media, e di come questi ultimi abbiano saputo manipolare la tragedia individuale a loro favore.

Il rifiuto postmodernista di Warhol di separare la cultura alta da quella bassa, e la sua tendenza a fondere ciascuna di esse in una categoria più ampia di cultura visiva, gli permise di riportare riferimenti simili all'identità gay nelle sue opere "alte" o di post-pubblicità⁴⁶. Nel 1964 partecipò all'Esposizione Universale di New York con *Thirteen Most Wanted Men*, un grande pannello di 15 serigrafie che ritraeva i tredici uomini più ricercati dall'FBI in quel periodo. Due giorni dopo l'installazione dell'opera, prima dell'apertura della Fiera, egli ricevette l'ordine di rimuoverla da parte di una poco entusiasta amministrazione comunale e di un indignato Philip Johnson, l'architetto del padiglione. Meyer sostiene che in quest'opera Warhol allineò per la prima volta in

di resistere e ribellarsi alle violenze delle forze dell'ordine, dando inizio a diversi giorni di sollevazioni che verranno ricordati come i moti di Stonewall.

⁴⁶ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., pp. 131-132.

modo metaforico la figura emarginata del criminale con quella dell'omosessuale "fuorilegge" e dei suoi desideri, come viene sottolineato dal doppio senso del titolo. Nonostante Warhol fosse consapevole della propria posizione come artista internazionale all'interno della comunità gay negli anni Cinquanta e Sessanta, e si comportasse di conseguenza, negli anni Ottanta reagì con completo disinteresse nei confronti della straziante situazione a New York durante la crisi dell'AIDS.

1.3.5 LA LAND ART E LA CRITICA ISTITUZIONALE

L'ascesa dell'arte ambientale tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta fa parte di un più importante spostamento verso l'impegno attivista nei confronti di ciò che le generazioni precedenti avevano chiamato "conservazione"⁴⁷. La Land Art è stata fondamentale per l'ascesa dell'ambientalismo radicale anche al di fuori del mondo dell'arte, prima come ideologia e poi come forma di attivismo comunitario che coinvolgeva progetti di bonifica di ecosistemi locali danneggiati. Questo nonostante il fatto che azioni artistiche di Land Art su larga scala, come *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson, siano riconosciute per aver sconvolto gli ecosistemi dei siti in cui sono localizzati. Queste opere hanno consentito alla ricerca artistica di essere al di fuori del sistema e, di conseguenza, di plasmare la natura e il paesaggio.

L'arte ecologica si è sviluppata a partire dalle tendenze formaliste dell'arte newyorkese, come il Minimalismo, e si è concentrata verso un'estetica meno interessata alla produzione degli oggetti rispetto all'esame del funzionamento dei vari sistemi sociali, culturali o naturali. Il lavoro sull'ambiente e a contatto con la terra, perseguito ad esempio da Smithson, si metteva in relazione con lo spazio della galleria e, di conseguenza, arrivava a mettere in discussione lo stesso funzionamento istituzionale del sistema museale del dopoguerra a New York. La nota opposizione di Smithson tra siti e non siti si riferiva ai luoghi e alla terra che si trovavano al di fuori dello spazio della galleria e della griglia urbana della città. Egli intendeva anche i suoi saggi come opere a sé stanti, poiché illustravano tramite fotografie Istantic scattate sul posto luoghi, alcuni industriali e tossici, come i corsi d'acqua vicino alla sua città natale, Passaic, in New Jersey, altri meno degradati. Questi siti erano ben distinti dai materiali, dagli oggetti e dai testi che presentava nelle gallerie o nelle riviste d'arte,

⁴⁷ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 148.

che lui definiva non siti, o rappresentazioni informative della terra. I saggi di Smithson possiedono un aspetto di coscienza ecologica nascente, il suo impegno mette in discussione le precedenti categorie storico-artistiche che distinguevano la Land Art come non impegnata né nel cambiamento consapevole della terra né nella bonifica o nell'attivismo ambientale⁴⁸.

Le prime opere proto-ambientali condividono da una parte una visione malinconica dello spazio urbano e della modernizzazione, dall'altra un senso di perdita nei confronti del vasto paesaggio situato oltre i confini della città. Gli artisti stessi si allontanarono gradualmente dalla nozione nostalgica di natura, per entrare in contatto con le preoccupazioni del crescente movimento ambientalista. Uno dei motivi dell'interesse verso questa nuova etica della terra negli Stati Uniti degli anni Sessanta fu la pubblicazione del libro *Primavera silenziosa* di Rachel Carson⁴⁹, che aveva reso l'ecologia una preoccupazione per un'intera generazione di americani. L'attenzione dei media per questo testo fece conoscere l'ambientalismo anche a un gruppo di artisti che lavorava a New York. Tra essi il tedesco Hans Haacke, le cui prime opere sperimentali orientate ai sistemi ecologici erano legate alla mutevolezza dell'ambiente, sottolineandone allo stesso tempo la fragilità. L'opera *Rhinewater Purification Plant* del 1972, una grande vasca quadrata di vetro piena di pesci rossi in cui viene pompata l'acqua torbida del Reno, voleva denunciare il degrado stesso del fiume tedesco. Pompando l'acqua attraverso un ulteriore sistema di filtraggio e utilizzando quella in eccesso per innaffiare il giardino del Museum Haus Lange, l'artista introduce il recupero delle acque grigie e critica implicitamente l'errata convinzione generale che questi sistemi possano essere sostenuti indefinitamente senza l'intervento dell'uomo. Artisti come Helen Mayer Harrison e Newton Harrison sollevarono la questione della sostenibilità in modo più esplicito nelle loro installazioni, con lo scopo di educare e allo stesso tempo denunciare l'abuso e le cattive condizioni dell'ambiente in determinate città e Stati. L'opera *Portable Orchard*, parte della serie *Survival Pieces*

⁴⁸ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 153.

⁴⁹ Rachel Carson, biologa e zoologa statunitense, pubblica *Primavera silenziosa* nel 1962. Ritenuto il manifesto del movimento ambientalista moderno, è un libro di scienze ambientali, che descrive approfonditamente e scientificamente i danni irreversibili provocati dall'uso dei pesticidi sia sull'ambiente che sugli esseri umani. Affrontando questo tema, vuole porre l'attenzione sul problema complesso del rapporto tra uomo e natura, su come l'ecosistema terrestre sia sfruttato dall'uomo fino ai limiti di sostenibilità.

del 1970-72, installa alberi da frutto nella galleria universitaria della California State University di Fullerton. In quel periodo, la contea di Orange stava subendo un forte sviluppo immobiliare, che aveva sostituito i frutteti che contraddistinguevano il territorio. L'installazione voleva ricordare agli spettatori e agli abitanti stessi la perdita degli alberi e sollecitarne la conservazione nel territorio. L'opera culmina con la "festa degli agrumi", un evento in cui il pubblico viene invitato ad assaggiare i frutti appena raccolti, in una dimostrazione del legame continuo tra gli alberi e la sopravvivenza e la salute degli abitanti. In modo attivista, gli Harrison utilizzano le loro opere d'arte come mezzo per collegare le popolazioni locali con gli ecosistemi circostanti, e per sollecitare il pubblico ai problemi ambientali specifici di un determinato territorio. In questo senso, il loro lavoro si può distinguere da quello di altri artisti legati ai sistemi, come ad esempio Haacke, che piuttosto li esamina come struttura generativa per fare arte.

Nel 1971, Haacke è oggetto di uno scandalo con il Guggenheim Museum di New York. All'ultimo momento il direttore Thomas Meyer annullò la retrospettiva a lui dedicata poiché sia l'artista che il curatore Edward Fry si erano rifiutati di eliminare due opere dalla mostra come richiesto. I progetti in questione, *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holding* e *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings*, volevano dimostrare entrambi come riposizionare la presunta neutralità dell'immagine fotografica rispetto all'indagine di denuncia sociale, politica ed economica⁵⁰. Essi consistevano semplicemente nella raccolta e presentazione di una parte del materiale documentario disponibile nella Biblioteca pubblica riguardante l'attività immobiliare intensiva di alcune famiglie newyorkesi. Queste ultime avevano accumulato, tra il 1951 e il 1971, un vasto impero di edifici popolari distribuito in diverse parti della città. L'artista non utilizza un tono accusatorio o polemico, semplicemente rivela la struttura di questi imperi immobiliari tracciando i vari rapporti e le connessioni interne tra i proprietari, spesso anonimi. Tra questi, spicca il nome di uno dei membri del consiglio di amministrazione del Guggenheim, Harry Shapolsky. Questa provocazione suscitò scalpore in quanto minacciava il sostegno economico dell'istituzione stessa, per questo la mostra fu cancellata e il curatore licenziato. Confrontando due modelli

⁵⁰ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, ed. it. a cura di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 589.

sociopolitici di condizione urbana dal punto di vista architettonico, la casa popolare delle classi povere e la lussuosa apparente imparzialità delle istituzioni artistiche e delle stesse classi alte, Haacke dimostra come il museo non sia un semplice e neutro *white cube*, ma bensì il prodotto di relazioni legate al capitale, che lo sostiene e lo fa esistere.

Un'altra opera che mostra i tentativi di Haacke di ricontestualizzare l'oggetto artistico è un'installazione del 1974 destinata all'esposizione *Projekt '74*, organizzata in occasione del 150° anniversario del Museo Wallraf-Richartz di Colonia, sua città natale. L'artista realizzò una serie di pannelli che rintracciavano la provenienza di *Mazzo di asparagi* (1880) di Manet, un quadro donato al museo nel 1968 dagli Amici del Museo, di cui Hermann Josef Abs era presidente. Il pannello conclusivo, uno dei dieci che traccia la storia del quadro dal suo primo proprietario, presentava un'analisi storicopolitica della posizione di Abs: dal 1933 al 1945 era stato il banchiere e consulente finanziario di Hitler, dopo la guerra era stato reintegrato e aveva mantenuto un ruolo influente per tutti gli anni Sessanta fino a quel momento, riuscendo a cancellare facilmente il proprio oscuro passato. Il progetto fu ovviamente rifiutato dall'amministrazione del museo. In risposta a questa censura e in segno di solidarietà, l'artista Daniel Buren invitò il collega a fotocopiare i suoi pannelli e a esporli all'interno della propria opera, che consisteva nel coprire con strisce bianche e verdi le alte pareti del museo. Così, il giorno dell'inaugurazione della mostra, l'opera di Haacke fu presentata all'interno di quella di Buren, pienamente leggibile dal pubblico. Quella stessa notte le autorità del museo, in un gesto di triplice censura, fecero strappare le fotocopie rovinando di conseguenza anche l'installazione di Buren.

L'impegno della critica istituzionale ha preannunciato un modo di vedere specifico di un'intera generazione, quella contemporanea, in cui il pubblico risulta consapevole del potere che risiede dietro le pareti di un museo, ma anche della forza personale contenuta nei gesti sociali di artisti e attivisti.

La perdita localizzata di biodiversità e la contaminazione locale del suolo a causa di sostanze inquinanti di specifici siti urbani portarono gli artisti impegnati in opere ambientali a sviluppare negli anni Ottanta anche progetti di bonifica a lungo termine. Joseph Beuys iniziò a realizzare il primo progetto artistico di rimboschimento estensivo come contributo alla mostra Documenta del 1982 a Kassel, in Germania.

7000 Oaks, City Forestation Instead of City Administration fu concluso da parte del figlio Wenzel con la piantumazione postuma del 7000° albero di quercia nel sito di Kassel. L'artista aveva pianificato di continuare a piantare alberi a tempo indeterminato e in altre città; dopo la sua morte, avvenuta nel 1986, il progetto delle 7000 querce è stato ampliato a Oslo, New York, Minneapolis e Middlebury, nel Vermont⁵¹.

Il coordinamento del progetto *7000 Oaks* aveva avuto inizio molto prima del 1982. Beuys aveva stabilito un ufficio a Kassel, gestito dalla Free International University (FIU), un'organizzazione da lui fondata nel 1977, che gestiva la raccolta fondi. Inoltre, coordinava il processo di approvazione con la città e con i residenti locali, documentava il progetto e si occupava dell'acquisto, del trasporto e della piantumazione delle colonne di basalto e degli alberi. La Dia Art Foundation di New York fornì il finanziamento iniziale, ma il coinvolgimento dei cittadini di Kassel era un elemento chiave. Beuys consentì ai cittadini di acquistare un multiplo costituito da una pietra di basalto e da un albero per 500 marchi tedeschi. I collezionisti avrebbero potuto scegliere la pietra da collocare vicino al loro albero e avrebbero ricevuto un certificato. Beuys fece disporre 7000 pietre di basalto in un cumulo triangolare a Friedrichsplatz, piazza antistante il museo Fridericianum, e piantò la prima quercia nel marzo 1982. Il costo stimato del progetto era di oltre 3 milioni di marchi tedeschi. Quando le fonti di finanziamento iniziarono a essere insufficienti, Beuys contribuì personalmente con fondi raccolti grazie alla vendita delle sue opere e di quelle degli altri artisti partecipanti, tra cui Andy Warhol, Sandro Chia e Jannis Kounellis; registrò anche uno spot televisivo per il whisky Nikka in Giappone e organizzò un legame con la catena alberghiera Holiday Inn.

Beuys concepì il progetto *7000 Oaks* come una grande scultura costituita da diverse rappresentazioni – certificati, manifesti, cartoline – e un'opera primaria: un albero piantato vicino a una colonna di basalto. Con il passare del tempo, la proporzione tra l'organismo vivente e la pietra avrebbe subito una continua modifica. La natura fissa e immobile della colonna di basalto contrasta con il tronco dell'albero, organico e mutevole, accanto ad essa; questa opposizione rimanda alla definizione di Beuys del “principio di calore” all'interno della scultura sociale, ovvero del “passaggio da un

⁵¹ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., pp. 158-159.

materiale caotico a una forma ordinata attraverso il movimento scultoreo”⁵². L’artista vuole sottolineare come un semplice albero, simbolo del cambiamento nel tempo, possa trasformare l’ambiente urbano in cui viene inserito. Difatti, le querce del progetto a Kassel hanno modellato in modo permanente e stanno ancora oggi continuando a cambiare, con il contributo dei suoi cittadini, l’aspetto urbano della città, diventata monumento internazionale alle possibilità future di un cambiamento ambientale positivo.

1.4 GLI ANNI ‘80 TRA QUESTIONI DI GENERE, IDENTITÀ E NUOVI MEDIA

L’avvento degli anni Ottanta introdusse un momento di forte cambiamento nel panorama internazionale: a seguito dei governi conservatori negli Stati Uniti, nel Regno Unito e nell’allora Germania dell’Ovest, l’arte politica progressista fece la sua più significativa rinascita dalla fine della guerra in Vietnam. Questo aumento dell’arte politica fu stimolato da diversi eventi: la presenza militare statunitense in America Centrale, le azioni dei colossi finanziari nella scalata a Wall Street, la continua minaccia di una catastrofe nucleare, gli attacchi fobici della Destra religiosa, la reazione violenta contro i diritti civili e le conquiste femministe, i tagli ai sussidi statali e a diversi programmi sociali, l’epidemia di AIDS e l’atteggiamento di indifferenza dei governi nei confronti di questa malattia, che ha portato all’individuazione degli omosessuali come capro espiatorio. Inoltre, la fine definitiva dell’egemonia sovietica con il crollo del muro di Berlino nel 1989 segnò uno spostamento nell’equilibrio di potere. Lo sviluppo delle istituzioni del capitale globale al di là dello Stato nazionale permise di riformulare le relazioni imperialiste in termini di sviluppo internazionale. Queste relazioni in evoluzione, l’accelerazione dell’urbanizzazione e il nuovo agiato settore della classe media consentirono la riproduzione del sistema artistico occidentale in alcune zone del Sud-Est asiatico e in America Latina. In Europa e negli Stati Uniti, una distribuzione sempre più sproporzionata della ricchezza contribuì all’espansione del mercato dell’arte commerciale e dell’arte come industria del tempo libero. Allo stesso tempo, le nuove regole della concorrenza economica unite alla nascita di Internet portarono la creatività artistica e la proprietà intellettuale ad essere incorporate nel meccanismo di produzione capitalista. Difatti, il mondo dell’arte

⁵² C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 160.

occidentale si modellò intorno alla crescita dei mercati finanziari; i musei e le gallerie pubbliche dovettero reinventarsi nei termini del rilancio economico e dell'industria culturale. Anche il ruolo degli artisti fu rinnovato all'interno della nuova economia: essi ora venivano intesi come consulenti e consumatori esperti, e potevano essere chiamati a rispondere ai bisogni sociali attraverso il pensiero creativo.

L'opposizione contro culturale al capitalismo trovò spazio tra coloro che rifiutavano l'organizzazione avanguardista a favore di un'azione immediata e specifica, ponendo le basi della struttura del nuovo mondo nel guscio del vecchio. Questo ampio obiettivo ha necessariamente una dimensione culturale e il ritorno delle idee di collettivismo, internazionalismo e organizzazione in rete ha portato alla ripresa di vecchi esperimenti culturali, come il teatro di strada, i laboratori di stampa cooperativa o le università libere, oltre a nuove preoccupazioni incentrate sulle battaglie per l'hardware, il software e la proprietà intellettuale del mondo online⁵³.

Alcuni artisti resistettero alla regressione ideologica in ambito artistico e alla manipolazione del mercato dell'arte tramite la realizzazione di progetti collaborativi, collettivi, cooperativi e comuni. Spesso questi collettivi organizzarono spazi alternativi, sia per mostre temporanee in vetrine di negozi abbandonati, sia con lo scopo di raggiungere comunità non servite dal mondo dell'arte e lontane dai suoi centri. Collettivi come Group Material di New York e Border Art Ensemble di San Diego si occuparono di mostre messaggio e progetti comunitari, ma anche di interventi di guerriglia urbana, come l'affissione illegale di manifesti. La dichiarazione di intenti del Group Material, "mantenere il controllo sul nostro lavoro, dirigendo le nostre energie verso le domande sociali, in opposizione alle richieste del mercato dell'arte", riassume lo spirito di questo movimento di artisti motivati politicamente che cercarono di essere anche socialmente *site-specific*⁵⁴.

La rinascita delle associazioni artistiche politicizzate riaccese l'interesse nei confronti di alcuni precursori come la Art Workers' Coalition, nata in piena guerra del Vietnam per promuovere un'unione degli artisti e per protestare contro l'assenza di artiste donne e di artisti delle minoranze all'interno delle mostre e delle collezioni. L'attenzione si rivolse anche agli artisti impegnati, come Leon Golub. I suoi quadri rappresentanti le

⁵³ W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change*, cit., p. 22.

⁵⁴ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900*, cit., p. 651.

atrocità dei soldati americani in Vietnam vennero aggiornati con nuovi soggetti attuali, come i mercenari delle “guerre sporche” non dichiarate degli anni Ottanta. Questo nuovo modo di raccontare la politica si intrecciò poi con una politica della rappresentazione, che portò alcuni artisti ad adottare strategie situazioniste, in particolare il *détournement*, ovvero il rimaneggiamento di immagini e di simboli pubblici provenienti dai media che porta a forti rovesciamenti nei significati sociali e nelle memorie storiche. Ad esempio, Krzysztof Wodiczko, artista di origine polacca, a partire dal 1980 decise di proiettare illegalmente durante la notte immagini specifiche su monumenti ed edifici caratteristici del potere finanziario e politico: missili nucleari su monumenti ai caduti, promesse presidenziali di fedeltà su edifici aziendali, persone senza tetto sulle statue di eroi. Il suo obiettivo era quello di opporsi ai linguaggi ufficiali e di rivelare le storie nascoste di queste architetture, in modo da portarle attraverso queste proiezioni a trasmettere in modo sintomatico i contenuti e i legami repressi.

Insieme alla svolta politica reazionaria, si è verificata una svolta estetica, come dimostra la rinascita di antiche forme artistiche, come la pittura a olio e la scultura in bronzo. Il rilancio delle forme tradizionali era motivato dalla comune avversità verso la trasformazione progressista avvenuta negli anni Sessanta, sia in campo politico che artistico. Inizia a esistere un campo d'azione che combina la produzione visiva, l'attivismo mediatico, la teoria politica e la protesta con la ricerca di un divertimento non mercificato, di forme praticabili di contro organizzazione e di un ripensamento dei rapporti di proprietà. Se questi artisti avevano trovato nelle istituzioni artistiche un'utile fonte di sostegno materiale, al contrario queste ultime erano attratte dalla sfera culturale dei nuovi movimenti sociali. Tuttavia, era poco probabile che esse fossero politicamente o culturalmente in grado di trasformarsi nei modi proposti dall'attuale pratica attivista.

La pratica dell'opposizione nelle istituzioni pubbliche venne ampiamente assimilata alla sperimentazione dell'idea di spazio sociale. In questi innovativi laboratori artistici si potevano proporre modelli utopici, estesi anche a grandi siti culturali come la Biennale di Venezia, ma le lotte attraverso le quali potevano essere realizzati e le contraddizioni con il sistema capitalistico globale circostante erano raramente discusse. Contemporaneamente, Internet offriva un nuovo campo operativo che

permetteva nuove modalità di produzione e distribuzione della conoscenza, che si distaccavano nettamente dalla sfera tradizionale dell'arte modernista.

Il postmodernismo ha inaugurato il dibattito sulla morte del modernismo e sulle sue conseguenze, portando a importanti cambiamenti concettuali nel mondo dell'arte come anche in altri ambiti culturali. L'utilizzo dei media come referente, accompagnati da forme come lo stereotipo, la ripetizione o la citazione, diventa parte integrante delle tecniche operative degli artisti interessati a lavorare sulla decostruzione, in modo sia critico che ironico. Inoltre, il discorso sul postmodernismo apre a un'analisi critica dell'individuo insieme a un'indagine sulle sue modalità di rappresentazione, ponendo l'attenzione sul medium fotografico e sul suo funzionamento⁵⁵. Da una parte, alcuni artisti si interrogano sull'importanza del ruolo dello spettatore, in linea con le riflessioni degli anni Settanta; dall'altra, il problema dell'identità diventa centrale in relazione alle problematiche interne riguardanti le differenze razziali e sessuali vissute nella realtà quotidiana.

1.4.1 IL FEMMINISMO E IL MEZZO FOTOGRAFICO

Con la fine degli anni Settanta, il femminismo di prima ondata subisce una serie di spaccature interne: l'uso del corpo come linguaggio e la visione del dolore come dimensione soggettiva lasciano il posto a una protesta interessata a parlare d'identità nella rappresentazione visiva attraverso un nuovo codice decostruito, che si confronta continuamente con il mondo della comunicazione. Contemporaneamente al crescente interesse all'interno del mondo dell'arte per la teoria della psicoanalisi, le femministe degli anni Ottanta adottarono una nuova strategia di critica verso la rappresentazione del corpo e del soggetto femminile. Questo femminismo anti-essenzialista rifiutava l'idea che il corpo femminile dovesse essere rappresentato nell'azione culturale di resistenza e abbattimento del sessismo. Come scriveva la filosofa Simone de Beauvoir nel suo libro del 1949 *Il secondo sesso*, “non si nasce ma si diventa donna”⁵⁶, ed è questa affermazione la base da cui parte la nuova generazione di femministe per sostenere come il genere femminile fosse una costruzione culturale. Si rifiutava, quindi, l'idea che esistesse una donna “naturale” al di fuori dei costrutti del linguaggio.

⁵⁵ L. D'Inca, “Soggetti Nomadi”. *Identità artistiche e di genere negli anni Novanta*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2013, p. 51.

⁵⁶ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 114.

Applicando la teoria psicanalitica alle teorie del linguaggio avanzate dalla filosofia strutturalista e post strutturalista, le artiste femministe cercarono di capire come funzionasse questo processo di acculturazione verso l'identità di genere.



Figura 13. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #6*, 1977

Le artiste Cindy Sherman e Barbara Kruger sono emerse all'inizio degli anni Ottanta come femministe postmoderne che hanno perseguito la critica dell'oggettivazione immaginaria della donna nella cultura di massa in chiave anti-essenzialista, rifiutando al contempo una rappresentazione naturale della donna. Sherman riproduce il proprio corpo attraverso il mezzo fotografico. A prima vista, le sue immagini possono ricordare la *serie S.O.S.* di Wilke; tuttavia, differiscono principalmente per i codici di rappresentazione postmoderni. Nella sua serie più importante, *Untitled Film Stills* (Fig. 13), l'artista è la protagonista delle fotografie, in ognuna delle quali interpreta un ruolo diverso, un personaggio femminile ispirato agli stereotipi del cinema, della moda o della pubblicità. Queste immagini cambiano lo statuto del ritratto, nascondendo l'identità femminile nei ruoli preconfezionati che già circolano nell'immaginario dei mass media, e sembrano riprodurre la struttura dello sguardo maschile nella raffigurazione della donna come oggetto passivo della visione.

Molti hanno letto in queste opere un punto di vista critico femminista, ma Sherman stessa si è sempre rifiutata di definirle tali in varie interviste. Se le sue fotografie criticano davvero le convenzioni della cultura di massa sulle donne o se si limitano a ripeterle in modo acritico rimane ambiguo, ma può essere considerato un altro aspetto che le rende postmoderne⁵⁷.

L'interesse per il corpo utilizzato come strumento di protesta riporta l'attenzione sulla semplice rappresentazione figurata: la fotografia perde il suo aspetto documentativo e diventa la tecnica artistica preferita, mettendo in secondo piano performance e happening. Barbara Kruger è più diretta rispetto a Sherman nella sua critica femminista alla cultura di massa e, in particolare, al mondo della pubblicità. L'artista alterna immagini fotografiche a grandi blocchi colorati di testo, seguendo il layout convenzionale dei fotomontaggi e degli slogan pubblicitari. In *Untitled (It's a Small World but Not if You Have to Clean It)* (Fig. 14.1) del 1990, le parole del sottotitolo compaiono in testo bianco su sfondo rosso sopra la fotografia in bianco e nero di una donna degli anni Cinquanta, che fissa lo spettatore attraverso una lente d'ingrandimento. Questi elementi sovvertono lo stretto rapporto tra testo e immagine, e condannano il modo di dire "il mondo è piccolo" come voce di un privilegio che non appartiene alle donne, suggerendo come il loro ruolo tradizionale di governanti della

⁵⁷ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 117.

casa sia in realtà una prigionia invisibile. Attraverso le sue opere, Kruger vuole rivelare le tecniche con cui lo stereotipo produce assoggettamento e, di conseguenza, il potere persuasivo dei cliché riguardanti l'identità di genere ma anche la sessualità.

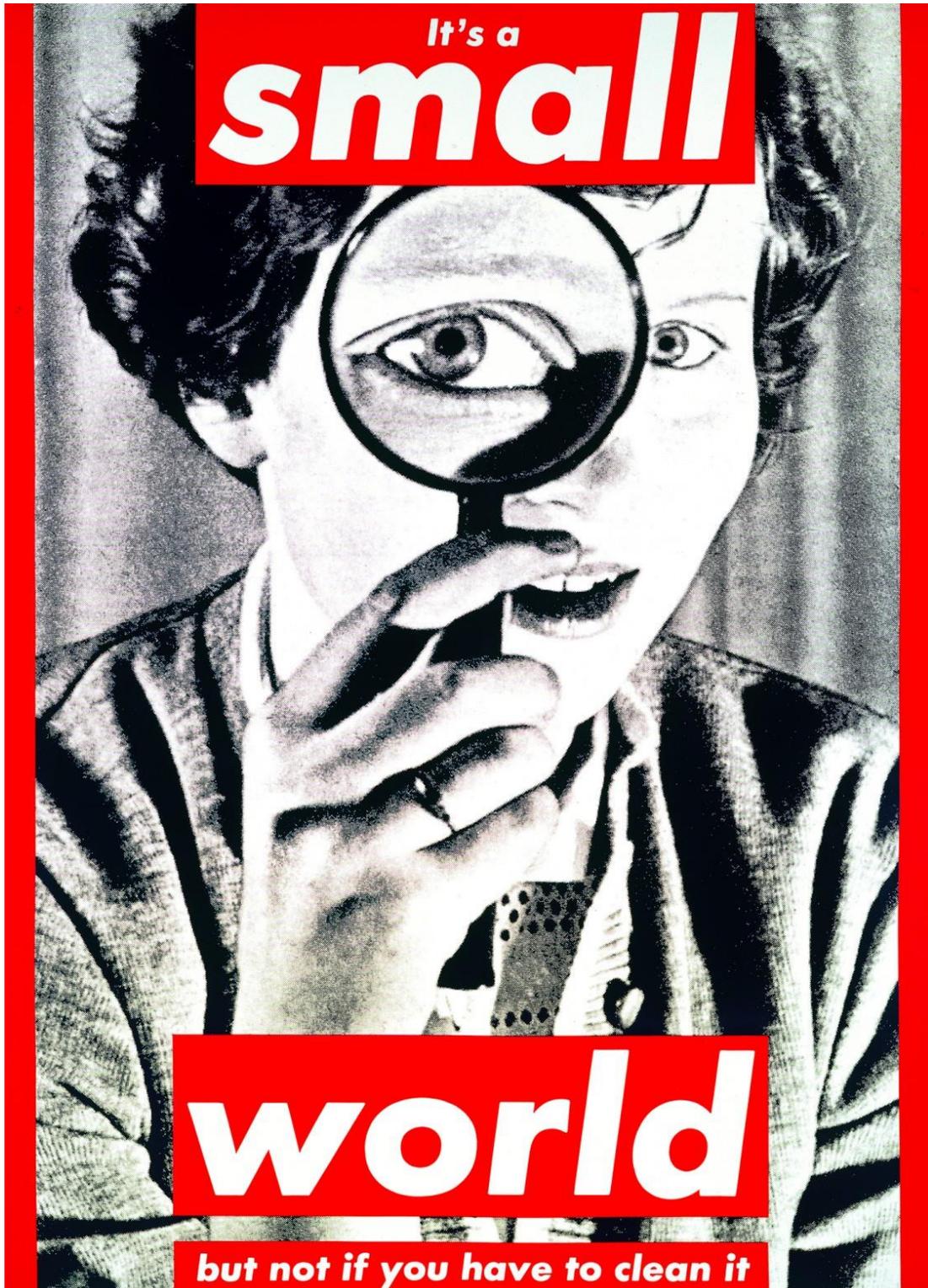


Figura 14.1. Barbara Kruger, *Untitled (It's a Small World but Not if You Have to Clean It)*, 1990



Figura 14.2. Barbara Kruger, *Untitled (Your Body Is A Battleground)*, 1989

L'artista utilizza la sua arte per sostenere attivamente questioni politiche femministe controverse. Il poster *Your Body Is A Battleground* (Fig. 14.2) diventa il simbolo della manifestazione pro-legalizzazione dell'aborto tenutasi a Washington nel 1989, e successivamente viene adottato come manifesto nella lotta femminista a tutti i diritti delle donne. La dichiarazione esplicita del titolo, "il tuo corpo è un campo di battaglia", critica l'immagine stereotipata della figura femminile, costantemente alimentata dalla pubblicità e dai media, che si fonda su un'idea di donna perfetta a cui tutte devono corrispondere – tematica che si avvicina alle opere femministe di Valie Export. Nel 1985, irrompono sulla scena artistica newyorkese le Guerrilla Girls, collettivo femminista di "terroriste culturali" che nasconde la propria identità dietro maschere da gorilla. I loro manifesti denunciano il razzismo istituzionale e il sessismo all'interno

del mondo dell'arte. Ad esempio, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (Fig. 15) del 1989 denunciava come nella collezione del Metropolitan Museum of Art solo il 5% degli artisti esposti fossero donne, ma ben l'85% dei quadri presenti rappresentava nudi femminili. Il gruppo era nato in risposta alla mostra *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* inaugurata al MoMA di New York nel 1984. Quest'ultima si proponeva di presentare tra i più importanti pittori e scultori dell'epoca, appartenenti a ben 17 Paesi diversi, ma, tra i 169 artisti selezionati, solo 13 erano donne. Quasi tutti gli artisti esposti erano uomini bianchi, europei o americani, come lo stesso curatore, Kynaston McShine. In aggiunta alla selezione poco diversificata, McShine affermò che non essere stato scelto come partecipante alla mostra era indicativo della qualità del lavoro e delle scelte stilistiche di ogni artista. Prendere in considerazione solo lo sguardo e il punto di vista maschile, oltre che a porre una non indifferente limitazione ai contenuti dell'esposizione e ad alimentare i pregiudizi, creò una forte reazione di rabbia e conseguentemente di protesta.



Figura 15. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989

Le Guerrilla Girls inizialmente si erano formate per far fronte attivo contro la poca rappresentazione delle artiste donne nei musei e infastidire le istituzioni. Successivamente, ampliarono la loro attenzione anche ai temi della discriminazione, del razzismo e dell'omofobia. Il loro obiettivo è ancora oggi quello di cambiare l'immaginario della cultura di massa: attraverso poster irriverenti, cartelloni pubblicitari, apparizioni pubbliche, riviste e libri, affrontano e portano con ironia il problema dell'ineguaglianza razziale e di genere all'interno della comunità artistica contemporanea.

La critica postmoderna e il femminismo avevano causato il declino del mito universalista del “genio creatore”, spostando l’attenzione dalla storia dell’arte alle *storie* dell’arte. La mostra *Magiciens de la Terre* del 1989, curata da Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou di Parigi, è stata fondamentale in questo cambiamento. Quest’ultima ha posto l’uno accanto all’altro artisti occidentali e artisti sconosciuti provenienti dalle periferie del mondo, che condividevano la concezione dell’arte come rito spirituale. Anche se la mostra è stata criticata per la sua ideologia e le scelte fatte (in particolare per esporre solo il 10% di artiste donne), è stata un punto di svolta che ha inaugurato un periodo di interesse per le alterità e le minoranze. Contemporaneamente alla mostra di Parigi si svolge la terza Biennale dell’Avana, concepita come un atto di resistenza al dominio occidentale, e per questo motivo non viene accettata positivamente in Europa e negli Stati Uniti. Queste esposizioni sono state solo l’inizio di una serie di eventi che, negli anni Novanta, hanno portato a una “orizzontalizzazione” del pensiero e delle forme e a un allargamento della geografia artistica, che riesce finalmente a dare voce anche alle minoranze⁵⁸.

1.4.2 ACT-UP E I DIRITTI LGBTQIA+

Tra gli anni Ottanta e Novanta, l’epidemia di AIDS minaccia e mette in crisi anche il mondo dell’arte. L’individuazione degli omosessuali come capro espiatorio e la presunta indifferenza dei governi nei confronti di queste questioni morali hanno spinto il mondo artistico ad adottare una forte linea di denuncia, riaccesa dal clima di attivismo. La sensibilizzazione riguardante i temi della discriminazione della comunità LGBTQIA+⁵⁹ e della loro situazione è stata portata avanti principalmente dai gruppi di artisti associati ad ACT-UP, acronimo di Aids Coalition To Unleash Power, fondato nel marzo 1987 “per intraprendere un’azione diretta per porre fine alla crisi dell’AIDS”⁶⁰. Con le loro opere volevano prendere di mira il senatore omofobo Jesse Helms, la Coalizione Cristiana, gli imperi di corporazioni come Philip Morris e l’innato puritanesimo della cultura americana, che si era manifestato di fronte all’arte del corpo, del desiderio e dell’identità sessuale. Questi gruppi – tra i quali Gran Fury, Little Elvis, Testing the Limits, DIVA TV, Gang, Fierce Pussy – utilizzavano mezzi e

⁵⁸ L. D’Inca, “*Soggetti Nomadi*”, cit., p. 67.

⁵⁹ Acronimo utilizzato attualmente per riunire in modo sintetico le diverse minoranze sessuali (lesbiche, gay, bisessuali, transessuali, queer, intersessuali, asessuali e chiunque non si identifichi eterosessuale).

⁶⁰ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900*, cit., p. 651.

tecniche differenti in base delle situazioni: manifesti audaci con immagini fatte proprie e testi creati appositamente per le singole manifestazioni, rielaborazioni sovversive di pubblicità aziendali e di pagine di quotidiani con una vasta circolazione, video camere per denunciare gli abusi della polizia e le manipolazioni da parte dei media delle attività di ACT-UP. Inoltre, si ispiravano a una vasta gamma di pratiche artistiche, come i fotomontaggi di Herzfeld, la grafica della Pop Art, la performance oltraggiosa, la critica riflessiva alle istituzioni, la conoscenza delle immagini dell'arte di appropriazione, e l'ingegno tagliente delle artiste femministe come Barbara Kruger. Nel 1990, il critico nonché membro di ACT-UP Douglas Crimp affermò come i valori estetici del mondo dell'arte tradizionale avessero poco peso per i militanti anti-AIDS: "Ciò che conta nell'arte attivista è il suo effetto di propaganda, e per fare ciò, appropriarsi di tecniche di altri artisti è un passo necessario nel processo. Se funziona, lo adottiamo"⁶¹. Questo concetto è espresso in modo chiaro e conciso nel manifesto del 1988 di Gran Fury: "Con 42.000 morti l'arte non è abbastanza: scegli un'azione collettiva diretta a favore della fine della crisi dell'AIDS"⁶².

Alcune di queste strategie erano già presenti nel manifesto anonimo *SILENCE = DEATH* (Fig. 16.1) apparso a New York nel 1986, prima della fondazione di ACT UP. Le due parole "silenzio" e "morte" erano stampate in bianco su sfondo nero con un triangolo rosa, simbolo utilizzato dai nazisti per identificare gli omosessuali nei campi di concentramento. Il semplice potere simbolico del manifesto si opponeva sia all'inerzia del governo che all'indifferenza pubblica nei confronti dell'epidemia di AIDS. Allo stesso tempo, esso aveva trasformato il marchio del triangolo rosa in un segno di orgoglio identitario. Molti altri strumenti – manifesti, cartelloni pubblicitari, magliette, spille, adesivi – furono usati per organizzare e denunciare la situazione, per indurre una maggiore consapevolezza e un supporto, per sopravvivere e soprattutto per reagire.

I gruppi di ACT-UP capirono che la guerra ideologica sull'AIDS si combatteva tanto attraverso i media quanto nelle strade. Con la partecipazione di artisti, registi, videomaker, architetti e designer progettarono manifesti ed eventi che criticavano i media sfruttando le loro procedure e tendenze. Alcuni usavano un umorismo di

⁶¹ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900*, cit., p. 651.

⁶² *Ibidem*.

carattere irriverente, altri una grafica horror, come il poster del 1988 di Gran Fury *The Government Has Blood on Its Hands* (Fig. 16.2). Al centro spicca l'impronta di una mano rossa di sangue, segno di un omicidio, sopra e sotto il testo "Il governo ha le mani insanguinate" e "Una morte per AIDS ogni mezz'ora", in una chiara denuncia all'indifferenza pubblica.

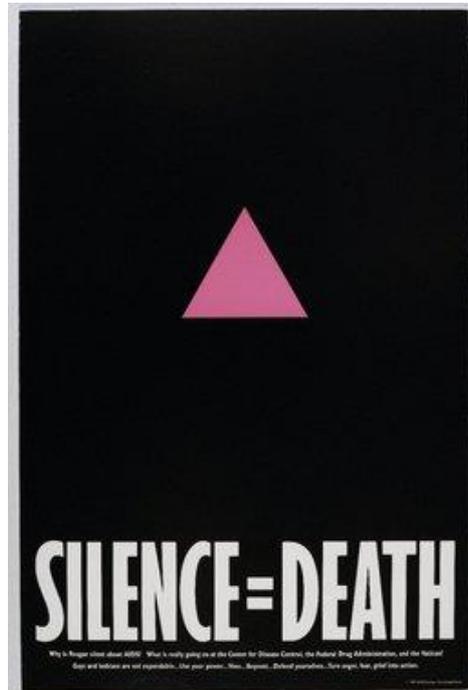


Figura 16.1. SILENCE = DEATH Project (Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Krelloff, Chris Li), *SILENCE=DEATH*, 1987

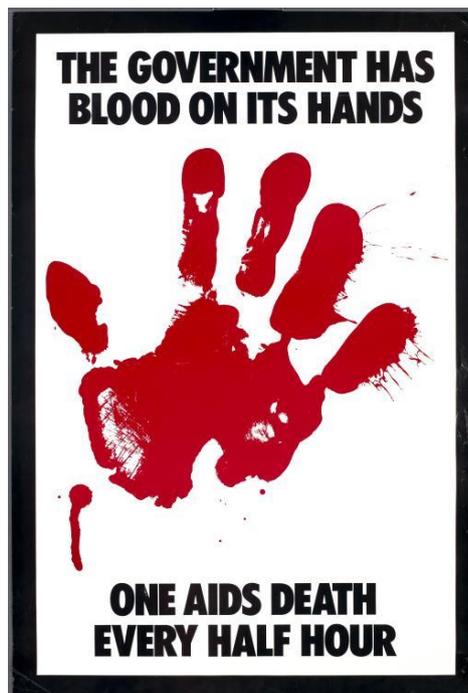


Figura 16.2. Gran Fury, *The Government Has Blood on Its Hands*, 1988

La campagna di sensibilizzazione promossa da ACT-UP ha consentito a molti artisti omosessuali di esplorare la propria sessualità e utilizzarla come soggetto delle proprie creazioni artistiche. Essi hanno investigato non solo l'omosessualità come esperienza individuale, ma anche come un costrutto sociale influenzato da fattori storici e culturali. Felix Gonzalez-Torres, membro del Group Material, ha trasformato diverse forme artistiche degli anni Sessanta e Settanta attraverso un processo di omosessualizzazione. Un esempio è uno dei suoi manifesti del 1989 esposto in Sheridan Square, New York. Questo poster si componeva semplicemente di uno sfondo nero con un testo in corsivo bianco, che recitava: “Coalizione delle persone con l'AIDS 1985, Molestie della polizia 1969, Oscar Wilde 1895, Corte Suprema 1986, Harvey Milk 1977, Marcia su Washington 1987, Ribellione di Stonewall 1969”. Anche se l'ordine delle date non era cronologico, tutti questi eventi significativi – proteste, processi, decreti, assassini, rivolte – erano legati al movimento LGBTQIA+. La costruzione della narrazione veniva lasciata alla sensibilità dello spettatore, e la mancanza di immagini sembrava sottolinearne la necessità, come se questi avvenimenti storici fossero ancora considerati come invisibili e mai accaduti.

Anche Gonzalez-Torres, come molti della sua generazione, fu influenzato dalla critica post strutturalista del soggetto. Tuttavia, la sua arte è più incentrata sulla costruzione di una soggettività omosessuale che sulla sua decostruzione, poiché l'identità gay non è mai stata percepita come sicura e centrale all'interno della normativa società eterosessuale. Nella sua arte egli tenta quindi di ricavare dentro lo spazio eterosessuale un'allegorica collocazione per la soggettività e la storia della comunità LGBTQIA+.

David Wojnarowicz è stato un artista impegnato per i diritti degli omosessuali negli anni Ottanta e si è rivelato uno dei più importanti artisti del XX secolo. A vent'anni dalla sua morte per AIDS nel 1992, rimane ancora oggi una personalità controversa. Il suo film *A Fire in My Belly* del 1986-87 venne rimosso dalla mostra *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, allestita alla National Portrait Gallery di Washington DC nel dicembre 2010. L'atto di censura fu deciso dal segretario del Smithsonian Institution a causa di lamentele da parte della Lega cattolica e del repubblicano John Boehner sulla presenza di un'immagine che raffigurava un crocifisso con delle formiche, dichiarata offensiva per i cattolici.

Durante la sua vita, Wojnarowicz ha lottato contro i tentativi di censura e di manipolazione della sua arte. Uno dei suoi obiettivi principali, come ha affermato lui stesso, era quello di mettere in evidenza la diffusa censura ed emarginazione nei confronti delle rappresentazioni di sessualità che non venivano considerate “normali” dalla cultura visiva americana. Per fare questo utilizzava spesso mezzi come la performance, ma i suoi lavori più potenti vedevano come protagonisti il collage e la fotografia.

La serie *Sex* del 1988-89, una sequenza di stampe fotomontaggi alla gelatina d'argento, segna il punto più alto della sua carriera artistica. In ognuna di queste opere, una fotografia stampata in negativo, generalmente di un paesaggio, occupa la maggior parte del piano dell'immagine. Sopra lo sfondo viene posta una piccola vignetta ritagliata in forma circolare che rappresenta atti sessuali omosessuali o eterosessuali, senza alcuna relazione con la scena in cui è inserita. L'opera del 1988 *Sex Series (for Marion Scemama), Bridge* (Fig. 17) è diventata la più nota della serie poiché utilizzata come strumento di condanna e censura dell'arte di Wojnarowicz. L'utilizzo di immagini scientifiche, microscopiche e ai raggi X del corpo, suggerisce il desiderio di penetrare la realtà superficiale per giungere a ciò che si cela sotto di essa. La sessualità è il tema principale, ma l'artista è anche interessato alla composizione formale e ai rapporti visivi. Nella giustapposizione delle immagini fotografiche, egli stabilisce una connessione precisa tra le diverse forme. Wojnarowicz considera la sessualità un aspetto della vita quotidiana; l'omosessualità, essendo parte della sua vita, fa parte anche del suo lavoro artistico, nonostante non sia considerata normale dalla società eterosessuale. L'artista si rifiuta di permettere che la propria esperienza venga cancellata dalla cultura visiva. *Sex Series*, quindi, si concentra sulla rappresentazione di ciò che la cultura e l'ideologia dominante americana vuole nascondere, reprimere ed emarginare.

A causa della potenza dei suoi fotomontaggi, divenne bersaglio dei conservatori sociali, in particolare l'American Family Association (AFA). Nonostante i loro sforzi per censurare il lavoro dell'artista, Wojnarowicz vinse la causa per violazione del diritto d'autore e diffamazione, segnando anche un'importante conquista per i diritti degli artisti in generale.

La diffusa incorporazione degli obiettivi attivisti contro l'AIDS all'interno dell'arte visiva degli anni Ottanta, grazie all'approccio di ACT-UP e Gran Fury, è stata probabilmente la più grande negazione delle definizioni alto-moderniste dell'arte come autonoma e separata dalle azioni della società e del mondo. Questo è un altro caso in cui il dibattito sulla natura del legame tra arte e politica è proseguito nel discorso artistico⁶³.

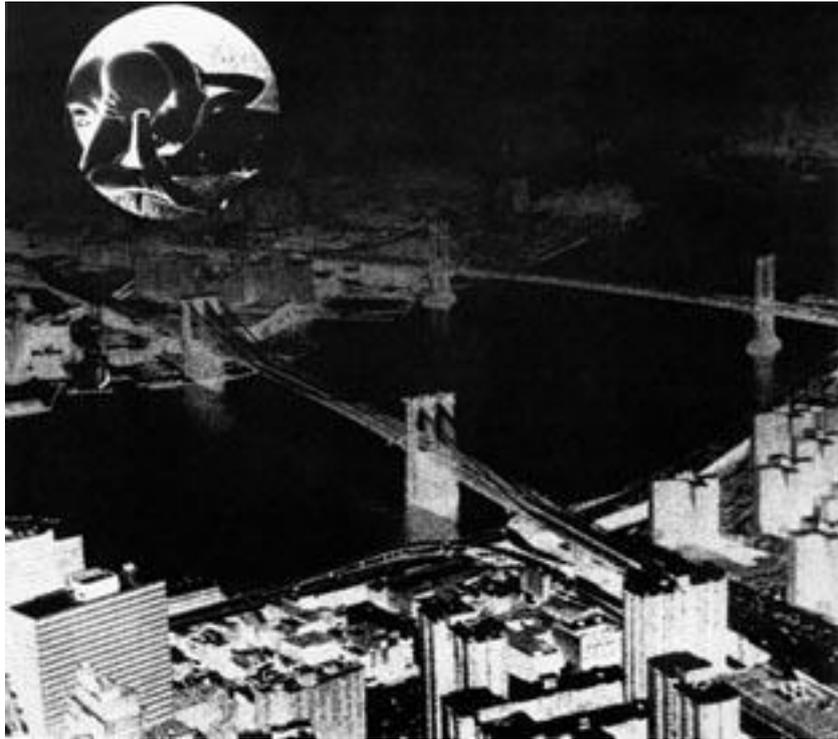


Figura 17. David Wojnarowicz, *Sex Series (for Marion Scemama), Bridge*, 1988

1.5 IL PANORAMA CONTEMPORANEO

Tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI secolo si è assistito all'ascesa del mondo dell'arte internazionale, dove il termine "arte contemporanea" ha sostituito quello di "postmoderno" per descrivere l'infinità di stili ed estetiche che si sono confrontati e interconnessi nell'ambito artistico globale. Nel corso degli anni Novanta, le biennali hanno iniziato a emergere nelle città di tutto il mondo, da Guangzhou a Istanbul a Johannesburg, e con l'ascesa di questo orientamento delle arti verso il circuito delle fiere internazionali sono arrivate grandi quantità di denaro, che sono diventate

⁶³ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 140.

funzionali al mercato dell'arte contemporanea tanto quanto l'arte stessa⁶⁴. Sebbene alcuni degli artisti che si concentrano sull'interazione tra arte e politica interagiscano con le infrastrutture e i flussi di reddito del mercato, l'ambiente in cui essi operano segue un percorso decisamente unico. In particolare, due linee di produzione artistica si distinguono come importanti precedenti per gran parte dell'arte e del lavoro politico del recente passato: l'estetica sociale e i media tattici. Mentre l'estetica sociale si concentra sulle persone – e di conseguenza, attraverso le persone, sulla politica – i media tattici vedono l'arte solo come uno strumento per disturbare il potere. L'estetica sociale ha un rapporto meno evidente con l'attivismo, mentre i media tattici ne abbracciano apertamente le basi impegnate. Nonostante siano movimenti artistici diversi tra loro, condividono l'interesse generale di portare l'arte nel mondo e di parlare un linguaggio comprensibile alla gente comune. Questo approccio condiviso rende questi due percorsi fondamentali per la comprensione dell'arte e della politica di oggi.

L'estetica sociale emerge a metà degli anni Novanta. È un'arte caratterizzata da una maggiore socialità e interattività, che non ha timore di essere immediata e immateriale. Il suo aspetto collettivo valorizza le relazioni interpersonali e prevede azioni che coinvolgono le persone e spesso si svolgono al di fuori del contesto museale. Gli artisti sono influenzati dalla crescente sfiducia nella cultura di massa e mettono al centro l'immediatezza e il personale, talvolta anche con sfumature politiche.

I suoi antecedenti si possono individuare in tutto il XX secolo: le performance e le letture di poesie del Cabaret Voltaire di Zurigo dopo la Prima guerra mondiale; le azioni selvagge, temporanee e attiviste degli anni Cinquanta conosciute come happenings; l'opera delle femministe della seconda ondata, come Judy Chicago, che mettevano in relazione la sfera personale, politica e sociale dell'individuo; la scultura sociale dell'artista tedesco Joseph Beuys.

L'estetica sociale si può considerare come una reazione necessaria all'alienazione provocata dai media e alla manipolazione culturale. Sebbene questo movimento possa non avere avuto l'efficacia politica di quelli precedenti, ha comunque contribuito a spostare la posta in gioco culturale. Il desiderio di Guy Debord di uscire dallo spettacolo ha trovato un eco in queste nuove forme di arte immediata e interpersonale.

⁶⁴ N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 20.

Abbracciando la realtà presente al di fuori dei confini del museo, l'estetica sociale ha inevitabilmente dovuto confrontarsi con l'ambiente dell'industria culturale. Contemporaneamente, con una forma d'arte correlata ma diversa, gli artisti del movimento dei media tattici si sono concentrati esplicitamente sulla sfera politica.

Il collettivo artistico Critical Art Ensemble ha definito i "media tattici" come un tipo di produzione culturale interventista e di resistenza, creata per disturbare strutture politiche specifiche. Il mondo è percepito come un complesso campo di potere, in cui gli artisti-attivisti intervengono sconfinando dai confini tradizionali della loro arte per creare significato. Il mezzo utilizzato non viene dato per scontato ma viene determinato dal linguaggio estetico del discorso. Ad esempio, se gli artisti intendono affrontare tematiche riguardanti la biotecnologia, si concentreranno sul laboratorio e sulla ricerca. La loro dichiarazione "con qualsiasi mezzo necessario" è una sorta di invito agli artisti a entrare in campi della società esterni all'arte e a utilizzare qualsiasi forma artistica a loro disposizione. Critical Art Ensemble incoraggia una forma radicale di politica che spinge gli artisti a fare un'arte che si lascia alle spalle il mondo dell'arte tradizionale.

I creatori dei media tattici hanno compreso come il potenziale del significato e della sua manipolazione non si limiti solo ai confini della galleria o del museo; si sono resi conto di come il potere e i suoi significati culturali si manifestino in ogni aspetto della vita. In risposta a ciò, hanno sviluppato una tecnica ibrida di lavoro artistico e attivista che cerca di interrompere il sistema utilizzando gli stessi segni e significati che sono alla base delle azioni che stanno cercando di combattere. In altre parole, hanno usato tecniche creative per attivare un'interruzione nel sistema stesso.

Come tutti i movimenti artistici della storia, anche i media tattici e l'estetica sociale rappresentano una ricalibrazione inevitabile in un mondo sempre più spettacolare. Erano forme d'arte che cercavano di reagire e partecipare a una realtà che era diventata onnipresente. Tuttavia, anche queste forme d'arte impegnate non potevano essere completamente resistenti al capitalismo. Poiché l'informazione e la cultura sono diventate forme importanti di produzione nell'economia moderna, l'arte effimera ha finito per imitare solo le trasformazioni economiche più ampie. In breve, gli sforzi dell'arte di sfuggire al capitalismo spesso riproducono semplicemente le forze in gioco nell'economia globale. In un'epoca dominata dalle industrie creative, l'unione tra arte

e politica richiede più di una semplice trasformazione degli stili estetici: uno sforzo maggiore per ripensare l'intero sistema produttivo.

Se gli anni Quaranta avevano assistito alla nascita della cultura come consumo, negli anni Sessanta era emerso il concetto di controcultura. All'inizio del XXI secolo, però, il passaggio dalla controcultura all'industria culturale fu talmente breve da quasi essere impercettibile. La cultura e il commercio sembravano essere così mescolati al punto che diventava difficile identificare quale fosse l'uno e quale l'altro. Con l'aumento della crescita delle industrie culturali, le due entità diventano sempre più intrecciate e la loro portata continua a crescere. Di pari passo con l'ascesa della produzione di contenuti su Internet, i produttori creativi culturali diventano sempre più emblematici del nuovo spirito dell'epoca. L'effetto dell'industria creativa sulla cultura è evidente: le innovazioni nel cross-marketing, nelle nicchie demografiche e nei focus group permettono una forma più strategica di identificazione del marchio, mentre prodotti e pubblicità si uniscono come unico motore dell'economia. Inoltre, l'aumento della presenza della pubblicità insieme all'economia dell'informazione ha fatto sì che la distanza tra la prima e il prodotto sia ormai estremamente ridotta. Nell'era delle industrie creative, il pensiero, l'arte e l'azione politica possono diventare una fonte di produzione di risorse⁶⁵.

1.5.1 L'ANTIGLOBALIZZAZIONE TRA IMMIGRAZIONE E ATTIVISMO MEDIATICO

Secondo lo storico dell'arte Terry Smith, con la fine della Guerra Fredda nel 1989 e gli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001, due pietre miliari per la storia mondiale, quasi tutte le culture mondiali si sono trovate in una situazione o condizione di "postumi permanenti"⁶⁶. Questo significa anche la decadenza del post-modernismo, considerato in passato come l'aspetto più contemporaneo della cultura, a seguito della ridefinizione dei confini nazionali e del nazionalismo avvenuti dopo il 1991, anno della disgregazione dell'Unione Sovietica, precedentemente considerata la superpotenza mondiale. La globalizzazione culturale della vita contemporanea si basa sulla visione neoliberale dell'economia. Ciò ha portato alla transizione da un'economia nazionale, elemento centrale del nazionalismo della Guerra Fredda, a un mercato emergente non

⁶⁵ N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 18.

⁶⁶ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 175.

più controllato da entità statali o globali, ma portato avanti dagli investitori oltre i confini nazionali.

L'idea neoliberale dei mercati aperti di un'economia globale è considerata centrale nel fenomeno della globalizzazione. Questo post-nazionalismo è stato reso possibile grazie a due tecnologie chiave: i viaggi aerei rapidi, che permettono di spostarsi tra gli aeroporti internazionali, e la comunicazione istantanea a livello mondiale tramite Internet, che permette di trasferire beni in tutto il mondo. L'interconnessione crescente attraverso i viaggi e l'accesso a qualsiasi tipo di informazione attraverso le comunicazioni istantanee su Internet hanno portato a una situazione senza precedenti, in cui tutti, compresi coloro che vivono nei luoghi più remoti e non conducono uno stile di vita moderno, possono essere contemporanei. Questo significa che le popolazioni tradizionalmente emarginate non possono più essere escluse dalla cultura globale, in Occidente o altrove. Questa mobilità della popolazione e questa cultura globale non erano state raggiunte durante l'era dell'arte post-modernista degli anni Ottanta; pertanto, questa è una situazione culturale completamente nuova per il XXI secolo.

Le principali organizzazioni e gli intellettuali del movimento della globalizzazione alternativa, nato alla fine degli anni Novanta, criticano l'economia neoliberale e i suoi effetti. L'antiglobalizzazione o "alter-globalizzazione" si oppone all'iperconsumismo, alle istituzioni finanziarie globali come la Banca Mondiale, il Fondo Monetario Internazionale e l'Organizzazione Mondiale del Commercio e alle attività delle imprese internazionali. I progetti artistici proposti giudicano gli aspetti omologanti della cultura globale guidata dal mercato e dai media, e mirano a raggiungere un uso più equo e un controllo delle tecnologie chiave come il viaggio e la comunicazione a livello globale. Molti di questi artisti promuovono l'espansione continua dei produttori, degli spettatori e dei partecipanti all'arte al fine di realizzare un globalismo realmente inclusivo di una cittadinanza cosmopolita post-nazionalista⁶⁷. Quando nel 1999 scoppiò la battaglia di Seattle, negli Stati Uniti, era già maturata una vasta rete di comunità di resistenza in tutto il mondo. Scettica nei confronti del potere dei media, consapevole dei problemi delle organizzazioni gerarchiche, disponeva di una serie di strumenti analitici e sociali ed era pronta ad andare oltre le differenze

⁶⁷ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 176.

politiche e ideologiche per combattere il comune nemico del capitalismo. Nei due anni tra la battaglia di Seattle e l'attacco al World Trade Center, l'attivismo è esploso in una comunità globale di resistenza politica. Dalla riunione dell'Organizzazione Mondiale del Commercio di Seattle nel 1999, al Forum economico mondiale di Davos e alle proteste del Fondo monetario internazionale a Praga nel 2000, alla battaglia al Vertice delle Americhe a Québec City, al Vertice dell'UE a Göteborg, in Svezia, e alle strade insanguinate di Genova durante le proteste del G8 nel 2001, i movimenti di attivismo sociale e culturale sono diventati sempre più connessi⁶⁸. Le pratiche di protesta di tipo anarchico e artistico-attivista erano caratterizzate da interventi estetici, cultura jamming e approcci mediatici tattici neo-situazionisti, inclusi i progetti web-based realizzati dagli artisti dei media tattici. Gli interventi nello spazio, spesso iniziati come azioni tattiche e temporanee, sono diventati onnipresenti, mentre le proteste antiglobalizzazione si diffondevano in tutto il mondo.

Dopo gli attentati terroristici dell'11 settembre, l'unità creativa e produttiva che aveva definito il movimento antiglobalizzazione subisce una trasformazione. In questo periodo, l'arte attivista è caratterizzata da due tendenze distinte: la sottomissione nei confronti dei mass media e lo spostamento verso l'organizzazione di base a livello locale. Se da un lato molti artisti hanno iniziato a spostare le loro cause dalla periferia al centro, dall'altro si sono interessati a pratiche che avrebbero intrapreso un'analisi più rigorosa del potere a tutti i livelli, concentrandosi su realtà politiche come la gentrificazione e l'immigrazione.

Un'altra caratteristica della nuova rete globale di economie post-nazionali e dei loro nuovi mercati è il bisogno sempre crescente di forza lavoro. A causa della rapida espansione dei mercati, la richiesta di manodopera diventa intensa e spesso supera la popolazione locale, regionale o addirittura nazionale di lavoratori. L'improvvisa richiesta di forza lavoro, unita alla nuova mobilità di molti lavoratori consentita dal trasporto aereo e da altri mezzi di trasporto nel mondo, ha portato a un aumento della migrazione interna (nazionale) ed esterna (internazionale) dei lavoratori alla ricerca di lavoro a breve termine. Nel 1990, il numero di lavoratori migranti a livello globale è aumentato a tal punto da rendere necessaria la stesura di una convenzione delle Nazioni Unite, denominata *Convenzione internazionale sulla protezione dei diritti di*

⁶⁸ N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 31.

tutti i lavoratori migranti e i membri delle loro famiglie. Essa definisce il lavoratore migrante come “una persona che esercita o ha esercitato un'attività remunerata in uno Stato di cui non è cittadino”⁶⁹. Mentre alcuni Paesi hanno ratificato la Convenzione, le maggiori economie che dipendono dalla migrazione esterna – Stati Uniti, Germania e Giappone – non l'hanno fatto.

Santiago Sierra, artista spagnolo che lavora a Città del Messico, ha affrontato la questione del lavoro migrante in modo molto controverso. Le sue installazioni e performance considerano il rapporto dei migranti con la comunità artistica e le istituzioni museali, e sono percepite dagli spettatori come eticamente problematiche e difficili da guardare. Nel 2001 realizza per la Biennale di Venezia *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blonde* (Fig. 18). Dopo aver reclutato per le strade della città un vasto gruppo di lavoratori immigranti abusivi, fa tingere loro i capelli di biondo e gli cede il suo spazio espositivo all'interno della Biennale per continuare a vendere la loro merce. Lo spettatore viene posto davanti a una rappresentazione cruda dell'attività dei lavoratori a basso salario e delle minoranze.

Come ha notato la critica Claire Bishop, l'arte di Sierra “affronta direttamente l'esclusività della comunità artistica e la sua generale esclusione della classe operaia e dei lavoratori poveri”⁷⁰. Questa esclusione è evidente nel settore artistico, dove il concetto di partecipazione è stato incluso nella critica d'arte del realismo etnografico contemporaneo. Questo concetto dovrebbe rappresentare la democrazia all'interno delle gallerie durante i momenti di aggregazione e costruzione della comunità. Sierra, invece, espone completamente la sua produzione artistica, senza nascondere le relazioni di sfruttamento che si trovano al suo interno. Egli estende il processo di subappalto ad altri mezzi, assumendo performer insoliti per completare la sua opera. A differenza di altri, che assumono produttori o artigiani con competenze specifiche o giovani artisti, Sierra seleziona i suoi assistenti e lavoratori dalla classe sociale esclusa dal processo di produzione artistica e performance. Questa popolazione viene raramente rappresentata nelle mostre d'arte internazionali o nelle gallerie. Il suo lavoro può essere considerato come una critica all'immagine illusoria della comunità artistica come progressista e democratica.

⁶⁹ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 182.

⁷⁰ Ivi, p. 188.



Figura 18. Santiago Sierra, *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blonde*, 2001

Anche l'artista cubana Tania Bruguera, che verrà presentata nel prossimo capitolo, all'interno della sua pratica artistica tratta il tema dell'immigrazione. Il progetto a lungo termine *Immigrant Movement International (IMI)* vuole ampliare il riconoscimento e la considerazione dei rifugiati da parte della realtà giuridica contemporanea, immaginando un diverso trattamento nei confronti dei flussi migratori e dei diritti umani dei migranti. Il Movimento si chiede: "Chi è l'immigrato? [...] un soggetto forte, che lascia una casa, un luogo e non lo dimentica, e potrebbe tornare indietro. I migranti di oggi sono sempre più espulsi. Oggi è un'epoca di espulsioni"⁷¹. L'obiettivo principale è quello di riconoscere le capacità intellettuali che i migranti portano con sé, simbolo di una connettività transnazionale che deve essere valorizzata e vista come un vantaggio, non ignorata o sottovalutata. Alla base di questa convinzione vi è il riconoscimento della differenza culturale come una risorsa e della figura del migrante come esponente di una classe alternativa al modello di cittadino globale degli ultimi decenni⁷².

Fondato nel 2010 nel quartiere multietnico di Corona, Queens, grazie al sostegno e alla collaborazione del Queens Museum of Art di New York e di Creative Time, *IMI* si presenta come una comunità di persone che si interroga sul significato di essere migranti in un'epoca contraddistinta da continui cambiamenti sociopolitico naturali. Allo scopo di raggiungere l'integrazione e lo sviluppo di una coscienza critica individuale, il progetto propone un programma di laboratori, manifestazioni ed eventi in collaborazione con i servizi sociali e le amministrazioni locali per dare voce e visibilità alla classe dei migranti, offrendo loro gli strumenti adeguati ad accedere al sistema politico e burocratico e ottenere il riconoscimento da parte delle istituzioni. Tania Bruguera svolge un'importante campagna di divulgazione e sensibilizzazione attraverso collaborazioni con enti museali, rese possibili grazie anche all'ideale condiviso nel concetto di *Arte Útil*, in cui l'arte diventa uno strumento di emancipazione sociale e politica, con una responsabilità civile.

⁷¹ "Who is the immigrant? [...] a subject, a strong one, who leaves behind a home, a place and will not forget, and might go back. Today's migrants are increasing expelled. Today is an Era of Expulsions" F. Vason, *Being MIGRANTS. Tania Bruguera e l'Immigrant Movement International*, in "kabulmagazine.com", 2016, p. 1; <https://www.kabulmagazine.com/being-migrants-tania-bruguera-immigrant-movement-international/> [ultimo accesso 19 aprile 2023].

⁷² F. Vason, *Being MIGRANTS*, cit., pp. 1-2.

Il network Multiplicity, noto anche come multiplicity.lab, è una “agenzia di indagini territoriali” con sede presso il Dipartimento di Architettura del Politecnico di Milano. L’architetto e fondatore Stefano Boeri descrive i suoi progetti di ricerca come atlanti eclettici, ovvero collezioni di dati utilizzati per generare modelli del flusso che costituisce determinati spazi. Nel corso dei vari progetti essenzialmente analitici, si accede a storie e strati di significato che vengono scavati come sottoprodotti.

Nel processo di tracciatura dei dati relativi al territorio del Mediterraneo, nel 2002 il progetto *ID: A Journey through a Solid Sea* ha portato alla luce la cosiddetta “tragedia di Malta” del 1996, quando un’imbarcazione che trasportava oltre 500 persone affondò vicino a Portopalo, in Sicilia, uccidendo 283 migranti pakistani, indiani e dello Sri Lanka⁷³. Multiplicity si riferisce a questo disastro con il titolo *Solid Sea Case 01: The Ghost Ship*, utilizzando filmati subacquei del quotidiano italiano *La Repubblica* e interviste ai sopravvissuti. Questo progetto è presentato sul loro sito web attraverso installazioni video che il gruppo ha realizzato in musei e gallerie in Europa e in Africa. Multiplicity mappa quest’area come punto di convergenza di un gran numero di traiettorie mobili, uno spazio che è anche costituito e attraversato dai marcatori del traffico di esseri umani. L’opera, oltre a essere il memoriale di una particolare ingiustizia subita dai migranti alla fine del XX secolo, fa ugualmente uso di quella tragedia per affermare una nuova topografia dei territori. La geografia globale di Multiplicity include e rappresenta questi territori e i flussi di persone attraverso aree che in precedenza erano rimaste inesplorate.

Un’altra componente chiave del globalismo contemporaneo è la rete di media globali (stampa, televisione e Internet), che rafforza il controllo delle grandi imprese statunitensi, europee e giapponesi sul rilascio e la diffusione delle informazioni. Uno dei risultati ottenuti è la deregolamentazione delle reti radiotelevisive in questi Paesi, che ha permesso la privatizzazione delle trasmissioni come imprese commerciali a scopo di lucro. Precedentemente questo settore era regolato da stazioni che prevedeva che i media si dedicassero al servizio e all’educazione del pubblico. A partire dagli anni Ottanta, la concentrazione del controllo dei media nelle mani di piccole aziende nei Paesi industrializzati ne ha uniformato l’aspetto e il contenuto a livello globale. Ciò ha provocato critiche nei confronti dell’attuale copertura mediatica, sempre più

⁷³ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 189.

filtrata dagli interessi mossi unicamente al profitto di queste società e dei loro partner commerciali.

Con sede a New York ma attivo a livello globale, il gruppo di media e network art degli Yes Men – formato da Igor Vamos e Jacques Servin, conosciuti rispettivamente come Mike Bonanno e Andy Bichlbaum – ha come obiettivo la “correzione dell’identità”, la “disinformazione” e il “disturbo della cultura”⁷⁴. Hanno realizzato diverse performance artistiche e siti web, oltre a due film, *The Yes Men* del 2003 e *The Yes Men Fix the World* del 2009. Impersonando i rappresentanti di varie multinazionali o agenzie governative, i due artisti hanno messo in atto elaborate bufale che hanno trovato grande riscontro sui media tradizionali. La diffusione delle loro false dichiarazioni ne conferisce legittimità per un certo periodo di tempo, prima che vengano smentite dalle aziende stesse. Al fine di ottenere la massima pubblicità ed esposizione mediatica, e di conseguenza mettere in imbarazzo le aziende e i politici, gli Yes Men ricorrono a siti web e comunicati stampa fittizi, oltre che ad apparizioni nei luoghi di lavoro delle aziende o durante conferenze ed eventi. Nel 2004 il gruppo ha attuato una tra le campagne di disinformazione più efficace, in occasione dell’anniversario dell’incidente industriale di Bhopal, in India, avvenuto nel 1984, in cui a causa della fuoriuscita di sostanze chimiche persero la vita complessivamente tra le 15000 e le 20000 persone. Gli Yes Men hanno creato un falso sito web della Dow Corporation, l’azienda responsabile del disastro, attraverso il quale sono stati successivamente contattati dalla BBC per un’intervista televisiva, dove hanno dichiarato il proposito di risarcire completamente la comunità di Bhopal per un valore di circa 12 miliardi di dollari. La dichiarazione di smentita di Dow è circolata su siti di notizie online per tutto il giorno dell’anniversario del disastro, mettendo in evidenza la mancanza di un risarcimento adeguato e di giustizia generale. Ne seguirono una serie prevedibile di condanne da parte dell’azienda.

Gli Yes Men manipolano i media tradizionali attraverso le loro manifestazioni online. Internet garantisce loro l’anonimato e la diffusione estremamente veloce delle informazioni non verificate. I loro progetti dimostrano come sia attualmente possibile alla maggior parte delle persone accedere a questa tecnologia e raggiungere un ampio pubblico. Il gruppo utilizza la tecnica del *détournement*, introdotta per la prima volta

⁷⁴ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 192.

da Guy Debord e dall'Internazionale Situazionista negli anni Sessanta, applicata alla psicogeografia del paesaggio mediatico. Essi giustappongono elementi culturali preesistenti e familiari (per esempio, siti web o programmi televisivi) con interventi che li modificano in modo lieve ma significativo per la loro critica al sistema. La loro pratica può essere anche collegata all'arte mediatica del plagio. Gli artisti dei media che fanno *culture-jamming* alterano l'equilibrio funzionale dei mezzi di comunicazione di massa controllati dalle aziende, esponendo le loro pratiche abituali ed eticamente discutibili.

Di fronte a questo panorama, è necessario sottolineare come l'attuale contestazione del controllo della tecnologia mediatica più recente di Internet sia ancora tutta da definire. Gruppi "hacktivisti" come Anonymous e LulzSec, in difesa dei diritti dei migranti, sono entrati nei siti web delle agenzie di polizia statunitensi e italiane per vandalizzare e rendere pubbliche informazioni classificate. Se da un lato sollevano certamente una serie di problemi morali ed etici, dall'altro dimostrano la vulnerabilità dei sistemi di sicurezza delle agenzie di controllo della rete ed evidenziano la difficoltà di stabilire un controllo effettivo su questo mezzo tanto potente quanto imprevedibile.

1.5.2 IDENTITÀ POST-COLONIALI

Sulla base dei discorsi artistici degli anni Novanta, la *Biennale del Whitney* del 1993 presso il Whitney Museum of American Art offre una panoramica interessante sul tema dell'identità. Percepita come un importante spartiacque nel mondo dell'arte, la mostra tocca temi tra i più difficili per la società americana, come l'AIDS e la povertà, con continui riferimenti alle nozioni di sesso, genere, classe e razza. La necessità di superare i tabù relativi alle identità precostituite riporta il corpo ad essere considerato come linguaggio assoluto nel ripensamento del soggetto artistico.

Negli ultimi decenni, le differenti politiche identitarie (razziali, multiculturali, femministe e omosessuali) sono state presentate nel mondo dell'arte in modo analogo. In un primo momento, non appena le istituzioni si aprono anche agli artisti delle minoranze, viene rivendicata la natura essenziale di africanità, etnia, femminilità o omosessualità in opposizione agli stereotipi negativi attraverso immagini positive di questa realtà. Successivamente in una seconda fase, la critica agli stereotipi è spinta al punto che identità stessa è vista come una costruzione sociale più che una natura essenziale, e l'assunzione di semplici categorie si rivela complicata da differenze

multiple⁷⁵. L'eliminazione degli stereotipi rappresenta un compito di grande urgenza per gli artisti che si occupano della formazione di immagini della razza. Essi sviluppano alcune strategie per affrontare questo problema, tra cui critiche alle forme documentarie di rappresentazione, testimonianze di esperienze personali e aperture verso tradizioni artistiche alternative.

Negli anni Novanta in Gran Bretagna, alcuni artisti esasperano gli stereotipi razziali fino ad arrivare a una critica attiva in forma parodica. Questo miscuglio multiculturale di differenze e di condizioni ibride è stato fondamentale per la produzione contemporanea di pittura, fotografia e film. Le caricature di Yinka Shonibare analizzano i cliché primitivisti sull'identità africana. Nelle tre fotografie del 1997 (Fig. 19), parte della serie *Effnick*, l'artista si rappresenta con i costumi e le pose di un gentiluomo inglese della fine del XVIII secolo. Questo falso aristocratico potrebbe essere facilmente scambiato per il proprietario di piantagioni coloniali lavorate da schiavi, se non fosse per il fatto che è nero. Così facendo, egli diviene una parodia dei ritratti coloniali, in una denuncia alla inesistente rappresentazione di etnie diverse da quella occidentale all'interno dei musei internazionali.

Anche giovani artisti americani come Kara Walker hanno sviluppato la strategia del grottesco stereotipico. Le sue installazioni (Fig. 20) consistono in esposizioni e proiezioni di figure di carta nera sulle pareti bianche di gallerie e musei. L'artista reintroduce in scena le caricature prebelliche degli schiavi e dei loro padroni del Sud, in sequenze selvagge di sesso e violenza. Queste scene ripropongono in modo provocatorio i miti della tradizione razzista, mettendoli in discussione e finendo per comprometterli. Walker sostiene che queste fantasie persistono ancora nell'inconscio americano, per questo cerca di sovvertirle in una re-immaginazione esagerata. Le silhouette dei personaggi proposti sono sia molto esplicite che abbastanza anonime, poiché vogliono indicare l'ambigua leggibilità della razza nelle relazioni sociali contemporanee. L'immagine dell'identità africana, contestata nella sua stessa struttura espressiva, assume un nuovo significato sociale e politico.

⁷⁵ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900*, cit., p. 683.



Figura 19. Yinka Shonibare, *Effnick Series*, 1997



Figura 20. Kara Walker, *Study for White Riot*, 1997

1.5.3 LE NUOVE SFIDE DELLA CRITICA ISTITUZIONALE

Come trattato in precedenza, all'inizio l'istituzione artistica veniva considerata principalmente in termini fisici, cioè i reali spazi dello studio, della galleria e del museo. Successivamente, l'Arte Concettuale spostò l'attenzione dalle convenzioni specifiche di pittura e scultura a quelle generali dell'"arte come arte" e "arte come istituzione": l'istituzione artistica non era più solo uno spazio fisico, ma anche una rete intrecciata di diversi discorsi e, di conseguenza, altre istituzioni (tra cui i media e le imprese)⁷⁶. Inoltre, rivelò anche il ruolo sociale dello spettatore come soggetto segnato da una serie di differenze di classe, di etnia, di sesso. In questo modo, la nuova visione

⁷⁶ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900*, cit., p. 668.

antropologica e interdisciplinare fece estendere il campo dell'arte all'interno dei *cultural studies*.

Dopo aver assistito a una serie di trasformazioni del luogo dell'arte – dalla superficie del museo agli spazi alternativi delle installazioni *site-specific* –, alla fine degli anni Ottanta, la percezione del sito artistico, da letterale e fisica, si allargò a un'interpretazione più astratta e figurata, che comprendeva anche i problemi sociali. Come risultato, dai primi anni Novanta, si afferma l'arte basata sul reportage personale, sulla ricerca sul campo e d'archivio. Sempre più artisti vengono invitati a realizzare progetti e installazioni *site-specific* presso musei e istituzioni internazionali. La conseguenza di mostre internazionali e di progetti *site-specific* commissionati è talmente ampia che risulta necessario un recupero della critica istituzionale attraverso i musei stessi. Nel 1992, Fred Wilson riorganizza la collezione della Maryland Historical Society per rappresentare le storie di razzismo che erano rimaste nascoste nella mostra *Minando il museo*, finanziata dal Museo d'Arte Contemporanea di Baltimora. Utilizzando un approccio etnografico nell'analisi degli artefatti storici lasciati nei depositi, recupera oggetti estremamente evocativi delle esperienze afroamericane, ricontestualizzandoli nella storia ufficiale del museo. Lavorando sulla museologia e riformulandone la codificazione, Wilson offre una soluzione alla repressione istituzionale, che la stessa Società accoglie come gesto di miglioramento. Alla 46° Biennale di Venezia del 1993, Hans Haacke distrugge il pavimento del Padiglione Germania e costringe il pubblico a camminare sulle macerie. Il pavimento in travertino era quello originale del restauro voluto da Hitler nel 1938; inoltre, nel 1993 si tiene la prima edizione della Biennale dopo la riunificazione della Germania. L'azione si presenta come una metafora della storia nazionale tedesca, in cui il passato è percepito come una ferita volontariamente trascurata ancora da rimarginare, e, allo stesso tempo, un attacco allo spazio fisico e istituzionale.

Ma che cosa significa per le istituzioni abbracciare la propria critica? Nell'articolo *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* del 2005 per la rivista *Artforum*, Andrea Fraser cerca di rispondere a questa domanda, valutando se il mondo dell'arte possa essere considerato in qualche modo separato da quello reale: “Non si tratta di essere contro l'istituzione: Noi siamo l'istituzione. Si tratta di capire che tipo di istituzione siamo, che tipo di valori istituzionalizziamo, quali forme di pratica

premiato, e a quali tipi di ricompense aspiriamo”⁷⁷. L’arte e l’economia politica sono estremamente connesse e intrecciate tra loro, e modellano al contempo anche le istituzioni e le persone stesse che vi si muovono all’interno. La sfida della critica istituzionale è significativa, e la maggior parte degli artisti non ha le capacità di affrontare strutturalmente una produzione così ampia di potere.

Nel settembre 2011, dalle proteste del movimento newyorkese Occupy Wall Street contro gli abusi del capitalismo finanziario, emerge Occupy Museums. L’argomento alla base del gruppo viene esposto molto chiaramente da uno dei fondatori, Noah Fischer:

Il gioco è finito: vediamo attraverso gli schemi piramidali dei templi dell’elitarismo culturale controllati dall’1%. Noi, artisti del 99%, non permetteremo più di essere ingannati e di accettare un sistema gerarchico corrotto, basato su una falsa scarsità e sulla propaganda dell’assurda elevazione di un genio individuale a scapito di un altro essere umano, per il guadagno monetario dell’élite più alta⁷⁸.

Occupy Museums vuole contrastare i flussi di finanziamento, la programmazione e le pratiche artistiche dei musei agendo direttamente all’interno delle stesse istituzioni, trasformandole in spazi aperti di partecipazione critica e democratica. Durante la mostra *Diego Rivera: Murales per il Museo d’Arte Moderna*, tenutasi al MoMA, insieme ad altri gruppi artistici e attivisti – tra cui Art and Labor, Occupy So-thebys, il collettivo 16 Beaver – il movimento organizzò un’assemblea generale nell’atrio del museo, in cui si trovava l’esposizione dell’artista Diego Rivera, le cui idee radicali di sinistra erano esplicite nelle sue opere. Tuttavia, dall’altra parte della città, il sindacato degli addetti alle opere d’arte era stato bloccato da Sotheby’s, una casa d’aste icona dell’élite più alta. Anche due membri del consiglio di amministrazione del MoMA facevano parte del comitato esecutivo di Sotheby’s. Occupy Museums sottolineò queste contraddizioni leggendo davanti a tutti il *Manifesto per un’arte rivoluzionaria indipendente*, scritto da André Breton e Rivera stesso, che esponeva in modo chiaro il rapporto tra l’arte e la sua ricezione in una citazione del giovane Marx:

⁷⁷ “It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to.” N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 109.

⁷⁸ “The game is up: we see through the pyramid schemes of the temples of cultural elitism controlled by the 1 percent. No longer will we, the artists of the 99 percent, allow ourselves to be tricked into accepting a corrupt hierarchical system based on false scarcity and propaganda concerning absurd elevation of one individual genius over another human being for the monetary gain of the elitest of elite.” Ivi, p. 55.

Lo scrittore deve naturalmente guadagnare per vivere e scrivere, ma non deve in nessun caso vivere e scrivere per guadagnare. Lo scrittore non considera affatto il suo lavoro come un mezzo. È un fine in sé e così poco un mezzo agli occhi di sé stesso e degli altri che, se necessario, sacrifica la sua esistenza all'esistenza della sua opera. La prima condizione della libertà di stampa è che non sia un'attività commerciale⁷⁹.

Le azioni di Occupy Museums non sono stati i primi segni di attivismo impegnato, anzi, hanno ripreso da dove l'Art Workers' Coalition aveva lasciato nel 1969. Sia Occupy Museums sia i movimenti attivisti che l'hanno preceduto pongono l'accento sull'importanza delle infrastrutture, con l'obiettivo di insegnare a usare gli spazi contro sé stessi, a protestare contro le qualità più insidiose di un'istituzione abitandola.

1.5.3 I FEMMINISMI GLOBALI DELLA TERZA ONDATA

Il tentativo di trovare approcci differenti per interpretare la storia dell'arte, introdotti grazie agli studi post-coloniali, ha portato negli anni Novanta alla creazione di un nuovo metodo di analisi dei linguaggi artistici che tiene conto del posizionamento di etnia e genere nella complessa società contemporanea. I termini "post-femminismo" e "femminismo di terza ondata" sono stati introdotti dalle femministe nere per sostenere la necessità di considerare anche le diversità etniche femminili all'interno del movimento femminista. Infatti, un assunto comune tra le femministe era il dover scegliere tra la loro identità sessuale e la loro identità etnica; in generale, l'etnia veniva considerata al di fuori dal discorso del femminismo. Tuttavia, il termine "post-femminismo" è generalmente rifiutato dalle femministe, poiché implica che l'obiettivo del movimento di sradicare la disuguaglianza di genere sia stato raggiunto e quindi non sia più necessario, o che il sessismo non esista più come forma di oppressione. All'inizio degli anni Novanta, alcune figure provenienti da culture e minoranze etniche diverse emergono sulla scena artistica, rappresentando una realtà diasporica sempre più presente. La necessità di affrontare metodologicamente e teoricamente questa nuova realtà culturale ha spinto la critica a elaborare nuovi modelli di analisi che tengano conto di una visione diversa, o meglio, di "altre visioni".

⁷⁹ "The writer naturally must make money in order to live and write, but he should not under any circumstances live and write in order to make money. The writer by no means looks on his work as a means. It is an end in itself and so little a means in the eyes of himself and of others that if necessary he sacrifices his existence to the existence of his work. The first condition of freedom of the press is that it is not a business activity." N. Thompson, *Seeing Power*, cit., pp. 56-57.



Figura 21. Shirin Neshat, *Rapture*, 1999

L'opera di Shirin Neshat affronta le dimensioni sociali, politiche e psicologiche dell'esperienza femminile nelle società islamiche contemporanee. L'artista, di origine iraniana e residente negli Stati Uniti, attraverso l'uso di mezzi artistici come la fotografia, il video e il cinema, nei suoi lavori esplora e complica ulteriormente la rappresentazione delle donne, in particolare per quanto riguarda il loro ruolo nella società musulmana e le rigide differenze di genere che si sono realizzate in Iran dopo la rivoluzione. Nonostante la distanza culturale tra lei e il suo Paese d'origine sia ormai troppo profonda, in un'intervista con Anne Doran spiega in modo adeguato la sua posizione:

La situazione sociopolitica in Iran dopo la rivoluzione era un soggetto inevitabile [...]. Lì stava accadendo qualcosa di doloroso e di importante e, dal momento che io arrivavo esausta dalla mia vita occidentale negli Stati Uniti e nostalgica di casa mia, sono stata ossessionata da questa cultura e dal desiderio profondo di capirla⁸⁰.

Nell'installazione del 1999 *Rapture* (Fig. 21), Neshat proietta due video simultaneamente su diverse pareti della galleria, mostrando le nette differenze tra uomini e donne all'interno della società islamica fondamentalista. L'opera

⁸⁰ L. D'Inca, "Soggetti Nomadi", cit., pp. 136-137.

giustappone immagini poetiche in bianco e nero di figure nel paesaggio o nel culto confinato della moschea. In questi ambienti, le donne sono rappresentate con il burka nero, senza alcun velo sul volto o niqāb. Osservare i suoi lavori richiede un'attenzione particolare allo spettatore, che si ritrova a spostare lo sguardo avanti e indietro tra queste diverse immagini e, allo stesso tempo, tra due diversi mondi paralleli. Neshat rende difficile, se non addirittura impossibile, ottenere un'immagine complessiva delle donne nella vita quotidiana della società islamica. Le figure di *Rapture*, sia uomini che donne, appaiono come individui alienati che soffrono a causa di queste forti divisioni di genere. Infine, la critica ad alcune delle riforme introdotte nelle società musulmane conservatrici conferma la visione sociopolitica della sua arte.

Regina José Galindo nasce in Guatemala, Paese che ha vissuto una lunga guerra civile dal 1960 al 1996, e che ne porta ancora oggi i segni. Il conflitto armato troppo spesso è stato “scritto sulla pelle delle donne”⁸¹, per questo l'artista decide di mettere il proprio corpo a disposizione delle vittime, per dare voce alla loro storia. Spesso violente e pericolose, le sue performance destabilizzano e spingono il pubblico alla riflessione. Nonostante le difficoltà e i rischi, Galindo si sente obbligata ad agire, in quanto la non rappresentazione di questi atti contribuirebbe alla loro legittimazione. Con le sue azioni, l'artista infrange i confini dell'arte, utilizzando il proprio corpo come linguaggio non verbale per raccontare situazioni realmente accadute, e decidendo coscientemente di sacrificare sé stessa per mettere in luce le difficili ma spesso ignorate condizioni in cui vivono determinate categorie di persone. La sua arte è un grido di protesta, una richiesta di cambiamento, impossibile da fraintendere o da far finta di non sentire.

¿Quién puede borrar las huellas? (Fig. 22) del 2003 è forse una delle azioni più conosciute di Galindo, che l'ha premiata con il Leone d'Oro come migliore artista sotto i 35 anni alla Biennale di Venezia del 2005. Ispirata da un fatto politico⁸², l'opera trasmette un messaggio esplicito e profondo. L'artista comprò del sangue umano, lo versò in una bacinella, e percorse a piedi la strada che portava dalla Corte costituzionale al Vecchio Palazzo Nazionale di Città del Guatemala, immergendo man

⁸¹ S. Tomasi, *IL SANGUE È SPIRITO. L'impiego del corpo e la presenza del sangue nell'arte contemporanea*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2020, p. 67.

⁸² La Corte costituzionale guatemalteca, evidentemente corrotta, aveva approvato la candidatura alla presidenza del generale e precedente dittatore militare Rios Montt, nonostante fosse contro la legge.

mano i piedi nel liquido e lasciando impronte rosse dei suoi passi. La performance durò circa 45 minuti, ma inizialmente non fu facilmente compresa: i passanti erano più preoccupati di come sarebbe stato possibile pulire le tracce di sangue lasciate lungo la strada piuttosto che del significato intrinseco del gesto. Tuttavia, la metafora creata dal suo corpo è senza dubbio evidente: ogni passo e ogni impronta rappresentava il ricordo di un individuo perseguitato e morto durante il periodo della dittatura. Con la semplicità della sua azione, Galindo cerca di avviare un dialogo diretto con il popolo guatemalteco, costretto all'ignoranza dal governo in modo da poter essere controllato. Anche se la performance venne presentata alla Biennale di Venezia sotto forma di video, l'artista la pensò chiaramente per la sua nazione, rendendola estremamente *site-specific* e pienamente comprensibile soltanto a coloro che conoscono la storia del Guatemala.



Figura 22. Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003

Sempre alla Biennale di Venezia del 2005, Galindo porta anche una performance, (279) *Golpes*, in cui è chiusa dentro una scatola, mentre si frusta con tanti colpi quante sono state le donne uccise dall'inizio di quell'anno. La cifra è molto alta: secondo il catalogo della Biennale, i numeri oscillano tra 279 e 394 vittime. Il pubblico non può vedere nulla, solo ascoltare i suoni dei colpi dall'esterno, senza avere la certezza che

l'artista si stia effettivamente fustigando all'interno della scatola. Questa scelta è stata pensata in modo da evitare la spettacolarizzazione del corpo delle vittime, e al tempo stesso vuole portare il pubblico a una riflessione meno passiva sulla condizione della donna. Chiedendosi se può o meno fare qualcosa per evitare questo orrore, lo spettatore è portato ad applicare questo desiderio di azione anche alla realtà quotidiana. La denuncia sociale comunicata attraverso la natura uditiva della performance segue la scia della protesta contro la malata esposizione del corpo delle vittime da parte dei media, restituendo la giusta dignità alle donne uccise.

Le Groupe Amos è un collettivo nato nel 1989 a Kinshasa nella Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire). Il gruppo è formato da intellettuali, drammaturghi e attivisti di orientamento cristiano – Thierry N'Landu Mayamba, Flory Kayembe Shamba, José Mpundu e Jos Das – ed è impegnato nell'organizzazione di vari eventi culturali per il pubblico congolese, tra cui conferenze, presentazioni video, spettacoli teatrali, programmi radiofonici e mostre di pittura. Come ha osservato Okwui Enwezor, Le Groupe Amos si collega alle pratiche anti-oggetto e orientate al testo dell'Arte Concettuale, ma rifiuta la generale mancanza di interesse di quest'ultima per l'ingiustizia politica⁸³. Il collettivo lavora per stabilire un senso di comunità e di soggettività africana indipendente per i cittadini congolese nel mutevole clima politico del Paese, in cui sono ancora presenti istituzioni colonialiste come la Chiesa cattolica e le ONG non africane. Nel tentativo di includere tutta la popolazione, molti programmi e i materiali sono prodotti in lingue vernacolari come lo swahili e il lingala, oltre che nella lingua ufficiale nazionale, il francese, e sono di natura didattica. Il loro scopo principale è quello di educare il pubblico alla costruzione di una cittadinanza africana attraverso il cambiamento sociale e politico. Nel 1997 vengono proiettati *Congolese Woman*, *Woman with a Thousand Arms* e *And Your Violence Made Me Your Woman*, in cui i diritti delle donne vengono presentati e discussi come elementi di fondamentale interesse per il gruppo e il suo pubblico. Estremamente importanti sono anche le conferenze pubbliche sulla sessualità femminile, che discutono di un argomento altrimenti considerato tabù nella società. Attraverso l'arte e la discussione partecipata, Le Groupe Amos vuole sensibilizzare le donne congolese sulle usanze e le leggi che violano la loro uguaglianza come cittadine, sottolineando la necessità di un

⁸³ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 123.

cambiamento in positivo per realizzare tale obiettivo. Anche se alcuni membri non si considerano artisti, l'inclusione di Le Group Amos nella critica d'arte e in grandi mostre internazionali come Documenta del 2002 ha fatto in modo che il gruppo venisse riconosciuto nel campo dell'arte femminista e della pratica artistica partecipativa contemporanea. Collettivo e non individuale, non solo femminile ma anche maschile, formato da artisti e cittadini comuni, Le Groupe Amos esemplifica l'inclusività e le preoccupazioni "glocal" che probabilmente caratterizzeranno l'arte femminista del futuro, espandendo il campo dell'arte per realizzare l'importante concetto di Bell Hooks secondo cui "il femminismo è per tutti"⁸⁴.

1.5.5 IL NUOVO AMBIENTALISMO E LA SVOLTA GEOGRAFICA

Sulla scia dei terribili eventi ecologici che sono accaduti negli ultimi tre decenni, tra cui i grandi disastri di Bhopal, Chernobyl e del Golfo del Messico, e le prove sempre più evidenti del cambiamento climatico, alcuni critici hanno sottolineato come anche le prime opere d'arte di bonifica e di territorio, pur con buone intenzioni, abbiano avuto un impatto sull'ambiente in termini di violenta interruzione degli ecosistemi esistenti e di uso liberale di combustibili fossili e di altre materie prime⁸⁵. È stato suggerito quindi agli artisti di guardare invece a strategie ambientali meno invasive o meno dipendenti dalle risorse e dai combustibili. Ad esempio, gli ambientalisti ritengono che gli oggetti trovati siano una fonte preferibile di materiale artistico, ispirati dal *ready made* di Duchamp, ma allo stesso tempo consapevoli dello spreco e della tossicità dell'industria.

Gli artisti ambientali emergenti si confrontano con le nuove sfide del paesaggio della globalizzazione e con le minacce alla sopravvivenza degli ecosistemi su scala mondiale. Ines Doujak utilizza collage fotografici per sensibilizzare il pubblico sulle questioni relative alla proprietà intellettuale e alla biopirateria nell'era della globalizzazione. L'opera *Victory Gardens*, realizzata nel 2007, consiste in una lunga aiuola rialzata punteggiata da 70 pacchetti di semi in cui sono stampate foto e testi su entrambi i lati, che additano come nuove forme di sfruttamento i principali sviluppi biologici e scientifici della globalizzazione. Tra i temi affrontati, si fa riferimento al biocolonialismo e alla biopirateria, alla raccolta di DNA intrapresa dalle società

⁸⁴ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 124.

⁸⁵ Ivi, p. 170.

farmaceutiche statunitensi in Cina, alla legislazione peruviana del 2002 che protegge e classifica come patrimonio culturale le conoscenze indigene in relazione alla diversità biologica. Inoltre, il titolo dell'opera si riferisce agli orti che il governo cubano creò durante gli anni della fine dell'URSS per far combattere la carenza di cibo. Doujak vuole rendere consapevole gli spettatori su come la biodiversità, anche a livello microbiologico, sia sotto attacco da parte degli interessi globali che cercano di possederla e di trarne profitto.

Anche i progetti commemorativi, ricordando l'arte di Sonfist, ritornano nella nuova arte ambientale. Importante è il "memoriale vivente" dedicato al ricordo dell'attivista ambientale nigeriano Ken Saro-Wiwa, giustiziato insieme ad altri otto manifestanti dal governo nel novembre 1995. Egli aveva guidato le proteste attiviste degli anni Novanta contro lo sviluppo delle riserve del Delta del Niger da parte della Shell Oil, che aveva causato la contaminazione dei terreni della zona. Nel 1993 coordinò la manifestazione organizzata insieme alla minoranza etnica degli Ogoni, che vive nel Delta, per chiedere alla Shell la ripartizione dei profitti petroliferi, una maggiore autonomia politica per gli Ogoni, la bonifica ambientale e il risarcimento dei danni subiti in passato.

La coalizione di gruppi Remember Saro-Wiwa decide di commissionare un memoriale in suo onore. L'incarico viene affidato a Sokari Douglas Camp, un artista britannico di origine nigeriana. Il progetto del 2006, *Living Memorial to Ken Saro-Wiwa* (Fig. 23), consiste in un autobus, che richiamava i veicoli nigeriani che trasportavano rifornimenti, merci o anche uomini di medicina in luoghi come il suo villaggio natale nel Delta. L'artista collega i rimedi che Saro-Wiwa cercava per gli Ogoni alle cure e alla speranza offerte dagli uomini di medicina. L'autobus è ricoperto da acciaio inossidabile, su cui è impressa una citazione dell'attivista: "I accuse the oil companies of practicing genocide against the Ogoni", ovvero "accuso le compagnie petrolifere di praticare il genocidio contro gli Ogoni"⁸⁶. Questo monumento mobile ha viaggiato per nove siti sin dal 2006; accanto a esso si tengono conferenze pubbliche e workshop. La coalizione sta cercando un luogo permanente per accogliere il memoriale, in modo che possa servire come promemoria continuo del costo umano della produzione di petrolio e della necessità di una responsabilità aziendale.

⁸⁶ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 166.



Figura 23. Sokari Douglas Camp, *Living Memorial to Ken Saro-Wiwa*, 2006

L'arte ecologica spesso attraversa i confini tradizionali: insieme al suo sviluppo correlato, l'Arte Concettuale, l'arte ambientale spesso si occupa, come la scienza ambientale, della raccolta di dati e informazioni da vari ecosistemi. Gli artisti trascendono i confini dell'arte e della scienza, utilizzando materiale artistico proveniente dall'ambiente naturale per impegnarsi in modo creativo con entrambe le discipline. In questo modo, l'arte ecologica rappresenta una forma d'arte che si basa su elementi naturali, al fine di esplorare e rappresentare l'ambiente naturale, attraverso la raccolta di dati e l'uso di tecniche artistiche innovative.

L'artista e ricercatrice Beatriz da Costa costruisce prototipi tecnologici per raccogliere dati ambientali ed è uno dei membri fondatori del gruppo di artisti Preemptive Media, che sostiene l'idea che siano gli artisti a determinare come e quali dati vengono registrati, e anche da chi. Questo approccio sfida il controllo quasi assoluto esercitato dalle aziende sulla tecnologia informatica. Il progetto *AIR (Area's Immediate Reading)* del 2006, realizzato dall'artista insieme a Preemptive Media, consiste in un piccolo dispositivo portatile per la lettura della qualità dell'aria che permette ai pedoni di monitorare i livelli di inquinamento mentre si spostano in città. I partecipanti possono tracciare o visualizzare i dati raccolti, consentendo così una "raccolta di dati scientifici dal basso"⁸⁷. *AIR* è un'opera d'arte collaborativa e basata sulla comunità, poiché consente ai cittadini di una qualsiasi città di partecipare alla sua produzione, presentando inoltre prove riguardanti la concentrazione di inquinamento del proprio

⁸⁷ C. Mesch, *Art and Politics*, cit., p. 167.

quartiere. Il problema ambientale viene identificato e può essere affrontato attraverso canali sociali e politici dagli stessi cittadini, spinti a diventare attivisti e ad agire nell'immediato per possibili cambiamenti ecologici nel loro ambiente quotidiano.

In parallelo all'ascesa delle opere d'arte radicate a livello locale, si assiste a un rinnovato interesse per la geografia. Le forme ibride hanno assunto le composizioni spaziali dell'urbanistica come luogo di indagine, mentre il geografico ha abbandonato le teorie incentrate sul linguaggio e sulla semiotica per dedicarsi allo studio delle realtà esistenti nelle città in cui viviamo⁸⁸.

Fondato nel 1994 a Culver City, Los Angeles, il Center for Land Use Interpretation ha come missione quella di esaminare e comprendere i problemi del territorio e del paesaggio. Il loro obiettivo di studio spazia dai modelli di traffico di Los Angeles all'analisi delle infrastrutture di Houston che supportano la produzione e la lavorazione del petrolio. Concentrandosi sui diversi metodi con cui la cultura e il paesaggio si producono a vicenda, il gruppo di ricerca utilizza metodi artistici disparati – dai tour in autobus alle mostre, dai libri alle conferenze – per illustrare le proprie osservazioni sul mondo esistente. Il loro lavoro è incentrato sulla conoscenza pratica e sull'utilizzo di metodi artistici per renderla il più disponibile possibile.

A Milano, il collettivo di ricerca artistica Multiplicity si concentra anche sugli usi del paesaggio. Come è stato già accennato in precedenza, nel progetto *Solid Sea*, presentato alla mostra d'arte Documenta nel 2002, il gruppo ha studiato le varie attività nel Mar Mediterraneo, concentrandosi sui movimenti dei corpi degli immigrati, dei turisti e dei lavoratori, sulle merci imballate, sulla pesca e sul turismo. Analizzando questi dinamismi nel mare, sono riusciti a dipingere un ritratto di come la vita quotidiana sia vissuta politicamente e socialmente attraverso il rapporto con il territorio.

Sia Center for Land Use Interpretation che Multiplicity sono entrambi gruppi artistici i cui metodi mirano a una pratica politica incentrata sull'importanza della geografia. Il loro lavoro impiega nuovi metodi che non solo sfidano i confini disciplinari, ma riescono a creare un'atmosfera di equilibrio e, soprattutto, presentano una modalità di visione tecnica della politica attraverso l'analisi e l'uso dello spazio.

⁸⁸ N. Thompson, *Seeing Power*, cit., p. 143.

CAPITOLO 2

TANIA BRUGUERA

Tania Bruguera è considerata una delle artiste più influenti del XXI secolo. Nasce a L'Avana, Cuba, il 18 luglio 1968, dieci anni dopo l'ascesa della dittatura comunista di Fidel Castro. È stata costretta a trascorrere una lunga parte della sua vita in esilio in diversi Paesi a causa delle sue attività politiche e artistiche contro il regime cubano. Inoltre, è stata incarcerata diverse volte a Cuba per il suo attivismo politico.

Artista trasversale, opera con le forme espressive ed esperienziali della performance e dell'installazione, dove arte e vita coincidono in un unico spazio. L'ampia prospettiva storico sociale che inserisce nel suo lavoro si basa sulla sua esperienza personale e costituisce il fondamento della sua ricerca artistica. Le sue opere affrontano temi come l'esilio, la migrazione e l'instabilità, la censura, la manipolazione della storia e la memoria collettiva; e le diverse reazioni che suscitano nello spettatore: dalla paura alla sottomissione, fino alla resistenza nell'ottica di una possibile libertà d'espressione. Nel corso della sua carriera, adotta diversi format artistici per creare opere che nascono da un'emergenza collettiva, che vogliono indagare l'estetica del potere e le complesse dinamiche politico sociali.

Nel corso degli anni, Bruguera ha individuato, analizzato e ridefinito parole e concetti, creando un proprio lessico artistico. Il suo lavoro di rielaborazione del linguaggio dell'arte segue il suo interesse di mettere in discussione le strutture di potere. Questa appropriazione concettuale della conoscenza, volta ad aggiornare i vecchi significati, a far interagire le discipline e a mettere in discussione il ruolo dell'arte, costituisce la struttura portante di una performance politica che dura tutta la vita⁸⁹. Come afferma l'artista stessa in un'intervista con Claire Bishop:

Questi concetti sono il modo migliore per rappresentare ciò che voglio realizzare con il mio lavoro. Un problema ricorrente che ho riscontrato nel corso degli anni è che i critici analizzano il mio lavoro con concetti provenienti da tradizioni storiche dell'arte diverse, con conseguenti aspettative e richieste che non hanno nulla a che fare con la mia pratica. [...] Non mi sentivo affatto legata alla *performance art* nordamericana allora, e non lo sono ancora adesso. L'America

⁸⁹ T. Bruguera, www.taniabruquera.com/category/glossary/glossary-glossary/ [ultimo accesso 30 aprile 2023].

Latina ha le sue tradizioni specifiche che rispondono alla colonizzazione e alla dittatura, due esperienze che ci hanno definito⁹⁰.

Nonostante siano stati ideati all'inizio del XXI secolo, questi termini possono essere applicati anche ai lavori precedenti degli anni Novanta e inizi Duemila. Tre di queste categorie utilizzano termini in spagnolo per rivendicare la tradizione latinoamericana di azioni artistiche nello spazio pubblico. Infatti, fare arte in America Latina può avere conseguenze reali per gli artisti che decidono di impegnarsi in commenti sociali o politici. Si corrono rischi che a volte non riguardano solo la sfera legale, ma arrivano anche a rappresentare una minaccia alla vita degli artisti stessi. Per questo, fare arte in questo contesto può essere considerato come un atto di decolonizzazione.

2.1 IL CONTESTO STORICO ARTISTICO CUBANO

2.1.1 LA RIVOLUZIONE

L'8 gennaio 1959 Fidel Castro e i ribelli del Movimento 26 luglio entrarono vittoriosi a L'Avana, sette giorni dopo la fuga del dittatore Fulgencio Batista. Con l'instaurazione del nuovo governo, vennero garantite assistenza sanitaria e istruzione gratuiti a tutti i cittadini cubani, che abbracciarono la nuova visione di una comunità collettiva in cui tutti idealmente venivano trattati allo stesso modo. Un forte senso di orgoglio nazionale e un legame con i leader della Rivoluzione divennero aspetti fondamentali della realtà sociale e della mentalità cubana.

La Rivoluzione prometteva di essere democratica e nazionalista, e inizialmente non causò una rottura nella produzione culturale. Il governo, infatti, non emanò rigide leggi che imponevano un particolare stile per le arti visive, come invece era accaduto all'inizio di altre rivoluzioni socialiste. Venne istituito il Consejo Nacional de Cultura (CNC) con il compito di organizzare e dirigere tutte le attività culturali a livello locale e di preservare le tradizioni culturali nazionali. Il giornale ufficiale del movimento rivoluzionario, *Revolución*, sotto la direzione di Carlos Franqui divenne un sostenitore delle arti e della cultura. Il settimanale polemico *Lunes*, pubblicato dal 1959 al 1961,

⁹⁰ "These concepts are the best way to represent what I want to accomplish with my work. A recurrent issue I've encountered over the years is that critics analyze my work with concepts from different historical traditions, resulting in expectations and demands that have nothing to do with my practice. [...] I didn't feel at all connected to North American performance art then, and I still don't now. Latin America has its own specific traditions that respond to colonization and dictatorship, two experiences that have defined us." C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation with Claire Bishop*, Fundación Cisneros and MAPP, 2020, p. 14.

si presentò come la perfetta piattaforma per accogliere tutto ciò che era considerato moderno e all'avanguardia nella letteratura e nelle arti, promuovendo l'autonomia dell'opera d'arte e la sperimentazione formale. Nonostante gli attacchi da parte del CNC, formato principalmente da una maggioranza di comunisti vecchio stampo, e dell'Istituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la rivista continuò a difendere la libertà artistica nell'isola ignorando le polemiche.

Nell'agosto 1961 si tenne il Primo Congresso degli Scrittori e degli Artisti Cubani a L'Avana, durante il quale venne istituita l'Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con l'obiettivo di stimolare la produzione di scrittura e arte rivoluzionaria cubana e di promuovere la comunicazione e la collaborazione tra i creatori e il loro pubblico. Lo stesso anno Fidel Castro pronunciò il suo famoso discorso *Parole agli intellettuali*, nel quale proclamò: “Dentro la Rivoluzione: tutto; contro la Rivoluzione: nessun diritto (niente)”⁹¹. La gestione culturale sovietica era arrivata a Cuba, ma il Realismo socialista non venne ancora imposto ufficialmente, purché gli artisti e gli scrittori non criticassero negativamente con le loro opere la Rivoluzione. Il numero di novembre di *Lunes* – l'ultimo – era stato dedicato a Picasso, artista apertamente disprezzato dai socialisti. Castro riuscì abilmente a indirizzare gli stalinisti contro il gruppo critico associato alla rivista e a mantenere contemporaneamente la sua indipendenza dal Realismo socialista. Il governo dichiarò ufficialmente la fine di *Lunes* incolpando la mancanza di carta.

Alcuni grafici e autori di *Lunes* migrarono verso *Casa de las Américas*, la rivista mensile fondata nel 1959 dall'omonimo centro culturale, che proprio quell'anno iniziò a organizzare concorsi letterari (in seguito verranno predisposti anche per le arti visive). *Casa de las Américas*, da sempre una sostenitrice della Rivoluzione, negli anni Sessanta si trasformò in un difensore provocatorio di quest'ultima nell'ambito della letteratura latino-americana, diffondendo gli autori più impegnati politicamente del Paese.

Dopo il fallimento dell'invasione della Baia dei Porci da parte delle forze militari statunitensi nell'aprile 1961, la Rivoluzione cubana si dichiarò marxista-leninista. Gli artisti e gli intellettuali dell'isola iniziarono a sviluppare un'estetica marxista,

⁹¹ “Dentro la Revolución: todo; contra la Revolución: ningún derecho (nada).” B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics to Global Relevance in Cuban Art: Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, Los Carpinteros*, tesi di laurea, University of California, Los Angeles, 2013, p. 32.

difendendo il patrimonio culturale ereditato dal mondo borghese e la tradizione delle avanguardie. Affermarono che le categorie artistiche formali non sono determinate dalla classe sociale, ma che l'arte è condizionata da agenti che trascendono la sua natura. Ernesto "Che" Guevara, nel suo libro del 1966 *El socialismo y el hombre en Cuba*, rifiuterà "la formula congelata del Realismo socialista come unica ricetta valida"⁹², pur non abbracciando l'arte decadente sotto il capitalismo. Egli sosteneva che la nuova arte del socialismo era "in processo" e sarebbe arrivata in futuro, quindi non poteva essere definita.

Nel corso degli anni Sessanta, l'istruzione artistica si espanse in tutta l'isola e culminò con la fondazione dell'Universidad de las Artes de Cuba (ISA) e dell'istituto superiore Escuela Nacional de Arte (ENA), entrambi concepiti come centri artistici innovativi e di portata internazionale, che dovevano contribuire allo sviluppo di un'alfabetizzazione culturale sull'isola. Inoltre, nello stesso periodo fu istituito il Ministero della Cultura, con a capo il ministro Armando Hart, il primo a parlare di Cuba come parte del mondo occidentale. Con l'istituzione dell'ISA e dell'ENA vennero assunti come insegnanti noti artisti cubani d'avanguardia e alcuni artisti stranieri, incoraggiando gli studenti ad ampliare la loro visione artistica e a sviluppare uno stile personale. Tuttavia, non c'è dubbio che le due forme d'arte costruite dalla Rivoluzione cubana che ebbero maggiore successo furono i film e i manifesti, poiché servirono anche come efficace mezzo di propaganda, in quanto riuscivano a comunicare alle grandi masse contemporaneamente in tutto il Paese.

Nell'estate del 1967 L'Avana ospitò il 23° Salon de Mai. Il Salone era stato istituito a Parigi nel 1944 e negli anni precedenti era stato ospitato in altri Paesi come Svezia, Svizzera, Jugoslavia e Giappone; Cuba fu il primo Paese delle Americhe ad avere il privilegio di accoglierlo. A seconda delle fonti, l'idea di portare la mostra a Cuba fu di Wifredo Lam o di Carlos Franqui, con lo scopo di contrastare strategicamente il blocco culturale da parte degli Stati Uniti e dei Paesi alleati e di sostenere la libertà delle arti visive all'interno della nazione socialista⁹³. Più di cinquanta artisti e intellettuali internazionali furono invitati a partecipare. Il cuore della mostra è stata la creazione del murale collettivo *Cuba colectiva, el mural*, dipinto da artisti cubani e

⁹² A. Anreus, R.A. Greeley, M.A. Sullivan (a cura di), *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*, Wiley Blackwell, 2022, p. 189.

⁹³ Ivi, pp. 189-190.

internazionali. Le tele sono poi state montate su sei grandi pannelli di legno, creando una superficie di 55 metri quadrati. Solo due tele furono assegnate: quella centrale a Lam, e la numero 26 a Castro, che però non si presentò, lasciandola vuota. L'intero processo artistico collaborativo, in cui coesistevano diverse tecniche estetiche, permise alla popolazione cubana di essere esposta all'arte internazionale senza filtri o censure governative, in quello che fu un breve momento utopico. Dal 1968, anno dell'invasione sovietica della Cecoslovacchia e del conseguente sostegno pubblico di Castro, questo tipo di eventi artistici aperti e sperimentali non saranno più possibili a Cuba. In questo periodo di cambiamento nasce Tania Bruguera.

2.1.2 IL QUINQUENIO GRIS

Le tensioni tra il governo e le espressioni critiche delle arti esplosero nel 1971 con l'Affare Padilla. Dopo aver pubblicato il libro molto critico *Fuera del juego*, il poeta Heberto Padilla fu arrestato e costretto a confessarsi pubblicamente presso l'UNEAC. Nella sua confessione accusò sé stesso, la moglie e alcuni colleghi di essere dei disfattisti, invitando artisti e intellettuali a non essere critici, ma a utilizzare la loro arte come arma per sostenere la Rivoluzione.

Nello stesso anno, il Primo Congresso Nazionale sull'Educazione e sulla Cultura per l'UNESCO propose cambiamenti radicali per l'educazione e ridusse la sperimentazione artistica, con lo scopo di preservare l'arte tradizionale cubana indirizzandola verso i criteri stilistici del Realismo socialista. Gli atti di questa conferenza rivelano un atteggiamento conservatore nei confronti della produzione artistica, parallelo a quello dei sovietici cubani:

Il socialismo crea le condizioni oggettive e soggettive che rendono possibile la vera libertà di creazione. Pertanto, sono condannabili e inammissibili tutte le tendenze che si basano su apparenti idee di libertà come travestimento per il veleno controrivoluzionario di opere che cospirano contro l'ideologia rivoluzionaria su cui si basa la costruzione del socialismo e del comunismo, uno sforzo per il quale il nostro popolo è fermamente impegnato e nel cui spirito vengono educate le nuove generazioni⁹⁴.

⁹⁴ "Socialism creates the objective and subjective conditions which make possible real freedom of creation. Thus, all trends are condemnable and inadmissible which are based on apparent ideas of freedom as a disguise for the counterrevolutionary poison of works that conspire against the revolutionary ideology on which the construction of socialism and communism are based, an effort to which our people are firmly committed and in whose spirit the new generations are educated." B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 37.

In seguito, molti funzionari culturali conosciuti per le loro politiche liberali persero le loro posizioni e furono sostituiti da membri dell'esercito.

Gli anni Settanta nella cultura cubana sono stati definiti come un *quinquenio gris*, cinque anni grigi. In realtà, questo periodo di oppressioni, restrizioni e censure durò un intero decennio. Nel 1976 fu abolito il CNC, e il Dipartimento della Cultura si separò dal Ministero dell'Educazione. Sotto la guida di Armando Hart, che considerava Cuba come parte dell'Occidente e la riconosceva con Terzo Mondo, il nuovo Ministero della Cultura si allontanò dalla retorica antimperialista rivolta agli Stati Uniti e all'Europa occidentale e cercò di ampliare la portata di ciò che era consentito culturalmente all'epoca. Grazie a Hart, nel 1978 fu istituito il movimento degli *aficionados*, con l'obiettivo di aumentare l'alfabetizzazione culturale e diffondere l'arte delle masse attraverso un sistema di case della cultura.

Questo stato di repressione culminò nel 1980 con l'Esodo di Mariel, quando il governo cubano aprì il porto di Mariel permettendo a più di 125000 persone di fuggire dall'isola. La popolazione di tutta l'America Latina fu profondamente influenzata dalla promessa utopica della Rivoluzione cubana, in particolare negli anni Sessanta. Tuttavia, già nel 1961 erano evidenti le contraddizioni tra un ambiente aperto e polemico nelle arti e nella cultura e l'alleanza internazionale con l'Unione Sovietica. Alla fine del decennio, i sostenitori di una direzione staliniana avevano vinto il confronto, anche se non erano riusciti a imporre il Realismo socialista né nella teoria né nella pratica della sfera culturale. Tuttavia, ciò che avrebbe reso la produzione artistica genuinamente marxista, ovvero una dimensione critica, fu censurato e distrutto dal governo.

2.1.3 GLI ANNI '80 E LA NUOVA ARTE CUBANA

Eppure, durante questo difficile periodo, si è formata la generazione artistica degli anni Ottanta, definita "un'esplosione intellettuale senza precedenti nella storia culturale cubana"⁹⁵. Il 14 gennaio 1981 venne inaugurata la mostra *Volumen I* al Centro de Arte Internacional dell'Avana. Essa è considerata, insieme all'istituzione della Biennale dell'Avana, l'evento artistico più significativo dei primi anni Ottanta. Le opere degli undici partecipanti – José Bedía, Juan Francisco Elso Padilla, José Manuel Fors, Flavio

⁹⁵ B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 37.

Garciandía, Israel León, Rogelio López Marín (Gory), Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Tomás Sánchez, Leandro Soto e Rubén Torres Llorca – definirono concettualmente la nuova arte cubana, che vedeva la creazione artistica come un processo critico di indagine e introspezione, concepita all'interno della pratica contemporanea internazionale. Questi artisti recuperarono una forma espressiva indipendente creando opere che erano allo stesso tempo concettuali e intellettuali, ma anche con una funzione sociale. Il loro successo, sia in patria che all'estero, interruppe temporaneamente molte delle politiche repressive del decennio precedente nel campo delle arti visive.

Nel corso degli anni Ottanta, il Ministero della Cultura cubano riprese a sollecitare la partecipazione degli artisti a biennali internazionali, per la prima volta dai primi anni della Rivoluzione. Nel maggio del 1984 venne inaugurata la Prima Biennale dell'Avana, con l'obiettivo di promuovere e diffondere l'arte del Terzo Mondo, in particolare le forme espressive spesso trascurate dalle istituzioni artistiche delle città industrializzate, come ad esempio l'arte applicata o popolare. Questa istituzione è stata concepita in contrapposizione ai sistemi artistici tradizionali e come alternativa alle Biennali di Venezia e di San Paolo.

Il supporto delle istituzioni permise agli artisti di lavorare senza restrizioni e imposizioni, consentendo loro di approcciarsi ai linguaggi e alle metodologie dell'Arte Concettuale che si erano sviluppati negli anni Sessanta in Occidente e di aprire la mente a una visione artistica globale. Essi ricevevano informazioni sull'arte internazionale da riviste provenienti dall'Europa, dall'America Latina e soprattutto dall'America del Nord. Inoltre, un'importante influenza per la generazione degli anni Ottanta fu l'artista cubano-americana Ana Mendieta, emigrata negli Stati Uniti nel 1961 con l'Operazione Peter Pan⁹⁶, tornò a Cuba tra il 1980 e il 1983. Il suo lavoro e la sua figura saranno di grande ispirazione per la giovane Tania Bruguera, che tra il 1986 e il 1996 lavorerà all'opera *Homenaje a Ana Mendieta*.

⁹⁶ Dal dicembre 1960 all'ottobre 1962, dopo che la Rivoluzione cubana era stata dichiarata socialista, molte famiglie della classe media e alta inviarono i loro figli a Miami, sotto la tutela della diocesi cattolica, con l'intenzione di raggiungerli non appena avessero potuto lasciare Cuba. Ciò è avvenuto in risposta alle notizie secondo cui Castro avrebbe pianificato di inviare i giovani cubani in campagna per farli vivere e lavorare in strutture gestite dallo Stato, dove sarebbero stati indottrinati nell'ideologia comunista e avrebbero perso la loro fede cattolica. B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 51.

Dopo la mostra *Volumen I*, gli artisti che vi avevano partecipato iniziarono a insegnare all'ISA e in altre scuole di Cuba. Il loro approccio artistico progressista cambiò profondamente l'educazione pedagogica, contribuendo ad allontanarla dai programmi di studio incoraggiati dall'Unione Sovietica. La critica e la teoria divennero fondamentali nel nuovo programma, rispecchiando quello che stava accadendo in generale sull'isola.

Nel 1986, Castro impone il periodo di Rettifica in risposta ai cambiamenti sociali dovuti alla liberalizzazione comunista in Unione Sovietica, in cui vengono ribaditi gli obiettivi originali della Rivoluzione e attuate riforme economiche per rendere il Paese autosufficiente. I collettivi artistici divennero sempre più critici nei confronti cambiamenti attuati, e utilizzarono la loro pratica per rivelare le contraddizioni della società cubana rivoluzionaria. Alla fine del decennio, la produzione artistica critica si spinse oltre il confine di ciò che era considerato ufficialmente accettabile, provocando una rottura nei rapporti tra arte e istituzioni.

Tuttavia, grazie alla Biennale dell'Avana del 1989, l'arte cubana si stava diffondendo all'estero ed era sempre più ricercata dai collezionisti. Questo ha stimolato l'arte nel decennio successivo, caratterizzato da un'emigrazione artistica di massa e dall'evoluzione della nuova generazione di artisti, di cui fa parte Bruguera, influenzata dall'educazione artistica e dall'instabilità socioeconomica causata dall'inizio del Periodo Speciale.

2.1.4 IL PERIODO SPECIALE E LA QUINTA BIENNALE DELL'AVANA

Il crollo dell'Unione Sovietica e del blocco orientale nel 1989, con la conseguente fine degli scambi commerciali, portò Cuba ad attivare le dure strategie di guerra, che comprendevano un rigido razionamento e forti tagli alla produzione industriale. Il "Periodo Speciale in tempo di pace" fu concepito per garantire la sopravvivenza nazionale in condizioni interne estremamente difficili, in un ambiente internazionale fortemente ostile e caratterizzato dalla persistente aggressività nordamericana contro il socialismo cubano⁹⁷. A contribuire alla crisi fu infatti la crescente ostilità degli Stati Uniti, che nel 1992 rafforzarono il blocco economico sull'isola, isolandola ancora di più dal mercato internazionale. Tutto ciò ebbe un effetto traumatico sulla maggior

⁹⁷ B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 3.

parte dei cubani, affamati e rassegnati, in un'attesa perpetua di cambiamento. Nel 1993 il governo si vide costretto a legalizzare la valuta straniera sull'isola, attuando un'economia duale ufficiale con il dollaro come moneta prescelta. In poco tempo la popolazione cominciò a risentire degli effetti di questa posizione contraddittoria in cui si trovava, ovvero vivere in un Paese socialista con un'economia capitalista, creando un divario sociale basato su chi aveva i dollari e chi no.

Nonostante non sia stata indicata una data ufficiale di fine del Periodo Speciale, alcune fonti suggeriscono che possa essere terminato nei primi anni Duemila, mentre altre sostengono che sia durato fino a quando Fidel Castro ha delegato il potere al fratello Raul nel 2006.

Il vuoto lasciato dalla generazione di artisti degli anni Ottanta emigrati in massa all'estero ha dato l'opportunità ai giovani artisti rimasti sull'isola di emergere. Inoltre, in seguito alla dollarizzazione, essi hanno potuto vendere le loro opere in valuta estera, facilitando in questo modo la diffusione dell'arte contemporanea cubana sul mercato dell'arte internazionale. A metà degli anni Novanta, collezionisti da tutto il mondo erano attirati sull'isola per incontrare gli artisti e acquistare i loro lavori, in particolare durante il periodo della Biennale dell'Avana.

La Terza e la Quarta Biennale, rispettivamente del 1989 e del 1991, avevano subito l'impatto fiscale della crisi economica del Periodo Speciale e si erano dovute accontentare di poche risorse. La Quinta Biennale del 1994 era stata in parte pianificata durante gli anni peggiori del Periodo Speciale, ma gli organizzatori cambiarono il formato dell'evento per attirare il sostegno esterno di fondazioni internazionali, sponsor aziendali, mecenati e turisti d'arte, rendendola più simile alle Biennali di Venezia e San Paolo, alle quali i collezionisti erano più abituati. Le opere esposte si ispiravano al titolo dell'evento, *Arte, società, riflessione*, e riflettevano su temi già precedentemente trattati come l'emigrazione, la perdita e il sacrificio, ma soprattutto sui cambiamenti socioeconomici che si stavano verificando nel presente, tra cui il nuovo mercato dell'arte, le disuguaglianze accentuate dalla dollarizzazione e il restauro dell'Avana Vecchia a fini turistici. Nel 1994, infatti, era stato istituito il Ministero del Turismo. Nel corso di un decennio, l'afflusso di turisti quadruplicò, diventando un fattore strutturale dell'economia cubana. Si svilupparono relazioni tra gli artisti e molti di questi turisti, alcuni dei quali erano importanti curatori, mercanti e

collezionisti internazionali. Nonostante i visitatori della Biennale fossero scioccati dalla grave povertà dell'isola, erano desiderosi di acquistare le opere degli artisti cubani, in particolare quelle che riflettevano sulle difficoltà economiche. Gli artisti hanno raccontato come questi mecenati visitassero le loro case e i loro studi per comprare tutto quello che potevano, compresi gli schizzi preliminari⁹⁸.

La doppia natura dell'opera d'arte cubana, come oggetto sia estetico e sociale sia parte di un apparato ideologico e commerciale, rispecchiava la nuova posizione degli artisti cubani. Nonostante l'arte critica non fosse scomparsa, la generazione artistica degli anni Novanta, a cui appartiene Tania Bruguera, è stata meno pregnante in questo aspetto rispetto a quella precedente. La figura di Bruguera è stata transgenerazionale, ha preso lo spirito critico politico della generazione che aveva lasciato il Paese e lo ha sviluppato all'interno della nuova, mantenendo una linea sociale sistematica per tutta la sua carriera. Già nel 1995 Mosquera scriveva:

Bruguera si sforza sempre di unire la pratica artistica alla vita. A volte le opere fanno commenti sociali, ma derivano sempre da una prospettiva personale, da un sentimento intimo. La dimensione sociale del suo lavoro non è solo il soggetto, ma anche l'azione concreta⁹⁹.

Questo impegno precoce ha plasmato la natura stessa del suo lavoro fino a oggi.

2.1.5 LA GLOBALIZZAZIONE E LA SETTIMA BIENNALE DELL'AVANA

La decisione di adottare il dollaro come valuta nel 1993 ha portato a un graduale miglioramento delle condizioni di vita a Cuba, permettendo all'economia di crescere nuovamente dopo un periodo difficile durato cinque anni. Ciò ha comportato la diminuzione dei blackout, l'aumento del traffico di automobili e benzina, una maggiore quantità di importazioni, l'ampliamento della produzione di manodopera e dell'edilizia abitativa, la creazione di nuovi posti di lavoro e la ripresa della produzione alimentare. La costruzione di nuovi alberghi in tutta L'Avana da parte delle *joint venture* ha contribuito ad accogliere un numero sempre maggiore di turisti sull'isola, mentre la ristrutturazione dei siti storici dell'Avana Vecchia ha facilitato le operazioni turistiche. Nel 1996, le entrate generate dal turismo sono aumentate del 50% rispetto

⁹⁸ B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 132.

⁹⁹ "Bruguera is always striving to unite artistic practice with life. Sometimes the works make social commentaries, but they are always derived from a personal perspective, an intimate feeling. The social dimension of her work is not only the subject, it is also concrete action." G. Mosquera, *Cuba in Tania Bruguera's work: the body is the social body*, in *Tania Bruguera: on the political imaginary*, cat. (New York, 2010), a cura di H. Posner, G. Mosquera, C. Lambert-Beatty, Milano, Charta, 2009, p. 32.

all'anno precedente e hanno superato lo zucchero come principale generatore di entrate per il Paese. Inoltre, tra il 1996 e il 2004 sono stati aperti settanta musei nell'Avana con l'obiettivo di raccontare la storia cubana ai turisti.

Pur non avendo alternative, l'adesione di Cuba al mercato mondiale ha permesso al governo di continuare a fornire assistenza sanitaria, istruzione e sicurezza sociale a tutti i cittadini dell'isola, mantenendo i programmi sociali centrali per gli obiettivi della Rivoluzione. Tuttavia, ciò avvenne al grande costo di esporre la popolazione al consumismo del mercato capitalista.

Negli anni successivi alla Quinta Biennale dell'Avana del 1994, il governo ha allentato le restrizioni sui viaggi, consentendo agli artisti di partecipare più facilmente a programmi di residenza e mostre all'estero. Molti giovani cubani hanno trascorso la seconda metà degli anni Novanta viaggiando e producendo opere all'estero, e questo ha portato per alcuni alla creazione di una doppia residenza – nel caso di Bruguera, prima a Chicago e poi a New York. L'esportazione dell'arte e degli artisti è stata strategica poiché permetteva di dimostrare che la libertà d'espressione era ancora presente sull'isola, nonostante le difficoltà economiche e la diaspora artistica. Questi viaggi, oltre a reinserire Cuba nell'economia globale, hanno contribuito a rafforzare i legami tra gli artisti cubani e il mercato dell'arte internazionale, che si stava sempre più globalizzando e interessando a temi multiculturali. A cavallo tra il XX e il XXI secolo, la pratica degli artisti si è evoluta oltre le etichette che li vedevano esclusivamente legati all'arte cubana o latinoamericana, ampliando e includendo nei propri temi le preoccupazioni globali contemporanee.

La Settima Biennale dell'Avana del 2000, intitolata *Closer to One Another*, ha portato sull'isola un numero ancora maggiore di turisti d'arte internazionali, molti dei quali provenienti dagli Stati Uniti, facendo aumentare di conseguenza anche la quantità di opere cubane acquistate. Come ha spiegato l'artista e critica Coco Fusco:

La scena artistica cubana è stata riconfigurata attorno al mecenatismo straniero. Questa nuova realtà è risuonata forte e chiara alla Biennale dell'Avana del novembre 2000. Sono arrivate carovane di curatori americani ed europei in cerca di un nuovo Kcho, anche se pochi avevano un qualche interesse per Cuba o per l'arte latinoamericana. Nessuno degli artisti cubani noti a livello internazionale per aver realizzato opere sulle condizioni sociali e politiche dell'isola faceva parte

della Biennale ufficiale [...] e una discussione sul contesto attuale dell'arte cubana, proposta da un rispettato critico cubano, venne proibita¹⁰⁰.

Come risultato, i collezionisti hanno dovuto cercare mostre collaterali di arte cubana per osservare opere con contenuti che interrogavano la vita sociale e politica dell'isola. Questi lavori, secondo Gerardo Mosquera, vogliono puramente soddisfare il desiderio per ciò che è “diverso” ed esotico, soddisfacendo le aspettative del cliché che li vede come un tratto fondamentale dello stile cubano. Tania Bruguera ha intenzionalmente lavorato contro questi modelli di produzione. Le sue opere sono più complesse nell'esplorazione di temi difficili legati alla razza, alla classe, alla religione e alle lotte della vita quotidiana sull'isola e all'estero; non sono esoticizzate, tropicalizzate o derivate dalle pratiche di altri artisti. Il suo lavoro è concettuale, i mezzi utilizzati e i contenuti affrontati sono nati dalle condizioni molto specifiche del Periodo Speciale. Per esporre sia a Cuba che all'estero, l'artista ha dovuto trovare un equilibrio nella produzione di opere che non fossero troppo critiche e che il governo potesse esportare come esemplari della cultura contemporanea. Si tratta di ciò che Coco Fusco ha definito *Havana Lite*: un lavoro che affronta situazioni difficili ma che risulta gradevole¹⁰¹. Il valore delle arti plastiche come mezzo di discussione sociale, in un Paese in cui tali mezzi altrimenti non esistono, non può essere sottovalutato nel panorama artistico contemporaneo sia cubano che internazionale.

2.2 GLI ESORDI

Bruguera comincia la sua formazione artistica all'età di 12 anni presso la scuola media 20 de Octubre (1980-1983), per poi proseguire all'Accademia di San Alejandro (1983-1987), ed infine all'ISA (1987-1992). Figlia di un ambasciatore cubano, sviluppa un profondo interesse nei confronti della politica e delle strutture di potere, essendo stata anche esposta agli sconvolgimenti politici in Libano e a Panama quando era bambina. Questo suo coinvolgimento si manifesta nelle opere che produce durante gli anni di

¹⁰⁰ “The Cuban art scene has been restructured around foreign patronage. That new reality rang loud and clear at the Havana Biennial in November 2000. Paneloads of American and European curators arrived in search of a new Kcho, though few had any history of interest in Cuba or Latin American art. None of the Cuban artists who are known internationally for making work about social and political conditions on the island were part of the official Biennial [...] and a panel discussion on the current context of Cuban art that was proposed by a respected Cuban critic was forbidden.” B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 183.

¹⁰¹ Ivi, p. 190.

studio e nel suo ruolo attivo nella politica studentesca, e continuerà a evolversi dopo la laurea, influenzando la sua pratica artistica fortemente critica.

Al 20 de Octubre, Bruguera studia sotto la guida di Juan Francisco Elso Padilla, che influenzerà profondamente la sua pratica e successivamente la sua pedagogia artistica. Infatti, fin da giovane, sperimenta con i materiali effimeri ed esplora temi politici attraverso un'azione al tempo stesso ritualistica e pragmatica. La convinzione di Elso che "l'arte può essere solo un'espressione di sé stessi, non qualcosa da collezionare" ha avuto un forte impatto su Bruguera e l'ha ispirata a esplorare la performance e altri media non basati sull'oggetto¹⁰².

A San Alejandro, Bruguera lavora a fianco di un gruppo di studenti irriverenti che condividevano l'energia anticonformista che caratterizzava le arti di quel periodo. Durante questi anni conosce molti artisti appartenenti alla generazione precedente, con alcuni dei quali collabora in un gruppo multidisciplinare guidato dall'allora professore dell'ISA Helmo Hernández. Avendo assistito in prima persona all'esplosione e alla forza della produzione artistica della Generazione degli anni Ottanta, Bruguera entra con entusiasmo all'ISA nel 1987, aspettandosi di poter partecipare agli accesi dibattiti e alla produzione di opere provocanti. Tuttavia, i suoi primi anni sono pieni di delusioni: gli insegnanti emigrano dall'isola e l'economia del Paese precipita. Entrata come stampatrice, al secondo anno si trasferisce al dipartimento di pittura, attratta dall'orientamento concettuale del programma. Sotto la direzione di Flavio Garcíandía e Consuelo Castañeda viene incoraggiata a sperimentare con vari media e a esplorare questioni sociopolitiche.

La pratica di Castañeda consisteva nell'appropriarsi di immagini tratte dalla storia dell'arte e utilizzarle in dipinti di grandi dimensioni e opere a tecnica mista. Per Gerardo Mosquera, l'uso dell'appropriazione da parte degli artisti cubani era una "strategia trasgressiva eseguita da posizioni di dipendenza"¹⁰³. Questa strategia di appropriazione non solo consentiva agli artisti di confiscare ciò che desideravano per utilizzarlo liberamente nella loro arte, ma voleva anche mettere in discussione i canoni e l'autorità dei paradigmi centrali, permettendo di sfidarli attraverso una critica sociale e politica. Castañeda ha influenzato Bruguera esponendola al rapporto che un artista

¹⁰² B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., pp. 75-76.

¹⁰³ Ivi, p. 77.

può avere con il proprio passato storico, compresa tutta la storia dell'arte, e insegnandole come le questioni attuali e rilevanti possano essere affrontate attraverso la reinterpretazione di opere d'arte prodotte da altri artisti.

Bruguera consegue la laurea presso l'ISA nel 1992. Il suo progetto di tesi *Homenaje a Ana Mendieta* espone lo sviluppo della sua pratica artistica segnata dalle condizioni sociopolitiche del Periodo Speciale e dalla pedagogia appresa all'ISA. Inoltre, vuole far riflettere sui temi dell'esilio e della perdita, sull'effimero dell'arte e della vita e sul decentramento dell'artista.

Per la creazione di questa serie ha preso in prestito opere dell'artista cubano-americana Ana Mendieta e le ha reinterpretate. Nonostante le due non si siano mai personalmente presentate, Bruguera ha imparato a conoscerla attraverso i cataloghi delle sue opere, i racconti degli artisti cubani che l'avevano incontrata, e una mostra del suo lavoro esposta in occasione di una conferenza nel 1986¹⁰⁴. Dopo aver appreso della morte prematura dell'artista, precipitata dal balcone del suo appartamento al trentaquattresimo piano a Manhattan, voleva rendere omaggio alla sua opera e metaforicamente riportarla indietro, integrando la sua figura nel panorama culturale cubano dove era ancora sconosciuta.

Bruguera ha visto in Mendieta un simbolo della domanda urgente che dominava la coscienza dell'epoca: si può appartenere a un luogo senza esserci fisicamente? Mendieta rappresentava il problema dell'emigrazione che stava affliggendo la comunità artistica dell'isola e la società in generale. Infatti, nel 1961, quando aveva dodici anni, fu costretta a lasciare Cuba e a trasferirsi prima in Florida e poi in Iowa, nel contesto dell'Operazione Peter Pan. Nel suo lavoro, Mendieta ha esplorato il significato di essere una donna cubana cresciuta in esilio negli Stati Uniti. La serie *Siluetas* (1973-1980; Fig. 24) viene creata dall'artista per alleviare il dolore causato dall'esilio. Queste opere consistevano nel posare il suo corpo nudo o nel delinearne i contorni in un paesaggio determinato, in modo da diventare parte integrante della terra, in una metafora di collegamento alle sue origini.

¹⁰⁴ La conferenza, intitolata *Por Encima del Bloqueo, Donación de Artes Plásticas Norteamericanas al Pueblo de Cuba* (Al di sopra del blocco, donazione di arte plastica nordamericana al popolo di Cuba), si è tenuta presso la Casa de la Obra Pía, a L'Avana, in occasione di una mostra esposta dal 26 novembre 1986 al 18 gennaio 1987.



Figura 24. Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1978

Tra il 1980 e il 1983, Mendieta tornò a Cuba per ristabilire i rapporti con il suo Paese d'origine e portare studiosi statunitensi. In quel periodo ebbe modo di incontrare molti giovani artisti, con i quali condivise informazioni sulle pratiche artistiche internazionali e regalò riviste e cataloghi non disponibili sull'isola. Mendieta fu l'unica artista nata a Cuba e residente negli Stati Uniti a ottenere il permesso di viaggiare tra i due Paesi, un privilegio che Bruguera avrebbe condiviso in seguito. Questa concessione le consentì di lavorare ed esporre nell'isola, sfidando le tensioni politiche interne ed esterne che ne minavano l'unità, in una situazione bipolare che serviva solo a perpetuare il mantenimento dello status quo nella popolazione¹⁰⁵.

Originariamente, *Homenaje a Ana Mendieta* voleva ricreare le opere presenti nel catalogo della mostra *Ana Mendieta: A Retrospective* del New Museum of Contemporary Art di New York. I pezzi scelti da Bruguera l'hanno portata a lavorare con vari media, tra cui fotografia, performance e scultura. Nell'appropriazione e ricreazione delle opere di Mendieta, il ruolo dell'artista si avvicina a quello di un archeologo. Il suo progetto vuole essere un gesto culturale, che non solo ricorda

¹⁰⁵ B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 80.

l'artista scomparsa, ma anche riporta in essere azioni e gesti dalla storia dell'arte, e non solo dalla produzione di oggetti. Uno dei gesti che Bruguera ha riproposto è *Rastros corporales (Body Tracks)* (Figura 25) del 1982, in cui Mendieta dipingeva con il proprio corpo, usando le braccia come pennello, intingendole nella tempera rossa e nel sangue animale e trascinandole su un foglio di carta bianca attaccato al muro.

Questo *reenactment* riporta metaforicamente in vita Mendieta, creando uno stretto legame con il suo Paese d'origine attraverso le tracce indelebili del suo gesto sulla carta. I primi tentativi di sviluppo del suo concetto di Political Timing Specific Art si trovano qui. Inoltre, l'azione è la prima incursione di Bruguera nella performance art, che esplorerà ulteriormente negli anni successivi. In seguito, l'artista riproporrà questa e altre performance alla mostra *No por mucho madrugar* della Fototeca de Cuba a L'Avana, dando inizio a un progetto decennale per recuperare l'eredità di Mendieta dalle politiche ufficiali del governo cubano volte a cancellare il contributo culturale dei connazionali espatriati.



Figura 25. Tania Bruguera, *Rastros corporales (Body Tracks)*, 1988

Il suo progetto di tesi all'ISA consisteva in una mostra intitolata *Ana Mendieta – Tania Bruguera*, presentata presso il Centro per lo Sviluppo delle Arti Visive dell'Avana Vecchia, insieme a un saggio. L'esposizione della tesi apre un dibattito sulla questione

della paternità dell'opera esposta. Utilizzando la strategia formale dell'appropriazione comune alle pratiche artistiche cubane degli anni Ottanta, Bruguera sceglie deliberatamente di rinunciare alla propria identità come artista e di riprodurre l'opera di Mendieta, seguendo le orme dei suoi predecessori. Attraverso questo progetto, Bruguera possiede lo spirito e il processo dell'artista scomparsa, decentrandosi come produttore individuale. L'artista reimmagina cosa può significare produrre opere collettive durante il Periodo Speciale, in cui gli artisti sono costretti a utilizzare metodi più sottili per svolgere una critica sociale e politica, richiamando l'attenzione sull'assenza e sulla perdita che hanno caratterizzato questo periodo.

La scelta di Bruguera di riesumare l'opera di un emigrato cubano è stata una mossa politica consapevole. Difatti, dopo la Rivoluzione del 1959, i cubani che avevano abbandonato l'isola erano stati generalmente cancellati dalla storia ufficiale del Paese. Bruguera ha letteralmente reinscritto Mendieta nella storia (dell'arte) cubana, affrontando di conseguenza l'effetto che la Rivoluzione ha avuto e ha sulla popolazione ancora oggi, e colmando un vuoto nella documentazione di questo periodo.

Dopo aver conseguito la laurea all'ISA, Bruguera continua a lavorare a *Homenaje a Ana Mendieta*, concludendo il progetto nel 1996. Scoppia però una polemica. L'Estate of Ana Mendieta si oppone alla serie, rifiutandosi di inserirla all'interno del proprio programma di recupero dei lavori dell'artista. Nel 1996, dopo la performance finale all'Institute of International Visual Art di Londra, Bruguera ne distrugge tutte le tracce, sedando il conflitto e sottolineando l'effimero e l'immaterialità del suo lavoro concettuale¹⁰⁶.

Poco dopo la Quinta Biennale dell'Avana, Tania Bruguera inizia a partecipare ai programmi di residenza all'estero, che le aprono gli occhi sulla sua posizione privilegiata rispetto a quella dei suoi concittadini, che non avevano il permesso di viaggiare al di fuori del Paese. Il suo lavoro si concentra sulla perdita dell'emigrante e sull'esperienza dell'immigrato, essendo in grado di esplorare entrambe le prospettive grazie ai suoi viaggi e alla sua pratica artistica.

¹⁰⁶ B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 87.

Nel 1998 si iscrive al programma MFA dell'Università di Chicago per studiare spettacolo, materia che non viene insegnata a Cuba, dividendosi definitivamente tra gli Stati Uniti e il suo Paese d'origine.

Nel periodo compreso tra la metà e la fine degli anni Novanta, Bruguera si concentra sempre di più sulla creazione di opere gestuali e performative, in modo da essere vista come unica responsabile delle proprie azioni. Sebbene fosse spesso la protagonista delle sue opere, la partecipazione del pubblico diventa sempre più importante. Desiderava che gli spettatori si relazionassero con il suo lavoro a livello personale e interagissero con esso in modo attivo. Come racconta lei stessa:

Stavo cercando un modo meno passivo di comunicare con il pubblico, un modo in cui si sentissero coinvolti. Ero molto attratta dall'idea dell'arte come qualcosa di effimero; come un'esperienza, come qualcosa che si è vissuto, come un agente di cambiamento sociale. Non solo la performance forniva un'esperienza più intensa per me nella creazione dell'opera, ma penso che fosse anche un modo di condividere con il pubblico, con un maggiore accesso e partecipazione da parte loro. Quando ho iniziato a fare performance, ho pensato di aver trovato il mezzo con la soluzione a tutta la mia inquietudine. Mi ha colpito come un mezzo ideale, effimero ma di grande impatto. Alla fine, il lavoro viene ricordato come immagini nella nostra memoria, impressioni, e anche come storie. L'opera funziona come spiegazione. Come tale, penso che la performance possa funzionare come qualsiasi altro mezzo¹⁰⁷.

L'attenzione alle questioni sociali e politiche, l'arte impegnata in azioni reali, la partecipazione collettiva e la creazione da parte del pubblico vengono sviluppati in termini internazionali dall'artista, che inizia ad allontanarsi dal contesto cubano e a entrare in quello globale.

2.3 ARTE DE CONDUCTA

Nel 1999, Bruguera sviluppa il termine *Arte de Conducta* come reazione allo scontro tra le sue due formazioni, avvenute a Cuba e negli Stati Uniti. La sua intenzione è quella di fornire un contributo concreto alla scena artistica cubana, in risposta da un

¹⁰⁷ "I was looking for a less passive way to engage with the audience, a way in which they would also feel involved. I was very attracted to the idea of art as something ephemeral; as an experience, as something one lived through as an agent for social change. Not only did performance provide a more intense experience for me in the creation of the work, but I think it was also a way of sharing with the audience with greater access and participation on their part. When I began to perform, I thought I found the medium with the solution to all my restlessness. It struck me as an ideal medium, ephemeral but with great impact. In the end, the work is remembered as images in our memory, impressions, and also as stories. The work functions as commentary. As such, I think performance can work like any other medium." H. Posner, *Introduction*, in *Tania Bruguera: on the political imaginary*, catalogo della mostra (New York, 2010), a cura di H. Posner, G. Mosquera, C. Lambert-Beatty, Milano, Charta, 2009, p. 16.

lato alla mancanza di strutture istituzionali e di infrastrutture espositive, dall'altro alle continue restrizioni statali sui viaggi e sull'accesso alle informazioni dei cittadini cubani. Importante è stato anche il recente e rapido consumo di arte cubana da parte dei turisti statunitensi grazie alla Biennale dell'Avana del 2000, in cui i giovani artisti hanno visto le loro opere acquistate all'ingrosso e rapidamente vendute in un mercato occidentale su cui non avevano alcun controllo¹⁰⁸. Uno degli obiettivi del progetto di Bruguera, quindi, è quello di formare una nuova generazione di artisti in grado di affrontare in modo auto-riflessivo questa situazione, tenendo conto del panorama globale e producendo allo stesso tempo arte che guardasse al contesto locale¹⁰⁹.

L'Arte de Conducta si concentra sulla comunicazione sociale piuttosto che sul corpo, e utilizza gli atteggiamenti e i comportamenti umani come materiale artistico, chiedendosi come essi possano essere applicati e trasformati in modo creativo.

Sebbene questo concetto derivi dalla tradizione performativa latinoamericana, si differenzia dalle opere specifiche dell'azionismo in quanto i suoi gesti sono autoesplicativi e inclusi in una conversazione più ampia che avviene nella società. Essi comunicano al di là dell'esperienza individuale, diventando comprensibili anche al pubblico al di fuori del contesto specifico dell'artista e di un piccolo gruppo selezionato.

Per realizzare un lavoro efficace di *Arte de Conducta*, oltre a considerare le convenzioni sociali condivise nella maggior parte dei Paesi, è necessario anche comprendere le varie sfumature e i fattori scatenanti di ogni luogo specifico. Non si tratta solo di un'opera di straniamento, ma mira a far riflettere lo spettatore sulle proprie posizioni riguardanti diverse questioni sociopolitiche, invitandolo a una rivalutazione personale che potrebbe portare, in ultima analisi, a una trasformazione comportamentale.

In sintesi, *Arte de Conducta* è

un'arte che utilizza come materiale il comportamento umano, l'atteggiamento sociale e la mentalità. Consiste nel presentare una situazione che sfida gli osservatori a diventare cittadini attivi, chiedendo loro di servirsi di azioni per trasformare il comportamento umano. La reazione del pubblico è ciò che

¹⁰⁸ "Alcuni artisti a Cuba hanno iniziato a immaginare cosa si volesse da loro, dalla loro arte. Compiacere gli stranieri comportava un altro tipo di processo di impegno sociale e un altro tipo di censura." T. Finkelppearl, *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham & London, 2013, p. 182.

¹⁰⁹ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012, p. 246.

completa, finisce, continua e dà significato all'opera. L'artista è una provocatrice¹¹⁰.

In questo contesto, l'opera non è composta da elementi materiali che occupano uno spazio, bensì consiste nell'effetto scaturito dall'esperienza artistica sullo spettatore, ovvero nel processo generato di cambiamento comportamentale. Bruguera vuole invitare il pubblico a mettere in discussione e disimparare i comportamenti considerati normativi. Lo scopo della sua *Arte de Conducta* non è quello di risolvere problemi specifici, ma piuttosto di presentarli in una prospettiva nuova e impegnata, grazie alla quale vengono sperimentati nuovi comportamenti e immaginati possibili scenari futuri.

Dal 2000 al 2009, Tania Bruguera fonda e gestisce la scuola *Cátedra Arte de Conducta*, considerata una vera e propria opera d'arte. Dopo l'apertura agli Stati Uniti della Settima Biennale dell'Avana, l'ecosistema artistico cubano cambia per sempre. Di conseguenza, Bruguera sente il bisogno di entrare in contatto con artisti che, come lei, sono ancora aperti alla discussione e non vogliono venderli al nuovo mercato. Dopo aver discusso con la presidente dell'ISA Ana María González-Mafud, le viene offerto di insegnare in un dipartimento esterno autonomo alla scuola.

Cátedra Arte de Conducta è uno dei primi e più longevi progetti di arte pedagogica, ma nasce chiaramente da un quadro sociale e politico completamente diverso, scollegato dalle questioni della privatizzazione e dai dibattiti del mondo dell'arte sull'estetica relazionale¹¹¹. La scuola era considerata una piattaforma orizzontale di scambio, infatti la frequentavano dei "partecipanti", non degli studenti, che assistevano alle lezioni degli "ospiti", non degli insegnanti. Non aveva una sede stabile, le lezioni si svolgevano per strada o a casa della stessa Bruguera. All'inizio, il programma veniva costruito durante il processo di insegnamento ed emergeva dalle esigenze delle persone coinvolte nel progetto e dal lavoro che stavano producendo; successivamente, ogni semestre era organizzato intorno a un tema principale. Nonostante l'ISA avesse allestito una giuria addetta a selezionare gli studenti da far entrare nel programma,

¹¹⁰ Tania Bruguera. *La verità anche a scapito del mondo*, guida alla mostra (Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 27 novembre 2021 – 13 febbraio 2022), a cura di D. Sileo, Milano, Silvana Editoriale, 2021, p. 15.

¹¹¹ C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 36.

questa era solo una strategia per far percepire la *Cátedra* come una scuola, che in realtà era aperta a tutti, senza un numero limite di partecipanti.

I workshop parlavano dell'idea di usare l'arte per risolvere i problemi in modo creativo. Lavorando con diversi artisti, anche stranieri, gli studenti avevano modo di approcciarsi a differenti metodi creativi che riguardano l'arte sociale e politica. Bruguera era particolarmente interessata a invitare ospiti provenienti dagli ex Paesi socialisti: nel corso del progetto, presenterà due artisti albanesi, uno del Kosovo, un rumeno e un polacco. Come afferma lei stessa, “volevo che i partecipanti vedessero i problemi post-socialisti in altri luoghi, in modo da avere un'idea di come reagire quando ciò accadrà a Cuba”¹¹².

A conclusione di ogni semestre, la scuola organizzava una mostra pubblica della durata di solo poche ore, ma che era stata preparata nel corso di cinque mesi insieme a un curatore a casa di Bruguera. Questi progetti finali trattavano svariati temi, tra cui la prostituzione, la tossicodipendenza, il vuoto della propaganda nazionale e la doppia moneta, che solitamente non venivano affrontati in pubblico. Poiché la *Cátedra* era stata fortemente contestata come struttura di insegnamento, l'esposizione dedicata ai suoi partecipanti voleva essere una forma di legittimazione per la loro arte dopo aver lasciato la scuola. Era inoltre anche una sorta di protezione, in quanto era più difficile per il Ministero della Cultura cubano attaccare un artista che aveva già partecipato a una mostra o a una biennale. A causa di questa responsabilità, Bruguera non ha fatto arte a Cuba per tutto il tempo in cui ha realizzato questo progetto, avendo paura che i suoi studenti potessero subire le eventuali conseguenze della sua arte politica.

Nel 2009, Bruguera decide di mostrare *Cátedra Arte de Conducta* alla Biennale dell'Avana. L'allestimento presso la Galería Habana prevedeva l'esposizione dei lavori degli studenti in una mostra autonoma intitolata *Estado de excepción*. La mostra era in continuo cambiamento: ogni giorno alle 17:00 iniziava una nuova installazione di opere, e alle 21:00 veniva chiusa per essere disallestita. Il titolo *Stato di eccezione* deriva da Giorgio Agamben. Secondo Bruguera, “Cuba è un luogo in costante stato di eccezione, e la *Cátedra* era uno stato di eccezione in relazione a ciò”¹¹³. Inoltre, la

¹¹² “I wanted the participants to see post-socialist problems in other places, so they would have a sense of how to respond when this happens in Cuba.” C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 41.

¹¹³ “Cuba is a place in a constant state of exception, and the *Cátedra* was a state of exception in relation to that.” Ivi, p. 51.

mostra è stata uno stato di eccezione del progetto in quanto è stata l'ultima esposizione della scuola, e si è svolta proprio durante la Decima Biennale dell'Avana, evento di alta risonanza mediatica visitato da un pubblico internazionale. *Cátedra Arte de Conducta* era nata come reazione alla Biennale, ma aveva finito per farne parte.

Cátedra Arte de Conducta è riuscita a trasformare la conversazione sull'arte a Cuba, passando da un discorso orientato all'aspirazione e al mercato a una prospettiva sociale e politica; ha riabilitato l'idea che l'arte cubana potesse avere una rilevanza internazionale senza dover seguire le tendenze globali; ha offerto ai giovani uno spazio democratico in cui poter essere onesti l'uno con l'altro, permettendo loro di sentirsi sicuri nel criticare ciò che stava accadendo nella società cubana e di esprimere pubblicamente la propria opinione. È stata un luogo in cui Bruguera e i suoi studenti sono riusciti a esercitare la democrazia sotto una dittatura, che ha aperto la strada alla discussione sulla responsabilità civica dell'artista, missione centrale dell'*Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)*¹¹⁴.

Il termine *Arte de Conducta* si può applicare nella descrizione di altre opere di Tania Bruguera, come *Generic Capitalism* (2008-9), una serie di due interventi performativi che vuole riflettere sulla natura del capitalismo contemporaneo. Il primo è stato realizzato a Parigi nel 2008: sul balcone di un palazzo, un'attrice legge con un megafono un capitolo del libro *Il nuovo spirito del capitalismo* di Luc Boltanski ed Eve Chiapello. L'intenzione dell'opera di mettere in discussione la sinistra non riesce pienamente, così nel 2009 viene realizzata una seconda versione a Chicago nel contesto di *Our Literal Speed*, una serie di conferenze che giocano consapevolmente con i formati accademici, insieme a Bernardine Dohrn e Bill Ayers¹¹⁵. Bruguera inizia la conferenza ponendo due domande a entrambi: "Cosa fate quando condividete le convinzioni politiche della persona al potere?" e "Quando la persona per cui avete votato vince, qual è il passo successivo nella lotta?"¹¹⁶. Tra il pubblico, l'artista aveva posizionato tre persone con il compito di interrompere i professori non appena

¹¹⁴ Per *Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)*, vedere capitolo 2.7; C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 54.

¹¹⁵ Bernardine Dohrn e Bill Ayers sono due delle figure più note tra gli Studenti per la Società Democratica (SDS), un'organizzazione attivista degli anni Sessanta, diventata successivamente Weather Underground. Dopo essere stati per trent'anni nella lista dei più ricercati dall'FBI, nel 2009 lavoravano entrambi come professori universitari.

¹¹⁶ Ivi, p. 56.

avessero sentito un argomento che li metteva a disagio o con cui non erano d'accordo. Voleva che il pubblico sperimentasse un cambiamento di potere, in cui i relatori perdessero il controllo e gli spettatori prendessero il sopravvento ribaltando i ruoli e diventando essi stessi la performance artistica. A conferenza conclusa, nessuno tra i partecipanti aveva la sensazione di aver preso parte a un'opera d'arte, ed era anche la principale critica che i colleghi accademici avevano mosso nei confronti di questa discussione. Ma per Bruguera "è un successo se, all'inizio, il lavoro non viene letto come arte"¹¹⁷. Questo fattore di indecisione è un elemento fondamentale alla base dell'idea di *Arte de Conducta*: le persone non sono sempre in grado di capire se si trovano o meno in un'opera d'arte.

Un altro importante esempio è la serie di performance *Tatlin's Whisper*, completata nel 2009, che continua l'esplorazione politica del comportamento collettivo appropriandosi e ricontestualizzando i gesti appartenenti al panorama mediatico. Questo progetto si basa sull'idea le persone siano anestetizzate di fronte alle notizie provenienti da luoghi diversi dal proprio. Bruguera quindi decide di lavorare con un'immagine simbolica come rappresentante di tali notizie e di portarla nell'esperienza reale delle persone, al fine di suscitare una reazione e impedire l'indifferenza. L'obiettivo riguarda l'attivazione empatica del cittadino, che impara a sviluppare una migliore e profonda comprensione emotiva piuttosto che cerebrale nei confronti delle difficoltà che altri stanno affrontando.

In *Tatlin's Whisper #6* (Fig. 26), realizzato nel 2009 durante i giorni di apertura della Decima Biennale dell'Avana, presso il Centro Wifredo Lam, l'artista fa distribuire 200 macchine fotografiche usa e getta tra il pubblico, poi li invita a salire sul palco e a parlare al microfono per un minuto ciascuno. La prima persona a partecipare è Lupe Álvarez, una critica cubana degli anni Novanta che aveva lasciato il Paese nel 2000 ed era tornata per la prima volta proprio quell'anno. Il suo minuto lo trascorre piangendo. Successivamente, sale sul palco Yoani Sánchez, una blogger dissidente. È la prima volta che appare in uno in uno spazio pubblico, di conseguenza la sua presenza viene vista come un gesto di sfida nei confronti del governo, rendendo l'opera ancora più reale. Inoltre, Sánchez si era fatta accompagnare da un gruppo di giovani blogger

¹¹⁷ "For me it's a success if, at first, the work doesn't read as art." C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 58.

dissidenti, che contribuirono a creare il giusto tono alla performance. Il terzo partecipante è il critico Eugenio Valdés, che, dopo aver raccontato alla folla il discorso storico di Fidel Castro del 1961, *Palabras a los intelectuales*, riprende la frase pronunciata allora da Virgilio Piñera – “ho paura” – dicendo: “Anch’io ho paura”. Partecipano quasi quaranta persone: alcuni difendono la Rivoluzione, la maggior parte si esprimono contro la censura, invocando la democrazia ed esercitando apertamente la libertà di parola in un Paese che l’aveva repressa per quasi cinquant’anni.



Figura 26. Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)*, 2009

Dopo essere salito sul palco, ogni oratore viene affiancato da due uomini in uniforme militare, che gli posano una colomba bianca sulla spalla, in una rievocazione del primo discorso di Fidel Castro del 1959. Questo gesto venne interpretato dal popolo cubano come simbolico, indicando Castro come prescelto per governare il Paese. Il fatto che chiunque tra il pubblico potesse diventare il “prescelto” salendo sul palco consolida la forza politica della performance. Le due guardie in uniforme creano un conflitto nell’immagine, che in questo modo comprende una visione sia della libertà che della repressione. Come aveva affermato la blogger Claudia Cadelo durante il suo

intervento, “spero che un giorno la libertà di parola a Cuba non debba essere una performance”¹¹⁸.

Il fatto che ci fossero duecento telecamere a documentare l’opera permette ai partecipanti di avere uno scudo di protezione contro l’eventuale repressione dell’evento e i conseguenti arresti da parte del governo cubano. Come spiega Tania Bruguera nella sua intervista con Claire Bishop,

il successo di quest’opera è che ha paralizzato la censura, non sapevano come fermarla. [...] Volevo lavorare con questa paura individuale e collettiva, metterla in mostra e vedere cosa succedeva. Ma l’opera non si limita a esporre il presente. Si chiede anche: e se fossimo già nel futuro? Come ci si prepara al futuro oggi? L’arte può essere una prova della realtà¹¹⁹.

Nei giorni seguenti, la performance viene annullata, ma ormai il messaggio che l’artista cubana voleva diffondere era stato recepito: Bruguera aveva testato fin dove era ritenuto accettabile condividere il proprio pensiero sotto un regime totalitario.

Nel 2009, Bruguera partecipa anche alla 53° Biennale di Venezia con la performance *Self-Sabotage* (Fig. 27) probabilmente il pezzo più difficile che abbia mai eseguito. Il pezzo consiste in una roulette russa: l’artista, seduta davanti a un tavolo, carica una pistola a salve con un proiettile; successivamente, legge un documento tratto da una conferenza che parlava dei doveri di un’artista politico. Alla fine di ogni sezione, Bruguera si ferma, si punta la pistola alla tempia e spara.

L’unica cosa che Bruguera non aveva previsto era la reazione emotiva delle persone al suo gesto. Pensava che il mondo dell’arte fosse in grado di affrontare il suo voler esprimere un semplice concetto riferito alla storia dell’arte performativa, ma non aveva tenuto conto che, una volta tirata fuori la pistola, le persone avrebbero smesso di ascoltarla e sarebbero andate direttamente al loro rapporto con la violenza autoinflitta. L’opera era stata realizzata la prima volta a Parigi, durante l’intervento della storica dell’arte Lisette Lagnado nell’ambito di una conferenza sulla cultura come strategia di sopravvivenza. Nonostante anche lì gli spettatori rimasero scioccati, la performance non ebbe la stessa risonanza di quella di Venezia in quanto Bruguera non aveva nessun legame personale tra le persone del pubblico. Alla Biennale, assistono al pezzo amici

¹¹⁸ “I hope that one day freedom of speech in Cuba doesn’t have to be a performance.” C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 62.

¹¹⁹ “The success of this piece is that it paralyzed censorship, they didn’t know how to stop it. [...] I wanted to work with that individual and collective fear, to put it on display, and to see what happens. But the piece isn’t just about exposing the present. It also asks: what if we were already in the future? How do you prepare for the future today? Art can be a rehearsal of reality.” Ivi, pp. 63-64.

intimi dell'artista, tra cui la critica Claire Bishop e gli artisti Hans Haacke e Alfredo Jaar. Questo rende l'azione performativa più intensa e traumatizzante, specialmente se estrapolata dal contesto di una conferenza. L'intenzione di Bruguera era quella di fare un discorso politico, ma “la Biennale è un circo e trasforma tutto il spettacolo”¹²⁰.



Fig. 27. Tania Bruguera, *Self-Sabotage*, 2009

Self-Sabotage è un riferimento alla storia dell'azionismo, che viene ripresa anche in *L'Accord de Marseille*¹²¹. Entrambi questi lavori rappresentano una chiara dichiarazione su ciò che Bruguera identifica come performance, corpo e arte politica.

Come dichiara l'artista:

Probabilmente ho un rapporto diverso con la morte rispetto alla maggior parte dei presenti. Non ho paura della morte. Se dovessi morire domani, morirei molto felice perché ho fatto tutto quello che pensavo di poter fare, professionalmente parlando¹²².

A Cuba il rapporto con la morte e il sacrificio è molto diverso rispetto a quello occidentale. Uno degli slogan del Regime castrista è *Patria o muerte* (patria o morte); questo concetto si ritrova anche nell'inno nazionale cubano: *No temáis una muerte*

¹²⁰ C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 163.

¹²¹ Per *L'Accord de Marseille*, vedere capitolo 2.6.

¹²² “I probably have a different relationship to death from most people in the audience. I'm not afraid of death. If I die tomorrow, I will die very happily because I did everything I thought I could do, professionally speaking.” Ivi, p. 165.

gloriosa / Que morir por la patria es vivir (Non temere una morte gloriosa / Perché morire per la patria è vivere). Il significato di *Self-Sabotage* sottolinea di fatto come nessuno sia indispensabile, e riguarda la volontà di perdere tutto per ciò in cui si crede.

2.4 POLITICAL TIMING SPECIFIC ART

Political Timing Specific Art è un termine che sembra voler correggere il concetto di arte *site-specific*, il quale ha subito un cambiamento significativo da quando è stato originariamente utilizzato negli anni Sessanta. Quello che inizialmente rappresentava un approccio formale all'installazione artistica – che si relazionava a un luogo fisico, come la galleria o uno spazio aperto – si è ampliato nel corso degli anni Ottanta e Novanta per affrontare la storia specifica o l'identità passata di un luogo, includendo anche le comunità che lo abitano. Questa concezione sociale del sito rappresenta il contributo dell'arte pubblica contemporanea, dell'arte socialmente impegnata e della pratica sociale.

Intorno al 2008, Tania Bruguera arriva alla nozione di *Political Timing Specific Art* dopo aver ampiamente sottolineato l'importanza del contesto politico in cui la maggior parte del suo lavoro esiste e acquisisce significato. Per un lungo periodo aveva descritto il suo lavoro come *site-specific* e come pratica socialmente impegnata, ma in questo modo lo spettatore tendeva a concentrarsi maggiormente sulla dimensione culturale e antropologica dell'opera anziché sulle dinamiche politiche e di potere. Di conseguenza, Bruguera decide di sostituire il concetto di “luogo” con quello di “tempo politico”, ovvero il mezzo attraverso il quale i politici operano, facendolo così diventare il materiale fondamentale alla base della sua pratica artistica. Il suo scopo è quello di utilizzare l'arte per intervenire nel momento specifico in cui la politica non è ancora definita, in cui le decisioni vengono prese e quindi potrebbero ancora essere cambiate, specialmente nelle situazioni in cui i cittadini non detengono alcun potere¹²³. Di solito, l'arte tradizionale tende a segnalare un problema o a protestare dopo che una decisione è stata presa. In *Political Timing Specific Art*, invece, l'arte diventa una forza politica rilevante, in quanto vengono coinvolti sia i politici sia il pubblico in generale. Bruguera si trova a riprendere i concetti iniziali della sua pratica artistica, presenti in lavori come *Homenaje a Ana Mendieta* (1986-96) e *Memoria de la postguerra I e II*

¹²³ C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 69.

(1993-94), in cui rispondeva alla politica specifica di quel periodo. L'artista capisce che, una volta che le leggi o la cultura politica cambiano, un'opera d'arte creata in risposta a quelle circostanze diventa semplicemente un documento di quel periodo. Pertanto, se voleva che la sua arte fosse politica, da una parte doveva essere specifica nei suoi riferimenti contestuali e culturali, dall'altra doveva operare all'interno del momento politico dell'argomento che stava affrontando, ottenendo così delle conseguenze sociali. Ma l'attenzione all'attualità politica ha un impatto sulla longevità dell'opera e sulla sua possibilità di essere rimessa in scena in futuro: quest'ultima risulta infatti difficile da replicare se la politica che l'ha generata subisce dei cambiamenti. Per poter fare ciò, essa deve essere adattata a una nuova situazione politica o deve attendere il ripresentarsi di condizioni simili a quelle del lavoro originale. Potrebbe essere necessario un ripensamento dell'opera stessa per affrontare questioni sociali o politiche ancora irrisolte, al fine di suscitare un impatto emotivo come accaduto la prima volta. L'aspetto più importante del concetto di arte in sincronia con il tempo politico è proprio questo: l'opera è significativa solo in quel preciso momento politico; se viene realizzata prima o dopo, non avrà le stesse conseguenze. *Political Timing Specific Art* è un metodo di lavoro difficile in quanto implica un confronto diretto con il potere e utilizza alcuni degli strumenti e delle strategie adottate da quest'ultimo. I media svolgono un ruolo importante: rispettati e temuti allo stesso tempo dai politici, rappresentano il mezzo che questi ultimi usano per comunicare e interagire con i cittadini. Il loro utilizzo diventa necessario per distorcere la realtà e creare una narrazione storica alternativa.

In sintesi, come spiega Bruguera stessa,

quando si realizza un'opera d'arte il cui significato è definito da una situazione politica in atto e che coinvolge come materiale alcuni degli elementi che generano la situazione politica; quando l'opera d'arte diventa un punto di riferimento legato all'evoluzione e all'analisi dell'evento storico [...]; quando il controllo e le conseguenze dell'opera non sono nelle mani dell'artista ma sono decisi da un governo o da chi detiene il potere; quando l'opera scatena una catena di risposte politiche o la creazione di nuove politiche; quando l'esistenza dell'opera d'arte altera il modo in cui gli eventi politici si verificano; quando le persone possono vedere nell'opera d'arte uno spazio di partecipazione che non possono trovare nella situazione politica – allora questi sono fattori che rendono un'opera d'arte *political timing specific*¹²⁴.

¹²⁴ “When you make an artwork in which the meaning of the work is defined by a political situation that is unfolding, and when it involves as its material some of the elements generating the political situation; when the artwork becomes a point of reference that is linked with the historical event's evolution and

Un'opera che si qualifica come *political timing specific* si colloca esattamente tra arte e politica, tra criteri estetici e critica politica, e non può essere analizzata in solo uno dei due ambiti. Ciò pone il critico d'arte di fronte alla necessità di comprendere la specificità politica del luogo e del tempo in cui l'opera viene realizzata, e di includere un'analisi politica nella sua valutazione. La critica d'arte deve saper offrire una descrizione accurata del panorama politico e deve essere in grado di parlare contemporaneamente al mondo dell'arte, alle autorità politiche e al pubblico interessato a questa discussione.

Tra il 1993 e il 1994, Bruguera realizza *Memoria de la postguerra I e II* (Fig. 28.1 e 28.2), due giornali indipendenti che vogliono imitare l'aspetto e la struttura del quotidiano ufficiale diffuso a Cuba, *Granma*. Questa vera e propria opera d'arte era un tentativo di ricordare lo spirito della generazione di artisti degli anni Ottanta che all'inizio degli anni Novanta aveva lasciato in massa il Paese. Bruguera pubblica diversi interventi di artisti e critici cubani che vivevano in esilio per cercare di colmare il vuoto causato dal controllo editoriale del regime castrista, nella speranza di ritrovare la libertà d'espressione. Il nome dell'opera vuole confrontarsi con il concetto di effimero: la notizia del giorno viene dimenticata quello successivo e il giornale viene conservato come documento storico. *Memoria de la postguerra* vuole ricordare al pubblico come il governo cubano abbia costantemente cancellato la memoria personale e storica nel fingere che determinati eventi non siano mai accaduti o che non siano stati rilevanti, attraverso un continuo mutamento del significato delle cose. "La nostra unica difesa" afferma Bruguera, "era recuperare la memoria e lasciare delle tracce come dispositivi mnemonici, per ricordare tutto e trasmettere quei ricordi. L'arte è un modo perfetto per farlo"¹²⁵.

Il primo numero del giornale è stato distribuito anche come catalogo della mostra ai visitatori prima dell'ingresso dell'omonima personale *Memoria de la postguerra*.

analysis [...]; when control and consequences of the work are not in the hands of the artist but decided by a government or by those in power; when the work unleashes a chain of political responses or the creation of new policies; when the existence of the artwork alters the way in which political events happen; when people can see in the artwork a space to participate that they can't find in the political situation – then these are factors that render an artwork political timing specific." C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 73.

¹²⁵ "Our only defense was to recuperate memory and leave behind traces as mnemonic devices, to remember everything and pass on those memories. Art is a perfect way to do so." Ivi, p. 91.

Nel 1994 il governo cubano inizia a mettere in atto strategie capitalistiche, e allo stesso tempo si diffonde uno stato generale di censura nelle arti, nella musica e all'interno delle università. Il giorno in cui esce il primo numero, Bruguera riceve una chiamata da parte del Consiglio delle Arti, in cui un suo ex professore le consiglia di smettere di pubblicare questo tipo di documento. Due giorni dopo esce il secondo numero di *Memoria de la postguerra*, che trattava il tema della migrazione. Era la prima volta che i cubani che vivevano in patria e all'estero venivano nominati insieme e occupavano lo stesso spazio, anche se stampato.

Aver messo in dialogo queste due realtà con l'impatto dell'emigrazione sulla società cubana non è un argomento che viene accolto positivamente dal governo e dalle istituzioni culturali. Bruguera è così accusata di diffamazione, rischiando fino a quindici anni di prigione. Inoltre, viene convocata dal Dipartimento di Sicurezza dello Stato per un interrogatorio finalizzato a comprendere come e dove abbia stampato il giornale e chi le abbia prestato il denaro necessario per farlo. A questo interrogatorio la accompagna suo padre, ambasciatore cubano e, come Bruguera scoprirà in seguito, ufficiale dei servizi segreti. Oltre al timore nei confronti della stampa non autorizzata, il governo era preoccupato soprattutto che la pubblicazione del giornale potesse unire e far collaborare persone all'interno e all'esterno di Cuba, creando un documento che essi non avevano approvato in prima persona. La stessa Tania Bruguera dichiara a Bishop:

Uno dei motivi per cui decisi di trascorrere più tempo fuori da Cuba fu la pressione – anche da parte di mio padre – a collaborare con il regime. [...] Nel processo ho perso la memoria e ho acquisito la disciplina del “dimenticare”. Volevo essere vista come una fonte inutile di informazioni, così mi avrebbero lasciato in pace. [...] Ero determinata a non collaborare, perché ero un'artista, non un poliziotto. [...] Così ho accettato qualsiasi progetto fuori da Cuba, perché più ero fuori dal Paese, meno sapevo di ciò che accadeva nel mondo dell'arte, meno era probabile che potessi essere chiamata per un interrogatorio. [...] Ora, però, sono finalmente sulla lista dei nemici dello Stato¹²⁶.

¹²⁶ “One of the reasons I decided to spend more time outside of Cuba was because of the pressure – also from my father – to collaborate with the regime. [...] In the process I lost my memories and acquired the discipline of forgetting. I wanted to be seen as a worthless source of information so they would leave me alone. [...] I was determined not to collaborate, because I was an artist, not a police officer. [...] So I accepted any and every project outside of Cuba, because the more I was out of the country, the less I knew about what was happening in the art world there, the less likely it was that I could be called in for questioning. [...] Now, however, I'm finally on the list of enemies of the state.” C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 93.

Dieci anni dopo, nel 2003, Bruguera pubblica il terzo numero di *Memoria de la postguerra* (Fig. 28.3) per la mostra personale al Museo Nacional de Bellas Artes dell'Avana. Questa edizione del giornale non ha né un nome né una data, e contiene circa 150 slogan politici della Rivoluzione dal 1959 al 2003, in una chiara provocazione nei confronti del governo cubano che non lascia spazio alla libertà d'espressione. Il fatto di essere ormai un'artista riconosciuta a livello internazionale che ha esposto in diverse biennali permette a Bruguera di fare arte politica all'interno del suo Paese. Acquisire prestigio culturale nel panorama artistico globale attraverso il suo lavoro politicamente trasgressivo è la sua unica difesa contro le minacce del governo cubano.

Un'altra esperienza altamente strutturata per lo spettatore è *Trust Workshop/Untitled* (*Moscow, 2007*), realizzato per la Biennale di Mosca nel 2007, periodo in cui Bruguera stava formulando il concetto *Political Timing Specific Art*. L'idea originaria prevedeva un annuncio sul giornale che invitava a un *Trust Workshop* tutte quelle persone che non si fidavano più di un membro della loro famiglia, di un amico, delle istituzioni e del governo: persone che, quindi, continuavano a soffrire le conseguenze di aver vissuto nell'Unione Sovietica. Il workshop sarebbe stato guidato da un ex agente del KGB¹²⁷, anche se questa informazione non sarebbe stata divulgata al pubblico. L'obiettivo era quello di sfruttare le conoscenze acquisite dall'ex agente, trasformando un risultato negativo del passato in un'applicazione positiva delle tecniche psicologiche utilizzate dagli agenti del KGB. Durante l'era socialista, la polizia segreta operava per isolare le persone e creare sfiducia al fine di controllarle. L'idea era di invertire questo processo in modo che le persone potessero riacquistare fiducia, attraverso un percorso guidato proprio da coloro che inizialmente avevano causato il problema. Questa opzione, alla fine, risulta però troppo complicata per essere messa in scena.

¹²⁷ Il KGB, acronimo di Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti, era l'agenzia di sicurezza e intelligence dell'Unione Sovietica. Fondato nel 1954, il KGB aveva il compito di garantire la sicurezza interna e combattere le minacce contro il regime comunista sovietico. L'organizzazione era responsabile della sorveglianza, dell'indagine e della repressione di attività considerate una minaccia per il governo sovietico, sia all'interno che all'esterno del Paese. Il KGB era noto per il suo vasto sistema di spionaggio e controllo, che coinvolgeva operazioni segrete, sorveglianza di massa e infiltrazione di agenti in Paesi stranieri. L'agenzia è stata sciolta nel 1991, in seguito al collasso dell'Unione Sovietica, e ha dato origine a diverse agenzie di sicurezza e intelligence nei nuovi stati indipendenti.

Bruguera decide di mantenere il tema della (s)fiducia nella performance finale (Fig. 29), che però cambia registro e si concentra su un altro tipo di fiducia: quella tra l'opera d'arte e lo spettatore. Il pubblico viene invitato a entrare in un piccolo spazio per posare per un servizio fotografico insieme a tre scimmie e due aquile. Sullo sfondo, il ritratto di Felix Dzerzhinsky, fondatore delle prime due organizzazioni di sicurezza statale dell'Unione Sovietica nonché predecessori del KGB, passa inosservato. Bruguera afferma: "Credo che sia l'unica opera che ho fatto in cui ho usato consapevolmente lo spettacolo nello stesso modo in cui lo usano i politici, cioè come diversivo per non far capire cosa sta succedendo davvero"¹²⁸. Infatti, tra le settantasei fotografie scattate durante le due ore di apertura della performance a Mosca, solamente un uomo si è rifiutato di partecipare dopo aver visto il ritratto di Dzerzhinsky. Alcuni partecipanti hanno affermato di essersene accorti solo dopo aver ritirato la propria fotografia, la maggior parte non l'aveva nemmeno riconosciuto. Bruguera con questa performance *political timing specific* vuole dimostrare come la presenza del KGB sia ancora presente nella realtà quotidiana dell'ex Unione Sovietica.



Figura 29. Tania Bruguera, *Trust Workshop/Untitled (Moscow, 2007)*, 2007

¹²⁸ "I think it's the only piece I've done where I've consciously used spectacle in the same way that politicians use it, that is, as a diversion so you don't know what's really happening." C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 110.

Il miglior esempio di *Political Timing Specific Art* è sicuramente *#YoTambienExijo*, un tentativo di rimettere in scena *Tatlin's Whisper #6* in Plaza de la Revolución a L'Avana, il 30 dicembre 2014. In quel periodo le condizioni politiche a Cuba avevano subito un improvviso cambiamento con l'annuncio del ripristino delle relazioni diplomatiche con gli Stati Uniti. In una lettera aperta indirizzata a Raúl Castro, Barack Obama e Papa Francesco, Bruguera si congratula con loro per questo evento storico che i cubani avevano aspettato per cinquant'anni. Successivamente, chiede a Castro di esporre la sua visione per il futuro di Cuba e l'eredità della Rivoluzione di fronte al neoliberalismo¹²⁹. Alla fine della lettera, suggerisce di reinstallare *Tatlin's Whisper #6*, opera metafora della libertà di parola, in Plaza de la Revolución, ex Plaza Cívica, per far sentire la voce di tutti.

La sorella di Bruguera, Deborah, pubblica la lettera online con l'hashtag *#YoTambienExijo*, che diventa virale su Facebook. Molte persone iniziano a commentare che l'evento dovrebbe essere effettivamente realizzato. Tuttavia, il governo non reagisce positivamente al cambio di contesto dell'opera: ricollocarla dallo spazio artistico alla piazza pubblica del Paese viene percepita come un'invasione. Come Bruguera racconta a Bishop,

il giorno in cui era previsto l'evento, la polizia segreta è arrivata alle 5 del mattino nel mio appartamento e mi ha portato in detenzione, il che ha impedito l'inizio dell'opera. Ma per me questo significava comunque che il lavoro era riuscito. Quando un'opera ha una tempistica politica specifica, si attivano elementi che sono già presenti e si chiamano in causa gli attori. Ciò che lo rende artistico è la tensione tra la situazione e ciò che si vuole che sia. Il risultato dell'opera non è deciso dal desiderio dell'artista, ma da come si svolge¹³⁰.

Per screditare l'opera e mettere i cittadini cubani e di sinistra a livello internazionale contro di essa, il governo cubano afferma che la performance rappresenta gli interessi repubblicani degli Stati Uniti, quando in realtà era una critica alla sinistra. Risultato di queste azioni e di ciò che ne è conseguito, è il progetto *#YoTambienExijo*, che troverà spazio alla fine di questo capitolo¹³¹.

¹²⁹ C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 114.

¹³⁰ "On the day when the event was scheduled, the secret police came at 5 am to my apartment and took me into detention, which meant that the piece couldn't even begin. But for me, this still meant that the work was successful. When a piece is political timing specific you are activating elements that are already there and calling in the players. What makes it artistic is the tension between what the situation is and what you want it to be. The outcome of the work is not decided by the artist's desire, but how it unfolds." Ibidem.

¹³¹ Per *#YoTambienExijo*, vedere capitolo 2.7.

2.5 ARTE ÚTIL

Il concetto di *Arte Útil* emerge tra il 2002 e il 2003, quando Bruguera inizia a fare arte principalmente per e con un pubblico esterno al mondo dell'arte. Dopo aver partecipato alla Documenta 11 nel 2002, Bruguera diventa insofferente nei confronti del modo in cui l'arte politica veniva decontestualizzata e banalizzata dalla mancanza di impegno temporale del pubblico. Inizia a usare questo termine nel 2003, quando fonda la *Cátedra Arte de Conducta*, mentre è alla ricerca di un modo diverso di fare arte. L'*Arte Útil*, invece di concentrarsi sulla produzione di un oggetto o di un'esperienza, genera un processo di implementazione sociale. Molte persone la interpretano come un'arte strumentalizzata, ma l'uso dell'arte non implica necessariamente una strumentalizzazione. L'"utilità" dell'*Arte Útil* non risiede nel migliorare l'efficienza del sistema esistente, bensì nell'immaginare un sistema completamente nuovo. Essa presenta tre aspetti fondamentali: vedere l'arte come uno strumento per immaginare e costruire il mondo in modo diverso, ripristinare l'estetica come sistema di trasformazione sociale e introdurre l'arte alle persone attraverso la porta di servizio, ovvero non basandosi sulla validazione storica dell'arte, ma sugli effetti benefici che può apportare.

Intorno a questo concetto, Bruguera ha organizzato un evento presso la sede dell'*Immigrant Movement International* nel 2011, ha fondato l'*Asociación de Arte Útil* nel 2012, ha curato il *Museum of Arte Útil* nel 2013 presso il Van Abbemuseum di Eindhoven e ha istituito una *Escuela de Arte Útil* presso lo Yerba Buena Art Center di San Francisco nel 2017, seguita dal *Museo Universitario Arte Contemporáneo* di Città del Messico nel 2018.

Bruguera definisce spesso l'*Arte Útil* con l'esempio di "riportare l'orinatoio nel bagno", ovvero riattivare *Fountain* di Duchamp del 1917, l'opera rimasta alla storia come gesto d'avanguardia che ha inserito un oggetto di massa in un contesto espositivo, per vedere che cosa ha da offrire oggi¹³². Nel 2011, insieme a Tom Finkerpearl, allora direttore del Queens Museum of Art, installa un orinatoio al museo firmato "R. Mutt, 1917", e intitola l'opera *Arte útil*. Nel 2017, la presenta anche al Van Abbemuseum di Eindhoven.

¹³² C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 119.

Questa installazione

penso che aiuti le persone a comprendere rapidamente l'idea di *Arte Útil*: si tratta di benefici prima e di arte poi. È anche uno stimolo a tornare al modernismo e a riconsiderare il momento in cui l'eliminazione dell'utilità poteva rendere automaticamente arte qualsiasi cosa. È un tentativo di chiedersi ancora una volta: a cosa serve l'arte?¹³³

L'*Arte Útil* invita quindi a una revisione dei movimenti artistici del 1917, in particolare il Dadaismo e il Costruttivismo sovietico. È in questo periodo che il mondo dell'arte si è diviso in due tendenze. La storia dell'arte occidentale ha seguito principalmente il percorso del Dadaismo per definire il proprio canone, abbandonando la strada meno esplorata della ricerca artistica, che aveva risultati non solo intellettuali, ma anche tangibili nel mondo reale. Tuttavia, riferimenti importanti per l'*Arte Útil* sono proprio il funzionalismo sovietico e la scuola del Bauhaus. L'obiettivo non è quello di creare opere da esporre in un museo, ma di portare il museo nella vita delle persone. Non si tratta solo di progettare oggetti, ma di progettare un'etica: cercare di far funzionare le cose in modo diverso ed efficace, creando un'azione concreta da parte del pubblico. Pur avendo a volte l'apparenza di una pratica sociale, il meccanismo dell'*Arte Útil* è diverso: è presente un elemento di imprevedibilità, di trasgressione strutturale. Il suo obiettivo è quello di esporre le contraddizioni e le ingiustizie dell'intero sistema anziché offrire soluzioni a breve termine. Mentre la pratica sociale si concentra sui partecipanti, l'*Arte Útil* si focalizza sui sistemi di potere e sulla necessità di eliminare gli abusi a essi associati. Per Bruguera questo concetto vuole essere un meccanismo da utilizzare per affrontare le ingiustizie sociali e le disuguaglianze strutturali, ma non vuole cercare di essere universalmente applicabile. È un esercizio di libertà da parte dei cittadini, che generano gesti anarchici per sovvertire il sistema, e si basa sull'idea di a-legalità. La legge è vista come un insieme di regole che offrono una linea guida generale, ma nella maggior parte dei casi essa sembra essere corrotta dai potenti e dai politici. Di conseguenza, gli attivisti rispettano solo le leggi che sono considerate giuste. Il processo di creazione dell'*Arte Útil* va oltre la semplice denuncia e si propone come un'opportunità di cambiamento. Non si limita a risolvere i problemi, ma offre la possibilità di trovare soluzioni e di definire come le persone vorrebbero che il mondo

¹³³ "I think it helps people to grasp the idea of *Arte Útil* quickly: it's about benefits first and art second. It's also a prompt to go back to modernism and reconsider the moment when removing usefulness could automatically make anything art. It is an attempt to ask once again: what is art for?" C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 119.

funzionasse, a livello sociale, economico e politico. I cittadini, dunque, riacquisiscono potere e responsabilità sulla realtà a loro contemporanea senza dover aspettare le azioni del governo.

Nel dicembre 2013, Bruguera organizza il *Museum of Arte Útil* al Van Abbemuseum di Eindhoven con l'obiettivo di sviluppare e mettere alla prova il concetto stesso di *Arte Útil*. Inoltre, penetrare in questo tipo di museo avrebbe avuto un impatto a lungo termine sulle sue modalità operativa e sull'arte esposta al suo interno. Nonostante l'apparente contraddizione di istituzionalizzare l'*Arte Útil*, Bruguera intende conferirle una legittimità per aprire la discussione a un pubblico più ampio e concentrarsi sulla responsabilità delle istituzioni stesse.

Le principali sfide nel presentare l'*Arte Útil* in un contesto museale riguardano la rappresentazione di un'arte socialmente impegnata e l'invito ad altri artisti a partecipare a un concetto che è definito dalla terminologia personale e dal riposizionamento della storia dell'arte di Bruguera, senza che si sentano minacciati o sfruttati. Un'altra sfida consiste nel mostrare che cos'è l'*Arte Útil*, in modo che le persone possano capire che esiste una tradizione e una storia dietro a questo modo di lavorare, e che non si tratta di una pura invenzione dell'artista. La mostra infatti chiede direttamente allo spettatore: “L'*Arte Útil* esiste?” e “Se sì, da quando?”¹³⁴.

Durante la ricerca effettuata in preparazione all'esposizione, sono state rinvenute molte informazioni filosofiche e teoriche risalenti al XIX secolo. Dal punto di vista artistico, sono emerse diverse figure collegate al concetto di *Arte Útil*, oltre a Bruguera. Pino Poggi, un artista italiano che creò l'arte utile nel 1965; l'argentino Eduardo Costa, che ideò il termine quando viveva a New York nel 1969; e Juan O'Gorman, che tenne una conferenza sull'arte utile nel 1934. Queste quattro persone, in luoghi e tempi diversi e all'insaputa l'una dell'altra, hanno elaborato lo stesso nome e la stessa idea. La modalità di visita al *Museum of Arte Útil* si differenzia dal tradizionale modello in cui i visitatori acquistano semplicemente il biglietto d'ingresso. All'entrata del museo, presso la biglietteria, venivano offerte due opzioni: diventare “utenti” o “spettatori”. Scegliendo di essere un utente, si poteva accedere gratuitamente al museo, ma ciò implicava l'impegno di partecipare nell'attivazione delle opere esposte. Optando per essere uno spettatore, si doveva invece pagare il biglietto e ci si limitava a guardare la

¹³⁴ C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 139.

mostra. In entrambe le scelte veniva fornita una guida alla mostra, che consisteva in un lessico di fruizione. Bruguera desiderava che le persone incontrassero le opere non in termini di artista, anno, paese, ma attraverso le operazioni concettuali che unificavano l'intera esposizione.

La prima sezione del museo era dedicata al concetto di "fai-da-te", dove era possibile accedere a libri censurati – un'opera di Bik Van der Pol – e a un manuale di istruzioni e workshop su come rubare – di Yomango. Le sezioni successive trattavano il tema del riuso istituzionale, dell'a-legalità e della riforma del capitale. C'era una stanza denominata *Room of Controversies* (Fig. 30.1), stanza della controversia, che presentava progetti di Renzo Martens, Theaster Gates e IRWIN, in cui l'uso artistico era a volte involontario o sollevava questioni etiche. Ogni opera veniva presentata per un dibattito pubblico al fine di determinare se potesse essere considerata *Arte Útil* o meno. Inoltre, vi era una sala dedicata all'arte per il cambiamento legislativo, che ospitava progetti di Laurie Jo Reynolds, Jeanne van Heeswijk e Augusto Boal.

Al centro della mostra si trovava *Archive Room* (Fig. 30.2), l'archivio dell'*Arte Útil*, composto da oltre 250 pannelli informativi su ogni progetto, che potevano essere staccati dalla struttura di legno e portati via per confrontarli con le opere esposte nelle altre gallerie. La mostra, soprattutto l'archivio, era molto interessata a raccogliere dati, come strategia di design dell'informazione. Bruguera desiderava rendere le informazioni accessibili in modo rapido, poiché riteneva che il modo più efficace per comprendere l'*Arte Útil* fosse attraverso una breve descrizione verbale piuttosto che un'esperienza visiva impegnativa. Per questo, insieme al Van Abbemuseum di Eindhoven sta lavorando a una seconda versione dell'archivio, improntato come risorsa per gli storici dell'arte e per gli attivisti.

L'*Arte Útil* non è prodotta né valutata dalle istituzioni, ma è creata dalla percezione dei benefici che le persone ne traggono, è generata direttamente dai cittadini. Inoltre, non misura i risultati in base a cifre o numeri, ma attraverso il grado di sovversione dei sistemi già esistenti. Mentre la *Political Timing Specific Art* cerca di intervenire in un momento specifico, l'*Arte Útil* di solito affronta problemi sistematici che esistono da lungo tempo. In entrambi i casi, vi è una risposta specifica a un'urgenza, ma l'*Arte Útil* fornisce strumenti che possono essere riutilizzati e adattati. Si tratta, infine, di comprendere quali risorse possono essere utilizzate in determinati momenti sociali e

politici: una serie di soluzioni per problemi comuni che possono ispirare idee di cambiamento.



Figura 30.1, *Museum of Arte Útil, The Room of Controversies*, 2013



Figura 30.2, *Museum of Arte Útil, Archive Room*, 2013

2.6 EST-ÉTICA

Est-Ética è il termine più recente ideato da Bruguera nel 2012 come risposta alla domanda: “Dove si trova l’estetica nel tuo lavoro artistico?”. In spagnolo, la parola “etica” è incorporata in “estetica”, ed è in questo contesto che Bruguera individua la risposta sulla posizione della sua arte.

Il neologismo *Est-Ética* indica un’arte che si basa sull’etica anziché sull’estetica. Questo concetto vuole essere una proposta per considerare l’estetica come la costruzione e l’attuazione di un nuovo ecosistema etico funzionante, spostando la comprensione dell’estetica da un esercizio visivo a uno etico. In *Est-Ética*, infatti, lo shock estetico si verifica dopo uno shock etico; è la consapevolezza che ciò che in passato sembrava impossibile da cambiare nella società, in realtà può essere modificato. Non si tratta di un sistema di rappresentazione, ma di presentazione e affermazione delle possibilità di cambiamento sociale.

È necessario considerare etica e morale come due concetti distinti. La morale rappresenta il consenso su ciò che la società ha stabilito come giusto o sbagliato, al quale i cittadini sono tenuti a conformarsi. Implica quindi un giudizio da parte di altri. L’etica, al contrario, è un panorama filosofico che propone un rapporto individuale con gli altri; non necessariamente coincide con ciò che la società definisce come “buono” o “appropriato”. L’*Est-Ética* si basa sulla condivisione di una proposta etica che provoca una risposta in cui l’etica acquisisce una qualità estetica. Ciò implica che l’etica possa avere anche un effetto estetico: si tratta della capacità di fare qualcosa con l’energia generata dall’opera d’arte.

Una proposta etica può avere un impatto emotivo più profondo e una risonanza a lungo termine sullo spettatore rispetto a un’opera d’arte tradizionale. Lo spettatore viene posto di fronte a un dilemma etico, e viene lasciato decidere autonomamente. Alcune opere potrebbero non essere completamente in linea con la legge – Bruguera le definisce a-legali. Pertanto, semplicemente osservare l’opera d’arte non è sufficiente: *Est-Ética* è un invito all’azione. Sebbene l’aspetto giuridico non sia indispensabile, contribuisce ad integrare l’ambito dell’etica nel mondo della risposta estetica. Si tratta di un confronto diretto con il processo decisionale, ed è proprio questo che le conferisce la sua natura etica.

L'*Est-Ética* coinvolge sia la *spectatorship*, la sfera dello spettatore, ossia ciò che si scatena in colui che osserva, sia le intenzioni dell'artista nella creazione dell'opera d'arte. La reazione del pubblico a questi gesti etici è ciò che costituisce l'opera stessa. Naturalmente, tale effetto non è casuale, ma è stato elaborato dall'artista. Inoltre, il progetto è ridotto alla dimensione umana, portando lo spettatore a comprendere come un problema che sembra opprimente e apparentemente insuperabile possa in realtà essere risolto. L'*Est-Ética* offre a chiunque la possibilità di partecipare al cambiamento sociale attraverso un'azione impegnata.

Ci sono due opere del 2009 che possono essere discusse in relazione a questo concetto. La prima, *Untitled (Bogotá, 2009)* (Fig. 31), non è molto nota nel mondo anglofono, anche se ha suscitato grandi discussioni online in spagnolo e gode di una certa notorietà in America Latina. Questo pezzo fa parte della serie *Untitled*, che riguarda l'immaginario politico che le persone hanno di luoghi in cui non risiedono. La serie chiede agli spettatori di negoziare l'attrito e la tensione tra l'esperienza interna e le proiezioni esterne al luogo. Diversi Paesi nel mondo affrontano problemi che riguardano l'intera umanità e che richiedono un impegno comune, ma alcuni si ritengono più autorizzati di altri a definire l'agenda globale. Tutti i luoghi in cui Bruguera ha realizzato la serie *Untitled* condividono questa caratteristica.

La performance è stata organizzata presso la Facultad de Bellas Artes dell'Universidad Nacional di Bogotá. Quando lavora al di fuori di Cuba, Bruguera cerca di trovare qualcosa con cui possa relazionarsi emotivamente, che sia legato alla sua storia personale o ai dibattiti che ha affrontato su determinate questioni, e poi esplora tali tematiche nel nuovo contesto in cui si trova. La situazione storica della Colombia è significativamente diversa da quella di Cuba. L'unico punto in comune era il movimento di guerriglia che, in parte, riceveva finanziamenti dal governo cubano durante l'era di Fidel Castro. Ad esempio, Che Guevara era stato un guerrigliero e ancora oggi gode del riconoscimento come eroe da parte di molte persone. Tuttavia, in opposizione, le Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) sono generalmente respinte e considerate come assassini dalla popolazione. Il punto di partenza di Bruguera, quindi, è comprendere perché i guerriglieri non vengano più considerati eroi. Per affrontare queste questioni, l'artista organizza un convegno sull'eroismo, focalizzandosi sulle seguenti domande: "Quali sono gli elementi che

rendono una persona un eroe?” ed “Esistono le circostanze adeguate alla comparsa di un eroe ai giorni nostri?”¹³⁵.

I partecipanti invitati alla discussione comprendevano una serie di individui rappresentativi di diverse realtà e posizioni. Tra di loro c’era un membro dei paramilitari, un mercenario assunto dal governo per combattere le FARC in cambio di una retribuzione; un membro di Los Desplazados, un progetto governativo volto a spostare le persone dalle zone di conflitto alle città; un parente di un *desaparecido*, ovvero qualcuno che è stato “fatto sparire”; e infine, un membro delle FARC, l’organizzazione guerrigliera coinvolta nel conflitto colombiano.

A dibattito già avviato, quando la conversazione sembrava stagnare sugli stessi argomenti e il pubblico iniziava ad annoiarsi, una donna era entrata in sala portando un vassoio contenente venti righe di cocaina pura. Protetta da una guardia del corpo, offriva il vassoio agli spettatori, che hanno iniziato a consumarne il contenuto. Erano stati predisposti quattro vassoi, per un totale di ottanta righe, che sono state tutte consumate. Questo evento ha immediatamente polarizzato l’attenzione delle persone, spostando l’interesse generale dal dibattito al vassoio e alle diverse reazioni del pubblico: alcuni se ne andavano disgustati, altri decidevano di divertirsi.



Figura 31. Tania Bruguera, *Untitled (Bogotá, 2009)*, 2009

¹³⁵ C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 155.

Un altro elemento di tensione era dato dal fatto che il convegno era stato organizzato dall'Università di New York per l'Hemispheric Institute of Performance and Politics. Data la storia dell'America Latina, la regione è sempre stata molto sensibile agli interventi provenienti dagli Stati Uniti. Inoltre, è importante sottolineare che gli organizzatori richiedevano un costo di cinquanta dollari per partecipare all'intero festival, compresi gli studenti dell'università in cui si svolgeva l'evento. In risposta, Bruguera ha organizzato due code separate per accedere al dibattito: una per le persone che avevano acquistato i biglietti per l'evento e un'altra per coloro che non li possedevano. Ciò ha comportato che lo spazio in cui si svolgeva la performance fosse diviso in modo equo tra i colombiani e i visitatori internazionali. Questa divisione ha generato un'ulteriore tensione tra coloro che si sentivano coinvolti nell'assunzione di cocaina e coloro che non lo erano. Per i visitatori internazionali, il progetto era scioccante, ma non erano esposti a rischi personali. Tuttavia, per il pubblico locale, la questione si trasformava in una fonte di vergogna pubblica.

Questo lavoro ha anche evidenziato il fatto che non tutte le opere d'arte richiedono lo stesso tempo per essere comprese e assimilate. Le opere che sollevano dilemmi etici potrebbero richiedere tempo e distanza per essere elaborate. L'opera ha scatenato critiche e sollevato interrogativi sul concetto di arte *site-specific*, cioè l'arte che interagisce specificamente con il contesto in cui è esposta. L'evento ha avuto successo poiché ha evidenziato come il discorso dei partecipanti al dibattito fosse insufficiente rispetto all'attrattiva del consumo di cocaina, un prodotto al centro del conflitto in Colombia. Tuttavia, l'opera in sé è davvero iniziata quando le persone hanno cominciato a discutere apertamente e in modo frenetico subito dopo la conclusione del convegno, cosa che l'artista non aveva previsto.

Nonostante il pubblico avesse la libertà di decidere se assumere o meno la cocaina e potesse interrompere l'opera in qualsiasi momento, nessuno ha scelto di farlo e alla fine è stata chiamata la polizia. Tania Bruguera dichiara riguardo a questa performance:

Quando il governo fa esperimenti su di noi, la gente lo accetta o lo ignora; ma quando lo fa un artista, è una disfatta. I ministri dell'Istruzione e della Cultura

hanno chiesto di mettermi in prigione, invece di affrontare la situazione in un confronto e le loro responsabilità in merito¹³⁶.

Quest'opera potrebbe non essere l'esempio più chiaro di *Est-Ética*, concetto che vuole stimolare lo spettatore con un dilemma etico, ma non è principalmente una discussione o un dibattito. Il significato dell'opera non risiede esclusivamente nella reazione delle persone. Mentre in *Arte de Conducta* le persone si vedono riflesse attraverso l'opera d'arte, in *Est-Ética* esse vedono il sistema stesso. L'*Est-Ética* è un concetto relativamente recente che può trovare applicazione in diversi lavori di Bruguera, e proprio per questo potrebbe richiedere ancora una rielaborazione all'interno del suo pensiero artistico.

Nel 2006 Tania Bruguera e l'artista Jota Castro firmano *L'Accord de Marseille*, un contratto legale in cui dichiarano che, al momento della morte di uno dei due, l'altro può realizzare una performance con il cadavere del defunto. È una riflessione sulla sfera dell'arte performativa e su ciò che essa può affrontare. Ciò che suscita interesse è il fatto che la performance artistica si suppone riguardi la vita, l'esperienza dal vivo, ma in questo caso si tratterebbe di una performance con un corpo morto che in passato era un performer. Non è chiaro dove risieda l'arte in tutto ciò: nella proposta stessa, nel documento legale o nella futura esecuzione della performance? L'opera si avvicina pericolosamente a sfidare i limiti di ciò che la società contemporanea considera accettabile come forma d'arte, e, per Bruguera, questo è proprio ciò che l'arte dovrebbe fare.

2.7 ARTIVISM

L'ultimo concetto che Bruguera ha iniziato recentemente a utilizzare per definire la sua arte è *Artivism*, e racchiude in sé tutti gli altri termini precedentemente esplicitati – *Arte de Conducta*, *Political Timing Specific Art*, *Arte Útil* ed *Est-Ética*. Emerso negli anni 2000, il termine composito Artivismo viene inizialmente impiegato dagli artisti-attivisti per descrivere la politica di opposizione del loro lavoro. Tuttavia, è stato solo alla fine del decennio che il termine è entrato nell'ambito accademico, in particolare per discutere il lavoro politico degli artisti neri in condizioni di oppressione e

¹³⁶ “When the government experiments on us, people accept or ignore it; but when an artist does, it's a debacle. The ministers of Education and Culture called to put me in prison, instead of addressing the situation under discussion and their responsibility toward it.” C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 160.

marginalizzazione. Bruguera ha recentemente adottato questo termine per descrivere il suo lavoro con l'*Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)*, fondato da lei stessa a L'Avana nel 2016. La sua concezione di *Artivism* si basa sulla ricerca di giustizia sociale e sulla posizione attivista che difende il ruolo dell'arte come strumento di cambiamento sociale. Tuttavia, ci sono anche delle differenze significative da considerare.

L'attivismo in senso tradizionale non può esistere a Cuba a causa del sistema governativo che ha stabilito un meccanismo attraverso il quale ogni forma di dissenso può essere espressa soltanto tramite le organizzazioni ufficiali incaricate di affrontare specifiche questioni sociali – come i problemi dei giovani, i diritti delle donne, i sindacati dei lavoratori. Di conseguenza, solo il governo ha la possibilità di iniziare un cambiamento sociale e politico. Questa dinamica rende facilmente contestabile qualsiasi forma di attivismo, e in tal modo esso assume un ruolo importante come strumento per gestire le dinamiche di potere interne al Paese. Un esempio di ciò sono le *Brigadas de Respuesta Rápida*, che consistono in una squadra di persone inviate a casa di un attivista per creare l'illusione che i vicini siano arrabbiati e si lamentino della sua persona. Questa tattica genera una paura pervasiva e totalizzante tra i cittadini, che oltre a far intendere la posizione autoritaria e superiore della polizia, spinge spesso questi ultimi all'autocensura. In contrasto a ciò, l'*INSTAR* utilizza l'Artivismo per ridimensionare i problemi e renderli comprensibili a livello individuale, in modo che possano essere affrontati in modo diverso. L'obiettivo è raggiungere l'auto-emancipazione attraverso l'educazione civica e creare alternative nell'uso dello spazio pubblico, in modo che l'arte diventi una forma di resistenza e di espressione contro il sistema dominante.

Tra il 1999 e il 2009, Bruguera ha vissuto a Chicago, una città con una solida tradizione di artisti attivisti e di arte impegnata socialmente. Nonostante la sua permanenza a Chicago abbia arricchito la sua formazione come artista politica, è stato necessario un po' di tempo affinché Bruguera abbracciasse pienamente l'attivismo. Inizialmente, ha dovuto affrontare i pregiudizi e le resistenze contro di esso a Cuba. È stato probabilmente durante il periodo in cui ha avviato il progetto *Immigrant Movement International (IMI, 2010)*¹³⁷ che l'artista ha iniziato a utilizzare il termine *Artivism*.

¹³⁷ Per *Immigrant Movement International (IMI)* vedere capitolo 1.5.1.

Ciò ha causato confusione tra il pubblico, che non riusciva a comprendere se Bruguera stesse realizzando arte o attivismo, quando in realtà stava imboccando entrambe le strade contemporaneamente.

Gli artisti americani sono spesso desiderosi di separare la loro arte dal loro attivismo, poiché nel contesto statunitense – e in quello occidentale in generale – il valore dell'arte è determinato dal mercato, il quale è controllato dai ricchi potenti. Di conseguenza, coloro appartenenti a questa classe sociale non sosterranno il lavoro degli attivisti, poiché esso è fondamentalmente contrario ai loro interessi. Questa dinamica porta spesso a considerare l'arte attivista come di scarso valore nel presente; solo vent'anni dopo, quando non risulta più urgente o scomoda, può essere reinterpretata in termini di nostalgia o studiata come una strategia formale. Un esempio di ciò è il gruppo attivista femminista Guerrilla Girls. Tuttavia, l'etichetta di “cattiva arte” per l'arte attivista può essere rintracciata anche quando coloro che detengono il potere desiderano sminuire le rivendicazioni di un'opera. L'estetica viene così strumentalizzata come un modo per screditare il dissenso. È proprio per questo motivo che Bruguera desidera preservare e rivendicare l'estetica come una categoria che includa il contesto politico, cercando di valorizzare e riconoscere l'importanza delle pratiche artistiche che si impegnano attivamente nella sfera politica.

Nelle società occidentali si fa spesso riferimento all'arte attivista, mentre in luoghi come la Cina, Cuba e altri Paesi con regimi repressivi si parla di dissidenza. L'attivismo implica l'esercizio della responsabilità civica in pubblico nei Paesi in cui ciò è consentito. Un dissidente svolge la stessa attività in un Paese in cui non ha il diritto di farlo, che sia in pubblico o in privato. La differenza sta nella classificazione, determinata da chi decide cosa viene fatto anziché dall'azione in sé. Si percepisce in questo modo che la dissidenza riguarda i principi generali, come la libertà di parola, mentre l'attivismo riguarda il coinvolgimento personale in questioni di giustizia sociale, come i diritti dei disabili, gli sfratti, il razzismo, e così via. Questa distinzione viene spesso utilizzata per screditare l'impegno dei dissidenti nelle questioni per cui lottano, ma in realtà rappresentano la stessa cosa: entrambi sono richieste dei cittadini rivolte al proprio governo. Ma, poiché vivono in regimi repressivi, i dissidenti agiscono spesso individualmente, il che li rende più facili da controllare.

L'attivismo rappresenta il linguaggio della sfera pubblica contemporanea, in cui si cerca di evidenziare un'urgenza sociale attraverso l'utilizzo di nuove strategie e un linguaggio creativo. L'attivismo tradizionale spesso si basa su approcci che hanno funzionato in passato, legati a una chiara linea politica; ecco perché molte persone continuano a organizzare manifestazioni, tenere cartelli o alzare il pugno in aria. Tuttavia, coloro che detengono il potere hanno già sviluppato strategie contro-attiviste per fronteggiare questo tipo di protesta. Al contrario, l'*Artivism* può colpire il bersaglio della protesta all'improvviso e bloccarlo, poiché l'azione è inaspettata e, di conseguenza, il pubblico non sa come reagire. Questo ritardo temporale diventa fondamentale per l'efficacia del concetto stesso. Invece di adottare le forme convenzionali, l'*Artivism* può sorprendere e confondere, mettendo in difficoltà chi è al potere.

Alla domanda di Bishop se l'*Artivism* possa essere altrettanto efficace dell'attivismo convenzionale, che spinge per un cambiamento legislativo, oppure se richieda una valutazione diversa, Bruguera risponde:

L'arte è uno strumento molto potente. È prefigurativa: ti permette di vivere nel futuro mentre si è ancora nel presente. Ti permette di provare le cose in sicurezza. Ci ricorda anche la nostra umanità, cosa che gli attivisti ci ricordano continuamente. Gli artisti hanno il talento di prendere qualcosa nella loro testa e realizzarlo nel mondo.

Le opere attiviste – come *Arte de Conducta*, *Political Timing Specific Art*, *Arte Útil* ed *Est-Ética* – dovrebbero avere una doppia ontologia e contribuire contemporaneamente all'arte e all'altro ambito che essa tocca. Per me, questa è la misura del successo. L'*Artivism* è anche un'arte preventiva: un'arte del "e se?" e del "ancora da venire". Non è reattiva, è strategica¹³⁸.

Un'opera emblema del concetto di *Artivism* inteso da Bruguera è *#YoTambienExijo*, pezzo che deriva dal tentativo di messa in scena nel 2009 di *Tatlin's Whisper #6* in Plaza de la Revolución¹³⁹. Il nome deriva da una piattaforma online per la promozione delle libertà civili creata dalla sorella Deborah. In seguito, hanno aderito alla causa gli storici dell'arte Clara Astiasarán, Valia Garzón e Miguel Lara, in risposta alla lettera

¹³⁸ "Art is a very powerful tool. It's prefigurative: it lets you live in the future while you're still in the present. It lets you try things out in safety. It also reminds you of your humanity, which is something that activists remind us of continually. Artists have a talent for taking something inside their heads and realizing it in the world. Artist works – like *Arte de Conducta*, *Political Timing Specific Art*, *Arte Útil*, and *Est-Ética* – should have a double ontology and contribute simultaneously to art and the other domain it touches. For me, this is the measure of success. Artivism is also a preemptive art: an art of the 'what if?' and the 'yet to come'. It's not reactive, it's strategic." C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 181.

¹³⁹ Per *Tatlin's Whisper #6*, vedere capitolo 2.3.

scritta da Tania Bruguera a Raúl Castro, Papa Francesco e Barack Obama. #YoTambienExijo fa riferimento all'azione interrotta in Plaza de la Revolución e alla successiva lettura de *Le origini del totalitarismo* di Hannah Arendt avvenuta in casa dell'artista cinque mesi dopo.

LETTERA APERTA A RAÚL, OBAMA E PAPA FRANCESCO
#YOTAMBIENEXIJO

Courtesy di Estudio Bruguera

Caro Raúl, querido Obama, caro Papa Francesco,

Innanzitutto, permettetemi di congratularmi con voi, perché ci si aspetta che i politici facciano la storia e oggi, 17 dicembre 2014, è stata una giornata storica. Avete fatto la storia proponendo che l'embargo e il blocco diventassero parole vuote. Con il ripristino delle relazioni diplomatiche, avete trasformato il significato di cinquantatré anni di politiche definite da una parte (gli Stati Uniti) e utilizzate dall'altra (Cuba) per guidare ideologicamente la vita quotidiana dei cubani di tutto il mondo. Mi chiedo se questo gesto non sia anche una proposta per uccidere l'ideologia stessa. Cuba sta finalmente vedendo sé stessa, non dal punto di vista della morte, ma della vita. Ma, mi chiedo, quale sarà questa vita e chi avrà diritto a questa nuova vita?

Molto bene allora, Raúl:

Come cubana, oggi chiedo il diritto di sapere che cosa si sta pianificando per la nostra vita e, come parte di questa nuova fase, l'istituzione di un processo politicamente trasparente a cui tutti noi potremo partecipare, e il diritto di avere opinioni diverse senza essere puniti. Quando sarà il momento di riconsiderare ciò che ha definito chi siamo, è necessario che non includa la stessa intolleranza e indifferenza che finora ha accompagnato i cambiamenti a Cuba – un processo in cui l'acquiescenza è l'unica opzione.

Come cubana, oggi chiedo che non ci siano più privilegi o disuguaglianze sociali. La Rivoluzione cubana ha distribuito privilegi a chi era al governo o a chi era ritenuto affidabile (leggi: leale) dal governo. Questo non è cambiato. Il privilegio ha creato le disuguaglianze sociali in cui abbiamo sempre vissuto, disuguaglianze che sono state poi razionalizzate come meritocrazia rivoluzionaria e che ora vengono trasformate in una classe imprenditoriale affidabile. Chiedo che vengano tutelati i diritti emotivi e tangibili di coloro che non possono partecipare a questa nuova fase – coloro che stanno in basso.

Come cubana, oggi chiedo di non essere definita dai mercati finanziari o da quanto possiamo essere utili al governo. Chiedo l'uguaglianza per il cubano che, a causa del blocco/embargo, ha trascorso la sua vita lavorando in fabbrica per poi tornare a casa da fiero eroe operaio, ma che ora non trova posto in un mondo di investimenti stranieri e può solo sperare di ricevere una pensione definita dagli standard dell'epoca socialista, non dall'economia di mercato di oggi. Qual è il

piano, Raúl, per evitare gli stessi errori commessi dai Paesi dell'ex campo socialista? Per evitare di tornare alla Cuba del 1958? Come riparare all'abuso emotivo che il popolo cubano ha subito attraverso la politica degli ultimi anni? Come garantire una giustizia sociale e materiale? Come garantire che non diventeremo una colonia, che non dovremo accettare i nostri nuovi fornitori senza fare domande, come è successo prima con l'Unione Sovietica e poi con il Venezuela?

Come cubana, oggi chiedo il diritto di protestare pacificamente nelle strade per sostenere o denunciare qualsiasi decisione del governo senza temere rappresaglie. Chiedo il diritto legale di fondare associazioni e partiti politici con piattaforme diverse da quelle del partito al potere. Chiedo la depenalizzazione dell'attivismo civico, della società civile e di chi ha punti di vista diversi. Chiedo che venga riconosciuta la legittimità dei partiti politici nati dalla volontà popolare. Chiedo elezioni dirette a cui possano partecipare tutti i partiti politici e che le discrepanze ideologiche siano risolte con il dibattito e non con atti di ripudio.

Come cubana, oggi rivendico il diritto di essere un essere politico – non solo un'entità economica o uno scambio simbolico per fare la storia.

Come cubana, Raúl, oggi voglio conoscere la visione della nazione che stiamo costruendo.

Come artista, Raul, oggi ti propongo di esporre “Tatlin's Whisper #6” nella Plaza de la Revolución (Piazza della Rivoluzione). Apriamo i microfoni e facciamo sentire tutte le voci. Non offriamo solo il tintinnio delle monete per soddisfare le nostre vite. Accendiamo i microfoni. Impariamo insieme a realizzare i nostri sogni.

Oggi vorrei proporre ai cubani di scendere in piazza il 30 dicembre, ovunque si trovino, per celebrare non la fine del blocco/embargo, ma l'inizio dei nostri diritti civili.

Facciamo in modo che sia il popolo cubano a beneficiare di questo nuovo momento storico. La nostra patria è ciò che ci fa male.

Tania Bruguera

Città del Vaticano, 17 dicembre 2014

#YoTambienExijo è un gesto attivista che rivendica la libertà di parola. L'azione avviata da Bruguera viene rapidamente abbracciata da altri in modo appassionato: in diversi luoghi, le persone iniziano a mettere in scena l'opera per affrontare i propri problemi locali. L'opera finale lascia un'impronta nell'immaginario collettivo poiché non viene realizzata come una protesta, ma come un'opera d'arte. Ciò introduce una nuova concezione di ciò che l'arte può fare, coinvolgendo anche i dissidenti, che si

identificano come performer anziché come semplici manifestanti. L'artista, pertanto, utilizza la stessa operazione del governo e la capovolge, sostenendo che tutti gli attivisti sono in realtà artisti e non dissidenti.

L'opera ha avuto una presenza sia in forma analogica che digitale: la prima si è svolta nell'Avana, mentre la seconda si è manifestata al di fuori di Cuba e attraverso i social media. La parte analogica ha offerto un'esperienza diretta e dal vivo, mentre quella digitale è stata mediata attraverso la tecnologia. Il dibattito generato dall'opera a Cuba si è focalizzato sulla libertà di espressione, sulle restrizioni alla sfera pubblica, sulla gestione delle paure dei cittadini e sulla rivelazione della vera natura del governo. Al di fuori di Cuba, il focus si è concentrato principalmente sul ruolo dell'artista e su quanto l'arte possa essere politica. In entrambi i contesti, la discussione è rapidamente scivolata verso un attacco all'artista stessa, in quanto risulta più facile prendere di mira un individuo anziché affrontare l'ingiustizia strutturale, specialmente attraverso i social media. Per questo, in *#YoTambienExijo* si manifesta una dicotomia: da un lato, c'è la posizione autoriale utilizzata in modo tradizionale, che è rappresentativa e passiva per il pubblico; dall'altro, avviene una lotta collettiva per la forma e il significato dell'opera.

Come spiega Bruguera:

Fuori da Cuba sto cercando di portare la conversazione sull'arte al di fuori della cerchia del mondo dell'arte. Ma a Cuba l'arte è un meccanismo di difesa: ciò che non puoi fare come cittadino, puoi farlo come artista, e io voglio spingere questo meccanismo il più lontano possibile. [...] Come artista, voglio fare qualcosa che sia difficile da negoziare e vedere come arte, perché mi interessa ripensare la funzione dell'arte. Ma tatticamente questo non andava bene, perché se non sei un artista sei un traditore della patria, e quindi possono applicare le leggi capitali¹⁴⁰.

L'opera affronta anche la tensione attuale con la sinistra tradizionale a Cuba. Come avvenuto in altri Paesi che hanno avuto un passato socialista, c'è ancora la possibilità che Cuba si sposti verso l'estrema destra. Pertanto, era cruciale per Bruguera mostrare alla sinistra la dolorosa realtà di ciò che stava accadendo a Cuba, incoraggiandola a un dialogo con i suoi cittadini. Uno dei risultati del progetto è stato dimostrare come l'arte

¹⁴⁰ “Outside of Cuba I’m trying to bring the conversation about art outside of the art world circle. But in Cuba, art is a defense mechanism: what you can’t do as a citizen, you can do as an artist, and I want to push this as far as possible. [...] As an artist, I want to do something that’s hard to negotiate and see as art, because I’m interested in rethinking the function of art. But tactically this wasn’t good, because if you’re not an artist, you’re a traitor to *la patria* [the motherland], and so they can apply capital laws.” C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 191.

possa veramente essere un mezzo efficace per fare politica. Grazie a *#YoTambienExijo*, l'arte performativa è ora molto più conosciuta a Cuba.

Bruguera definisce il governo cubano come pubblico e coautore dell'opera, in quanto entrambi hanno contribuito al suo significato e hanno sfidato chi l'ha generata. Si è trattato ovviamente di una coautorialità forzata, una lotta con il governo che cercava di controllarne il significato. Se per l'artista *#YoTambienExijo* era solo una performance, a cui aveva eliminato qualsiasi indice oggettivo che la potesse ricondurre a un'opera d'arte, per il governo invece si trattava di teatro, di una rappresentazione che seguiva un copione prestabilito.

Tra la fine di dicembre 2014 e l'inizio di gennaio 2015, Bruguera viene arrestata e successivamente messa agli arresti domiciliari in casa sua a L'Avana Vecchia. Durante il 2015 subisce innumerevoli interrogatori, due o tre a settimana, per ore e ore¹⁴¹. Dopo più di trenta sessioni in cui gli inquirenti utilizzavano la paura per distorcere la sua mente, l'artista capisce che la migliore risposta alla violenza politica che stava subendo era la conoscenza e l'educazione civica:

In quel momento ho capito che il governo doveva imparare qualcosa per criticare quello che stavo facendo. Così ho pensato che fosse un'ottima idea usare Hannah Arendt, perché avrebbero dovuto leggere almeno due pagine per avere qualcosa da dirmi al prossimo interrogatorio. È stata una mossa strategica. Arendt era una donna che non smetteva di criticare ciò che trovava politicamente incoerente: il suo stesso popolo, il capitalismo, il socialismo. Ha reso la filosofia inevitabilmente politica¹⁴².

Lo stesso anno inaugura l'*Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)*. Conclusione di *#YoTambienExijo* e prologo di *INSTAR* è la lettura di oltre cento ore del testo di Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, avvenuto il 20 maggio 2015 all'interno della sua abitazione a L'Avana Vecchia. La scelta della data non era stata lasciata al caso: era il giorno dell'Indipendenza cubana dagli Stati Uniti, ricorrenza sostituita nel 1960 dal 26 luglio, giorno in cui Castro aveva iniziato la lotta per il rovesciamento del governo. *Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas lectura Los orígenes del totalitarismo) [Where your ideas become civic actions*

¹⁴¹ C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 192.

¹⁴² "At that moment I realized that the government had to learn something in order to criticize what I was doing. So I thought it was a great idea to use Hannah Arendt, because they'll have to read at least two pages to have something to say to me at the next interrogation. So it was a strategic move. Arendt was a woman who didn't cease to criticize what she found politically incoherent: her own people, capitalism, socialism. She made philosophy unavoidably political." Ivi, pp.192-193.

(100 hours reading The Origins of Totalitarianism)] (Fig. 32) è un pezzo di transizione. Dall'interno della propria casa, Bruguera legge il testo di Arendt al microfono, collegato a degli altoparlanti che amplificano la sua voce in strada. Anche se confinata nella sua abitazione, il suono che trasmette si diffonde liberamente per la via. Con lo scopo di fermare la performance, il governo cubano incarica una squadra di operai di aprire con i martelli pneumatici un buco nella strada in cui vive l'artista. Ma gli operai dovevano fermarsi per la pausa pranzo: proprio in quel momento, Bruguera legge la sezione sulla collaborazione con la polizia, obbligandoli ad ascoltare. Ancora, se da un lato Bruguera ha sempre cercato di utilizzare il linguaggio dei potenti per fare il suo lavoro, dall'altro il governo non si rende conto che si stava servendo dello stesso linguaggio dell'artista per comunicare con lei e il pubblico, attraverso la performance di riparazione della strada.



Figura 32. Tania Bruguera, *Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas lectura Los orígenes del totalitarismo)*, 2015.

Inoltre, l'artista decide di registrarsi leggendo *Le origini del totalitarismo* perché aveva paura di venire accusata dal governo cubano di crimini da lei non commessi, a causa dei continui rapporti tesi e in vista della Dodicesima Biennale dell'Avana. Registrandosi per quattro giorni consecutivi dentro casa sua a leggere, ottiene una

prova inconfutabile a dimostrazione delle false accuse che le verranno mosse successivamente, come conferma nell'intervista a Bishop:

E invece mi accusarono, come da copione: quando andai all'inaugurazione di un amico al Museo Nacional de Bellas Artes, mi accusarono di aver sabotato un'altra sede della Biennale due giorni prima. Ma ho avuto quattro giorni di auto sorveglianza per dimostrare il contrario¹⁴³.

Come *Cátedra Arte de Conducta*, *INSTAR* ha la sua sede nella casa di Bruguera a L'Avana Vecchia. L'utilizzo della proprietà privata per tali istituzioni orientate al sociale è l'unico modo per realizzare qualcosa a Cuba, poiché lo spazio pubblico è rigidamente regolamentato e di difficile accesso. Non è infatti consentito radunare persone e discutere di idee in un luogo non istituzionale. Pertanto, *INSTAR* può essere considerata come una continuazione della *Cátedra Arte de Conducta*; è aperto a tutta la popolazione cubana, di ogni età e classe sociale. Il suo obiettivo è quello di arrivare a "un'alfabetizzazione civica": attraverso la discussione e le proposte di nuove idee di democrazia, l'istituto si pone come sede del concetto di *Artivism*, incitando gli studenti a difendere i propri diritti individuali e collettivi¹⁴⁴.

L'istituto si basa su tre elementi, che Bruguera chiama *wish-think-do*: desiderare, pensare, agire. Il primo elemento si riferisce alla sfera dell'istituto che organizza sondaggi e workshop pubblici con artisti a cui possono partecipare tutti, finalizzati a conoscere e analizzare il tipo di società e governo che desiderano i cittadini. Il secondo elemento riunisce le visioni discusse nel primo punto e le mette in pratica nella realtà su piccola scala, grazie alla collaborazione tra esperti e pubblico. Seguendo il modello della *Cátedra Arte de Conducta*, i seminari durano una settimana ciascuno e sono tenuti da ospiti, tra cui il collettivo Critical Art Ensemble, e i cubani Rafael Almanza, storico, e Rafael Alcide, poeta, entrambe figure emarginate. Infine, c'è l'elemento di azione, in cui artisti e attivisti spiegano come le analisi precedenti possano essere messe in pratica. Utilizzando lo spazio per proiettare film e opere teatrali censurate, queste azioni e progetti si sviluppano attraverso la discussione tra i partecipanti.

INSTAR è quindi uno spazio dedicato all'applicazione pratica della teoria. Le persone che decidono di impegnarsi in questo progetto sono consapevoli delle sfide che

¹⁴³ "And sure enough, they accused me, bang on script: when I went to a friend's opening at the Museo Nacional de Bellas Artes, they charged me with sabotaging another venue of the Biennial two days earlier. But I had four days of self-surveillance to prove otherwise." C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 188.

¹⁴⁴ *Tania Bruguera. La verità anche a scapito del mondo*, cit., p. 5.

dovranno affrontare. Si tratta di un processo di creazione collettiva, non di idee individuali, in cui il lavoro si svolge su un piano orizzontale e le decisioni vengono prese tramite consenso. L'*Instituto de Artivismo Hannah Arendt* è un progetto a lungo termine, e il suo successo verrà misurato attraverso la realizzazione di soluzioni civiche. Uno dei suoi obiettivi principali è aiutare i cubani a superare la paura di esprimersi liberamente, ma questo è un processo che deve essere alimentato con attenzione. I cittadini devono comprendere come trasformare il proprio pensiero in azione, con delle conseguenze effettive. Lo scopo è modificare la narrazione interna, che vede un governo che non permette al suo popolo di agire; è cambiare le cose in modo da orientare la conversazione.

CAPITOLO 3

“LA VERITÀ ANCHE A SCAPITO DEL MONDO”

3.1 LA MOSTRA AL PAC – PADIGLIONE D’ARTE CONTEMPORANEA DI MILANO (2021-22)

La prima grande mostra dedicata all’artista cubana in Italia si è tenuta dal 27 novembre 2021 al 13 febbraio 2022 al PAC – Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano. *Tania Bruguera. La verità anche a scapito del mondo*, a cura di Diego Sileo, presenta una realtà senza filtri, incoraggia il pensiero critico e mette in discussione la consapevolezza storico culturale dello spettatore. Il titolo è una citazione della filosofa tedesca Hannah Arendt, una tra le principali fonti di ispirazione del lavoro artistico di Bruguera.

Nel 1964 Arendt è la prima donna a partecipare al programma *Zur Person*, un programma televisivo della Germania Ovest, dove viene intervistata sulla sua professione. Alla domanda “Ci sono motivi validi per tacere su alcune cose che sa?”, Arendt risponde in latino “*Fiat veritas et pereat mundus*”, ovvero “sia detta la verità anche a scapito del mondo”. La filosofa inverte la locuzione latina originale – *fiat iustitia et pereat mundus* – in riferimento a una società idealmente basata non più sulla giustizia, ma sulla verità¹⁴⁵.

Con questo evento espositivo, Bruguera vuole focalizzare l’attenzione del pubblico su alcuni problemi urgenti contemporanei, attraverso un’ampia selezione di opere, alcune riattivate per l’occasione, altre inedite. Lei stessa sostiene:

Voglio che il mio lavoro sia trasformato e ricordato dal pubblico come un’emozione vissuta. Voglio che il pubblico acceda al pezzo come un’esperienza, a volte un’esperienza fisica, e che porti con sé la “documentazione” di essa come una propria memoria vissuta. Vorrei che il mio lavoro non fosse visto ma ricordato¹⁴⁶.

¹⁴⁵ *Tania Bruguera. La verità anche a scapito del mondo*, cit., p. 2.

¹⁴⁶ “I want my work to be transformed and remembered by the audience as an experienced emotion. I want the audience to access the piece as an experience, sometimes a physical experience and carry the ‘documentation’ of it with them as their own lived memory. I would like my work not to be seen but to be remembered.” B. T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., p. 196.

Con la sua azione creativa e il suo linguaggio nuovo, Bruguera unisce i concetti di arte e attivismo: il termine *Artivism* è il risultato di una ricerca di giustizia sociale, di una difesa dell'arte come agente di cambiamento sociale. Quest'azione creativa è qualcosa di inaspettato, coglie di sorpresa il pubblico, che si ritrova a prendere parte alla denuncia. L'artista lascia la possibilità agli spettatori di prendere coscienza del proprio pensiero critico e diventare cittadini attivi, mettendo in discussione il presente e ripensando il futuro.

La mostra è suddivisa in sei grandi sale, distribuite su tre livelli: piano terra, parterre e primo piano. Dopo aver superato il cancello di ferro all'entrata, simbolo della cattività forzata in cui l'artista ha vissuto negli ultimi anni¹⁴⁷, si viene accolti nella prima sala: una sedia a dondolo sembra invitare lo spettatore a sedersi, a raccogliere il libro posato sul pavimento e a leggerlo ad alta voce con il microfono. Il 20 maggio 2015, Bruguera aveva tenuto all'interno della sua abitazione a L'Avana una lettura di oltre cento ore del testo di Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*. Con questo *reenactment* di *Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas lectura Los orígenes del totalitarismo)* (Fig. 33), l'artista cubana ripropone la lettura delle potenti parole di Arendt, lasciando ai visitatori il compito di esprimerle e farle proprie.

Bruguera ritiene che la posizione dell'artista politico sia problematica e insoddisfacente per definizione, in quanto si trova nel mezzo tra arte e politica. Fin dall'inizio, la sua arte ha cercato di andare oltre la rappresentazione, verso un'azione sociale concreta. Il primo esempio è stato il giornale *Memory of the Postwar*, bandito dal regime; tra il 2000 e il 2009 ha fondato a L'Avana la *Cátedra Arte de Conducta*, una scuola d'arte con insegnanti stranieri, per mettere fine all'isolamento culturale e promuovere la nuova generazione di artisti cubani; nel 2010 ha istituito il *Migrant People Party* a Città del Messico. Il 20 maggio 2015, a seguito della lettura pubblica de *Le origini del totalitarismo*, è nato l'*Instituto de Artivismo Hannah Arendt*, aperto a tutta la popolazione cubana, di ogni età e classe sociale, il cui obiettivo era quello di arrivare a "un'alfabetizzazione civica", incitando gli studenti a difendere i propri diritti individuali e collettivi¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Bruguera è stata perseguitata, detenuta, e sequestrata per più di un anno a Cuba per aver sostenuto il Movimento 27N e il Movimento San Isidoro in difesa dell'espressione artistica, soprattutto sulla scia del Decreto 349, un regolamento del 2018 che dà al governo la facoltà di limitare la sfera culturale nel Paese.

¹⁴⁸ Tania Bruguera. *La verità anche a scapito del mondo*, cit., p. 5.

Nella prima sala, dietro la sedia a dondolo, è appesa alla parete la bandiera dell'Europa, con apportate alcune modifiche: le dodici stelle sono collegate tra loro dal filo spinato, cucito da tre sopravvissuti ai campi di concentramento nazisti e da figli di deportati durante la Seconda Guerra Mondiale; sotto di esse, la frase "Il misero trattamento riservato ai migranti oggi, sarà il nostro disonore domani". Nell'arco di un decennio, infatti, l'Europa ha costruito chilometri di barriere di frontiera, militarizzando i confini per ostacolare i flussi migratori e adottando una politica di isolamento. A pagarne le conseguenze sono le migliaia di persone, fuggite dal proprio Paese per ragioni politiche, economiche o ambientali, che si vedono negare la possibilità di un nuovo inizio, bloccati nei campi profughi in condizioni disumane. *The poor treatment of migrant today will be our dishonor tomorrow* (Fig. 33) trasforma l'ideale della bandiera europea nel simbolo del filo spinato delle recinzioni, in una denuncia collettiva contro le ingiustizie ai danni dei migranti, generando un parallelismo tra i campi profughi e i campi di concentramento¹⁴⁹.



Figura 33. Tania Bruguera, *Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas lectura Los orígenes del totalitarismo)* e *The poor treatment of migrant today will be our dishonor tomorrow*, 2015-2021

¹⁴⁹ Ivi, p. 6.

Il significato profondo della mostra viene esplicitato immediatamente attraverso questa prima sala. Nella seconda, viene proposta la performance riazionata di *Untitled (Kassel, 2002)* (Fig. 34). L'opera originale fu realizzata per Documenta 11 a Kassel, in Germania, e fa parte del suo progetto *Untitled*, senza titolo. Il lavoro dell'artista, fino ad allora basato sulla sua esperienza cubana, viene tradotto in un contesto globale: in *Untitled (Kassel, 2002)* ritorna il tema della responsabilità sociale all'interno della sfera geopolitica di un luogo, riutilizza la luce e l'oscurità come metafora del potere e della vulnerabilità dell'uomo, riportando alla mente dello spettatore il ricordo della Seconda guerra mondiale. Questa installazione interattiva venne messa in scena all'interno di una vecchia fabbrica di munizioni. Entrando nella stanza, il pubblico si trovava in uno spazio buio, su uno schermo scorrevano i nomi dei luoghi in cui erano avvenuti massacri politici dal 1945 in avanti¹⁵⁰. Appena i suoi occhi si abituavano all'oscurità, improvvisamente veniva accecato da quaranta luci da 750 watt, appese sopra l'entrata dell'installazione. Contemporaneamente, sentiva il rumore di persone che camminavano pesantemente sulla passatoia sopra la sua testa e caricavano una pistola. La pressione di queste azioni sonore e dello spazio all'interno della stanza, che risultava difficile da attraversare e da comprendere, e, generalmente, tutta l'esperienza sensoriale insinuava una sensazione di instabilità nello spettatore, costretto a riflettere sulla violenza politica contemporanea. Secondo Bruguera, quest'azione doveva riportare "ciò che vediamo e ciò che non vediamo, ciò che non vogliamo vedere. Si trattava di responsabilità, di ciò che si decide di voler vedere e perché"¹⁵¹.

Untitled (Kassel, 2002) cerca di riportare alla memoria la storia della città, ricostruendo nel presente il contesto autentico del luogo, oggi noto come sede di Documenta, ieri centro dell'industria bellica nazista. Bruguera porta in primo piano la questione di ciò che la società è disposta ad ammettere e ciò che, invece, sceglie di ignorare. Come ben sintetizza Posner: "Bruguera ha incoraggiato il pubblico a riconoscere la portata globale della violenza politica come minaccia personale, mettendolo direttamente sulla linea del fuoco"¹⁵². La stessa dinamica avviene nel *reenactment* presentato alla mostra di Milano: il ritmo macabro dei due performer che

¹⁵⁰ R. Pinto, *Tania Bruguera. Il peso della memoria*, cit., p. 3.

¹⁵¹ D. Montenegro Rosero, *Ghosts of Futures Past: Time in Francis Alys' Rehearsal and Tania Bruguera's Untitled (Place, Year) series*, tesi di dottorato, University of Essex, 2013, p. 17.

¹⁵² H. Posner, *Introduction*, cit., p. 18.

caricano le armi, l'alternarsi delle luci abbaglianti in contrasto con il buio dell'ambiente. Manca solo il monitor con l'elenco dei luoghi.

Di stanza in stanza, il visitatore è accompagnato a riflettere sull'atteggiamento umano individuale e collettivo nei confronti dell'altro, del diverso rispetto a ciò che si conosce. La performance collettiva *22,853 (Crying Room)* (Fig. 35) esplora con sensibilità l'indifferenza quotidiana con cui i media affrontano le notizie degli sbarchi dei migranti in Italia. Le cifre delle vite che nel 2021 hanno attraversato il Mediterraneo vengono impresse sul dorso della mano di ogni visitatore prima di entrare all'interno della stanza spoglia, dalle cui fessure nelle pareti viene rilasciato un composto organico al mentolo che induce alla lacrimazione. Bruguera ha costruito un non luogo, uno spazio momentaneo in cui si viene invitati a condividere le proprie emozioni forzatamente, nella speranza che si evolvano in sentimento autentico.



Figura 34. Tania Bruguera, *Untitled (Kassel, 2002)*, 2002-2021



Figura 35. Tania Bruguera, *22,853 (Crying Room)*, 2018-2021

Nella quarta stanza torna il tema del flusso migratorio, questa volta nella Cuba degli anni Novanta, indebolita economicamente dalla fine dei rapporti con l'URSS. *Tabla de salvación* (Fig. 36) riflette l'amara consapevolezza del popolo cubano nei confronti del disinteressato governo castrista: il marmo nero dei monumenti funebri è alternato da aste lignee in una metafora materiale delle imbarcazioni in cui molti *balseros*¹⁵³ persero la vita nel tentativo di raggiungere la Florida; il cotone, utilizzato nelle medicazioni, sottolinea la ferita ancora aperta. L'unione sociale contro il potere politico e le privazioni del regime è racchiusa in *Estadística* (Fig. 37.1), bandiera a modello di quella cubana, cucita insieme con i capelli donati dai suoi cittadini. Simbolo ideale di identità nazionale, la bandiera costituisce da un lato un tentativo di riappropriazione della libertà del popolo cubano, dall'altro rappresenta le questioni irrisolte in un altro monumento funebre dell'isola.



Figura 38. Tania Bruguera, *Tabla de salvación*, 1994

L'opera *Estadística* era servita come sfondo alla performance *El peso de la culpa* (Fig. 37.2) del 1997, che si basa sul racconto storico del suicidio collettivo degli indigeni cubani durante l'occupazione spagnola. Con addosso la carcassa di un agnello scuoiato, nuda, Bruguera ripete ritualisticamente il gesto solenne di ingoiare piccole

¹⁵³ Cittadini cubani anticastristi che fuggivano da Cuba su imbarcazioni di fortuna.

palline di terra mista ad acqua salata, simbolo delle lacrime e del sacrificio degli indios. Ancora oggi l'espressione popolare *comer tierra* (mangiare la terra) rimanda a una situazione molto difficile, senza via d'uscita. Questo processo di attualizzazione storica è anche un modo per parlare dei rapporti di potere e di sottomissione della Cuba contemporanea, dove gli atti di ribellione rimangono pericolosi. Con questa azione, Bruguera riesce a catturare il punto di vista di chi il potere non lo detiene, consentendo di comprendere, attraverso di lei, una vicenda esemplare che si eleva a paradigma della natura umana¹⁵⁴.

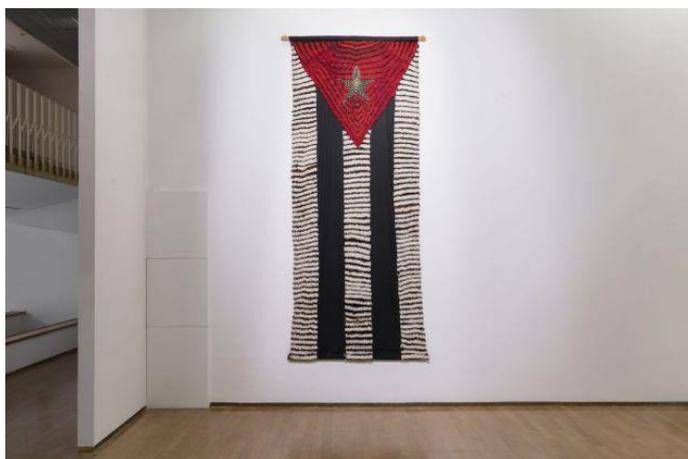


Figura 37.1. Tania Bruguera, *Estadística*, 1996-1998



Figura 37.2. Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, 1997

La situazione della Cuba contemporanea viene ripresa nell'unica sala al primo piano con un *reenactment* rielaborato di *Untitled (Havana, 2000)*¹⁵⁵, per ricordare agli spettatori come queste questioni irrisolte continuino a permanere ancora oggi, in un contesto politico diverso ma altrettanto labile.

Gli eventi storici e attuali internazionali fanno da sfondo alle installazioni artistiche come risoluzione delle problematiche sociali. Come *Untitled (Kassel, 2002)*, *Plusvalía* (Fig. 38) riporta alla luce gli orrori della Seconda Guerra Mondiale. Questa installazione è attivata dal movimento di un uomo intento a lucidare la riproduzione della nota insegna *Arbeit macht frei*, "il lavoro rende liberi", posta all'ingresso del campo di concentramento di Auschwitz, che però risulta ambigua: la sta distruggendo

¹⁵⁴ R. Pinto, *Tania Bruguera. Il peso della memoria*, in *Esercizio di resistenza*, catalogo della mostra (Torino, Franco Soffiantino Arte Contemporanea, 27 novembre 2003 – 24 gennaio 2004), a cura di R. Pinto, 2003, p. 2.

¹⁵⁵ Per *Untitled (Havana, 2000)* vedere capitolo 3.2.

o riparando? Quest'azione fa riflettere sul valore dell'oggetto come rappresentazione del potere storico, politico e mediatico, mettendo a nudo le contraddizioni dei sistemi dittatoriali a scapito della dignità umana.



Figura 38. Tania Bruguera, *Plusvalía*, 2010

La situazione Israelo-Palestinese è sottolineata nell'installazione *Untitled (Palestine, 2009)* (Fig. 39) del parterre. Il 1948, anno di nascita dello Stato di Israele, è anche l'anno in cui sono iniziati gli scontri tra i due popoli, che continuano ancora oggi. Gli attacchi terroristici, l'ultimo a Gaza proprio quest'anno, hanno costretto migliaia di palestinesi a spostarsi nei pochi territori ancora riconosciuti come loro o a emigrare. La distruzione generata dal conflitto è rappresentata da cumuli di sabbia scomposti simbolo delle bombe e viene assolutizzata dal bianco puro dell'ambiente, da cui spiccano due bare nere e la frase "che le Nazioni Unite trasformino Israele e Palestina in un'unica nazione per gli immigrati del mondo". Bruguera insiste su quella che si presenta come l'unica soluzione possibile: l'unificazione. Proposta utopica, ma che vuole far riflettere sull'urgenza di un accordo pacifico per il bene di entrambi i popoli, incastrati in quello che sembra un conflitto eterno.



Figura 39. Tania Bruguera, *Untitled (Palestine, 2009)*, 2009-2021

In *La verità anche a scapito del mondo*, antiche ferite e nuovi conflitti sono accostati e ricuciti insieme, attraverso il filo conduttore delle barriere, alla ricerca di una verità condivisa che può essere trovata solo eliminando la disinformazione e la strumentalizzazione causata dai media. Bruguera fa cadere il confine tra arte e vita con il suo linguaggio artistico anti-normativo, diventando così lo strumento che insegna al pubblico a trasformare in azione il proprio pensiero critico, orientandolo con sensibilità verso la risoluzione delle problematiche sociali legate ai diritti umani.

3.2 UNTITLED (HAVANA, 2000-2021)

Il gesto performativo è centrale in tutta la mostra del PAC e, in generale, in tutta la ricerca artistica di Bruguera. Alcuni lavori del passato sono rimessi in scena in una chiave di lettura più attuale, come la performance della serie *Untitled, Havana*. Le opere che fanno parte di questo progetto condividono un senso di urgenza, e fanno riferimento a luoghi caratterizzati da tensioni politiche e problemi economici, sociali e religiosi. Questi luoghi sono molte volte scelti personalmente dall'artista, e sono accomunati da un bagaglio di ideali importante, che ne hanno condizionato e determinato l'identità nella scena internazionale. Tale immaginario politico, secondo Bruguera, è mentale, radicato nel discorso pubblico, e circola velocemente sotto forma

di artefatti culturali (film, libri, ecc.), perpetuando una logica di semplificazione attraverso una visione riduttiva e stereotipata. Gli immaginari politici, dunque, costruiscono un'idea di un particolare luogo sulla base dei bisogni e dei desideri di coloro che lo stanno definendo¹⁵⁶.

La serie *Untitled (Place, Year)* riflette sull'importanza degli stereotipi che determinano la storia di certi luoghi; allo stesso tempo, cerca di agire su questa realtà appropriandosi e distaccandosi da tali immaginari e preconcetti. Indagando la rilevanza dei condizionamenti storici passati nel presente, coinvolge lo spettatore in un'analisi critica e metodica dell'attualità. L'opera è intenzionalmente lasciata senza titolo per permettere allo spettatore di vivere l'esperienza come propria, senza mediazioni da parte dell'artista. Bruguera inizia questo progetto nel 2000, in risposta alla specifica situazione sociopolitica presente in quel momento nel suo Paese. Da Cuba, lo porterà poi in tutto il mondo¹⁵⁷.

Bruguera crea la prima opera della serie per la Biennale dell'Avana del 2000. Originariamente intitolata *Engineers of the Soul*¹⁵⁸, *Untitled (Havana, 2000)* (Fig. 40.1) consisteva in un'installazione video e in una performance messe in scena all'interno del caveau della Fortezza Cabaña, luogo significativo per la storia politica di Cuba, centro di incarcerazione, tortura e assassinio di oppositori del regime. Un piccolo gruppo di quattro o cinque spettatori veniva guidato all'interno di un tunnel buio, avvolto dal pungente odore di canna da zucchero fermentata che cospargeva tutto il pavimento. Camminando in modo incerto lungo il percorso, cercando di abituare gli occhi all'oscurità penetrante, si intravedeva in fondo alla struttura una luce proveniente da un monitor appeso al soffitto. Il televisore mostrava in loop immagini in bianco e nero di Fidel Castro tratte da un documentario propagandistico: si vedeva mentre

¹⁵⁶ D. Montenegro Rosero, *Ghosts of Futures Past*, cit., pp. 15-16.

¹⁵⁷ B. T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics...*, cit., pp. 207-208.

¹⁵⁸ "Il titolo originale, *Engineers of the Soul* – che la censura mi proibì di usare –, era una frase che era stata fatta propria da Stalin e usata al Primo Congresso dell'Unione degli Scrittori Sovietici: 'La produzione di anime è più importante della produzione di carri armati', dichiarò. Egli continuò a chiamare gli artisti 'ingegneri dell'anima'. Questo fu poi reso esplicito attraverso il Realismo Socialista. A Cuba nel 1961, Castro fece una dichiarazione più audace. Alla fine di tre grandi riunioni sulla censura insieme ad artisti e scrittori, mise la sua pistola sul tavolo e tenne un intenso discorso di chiusura che delineava le opzioni future per gli artisti cubani. La politica del Ministero della Cultura era stata proclamata: 'All'interno della Rivoluzione, tutto; fuori della Rivoluzione, non ci sono diritti'. Abbastanza chiaro, vero?" Intervista a Tania Bruguera di Stuart Comer; *Tania Bruguera: Untitled (Havana, 2000)*, catalogo della mostra (New York, MoMA The Museum of Modern Art, 3 febbraio 2018 – 11 marzo 2018), a cura di E. Fuentes, 2018, p. 7.

parlava alla folla, mentre nuotava in spiaggia, e mentre si sbottonava la camicia della sua uniforme militare per mostrare il petto nudo vulnerabile, non coperto dal giubbotto antiproiettile (Fig. 40.2). Solo tornando indietro verso l'ingresso, lo spettatore si accorgeva dei quattro uomini nudi in piedi che continuavano a toccarsi il corpo con gesti ripetitivi: uno si strofinava la pelle, come per rimuovere l'odore della canna da zucchero, un altro si apriva la bocca con le dita, un terzo si puliva il viso con l'avambraccio e l'ultimo si inchinava lentamente.



Figura 40.1. Tania Bruguera, *Untitled (Havana, 2000)*, 2000

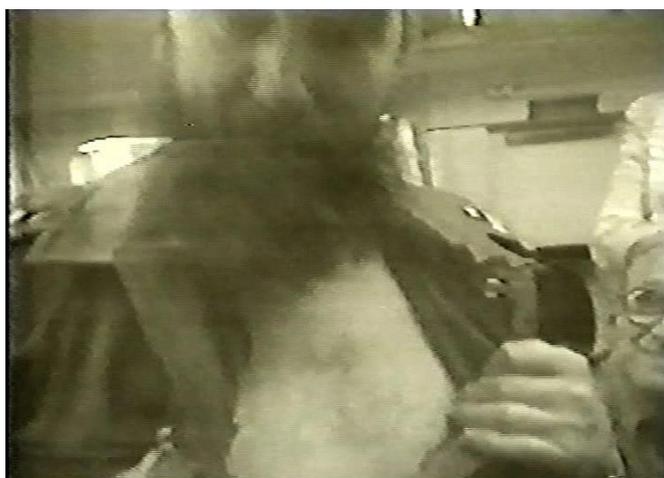


Figura 40.2. Tania Bruguera, *Untitled (Havana, 2000)*, video, 2000

Attraverso questa performance, quindi, si vive contemporaneamente un'esperienza tattile e sensoriale che diventa anche sociale: la consistenza e l'odore della canna da zucchero sotto i piedi, il video luminoso che mostra i filmati di Castro, ma anche il disagio per la vicinanza ai performer nudi. Riguardo quest'azione performativa, l'artista stessa afferma:

Il pubblico è testimone della trasformazione di queste figure invisibili, che sorvegliano l'apparizione spettrale di un leader visto solo attraverso immagini mediatiche decomposte, in irrazionali burattini con l'anima vuota, in schiavi della loro stessa dedizione e, infine, in persone lasciate indietro dai visitatori, che non cercheranno di cambiare ciò che sta succedendo. I visitatori sono osservatori privilegiati perché sono in grado di andarsene¹⁵⁹.

All'uscita del tunnel, il sole accecante dei Caraibi rendeva il pubblico, solo per un istante, cieco.

La Biennale dell'Avana del 2000, con il tema *Closer to One Another*, si proponeva di affrontare la comunicazione in un mondo sempre più globalizzato. Inoltre, posizionava Cuba come uno tra i centri d'arte d'avanguardia internazionali. Dato che i padiglioni della mostra si trovavano nelle zone più turistiche della città, Bruguera decise di includere i performer nudi per ricordare agli spettatori la mancanza di libertà che permane ancora nella vita del popolo cubano, in collegamento con il simbolo storico politico della fortezza.

Per paura che potesse essere oggetto di censura, il video di Castro fu rivelato il giorno stesso dell'inaugurazione; il potere performativo dei mass media viene messo in relazione al docile comportamento degli esecutori dal vivo, che si inginocchiano all'immagine brillante del monitor¹⁶⁰. Si diffuse rapidamente la notizia di un'opera con Castro in una stanza con uomini nudi; gli organizzatori staccarono l'elettricità e impedirono la ripresa della performance il giorno seguente. Per il resto della Biennale, gli spettatori videro solo l'installazione con le canne da zucchero, venendo a conoscenza del video e della performance attraverso il passaparola. Bruguera considera l'opera *political timing specific* proprio perché costrinse il governo a reagire. Inoltre, critica anche l'immagine che i visitatori statunitensi hanno della Biennale dell'Avana e, in generale, di Cuba. Essi avevano un'immagine romantica e deformata del Paese e del suo leader iconico, e sembrava fossero disinteressati ad aprire gli occhi

¹⁵⁹ Tania Bruguera: *Untitled (Havana, 2000)*, cit., p. 1.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

su quella che era la realtà cubana e la vulnerabilità dei suoi cittadini, interpretata dai performer dell'opera.

Untitled (Havana, 2000) segna un punto di svolta nel lavoro performativo di Bruguera sotto diversi aspetti: l'artista trascina il pubblico in un ambiente fisicamente e sensorialmente avvolgente, e controlla il numero di persone a cui era permesso accedere all'opera in quel determinato momento. Questa ricerca di risposte più profonde nello spettatore viene accentuata dal fatto che, per la prima volta nella sua carriera, l'artista non partecipa alla performance. Dopo questo pezzo, l'artista inizia a concentrarsi sull'*Arte de Conducta* e sulla responsabilizzazione del pubblico come collaboratore indiscutibile nel produrre il significato dell'opera, passando dall'essere un'artista visiva a essere un'artista politica¹⁶¹.

Nonostante la censura, la prima serie di *Untitled* consolida la reputazione dell'artista cubana a livello internazionale. Viene riproposta in *reenactment* per la prima volta al MoMA di New York nel 2018, in cui la performance viene ricreata con perfezione filologica e archivistica in tutti i suoi aspetti e dettagli, grazie anche alla collaborazione con l'artista. L'opera di Bruguera presentata al PAC di Milano, invece, viene riconcettualizzata per rispondere alla memoria specifica e alla storia del luogo, ed evolve in base al periodo in cui viene performata. La rielaborazione, *Untitled (Havana, 2021)* (Fig. 41), richiama la scena inospitale originale: sempre a piccoli gruppi, si entra in un ambiente questa volta illuminato da alcune luci, a simboleggiare la speranza, e saturo dell'odore delle canne da zucchero in fermentazione, esattamente della stessa varietà della performance del 2000. Il monitor è scomparso, i performer nudi no: sono tre, in piedi al centro della stanza, con le braccia incrociate dietro la schiena, e recitano a voce alta i nomi degli attuali prigionieri politici di Cuba. Dopo ventun anni dalla prima versione, Bruguera dà voce e identità ai cittadini cubani, denunciando le ingiuste incarcerazioni dovute alle proteste sia dei movimenti 27N e di San Isidoro in difesa della libertà d'espressione, sia delle manifestazioni contro le insufficienti risorse sanitarie a causa del Covid-19. La stessa Bruguera è stata sequestrata ed interrogata più volte in passato, accusata di essere una dissidente per aver sostenuto questi movimenti¹⁶². Nonostante al governo non ci sia più Fidel Castro o la sua famiglia,

¹⁶¹ Tania Bruguera: *Untitled (Havana, 2000)*, cit., p. 9.

¹⁶² Tania Bruguera. *La verità anche a scapito del mondo*, cit., p. 13.

Cuba è ancora pesantemente provata dagli anni del regime, anche se si percepisce un lento cambiamento. L'opera vuole aiutare i cubani nel riprendere consapevolezza della propria libertà d'espressione, e incoraggiarli a non avere più paura di alzare la voce. Nella serie *Untitled (Place, Year)*, il ruolo performativo viene lasciato al visitatore o delegato al performer, decostruendo le dinamiche stesse della performance. Dall'esplorazione delle relazioni di potere all'interno del suo Paese d'origine, l'artista passa a una riflessione più ampia sulle forme in cui diverse entità sociopolitiche si rapportano alla loro storia in relazione alle questioni di coscienza morale. Come Bruguera stessa dichiara:

Il mio lavoro è una risposta alla sensibilità politica e allo stato giuridico delle cose in un luogo specifico in un determinato momento politico. A volte un'opera diventa politicamente attiva perché spettatori e partecipanti condividono lo stesso malessere sociale o incertezza politica. Anche se quella condizione condivisa può passare o cambiare, echi e promemoria di quel momento continuano a risiedere nell'opera, permettendo a volte il ritorno della sua intensità politica¹⁶³.



Figura 41. Tania Bruguera, *Untitled (Havana, 2021)*, 2021

¹⁶³ Tania Bruguera: *Untitled (Havana, 2000)*, cit., p. 9.

CONCLUSIONI

A seguito dei grandi eventi mondiali che hanno segnato l'inizio dell'era postcoloniale, l'arte politicamente impegnata è venuta sempre più a caratterizzare una nuova direzione chiave nella produzione artistica. Questa forma d'arte si caratterizza per la sua esplicita posizione combattiva e il suo tono di dissenso politico, e non esita a fare riferimento diretto ai problemi sociali e alle questioni del dopoguerra. A volte, essa assume le forme, le tecniche e i mezzi avanzati del mondo dell'arte, come il fotomontaggio o le strategie dell'Arte Concettuale; spesso, si avvale anche dei modi tradizionali della rappresentazione per comunicare il punto di vista dell'artista o del pubblico su questioni sociali e politiche di interesse comune.

Nella sua accezione più ampia, l'arte politica si pone due obiettivi: commentare e suscitare una reazione riguardo a una questione o a uno sviluppo che attualmente interessa un gruppo sociale nel processo decisionale che è la politica. Sia il campo della politica che quello dell'arte hanno subito notevoli cambiamenti dagli inizi della modernità. Tuttavia, il continuo impegno degli artisti visivi nel dissenso, nella protesta, nella resistenza e nella costruzione di comunità nel dopoguerra evidenzia l'interrelazione dinamica tra la cultura visiva e la storia del cambiamento sociale e politico.

Dopo la Rivoluzione francese, la forma predominante assunta dai gruppi sociali in Occidente è stata quella della nazione, un'entità costruita dallo Stato. La definizione dei contorni dell'identità nazionale o della collettività era diventata un'attività culturale di grande rilievo. Inizialmente, la costruzione della nazione da parte dello Stato è stata contestata in vari modi, soprattutto con l'emergere del socialismo. Nel XIX secolo, molti artisti hanno risposto alla richiesta di un'arte impegnata o politica che riflettesse queste idee socialiste; altri successivamente si sono associati a scuole di pensiero simili, come il marxismo, il comunismo e il leninismo. Dopo la Prima Guerra Mondiale, il leninismo è stato messo in pratica con successo per ottenere il controllo dello Stato zarista in Russia. Artisti innovativi e talvolta astratti come i Costruttivisti, i Dadaisti, i Surrealisti, Pablo Picasso e i muralisti messicani come Diego Rivera hanno utilizzato la propria arte per incarnare e sostenere la realizzazione del socialismo di Stato. Il Dadaismo e il Surrealismo hanno contribuito all'ascesa del marxismo

occidentale come sviluppo intellettuale, culturale e politico. Questi circoli intellettuali hanno anche intrapreso una critica acuta al colonialismo, che costituiva la base dell'espansione nazionale e dell'imperialismo nel XIX e XX secolo, come ulteriore forma di opposizione agli obiettivi e alle azioni dello Stato nazionale.

Dopo il 1960, la politica ha iniziato a distanziarsi dalle narrazioni nazionaliste o dai collettivi di classe, sebbene questi ultimi abbiano ancora svolto un ruolo significativo nelle rivolte del 1968. Piuttosto, una politica fondata su concetti di protesta ancora in via di formazione (contro la guerra, l'imperialismo o la criminalità aziendale) e sulle identità etniche, di genere e sessuali, ha cominciato a definire molteplici discorsi pubblici e discussioni che danno voce alla diversità e all'eterogeneità all'interno del collettivo.

Dall'atmosfera del postcolonialismo e delle rivolte è emersa una nuova forma di impegno politico basata sull'identità personale. Diversi gruppi di protesta del dopoguerra, come il movimento per i diritti civili, il movimento contro la guerra, il femminismo e i diritti della comunità LGBTQIA+, hanno cercato di persuadere gli individui a partecipare attivamente. Questo richiamo all'impegno attivo era anche un appello alla solidarietà che poteva essere costruita attraverso gli elementi condivisi dell'identità personale. Come nuova concezione di protesta individuale, l'attivismo di base si differenziava dalle precedenti nozioni di collettività. Il termine "comunità" è diventato una designazione comune, intesa come una forma di solidarietà basata sulla vicinanza con altri individui, sia in termini di condivisione di un'identità personale specifica, sia di coesistenza in spazi fisici reali o quartieri nelle aree urbane. La costruzione della comunità non si basava più su un'idea di collettività come concetto astratto o di appartenenza immaginaria, ma spesso implicava una partecipazione concreta e alleanze con individui reali che cercavano il cambiamento e la giustizia per un gruppo sociale.

Eppure, nonostante siano passati anni dalle ondate di attivismo di base e protesta che hanno caratterizzato gli anni Sessanta e Settanta, l'ineguaglianza sociale, politica ed economica continua a stimolare la partecipazione diretta nell'ambito culturale e artistico, riconoscendo le preoccupazioni attuali di determinati gruppi sociali. Gli artisti utilizzano ancora il loro lavoro per sensibilizzare un pubblico più ampio sulle ingiustizie che richiedono un cambiamento sociale per migliorare la vita di queste

persone, famiglie e nazioni, nonché per migliorare le relazioni globali. Per rendere visibile la politica, le relazioni e le preoccupazioni dei gruppi sociali in un determinato momento, molti artisti ricorrono all'uso di figure retoriche illusorie o alle tradizionali combinazioni di testo e immagine utilizzate nella propaganda. Tuttavia, questo non è sempre il caso. Già negli anni Sessanta, gli artisti avevano cominciato ad ampliare il campo espressivo oltre la pittura e la scultura, attraverso performance, *ready-made*, installazioni, opere *site-specific* e film, oltre all'Arte Concettuale, spesso per contrastare la manipolazione delle forme tradizionali di arte visiva da parte dello Stato durante la Guerra Fredda. La nuova arte attivista di base o comunitaria viene posizionata o messa in scena in spazi pubblici anziché in gallerie o musei, mettendo in risalto il processo artistico piuttosto che l'oggetto finale. Questi artisti creano azioni temporanee o effimere e si avvalgono di collaborazioni o collettivi di vario tipo per produrre o eseguire l'opera stessa. Inoltre, si appropriano anche dei dispositivi e delle tecniche dei mass media per l'arte. L'impatto di nuove forme e tecniche, specialmente in termini di arte performativa, si riflette ad esempio nelle opere che testimoniano l'impegno degli artisti per l'obiettivo femminista dell'uguaglianza delle donne in varie società nel mondo.

Durante gli anni Novanta, molte delle strategie attiviste e artistiche che erano state adottate sembravano essere state compromesse dagli sviluppi economici e tecnologici. Tuttavia, il contenuto politico dell'arte visiva diventa sempre più specifico e pervasivo nell'era della globalizzazione. Sostengo che alcuni artisti e le loro opere hanno intenzionalmente contribuito alla costruzione di una nuova coscienza politica e sociale, e che gli artisti continuano a credere ancora oggi che la loro arte possa avere una natura politica.

Le discussioni attuali sull'arte si concentrano principalmente sull'attivismo artistico, che si riferisce alla capacità dell'arte di fungere da strumento per la protesta politica e l'attivismo sociale. Questo fenomeno è diventato centrale nel contesto artistico internazionale contemporaneo. Gli artisti attivisti non si limitano soltanto a criticare il sistema dell'arte o le condizioni politiche e sociali in cui operano; piuttosto, cercano di cambiare queste condizioni attraverso l'arte stessa, non tanto all'interno del sistema ma al di fuori di esso. Essi si impegnano a modificare le condizioni di vita nelle aree economicamente sottosviluppate, a garantire l'accesso alla cultura e all'istruzione per

le popolazioni dei Paesi poveri, a sollevare questioni ecologiche e di uguaglianza di diritti, a porre l'attenzione sulla condizione degli immigrati clandestini. Nel loro desiderio di essere utili e di iniziare un cambiamento positivo volto al miglioramento della società, allo stesso tempo non intendono rinunciare alla loro identità di artisti. Pertanto, permane il conflitto tra l'istituzione e la conservazione della sfera dell'arte da parte delle forze sociali ed economiche dominanti e la ricerca degli artisti di aprire la strada a un cambiamento sociale. Tuttavia, ciò che è cambiato negli ultimi decenni è che i criteri formali o estetici non sono più praticabili e sufficienti come base per descrivere la manifestazione dell'arte.

La nozione dell'arte moderna sintetizzava due idee apparentemente contrastanti: da un lato, l'arte come progressione di filosofie e movimenti estetici che si ispiravano al passato, dall'altro, gli esperimenti radicali delle avanguardie che cercavano costantemente di rompere con la tradizione o ridefinire la stessa categoria dell'arte. Oggi sembra che tutte le possibili azioni umane siano state rivendicate dalle autorità come arte in un momento o nell'altro. In questo contesto, le lotte degli artisti per far accettare specifiche estetiche o concetti nel canone artistico sono state superate, e il dibattito sulla natura dell'arte è stato sostituito da un mercato in cui tutte le forme o definizioni sono disponibili e gli acquirenti – gallerie pubbliche o private, collezionisti, committenti pubblici – possono selezionare ciò che meglio si adatta ai loro interessi. Le questioni legate alla società civile rimangono fondamentali nei tentativi di contrastare l'ingiustizia del capitalismo all'interno dei sistemi democratici esistenti. Molti movimenti culturali politicamente impegnati si stanno concentrando sugli ideali di indipendenza dalle strutture statali o di mercato preesistenti. Essi scelgono i loro strumenti in modo pragmatico e costruiscono reti che superano i confini disciplinari. La questione centrale non è più quella di rompere completamente con l'istituzione dell'arte, ma di come attuare un'alternativa attiva e significativa.

La poetica di Bruguera, attraverso il mezzo della performance e dell'installazione, richiama il pubblico a una partecipazione attiva, sia con l'opera stessa sia con la propria vita sociale e politica quotidiana. La sua esperienza personale costituisce il fondamento della sua ricerca artistica. Per l'artista cubana, infatti, non esiste una divisione tra arte e vita: attraverso le sue opere, denuncia i problemi sociali e dà voce alle minoranze, cercando un cambiamento attraverso soluzioni diverse, che implicano anche infondere

consapevolezza nello spettatore sulle difficoltà del presente. L'arte che professa è ideologica, si propone di trasformare le condizioni sociali delle comunità anche su piccola scala, di condurre ricerche sulla pratica artistica con lo scopo di coinvolgere le persone. Nel suo immaginario, l'arte diventa uno strumento per mettere in luce i problemi globali e un mezzo per promuovere soluzioni che, partendo dal basso, riescano a catturare l'attenzione delle élite politiche, in modo da provocare un cambiamento concreto dello status quo.

La pratica artistica di Bruguera si distacca da alcune teorie estetiche del Novecento che sostengono la purezza e l'indipendenza politica dell'esperienza pittorica. Al contrario, essa mira a portare il pubblico a riflettere sulle condizioni economiche, politiche e sociali del presente. L'artista acquisisce una sorta di diritto all'impegno ed evita di rifugiarsi nel silenzio e nell'autoreferenzialità dell'opera d'arte; invece, richiama la coscienza sociale verso gli eventi e le miserie del mondo. In questo modo, si contrappone alle scelte dei protagonisti del concettualismo che tendevano a trasformare l'arte in un sistema autonomo, statico e autoreferenziale. Il suo linguaggio espressivo rifiuta le poetiche postmoderne che si caratterizzano per il citazionismo e l'intertestualità antiideologica, rinnegando così l'aspetto di intrattenimento dell'arte.

Le sue opere sono anticapitaliste e affrontano temi come la migrazione, l'esilio, la censura, la manipolazione della storia e la memoria collettiva, facendo appello alla coscienza sociale del singolo individuo. Bruguera è lontana dai concetti di *brand artist*, del puro mercato speculativo, dell'arte come mera merce di scambio, considerata al pari di un'azione finanziaria. Ritornano qui le parole dell'opera di Barbara Kruger, "Compro, dunque sono" (*I Shop Therefore I Am*), che nel 1987 trasforma la massima cartesiana in uno slogan che riprende la condizione contemporanea che definisce l'uomo per ciò che compra all'interno della società di massa.

L'arte di Bruguera non fa riferimento specifico alla politica di genere. Nonostante da donna e artista abbia vissuto sulla propria pelle la differenza di genere, specialmente nel periodo della sua formazione educativa a Cuba, e ciò che questo comporta nel contesto artistico, il suo lavoro da sempre si concentra sulla risoluzione di questioni per lei ancora da chiarire che riguardano la collettività. Come afferma lei stessa:

Sono femminista per quanto riguarda la mia produzione, la politica nel mio studio e le mie collaborazioni. [...] A Cuba c'è sempre stato un falso rifiuto del femminismo, perché il governo sostiene che il femminismo non è necessario perché siamo socialisti e tutte le disuguaglianze sono coperte. Mi ci è voluto

molto tempo per capire che sono una femminista in azione, e penso che la mia arte sia femminista semplicemente perché sono una donna che cerca di entrare nel mondo dell'arte – che è un mondo di uomini – e di avere successo. Ma il femminismo non è il soggetto dell'opera; è la politica dell'opera¹⁶⁴.

Si definisce una femminista in azione, in quanto artista donna che vuole farsi strada nel mondo dell'arte, tradizionalmente gestito da uomini. Mossa dalla forza politica dettata dall'essenza dell'ideologia femminista, la sua opera si concentra con impegno sulla sensibilizzazione e sulla presa di coscienza dei problemi urgenti della contemporaneità.

Fondamentale per conoscere meglio la figura di Tania Bruguera in relazione alla sua pratica artistica è stata l'intervista con il curatore Diego Sileo. Grazie a lui, ho conosciuto una donna forte e determinata, che ha dato e continua a dare la sua vita per la sua arte. La sua espressione artistica è definita dalla sua vita, che è riuscita a incanalare all'interno della grammatica da lei definita per aiutare lo spettatore a comprendere meglio il significato della sua poetica. Con i termini concettuali di *Arte de Conducta*, *Political Timing Specific Art*, *Arte Útil*, *Est-Ética* e *Artivism*, si delinea una ricerca artistica specifica e approfondita, che trova applicazione e risponde necessariamente alle urgenze del panorama sociopolitico globale.

La mostra *La verità anche a scapito del mondo* traccia e riassume in sé il percorso artistico di Bruguera, che inizia con il suo corpo e la sua esperienza personale, e prosegue con l'esplorazione di un lavoro politico e collettivo più ampio, incoraggiando lo spettatore a considerare la responsabilità individuale in un contesto internazionale. Dalle performance corporee a tema cubano, alle installazioni sociopolitiche della serie *Untitled*, Tania Bruguera sviluppa nuove forme artistiche coinvolgendo ed interrogando il pubblico sul ruolo del potere e sul valore della libertà d'espressione. La presa di coscienza della propria realtà, senza mediazioni esterne, e il pensiero di volerla cambiare sono lo scopo finale della sua arte politica.

¹⁶⁴ "I am a feminist in terms of my production and the politics in my studio and my collaborations. [...] There's always been a false rejection of feminism in Cuba, because the government claims that feminism isn't necessary because we are socialists and all inequalities are covered. So it took me a long time to understand that I am a feminist in action, and I think my art is feminist simply because I am a woman trying to enter the art world – which is a world of men – and succeed. But feminism is not the subject of the work; it's the politics in the work." C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation...*, cit., p. 200.

ELENCO DELLE IMMAGINI

Fig. 1. Vladimir Tatlin, *Monumento alla Terza Internazionale*, novembre 1920, fotografia del modello per la mostra a Pietrogrado.

Fig. 2. Pamphlet dadaista *Every Man His Own Football*, febbraio 1919.

Fig. 3. Prima Fiera Internazionale Dada, estate 1920, fotografia.

Fig. 4. Renato Guttuso, *The Discussion (La discussione)*, 1959-60, © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome, © Tate, London 2012.

Fig. 5. Pablo Picasso, *Massacre in Korea (Massacre en Corée)*, 1951, Musée National Picasso, Paris, © 2012 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fig. 6. Diego Rivera, *Incubo della guerra e sogno di pace*, 1951.

Fig. 7. Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, 1969, acciaio Cor-Ten, alluminio, rivestito di resina e verniciato con smalto poliuretano, Collection Yale University Art Gallery, dono di Colossal Keepsake Corporation, © 1969 Claes Oldenburg.

Fig. 8. Artists' Poster Committee di Art Workers' Coalition (Fraser Dougherty, Jon Hendricks, Irvin Petlin) e Ronald L. Haebler, *Q: And Babies? A: And Babies.*, 1970, litografia offset, The Museum of Modern Art, New York, NY, dono di Benefit for Attica Defense Fund, Digital Image, © The Museum of Modern Art / concesso in licenza da SCALA / Art Resource, NY.

Fig. 9. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79, ceramica, porcellana, tessuto, 576 x 576 in. (1463 x 1463 cm), Brooklyn Museum, dono della Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10, © Judy Chicago, foto: Donald Woodman.

Fig. 10. Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-82, stampa in gelatina d'argento con sculture di gomme da masticare, 101 × 148 × 6 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Fig. 11.1. Valie Export, *TAPP und TASTKINO (TAP and TOUCH CINEMA)*, 1968/1989, video (bianco e nero, suono), 1:11 min, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, dono di Valie Export e Miryam e Daniel Charim, © 2023 VALIE EXPORT.

Fig. 11.2. Valie Export con Peter Hassmann, *Action Pants: Genital Panic*, 1969, serigrafia, 26 3/8 x 19 5/8 in. (67 x 49,8 cm), The Modern Women's Fund, © 2023 VALIE EXPORT / Artists Rights Society (ARS), New York / VBK, Austria.

Fig. 12. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, succo di barbabietola, urina e caffè su serigrafia su carta, 90 x 183 cm, Tate Modern, Londra.

Fig. 13. Cindy Sherman, *Untitled film stills #6*, 1977, foto in bianco e nero, collezione permanente, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Fig. 14.1. Barbara Kruger, *It's a small world but not if you have to clean it*, 1990, serigrafia fotografica su vinile, 143 x 103 in. (363.2 x 261.6 cm), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, acquisto con fondi del National Endowment for the Arts e di Douglas S. Cramer, © Barbara Kruger.

Fig. 14.2. Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989, The Broad, Museum of Contemporary Art.

Fig. 15. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989, poster, foglio: 12 x 28 in. (30,5 x 71,1 cm), immagine: 12 x 28 in. (30,5 x 71,1 cm), Whitney Museum of American Art, New York, acquisto con i fondi del Print Committee, © Guerrilla Girls.

Fig. 16.1. SILENCE = DEATH Project (Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Li), *SILENCE=DEATH*, 1987, litografia offset, foglio: 33 9/16 x 21 15/16 in. (85,2 x 55,7 cm), Brooklyn Museum, dono di Robert Thill in onore di Robin Renée Thill Beck, 1998, © The Silence = Death Project.

Fig. 16.2. Gran Fury, *The Government Has Blood on Its Hands*, 1988, poster.

Fig. 17. David Wojnarowicz, *Sex Series (for Marion Scemama), Bridge*, 1988, stampa alla gelatina d'argento, courtesy di Estate of David Wojnarowicz and P. P. O. W Gallery, New York.

Fig. 18. Santiago Sierra, *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blonde*, 2001, Arsenale, Venice, Italy, June 2001, © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York/VEGAP, Madrid.

Fig. 19. Yinka Shonibare, *Untitled (Effnik)*, 1997, courtesy l'artista e di The Walther Collection.

Fig. 20. Kara Walker, *Study for White Riot*, 1997, ritagli di carta su fondo adesivo, © foto: Sotheby's.

Fig. 21. Shirin Neshat, *Rapture*, 1999, video a due canali in bianco e nero, suono (proiezione), 13 min. loop, edizione numero uno di cinque © Shirin Neshat, courtesy di Gladstone Gallery, New York e Brussels.

Fig. 22. Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003, video.

Fig. 23. Sokari Douglas Camp, *Living Memorial to Ken Saro-Wiwa*, 2006, acciaio inox, © Sokari Douglas Camp.

Fig. 24. Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1978, stampa alla gelatina d'argento, immagine: 6 3/4 x 9 3/4 in. (17,1 x 24,8 cm), foglio: 8 x 9 15/16 in. (20,3 x 25,2 cm), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, acquisto con i fondi del Photography Committee, 1998, © Estate of Ana Mendieta.

Fig. 25. Tania Bruguera, *Rastros corporales (Body Tracks)*, 1988, foto: courtesy di Estudio Bruguera.

Fig. 26. Tania Bruguera, *Tania Bruguera, Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)*, 2009, Biennale dell'Avana, courtesy di Estudio Bruguera.

Fig. 27. Tania Bruguera, *Self-Sabotage*, 2009, performance art, © Tania Bruguera.

Fig. 28.1. Tania Bruguera, *Memoria de la postguerra I*, 1993, inchiostro nero su stampa, 13,4 x 8,4 in., courtesy l'artista.

Fig. 28.2. Tania Bruguera, *Memoria de la postguerra II*, 1994, inchiostro nero su stampa, 12,2 x 8 in., courtesy l'artista.

Fig. 28.3. Tania Bruguera, *Memoria de la postguerra III*, 2003, inchiostro rosso e nero su carta di giornale, 11,2 x 15,9 in., courtesy l'artista.

Fig. 29. Tania Bruguera, *Trust Workshop/Untitled (Moscow, 2007)*, 2007, carta fotografica, courtesy di Estudio Bruguera.

Fig. 30.1. *Museum of Arte Útil, The Room of Controversies*, 2013, © Constructlab.

Fig. 30.2. *Museum of Arte Útil, Archive Room*, 2013, © Constructlab.

Fig. 31. Tania Bruguera, *Untitled (Bogotá, 2009)*, 2009, performance art, © foto: Paula Kupfer.

Fig. 32. Tania Bruguera, *Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas lectura Los orígenes del totalitarismo)*, 2015, casa dell'artista a L'Avana, © foto: courtesy di Pablo León de la Barra.

Fig. 33. Tania Bruguera, *Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas lectura Los orígenes del totalitarismo)* e *The poor treatment of migrant today will be our dishonor tomorrow*, 2015-2021, performance e installazione, courtesy l'artista, © foto: Lorenzo Palmieri.

Fig. 34. Tania Bruguera, *Untitled (Kassel, 2002)*, 2002-2021, performance e installazione, courtesy l'artista.

Fig. 35. Tania Bruguera, *22,853 (Crying Room)*, 2018-2021, installazione interattiva, courtesy l'artista, © foto: Lorenzo Palmieri.

Fig. 36. Tania Bruguera, *Tabla de salvación*, 1994, marmo, legno, cotone, courtesy l'artista, © foto: Lorenzo Palmieri.

Fig. 37.1. Tania Bruguera, *Estadística*, 1996-1998, capelli umani di persone anonime cubane, filo, tessuto, courtesy l'artista e collezione privata, Miami, © foto: Lorenzo Palmieri.

Fig. 37.2. Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, 1997, performance art, © foto: Eduardo Aparicio.

Fig. 38. Tania Bruguera, *Plusvalía*, 2010, riproduzione di oggetto in scala 1:1, ferro battuto, utensili, performer, courtesy l'artista, © foto: Lorenzo Palmieri.

Fig. 39. Tania Bruguera, *Untitled (Palestine, 2009)*, 2009-2021, grafite, bara dipinta di nero delle dimensioni di una panca, courtesy l'artista, © foto: Claudia Capelli.

Fig. 40.1. Tania Bruguera, *Untitled (Havana, 2000)*, 2000, bagassa di canna da zucchero, video (bianco e nero, muto, 4:37 min.), performance, installazione: 164,04 x 39,37 x 13,12 in. (50 x 12 x 4 m), The Modern Women's Fund e Committee on Media and Performance Art Funds, © 2023 Tania Bruguera.

Fig. 40.2 Tania Bruguera, *Untitled (Havana, 2000)*, 2000, video (bianco e nero, muto, 4:37 min.), © Casey Stoll / courtesy l'artista.

Fig. 41. Tania Bruguera, *Untitled (Havana, 2021)*, 2021, canna da zucchero, installazione e performance, courtesy l'artista, © foto: Claudia Capelli.

BIBLIOGRAFIA

- A. Anreus, R.A. Greeley, M.A. Sullivan (a cura di), *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*, Wiley Blackwell, 2022.
- A. Eligio, *A Tree from Many Shores: Cuban Art in Movement*, in "Art Journal", 57, 4, 1998, pp. 62-73.
- A. Littrell, *Teaching Freedom: The Power of Autonomous Temporary Institutions and Informal Pedagogy in the work of Tania Bruguera and Suzanne Lacy*, tesi di laurea, University of Southern California, 2018.
- A. Saviotti, G. Medina Estupiñán, *Usological Turn in Archiving, Curating and Educating: the Case of Arte Útil*, in "Arts", 11, 22, 2022, pp. 1-15.
- A. Vettese, *L'arte contemporanea tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, il Mulino, 2012.
- B.T. Rosenblum, *From "Special Period" Aesthetics to Global Relevance in Cuban Art: Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, Los Carpinteros*, tesi di laurea, University of California, Los Angeles, 2013.
- C. Amich, *When Doves Cry: Tania Bruguera's Untimely Practice*, in "The Drama Review", 66, 2, 2022, pp. 27-44.
- C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, Firenze-Milano, Giunti, 2012.
- C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012.
- C. Bishop, *Tania Bruguera in Conversation with Claire Bishop*, Fundación Cisneros and MAPP, 2020.
- C. Lambert-Beatty, *Political people: notes on Arte de Conducta*, in *Tania Bruguera: on the political imaginary*, cat. (New York, 2010), a cura di H. Posner, G. Mosquera, C. Lambert-Beatty, Milano, Charta, 2009, pp. 37-45.

- C. Mesch, *Art and Politics: a Small History of Art for Social Change Since 1945*, New York-London, I.B. Tauris & Co., 2013.
- C. Moore, C. Speck, *How the personal became (and remains) political in the visual arts*, in *Everyday Revolutions. Remaking Gender, Sexuality and Culture in 1970s Australia*, a cura di M. Arrow, A. Woollacott, ANU Press, 2022, pp. 85-102.
- D. Basosi, *Fidel Castro tra storia, mito e demonologia*, in “Passato e Presente”, 35, 101, 2017, pp. 7-16.
- D. Hopkins (a cura di), *Neo-Avant-Garde*, in “Avant Garde Critical Studies”, Amsterdam-New York, Editions Rodopi B.V., 20, 2006.
- D. Montenegro Rosero, *Ghosts of Futures Past: Time in Francis Alÿs’ Rehearsal and Tania Bruguera’s Untitled (Place, Year) series*, tesi di dottorato, University of Essex, 2013.
- D. Scheunemann (a cura di), *Avant-Garde/Neo-Aavant-Garde*, in “Avant Garde Critical Studies”, Amsterdam-New York, Editions Rodopi B.V., 17, 2005.
- E. Chemello, *Parola/immagine. Le ricerche delle poetesse-artiste tra anni Sessanta e Ottanta (La Rocca, Marcucci, Holzer, Kruger)*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia, 2020.
- E. Elman, *A Stitch in the Canon: a Discussion of Five Contemporary Artists Who Have Been Influenced by Feminism*, tesi di laurea, The University of the Arts, Philadelphia College of Art and Design, 1997.
- E. Feiss, *What is Useful? The paradox of rights in Tania Bruguera’s ‘Useful Art’*, in “Art & Education”, 2016, pp. 1-16.
- E. Heartney, *Tania Bruguera: Politics by other means*, in “Art in America”, 98, 4, 2010, pp. 98-105.
- E. Heartney, H. Posner, N. Princenthal, S. Scott, *The reckoning: women artists of the new millennium*, Munich-London-New York, Prestel, 2013.
- E. Rubin, *PURCHASE: Neuberger Museum of Art: TANIA BRUGUERA*, in “Canadian Art”, 27, 2, 2010, pp. 98-99.

E. Rubin, *Ruffling Feathers Around the World*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, 33, 1, 2011, pp. 78-84.

F.A. Vlavo, *Performing Digital Activism. New Aesthetics and Discourses of Resistance*, New York-London, Routledge, 2018.

G. Grindon, *Surrealism, Dada and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde*, in “Oxford Art Journal”, 34, 1, 2011, pp. 79-96.

G. Grosz, W. Herzfeld, “Art Is in Danger”, in Lippard (ed.), *Dadas on Art*, Upper Saddle River NJ, Prentice Hall, 1971.

G. Mosquera, *Cuba in Tania Bruguera’s work: the body is the social body*, in *Tania Bruguera: on the political imaginary*, cat. (New York, 2010), a cura di H. Posner, G. Mosquera, C. Lambert-Beatty, Milano, Charta, 2009, pp. 23-35.

G. Verde, *Artivismo tecnologico: scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, prefazione di A. Caronia, Pisa, Edizioni BFS – Biblioteca Franco Serantini, 2007.

H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, ed. it. a cura di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2013.

H. Posner, *Introduction*, in *Tania Bruguera: on the political imaginary*, cat. (New York, 2010), a cura di H. Posner, G. Mosquera, C. Lambert-Beatty, Milano, Charta, 2009, pp. 15-21.

H. Reckitt, P. Phelan (a cura di), *Arte e Femminismo*, trad. it. M. Rotondo, Londra, Phaidon, 2005.

I. Vettori, *Arte, fotografia e attivismo negli anni Ottanta: Tematiche femministe in Barbara Kruger, Cindy Sherman e Verita Monselles*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia, 2020.

J.A. Neufeld. *Aesthetic Disobedience*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 73, 2, 2015, pp. 115-125.

- J. Garden Castro, *Real Consequences: A Conversation with Tania Bruguera*, in “Sculpture”, 36, 4, 2017, pp. 52-57.
- J. Muñoz, *Performing greater Cuba: Tania Bruguera and the burden of guilt*, in “Women & Performance: A Journal of Feminist Theory”, 11, 2, 2000, pp. 251-265.
- L. Allais, N.W. Anderson, A. Weiner, T. Bruguera, T. Burr, M. Carroll, Cassils, P. Chan, A. Cole, M. Diers, S. Durant, J. Fiduccia, N. Fischer, F.B. Flood, E. Foner, C. Fusco, R. Green, R. Harrison, S. Hayes, T. Hirschhorn, A. Huysen, S. Kolbowski, B. Kunkel, H. Kunzru, R. Kushner, J. Benning, J. Lansdowne, T.J. Lax, A. Lê, S. Lewis, A. Lichtenstein, A. Lichtenstein, G. Marcus, A. Mbembe, S. Nuttall, N. Mohaiemen, M. Nadkarni, S. Nelson, T. Nyong'o, R.B. Phillips, C. Reitz, C. Rowland, K. Savage, G. Sholette, R. Slifkin, I.V. Small, J.E. Smith, M. Stierli, D. Upton, M.O. Wilson, J. Winegar, *A Questionnaire on Monuments*, in “October”, 165, 2018, pp. 3-177.
- L. Bartoletto, *La Rivoluzione Cubana e Fidel Castro: un comunista imperfetto*, tesi di laurea, LUISS Guido Carli, Roma, 2017.
- L. Cippitelli, *To have done with aesthetic judgements. Life, useful art, civil society and the diasporic gaze*, in *Tania Bruguera: Processo Giordano Bruno*, cat. (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea e IILA Istituto Italo Latino Americano, 8 maggio 2007 – 31 maggio 2007), a cura di L. Cippitelli, D. Scudero, Milano, Postmedia, 2010, pp. 16-31.
- L. D’Inca, “*Soggetti Nomadi*”. *Identità artistiche e di genere negli anni Novanta*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia, 2013.
- L. Petri, *The Cuban Image in the Mirror of the Latin American and Caribbean Press, 1979–1994*, tesi di laurea, Ca’ Foscari University of Venice, Venezia, 2018.
- L.R. Lippard, *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*, New York, E.P. Dutton, 1984.
- L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La “Body-art” e storie simili)*, ed. it. a cura di M.C. Giuffra, L. Inga-Pin, E. Rockert, Imola-Bologna, Giampaolo Prearo Editore, 1974.
- L. Vergine, *L’arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, 1996.

- M.J. Léger, *Brave New Avant Garde. Essays on Contemporary Art and Politics*, Zero Books, 2012.
- M. Mollona, *Art/Commons. Anthropology Beyond Capitalism*, Great Britain, Bloomsbury Publishing Plc, 2021.
- M. Moralli, P. Musarò, P. Parmiggiani, *Borders Kill. Tania Bruguera's Referendum as an Artistic Strategy of Political Participation*, in "Journal of Mediterranean Knowledge – JMK", 4, 2, 2019, pp. 137-160.
- M. Richardson, K. Fijalkowski (eds), *Surrealism Against the Current: Tracts and Declarations*, London, Pluto, 2001.
- N. Thompson (a cura di), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, New York, Creative Time, Cambridge-Massachusetts-London, MIT Press, 2012.
- N. Thompson, *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*, Brooklin-London, Melville House, 2015.
- P. Bürger, *Theory of the Avant Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- P. Kumaraswami, A. Kapcia, M. Hargreaves, *Literary Culture in Cuba: Revolution, Nation-Building and the Book*, Oxford, Manchester University Press, 2017.
- R. Ibarguen, *Tania Bruguera and #YoTambienExijo: Performance, participation, and politics*, tesi di laurea, Texas Christian University, 2016.
- R. Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- R. Pinto, *A Homenaje to Tania Bruguera*, in *Tania Bruguera: Processo Giordano Bruno*, cat. (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea e IILA Istituto Italo Latino Americano, 8 maggio 2007 – 31 maggio 2007), a cura di L. Cippitelli, D. Scudero, Milano, Postmedia, 2010, pp. 38-45.
- R. Pinto, *Tania Bruguera. Il peso della memoria*, in *Esercizio di resistenza*, cat. (Torino, Franco Soffiantino Arte Contemporanea, 27 novembre 2003 – 24 gennaio 2004), a cura di R. Pinto, 2003, pp. 1-4.

- R. Ribeiro dos Santos, *¿Meter el arte en el mundo? Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera*, in “Arte y políticas de identidad”, 13, 2015, pp. 99-114.
- S. Polesel, *IL CORPO È POLITICO. Pratiche femministe nell’arte contemporanea tra gli anni Sessanta e Novanta*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia, 2022.
- S. Schwartz, *Tania Bruguera: Between Histories*, in “Oxford Art Journal”, 35, 2, 2012, pp. 215-232.
- S. Tomasi, *IL SANGUE È SPIRITO. L’impiego del corpo e la presenza del sangue nell’arte contemporanea*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia, 2020.
- Tania Bruguera. La verità anche a scapito del mondo*, guida alla mostra (Milano, PAC Padiglione d’Arte Contemporanea, 27 novembre 2021 – 13 febbraio 2022), a cura di D. Sileo, Milano, Silvana Editoriale, 2021.
- Tania Bruguera: Untitled (Havana, 2000)*, cat. (New York, MoMA The Museum of Modern Art, 3 febbraio 2018 – 11 marzo 2018), 2018.
- T. Bruguera, P. O’Neill, X. Acarin, K. Ditzig, A. Esseiva, R. Fabius, L. Foley, W. Jing, E. Larison, R. Lynch, P. Myers, N. Zuluaga, *Tania Bruguera*, in “Bomb (New York)”, 128, 2014, pp. 124-133.
- T. Bruguera, *Untitled (Havana 2000)*, tr. ing. di A. Obejas, in “Boundary 2”, 29, 3, 2002, pp. 43-46.
- T. Finkelpearl, *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham & London, 2013.
- T. Smith, *The State of Art History: Contemporary Art*, in “The Art Bulletin”, 92, 4, 2010, pp. 366-383.
- T. Tzara, *Dada Manifesto 1918*, in T. Tzara, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, New York, Riverrun Press, 1992, p. 7.

U.A. Frohne, *Art In-Formation: American Art under the Impact of New Media Culture*, in “American Art”, 27, 2, 2013, pp. 38-43.

V. Brachi, *Educare all'immagine. Proposte artistiche per un “vocabolario visivo” del XX-XXI secolo*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2020.

V. Trione, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2022.

W. Bradley, C. Esche (a cura di), *Art and Social Change. A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2007.

W.J.T. Mitchell, *How to Make Art with a Jackhammer: A Conversation with Tania Bruguera*, in “Afterall Journal”, 42, 2016, pp. 48-59.

Y. Terziyska, *Tania Bruguera: 10,145,915*, in “Afterimage”, 46, 1, 2019, pp. 57-64.

SITOGRAFIA

A. Marschall, *Like a Whisper: Rethinking the Politics of Voice and Performance with Tania Bruguera*, in “Critical Stages/Scènes critiques. The IATC journal/Revue de l'AICT”, 24, 2021; <https://www.critical-stages.org/24/like-a-whisper-rethinking-the-politics-of-voice-and-performance-with-tania-bruguera/> [ultimo accesso 24 maggio 2023].

A. Osman, *Tania Bruguera*, in “ONCURATING.org”, 19, 2013; <https://www.oncurating.org/issue-19-reader/tania-bruguera-interviewed.html#.ZDVVHHZBxQ8> [ultimo accesso 26 maggio 2023].

B. Groys, *On Art Activism*, in “e-fluxus”, 2014; <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [ultimo accesso 6 marzo 2023].

C. Baldacci, *La ferita reale o simbolica come atto di resistenza e promessa di rinascita nell'arte contemporanea*, a cura di A. Rossi, in “Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario”, 10, 2014 (*Vulnerabilità/Resilienza*), pp. 5-21; <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/145/134> [ultimo accesso 6 marzo 2023].

- C. Fusco, *On the detention of Cuban artist Tania Bruguera*, in “e-flux”, 2015; <https://www.e-flux.com/announcements/30175/on-the-detention-of-cuban-artist-tania-bruguera-by-coco-fusco/> [ultimo accesso 24 maggio 2022].
- F. Vason, *Being MIGRANTS. Tania Bruguera e l’Immigrant Movement International*, in “kabulmagazine.com”, 2016; <https://www.kabulmagazine.com/being-migrants-tania-bruguera-limmigrant-movement-international/> [ultimo accesso 19 aprile 2023].
- G. Mosquera, *Tania Bruguera: Activism and Repression in Cuba*, in “Walker Art Center Magazine”, 2015; <https://walkerart.org/magazine/tania-bruguera-activism-gerardo-mosquera-cuba> [ultimo accesso 15 maggio 2023].
- L. Camnitzer, *Tania Bruguera’s Tatlin’s Whisper #6 and the Hannah Arendt International Institute for Activism*, in “Art Agenda Reviews”, 2015; <https://www.art-agenda.com/criticism/237341/tania-bruguera-s-tatlin-s-whisper-6-and-the-hannah-arendt-international-institute-for-activism> [ultimo accesso 24 maggio 2023].
- L. Cippitelli, *Dalla cattedra all’arte de conducta. Un incontro con Tania Bruguera*, in “Luxflux-Prototype di Arte Contemporanea”, 18, 2006; <http://www.luxflux.net/dalla-cattedra-all%E2%80%99arte-de-conducta-un-incontro-con-tania-bruguera/> [ultimo accesso 15 maggio 2023].
- L. Gemini, F.D. D’Amico, V. Sansone, *L’attivismo. Forme, esperienze, pratiche e teorie. Introduzione*, in “Connessioni remote. Attivismo_Teatro_Tecnologia”, 2, 2, 2021; <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/15256> [ultimo accesso 2 marzo 2023].
- MoMA Exhibition, *Tania Bruguera. Untitled (Havana, 2000)*, 2018; <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3898> [ultimo accesso 30 maggio 2023].
- S. Comer, T. Bruguera, L. Dickerman, *Dignity Does Not Rest: An Interview with Tania Bruguera*, in “MoMA Magazine”, 2018; <https://www.moma.org/magazine/articles/22> [ultimo accesso 17 maggio 2023].

PAC – Padiglione d’Arte Contemporanea, comitato scientifico, <https://www.pacmilano.it/chi-siamo/comitato-scientifico/> [ultimo accesso 2 giugno 2023].

S. Fadda, *La lotta per l’arte politica, attivismo e felicità*, in “Conessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia”, 2, 2, 2021; <https://riviste.unimi.it/index.php/conessioniremote/article/view/14933> [ultimo accesso 2 marzo 2023].

T. Bruguera, www.taniabruquera.com [ultimo accesso 30 aprile 2023].

APPENDICE

INTERVISTA A DIEGO SILEO

Diego Sileo, classe 1977, è un teorico e storico dell'arte. Ha conseguito la specializzazione in arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano e un dottorato in arte contemporanea latinoamericana presso l'Università degli Studi di Udine. Dal 2004 collabora come consulente espositivo al PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e dal 2012 ne diventa curatore, focalizzando i suoi interessi sulle esperienze e le teorie legate alla performance e alle poetiche del corpo. Presso il PAC ha curato numerose mostre personali, tra cui quelle di Vanessa Beecroft, Yayoi Kusama, Franko B, Marina Abramović, Regina José Galindo, Santiago Sierra, Luca Vitone e Teresa Margolles. Come studioso dei processi di creazione estetica in Sudamerica, ha partecipato a corsi di specializzazione presso l'Università di Città del Messico (UNAM) e l'Università di Buenos Aires (UBA). Nel 2010 è stato l'unico membro europeo coinvolto nel progetto di ricerca sul nuovo archivio di Frida Kahlo e Diego Rivera al Museo Frida Kahlo di Città del Messico. Ha partecipato come relatore a convegni italiani e internazionali riguardanti concetti e problemi dell'arte contemporanea. Oltre ad aver pubblicato numerosi saggi per riviste specializzate e cataloghi di mostre, è autore delle prime monografie su Remedios Varo (2007), Abel Azcona (2015) e Carlos Martiel (2016)¹⁶⁵.

Di seguito l'intervista rilasciata il 21 aprile 2023 nel suo studio al PAC di Milano.

Giulia Tassan: Qual è la sua esperienza di curatore di uno spazio artistico pubblico come il PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano? Come è riuscito a dargli un'identità così forte e riconoscibile nel panorama artistico italiano e internazionale?

Diego Sileo: Nel 2003 cercavo qualcosa da fare in attesa della fine della laurea. In quegli anni l'unica realtà di arte contemporanea a Milano era il Padiglione d'Arte Contemporanea, non c'erano ancora le altre realtà private che ci sono oggi. Mi stavo laureando in arte contemporanea e volevo fare esperienza. Frequentavo già il PAC, ho iniziato facendo visite guidate gratuite che il museo metteva a disposizione dei cittadini per farli avvicinare all'arte contemporanea. All'epoca stavano cercando una persona che aiutasse e seguisse i lavori dell'allora direttore artistico; di conseguenza, sono passato dalle visite guidate a lavorare all'interno dell'ufficio. Nel 2012 ho partecipato al

¹⁶⁵ PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, comitato scientifico, <https://www.pacmilano.it/chisiamo/comitato-scientifico/> [ultimo accesso 2 giugno 2023].

concorso pubblico come conservatore dello spazio e l'ho vinto. Da qui inizia la mia attività come curatore del PAC.

Come prima mostra ho organizzato la personale di Marina Abramović. Qui ho capito come in realtà il PAC avesse bisogno di trovare un'identità ancora più precisa. La mostra sull'Abramović mi è servita per capire che i progetti legati agli artisti star, così famosi all'interno del contesto artistico contemporaneo, forse non era quello di cui aveva bisogno uno spazio d'arte contemporanea pubblico. Dal 2003 si erano affacciate a Milano altre realtà come la Fondazione Prada, la Fondazione Pirelli HangarBicocca, la Fondazione Trussardi, in maniera sempre più costante, con grandi progetti di superstar dell'arte contemporanea. Pensai che fosse meglio ritagliare e cercare un'identità più specifica, qualcosa che non c'era ancora in città, che potesse essere più consono per uno spazio d'arte pubblica. A un'artista del livello di Marina Abramović, il PAC non poteva aggiungere nulla di più di quanto già lei non avesse fatto e dimostrato. Per questo mi domandai: "Che cosa noi come spazio pubblico possiamo dare in più?"

Dopo Marina, ho riflettuto molto prima di avviare un percorso più vicino alla missione pubblica del PAC, che potesse raccontare le realtà che ci circondano attraverso lo sguardo degli artisti contemporanei – realtà che spesso sono molto difficili e complicate. Noi viviamo nella nostra società e pensiamo che tutto il mondo sia qui; in realtà, l'arte contemporanea ci permette di conoscere realtà assolutamente lontane geograficamente da noi ma con problemi molto simili. Il dottorato in arte latinoamericana mi aveva fatto capire che forse bisognava insistere su altre vie. E così è stato: il PAC ha cambiato rotta. La prima mostra è stata dedicata all'artista guatemalteca Regina José Galindo. All'epoca era nota per aver vinto la Biennale di Venezia under 35, ma non così nota come lo è oggi; la città forse non era neanche così pronta ad avere un'arte talmente esplicita come quella della Galindo. In più, la performance che doveva mettere in scena quella sera non aveva funzionato; lei non aveva voluto provarla, e in generale bisogna sempre tenere conto del grado di imprevedibilità. Però avevamo iniziato a seminare qualcosa di importante in questa città, che abbiamo poi continuato a coltivare, che era questo tipo di arte. Per alcuni versi viene definita come arte impegnata, politica, da attivisti; in realtà, è un tipo di arte contemporanea che ha una maggiore attenzione. Parlando delle realtà, non si può non parlare della politica, dell'economia, della società, dell'identità. Ho iniziato a invitare artisti lontani dal sistema più stretto e privilegiato dell'arte contemporanea, che però avevano fatto delle scelte a mio avviso più sincere, più vere. Sono anche loro parte di questo sistema – fanno gli artisti, quindi, hanno le loro gallerie, vendono le opere, ecc. – ma a mio avviso attraverso la loro poetica davano una maggiore attenzione a ciò che era interessante anche per me, che volevo far conoscere alla città. Solo attraverso la conoscenza si può pensare di – non voglio avere la presunzione di dire di cambiare le cose, ma almeno di avere la consapevolezza. Poi sta a ognuno di noi decidere di cambiare la società in cui vive. Ritengo che attraverso le opere d'arte e le mostre che noi facciamo, diamo la possibilità di conoscere. Sta al pubblico magari approfondire e mettere in pratica ciò che artisti come Galindo, Santiago Sierra, Teresa Margolles, Tania Bruguera ci dicono attraverso le loro opere: provare a partecipare per il miglioramento del nostro contesto sociopolitico.

A causa di ciò molti criticano il PAC e lo definiscono troppo politico, ma noi arriviamo solo fino a un certo punto, non vogliamo convincere i cittadini come fanno i politici. Noi siamo qui a presentare determinati artisti che hanno delle loro idee, continuiamo a proporre un certo tipo di arte per rafforzare la nostra identità e la nostra credibilità, poi sta alla sensibilità delle persone decidere che insegnamento trarne. Preferisco dare l'impressione di essere eccessivamente indirizzato verso un tipo di arte contemporanea che cambiare a seconda delle mode, perché c'è questo rischio: se non sei uno spazio credibile, poi, quando arriva un'artista come Tania, le persone possono percepire che l'hai invitata perché nel frattempo tutti parlano di lei.

Ti faccio un esempio: nel 2025 avremo Shirin Neshat. Io sono convinto che quando presenteremo a ottobre questa mostra nessuno penserà che la stiamo facendo perché oggi si parla molto dell'Iran. Penseranno che sia un giusto proseguo del nostro programma. Lei parla di Iran, Tania parla di Cuba, Regina del Guatemala, Teresa del Messico; al di là della differenza geografica, il tema è quello – la violazione dei diritti, del rispetto delle identità, la denuncia nei confronti della violenza – che poi ognuno di loro declina in base alla regione di provenienza.

GT: Nel 2023 l'arte politica è inscindibile dall'arte contemporanea. Artiste come Galindo, Bruguera e Neshat vanno citate non solo in un contesto femminista ma soprattutto in quello complessivo internazionale che riguarda l'arte impegnata. In parte mi ha già risposto sviluppando la linea di pensiero del PAC, ma secondo lei perché in Italia c'è stato il bisogno di proporre una mostra come quella di Tania Bruguera? Ci sono delle similitudini con la storia sociopolitica contemporanea del nostro Paese? Come ad esempio l'immigrazione, che è un tema molto importante per Bruguera.

DS: Non nascondo il fatto che era un argomento che mi interessava, era stato parte del mio dottorato di studio e della mia tesi; nel momento in cui si deve guidare uno spazio, viene quasi naturale fare riferimento ai propri interessi e ai propri studi. Però sono ancora convinto che un certo tipo di discorso in Italia non fosse stato ancora intrapreso da nessun museo e tanto meno da nessuno spazio pubblico. Quando si parla di realtà politiche ed economiche ci si prende anche un rischio, e non sempre le persone hanno voglia di portarlo avanti perché gli ostacoli all'interno dell'amministrazione pubblica sono tanti. In tutti questi anni, ho sempre avuto il sostegno da parte della mia pubblica amministrazione, ma mi sono trovato in determinate situazioni a difendere l'opera di Tania Bruguera. Quando hanno chiesto al sindaco "ma che cos'è quel manifesto a Milano con la bandiera europea e il filo spinato?" sono andato dal Consiglio Comunale con tutta l'opposizione a raccontare cos'era; ho fatto interviste per spiegare il contenuto della mostra perché alcuni giornali di una determinata sponda politica ci avevano attaccato. Ci sono tante battaglie non semplici che uno deve intraprendere; ecco perché secondo me ci sono pochi spazi che continuano in modo costante a fare questo tipo di lavoro.

Tania è sempre stata un punto di riferimento per l'arte politica, non si può toglierla da questo contesto. La sua arte è politica perché la nostra vita è politica: ciò che noi facciamo, come noi viviamo, come ci comportiamo ha dei risvolti politici. Ci eravamo incrociati nel 2015: a giugno io ero alla Biennale dell'Avana, lei era stata arrestata tra la fine di dicembre e gennaio quando aveva cercato di fare la performance in Plaza de la Revolución. Io sono andato a conoscerla che era agli arresti domiciliari in casa sua. Abbiamo parlato molto in quell'occasione. Tania è sempre stata un personaggio raccontato in maniera molto divisiva al di fuori di Cuba: alcuni la considerano la passionaria che si è presa a cuore certe battaglie; molti invece la vedono come una privilegiata, che per via del suo doppio passaporto può uscire dal Paese quando vuole, che è benestante perché ha una carriera artistica già avviata, e la raccontano come colei che dal suo appartamento di New York può permettersi di raccontare i malaffari di Cuba. In realtà quando l'ho conosciuta mi sono reso conto dell'atteggiamento completamente sincero e genuino di quest'artista, che davvero crede nelle sue battaglie e in quello che fa, senza risvolti economici e commerciali.

Ero andato alla Biennale dell'Avana perché stavo preparando una collettiva di artisti cubani per il 2016 al PAC. Lei inizialmente non voleva partecipare perché c'erano diversi artisti che la continuavano a criticare. Poi ci siamo conosciuti, lei ha avuto modo di capire qual era il vero intento di queste mostre che avevamo iniziato al PAC, queste collettive dedicate ai Paesi extraeuropei che si proponevano di raccontare in maniera molto diretta le diverse culture. Ha deciso di partecipare, non con una sua opera storica

– perché non voleva sfruttare lo spazio istituzionale per far aumentare di valore un suo lavoro – ma con un’opera nuova, senza chiedere nessun tipo di contributo economico. Quest’opera era una lunga lettera che lei mi ha scritto dove mi spiegava come mai all’inizio aveva rifiutato il mio invito. E quella era la nuova opera di Tania Bruguera che noi abbiamo presentato qui al PAC. Da lì ho capito che c’era la voglia di raccontare il suo Paese. Era una lettera di 60 pagine, dove lei raccontava tutto quello che a suo parere non stava andando bene a Cuba e che lei temeva fosse raccontato dalla nostra mostra, e quindi era per questo che inizialmente non voleva partecipare. Da lì ho capito che volevo fare un lavoro solo con lei, era l’artista adatta per il nostro progetto. Sono passati un po’ di anni prima di riuscire ad avviare una collaborazione. Nel frattempo, le erano arrivati gli inviti della Tate Modern di Londra per una nuova esposizione alla Turbine Hall, e del MoMA di New York per comprare l’opera *Untitled (Havana, 2000)* e riallestirla per la prima volta. Nel 2018, terminati questi due progetti, nonostante la pandemia, abbiamo iniziato a lavorare al nostro.

GT: Mi viene spontaneo, a questo punto, farle due domande: il titolo della mostra *La verità anche a scapito del mondo* è in qualche modo collegato al vostro primo incontro? Nel giugno 2015 infatti Bruguera fonda l’*Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)*; lei era presente alla performance che ha dato inizio a questo progetto o era già accaduta quando è arrivato a Cuba per la Biennale?

DS: Era già accaduta. Noi come PAC abbiamo partecipato con una donazione alla raccolta fondi che Bruguera aveva sviluppato per permettere l’apertura dell’istituto. Ma la performance era già avvenuta – quando si è trattato di trovare un titolo alla personale io avevo appena riletto l’opera di Hannah Arendt. C’era questo libro di sue interviste in cui ho trovato questa espressione, “la verità anche a scapito del mondo”, che mi sembrava perfetta per Tania, per quello che lei ha sempre sostenuto: voler raccontare la verità, a scapito sia del mondo sia della sua sicurezza personale.

La critica che da sempre veniva mossa a Tania era quella di raccontare una verità un po’ edulcorata, o meglio, una verità peggiorativa, per alimentare il mito dell’artista passionaria. Spero con la mostra di aver dimostrato che non è così: la situazione a Cuba è tremenda così come lei la espone. Ad esempio, con la pandemia, il vaccino non è arrivato a tutti subito; i più poveri l’hanno avuto soltanto in un secondo, se non un terzo momento. In più, la crisi economica ha colpito un Paese che già di suo è poverissimo. Ciò che lei ha iniziato a riportare attraverso i suoi canali social mi ha fatto capire davvero che è quella la realtà, è quella la verità che lei racconta senza filtri ma senza neanche caricarla di peso.

GT: Per quanto riguarda invece la performance *Untitled (Havana, 2000)*, nel 2018 il MoMA di New York ha proposto a Bruguera di riazionare l’opera, che alla sua prima apparizione alla Biennale dell’Avana del 2000 era stata subito censurata dal governo cubano. È per questo che avete deciso di riproporla al PAC in un secondo *reenactment*?

DS: Sì. Credo che questa performance sia non solo uno dei suoi lavori migliori, ma soprattutto uno dei lavori simbolo della contemporaneità. È un’opera eccezionale, dove c’è tutto quello che io apprezzo di un’artista, che rappresenta a pieno la forza dell’arte contemporanea.

Nel 2018, quando ho invitato Tania, avevo già in mente di riproporla. Poi è arrivato il MoMA, che la stava già studiando da tempo, e ha deciso di riallestirla. Io l’ho vista, ottima – anche se i performer non erano tutti cubani. Il curatore del MoMA che si è occupato della ricostruzione l’ha fatto in modo molto specifico e dettagliato.

Tania a quel punto, quando abbiamo iniziato a lavorare alla nostra mostra, non era convinta di riproporla. La nostra mostra doveva inizialmente essere nel 2020, quindi

sarebbero passati solo due anni dal *reenactment* del MoMA, che in più l'aveva fatta già in maniera filologicamente attenta. Allora l'abbiamo lasciata un po' in stand-by.

Quando è scoppiata la pandemia e lei ha iniziato attraverso i suoi canali social a provare a dar voce ai cubani, mi era venuto in mente di riproporle una nuova versione di questo lavoro. Da quando era stata presentata la versione originale, Fidel Castro era morto e il fratello si era tolto dalla politica. Anche se oggi il nuovo governo cubano è comunque a immagine e somiglianza della famiglia Castro, sono cambiate diverse cose: non c'è più la figura carismatica di Castro che ammutolisce le persone. In *Untitled (Havana, 2000)* tutto è illuminato esclusivamente da questo televisore dove emerge la figura di Castro, che da una parte spaventa e dall'altra affascina. E i performer cubani nel tunnel stavano completamente zitti.

Il difficile di una mostra come quella di Tania è che se vai a riallestire e poi anche a riproporre con dei *reenactment* dei lavori passati, queste performance devono avere un valore attuale, altrimenti la mostra si trasforma in una sorta di operazione archivistica. È importante la conservazione, ma noi non siamo un archivio, dobbiamo proporre qualcosa di attuale. Quando abbiamo scelto le opere da allestire qui al PAC, con Tania ci siamo chiesti: "Quali delle tue azioni riproponiamo, che possano ancora oggi – magari anche riviste, magari no – avere un valore attuale per le persone?". Lo spettatore non deve avere la sensazione di vedere rimessa in scena un'opera datata, che secondo me è la cosa peggiore che si possa fare in una mostra di azioni performative. Quella *Untitled (Havana, 2000)* rischiava di essere una cosa bella, filologica, importante, però senza nessun valore attuale. Vent'anni non sono tanti ma per Cuba sono stati percepiti come una vita, perché è successo di tutto; già solo il fatto che la famiglia Castro non fosse più al potere era una cosa da raccontare. Loro sono stati i dittatori che sono sopravvissuti a tutto, che hanno costruito lo stesso mito di Cuba. Quindi, come si fa a riproporre una cosa del genere senza mostrare il cambiamento?

Così abbiamo deciso di togliere il video di Castro, di lasciare la canna da zucchero – simbolo del clima di instabilità e dell'economia fallimentare cubana nel 2000 così come oggi –, di non mantenere la stanza buia ma di mettere delle luci, che volevano dare speranza. Attraverso i mezzi di comunicazione i cubani oggi possono e vogliono alzare la loro voce; in effetti, soltanto attraverso internet si sono venuti a sapere quanti prigionieri politici vi erano a Cuba in quel momento. Per questo abbiamo dato la parola ai performer, ma sempre lasciandogli le mani dietro le spalle, sottolineando come i cubani siano ancora prigionieri. Non c'è ancora la possibilità di denunciare le cose liberamente; se scrivi una cosa del genere su Facebook rischi anche sei anni di carcere. Quest'atteggiamento nei performer era rimasto, però c'era la parola, la volontà, il grido di dire e di raccontare. Questo spiega anche quella luce accennata ai lati dell'installazione, perché quel tunnel del 2000 voleva essere ora un po' più chiaro. Inoltre, i nostri performer erano tutti cubani.

GT: Mi parlava del lavoro che avete fatto nella scelta delle opere da proporre. Stiamo parlando di opere *site-specific* e *time-specific*, fatte per diversi periodi e luoghi. Oltre a *Untitled (Havana, 2000)* sono state riallestite altre performance, come *Crying Room* o *Untitled (Kassel)*, rimaste pressoché invariate rispetto a quelle originali. Qual è l'idea principale che avete seguito nella scelta dei *reenactment*?

DS: Quando ho invitato Tania nel 2018 il grande allarme che la nostra società stava vivendo era quello della migrazione, che per molti versi ricordava la grande migrazione da Cuba a Miami degli anni Novanta, e che inevitabilmente avvicinava a noi molte sue opere del passato. Quindi abbiamo iniziato a lavorare su questo tema, sull'urgenza migrazione, sul pericolo e su come i Paesi europei non avessero pronta nessuna politica di accoglienza e di gestione per cercare di coordinare questo fenomeno. Ci interessava molto come un tema che lei aveva tanto raccontato con le sue opere negli anni Novanta

oggi potesse essere un nostro tema. Siamo partiti da qui, cercando di raccontare attraverso alcune sue opere del passato il fenomeno della migrazione di oggi.

La quarta sala aveva come riferimento la migrazione cubana con quelle due opere storiche di Tania, che poi non si allontanano tanto dalle imbarcazioni precarie che vediamo nel Mediterraneo oggi. *Crying Room*, che aveva portato alla Tate, nella nostra versione è stata ampliata: i numeri che lei stampava sulle mani ai visitatori continuavano a crescere, a crescere, non si arrestavano. L'opera di Kassel, città tedesca in cui c'era la fabbrica che produceva armi durante la Seconda guerra mondiale, era ancora estremamente attuale. Il suo significato va al di là della denuncia alla città per la fabbrica di armi, rappresenta lo stato di perenne minaccia nel quale stiamo vivendo un po' tutti, come se vivessimo con la pistola puntata alla testa senza accorgercene. I nostri governi stanno portando la situazione a un punto talmente pericoloso e difficile da risolvere, che a Tania ricordava – e non solo a lei, perché è un dato di fatto – quegli estremismi di destra post Seconda guerra mondiale.

Lei aveva creato la bandiera europea con il filo spinato per un progetto a Londra. Ha voluto riproporla perché nel frattempo la situazione era peggiorata; già all'epoca, in Italia, nonostante un governo di centro-sinistra, c'erano state delle derive che lasciavano intuire dove saremmo finiti oggi. Il punto in cui siamo non è avvenuto dall'oggi al domani, è qualcosa che si è costruito e che si poteva benissimo immaginare. Con Tania abbiamo molto insistito sull'argomento della migrazione, sulla privazione dei diritti umani, del confinamento. Nel frattempo, infatti, stavano facendo il giro del mondo le immagini dei campi di accoglienza, che altro non sono che delle prigioni. Queste immagini erano nella mente di Tania, e l'Italia è stato uno di quei Paesi europei che si era contraddistinto negativamente su come stava e come sta accogliendo gli immigrati. Da qui la selezione dei lavori.

Il tanto contestato lavoro della quinta sala, *Arbeit macht frei*, che lei non aveva più riprodotto, inevitabilmente portava il pensiero dello spettatore lì: come i vari Paesi stanno trattando i migranti, oggi che all'interno del governo italiano si parla di sostituzione etnica – senza creare troppi allarmismi, perché nessuno vuole mettere sullo stesso piano la politica di oggi con quella del fascismo e del nazismo, però ci sono degli atteggiamenti simili. Avevamo visto giusto nel riproporre quest'opera, anche se Tania era un po' preoccupata perché era stata criticata molto in passato. Però devo dire che in questa mostra non ha ricevuto neanche una critica, finalmente forse le persone avevano davvero capito il significato di quel lavoro.

L'opera nella prima sala era anche quella un riadattamento della lettura de *Le origini del totalitarismo* di Hannah Arendt. La performance così com'è è stata comprata dal Museo di Hannover; noi l'abbiamo riproposta con la bandiera europea alle spalle, che abbiamo fatto ricamare dalle vittime dei campi nazisti, grazie alla collaborazione con l'A.N.E.D. (Associazione Nazionale Emodializzati Onlus) di Milano. Abbiamo riproposto la performance originale con quella bandiera dietro che inevitabilmente dava una contestualizzazione diversa: non era più soltanto un discorso teorico sul totalitarismo, era un discorso preciso sui totalitarismi che si stanno scatenando in Europa.

GT: Rappresentare delle performance in uno spazio fisico già definito e limitato dev'essere molto complicato, come anche collegare tutte le varie installazioni alle performance stesse.

DS: È stato molto complesso. Al di là del rimetterle in scena, abbiamo seguito fedelmente le istruzioni originali, anche per quelle che hanno subito delle modifiche. È vero che per *Untitled (Havana, 2021)* non c'era più il televisore, ma la canna da zucchero era la canna da zucchero di un certo tipo, che un tempo veniva coltivata a Cuba e che oggi, per assurdo, Cuba importa dal Marocco. Noi siamo andati in Marocco a

prendere quella canna da zucchero. Questo lavoro aveva cercato anche di rimmetterlo in scena Okwui Enwezor nella sua Biennale di Venezia. Non solo non ci sono foto ma nessuno se lo ricorda perché lì, per esempio, non avevano seguito le istruzioni precise e avevano preso la canna da zucchero in India. Quello è un altro tipo di canna da zucchero, non resiste così tanto, ed era marcita subito; infatti, dopo due o tre giorni avevano chiuso la sala dove c'era questa installazione.

La pistola di *Untitled (Kassel, 2002)* era lo stesso identico fucile della Seconda guerra mondiale che abbiamo chiesto al Museo delle Arti Antiche di Milano per riprodurre lo stesso suono. La sedia a dondolo nella prima sala era identica a quella di casa sua. Sicuramente ci sono tutti gli accorgimenti attuali, però si parte sempre da ciò che l'artista aveva deciso all'epoca, solo poi ci possono essere delle aggiunte e delle integrazioni.

In più, quando le metti in scena ovviamente devi anche coordinarle, e le persone che le fanno devono sapere bene quello che devono fare. Tania aveva tenuto dei laboratori su come comportarsi. Aveva fatto degli esercizi di lettura con i performer che avevano partecipato a *Untitled (Havana, 2021)*; il performer che era in Kassel lo ha istruito lei personalmente su quanto peso mettere nei piedi per far sentire il rumore che doveva rimbombare nella stanza, su che tipo di stivali doveva indossare, e così via. In *Arbeit macht frei* voleva che la smerigliatrice venisse usata in un certo modo per illuminare una parte ben precisa della scritta, poi voleva evitare che l'insegna si rompesse subito, quindi doveva seguire un certo movimento. È stato molto interessante, ma complicatissimo. Lei ha istruito tutti quanti i performer e poi noi abbiamo coordinato le performance con i vari turni – quello è stato un vero e proprio delirio.

La complessità di questo tipo di mostre, al di là del fatto di evitare il rischio archivio, è proprio questa: devi riuscire a seguire le istruzioni originali per non tradire il concept iniziale, e poi introdurre le varianti e le novità decise con l'artista, che devono essere ben in armonia con il progetto originale, altrimenti sembra una cosa forzata.

GT: Dev'essere stato anche molto difficile creare la *timeline* biografica sulla vita di Bruguera. È molto interessante soprattutto l'aspetto documentaristico che ne è emerso, in quanto è riuscito a trovare dei video e delle fotografie inedite delle prime performance di Bruguera a Cuba.

DS: Questo lavoro è stato un po' il mio orgoglio. Infatti, devo dire a Tania: ti abbiamo sistemato l'archivio, ora ci devi dare almeno l'autorialità di questo progetto!

Per me questo lavoro era un aspetto fondamentale. Di pubblicazioni su di lei ce ne sono davvero pochissime. Il fatto è che questo succede spesso con gli artisti che fanno performance ovviamente, soprattutto se non sono sostenuti dalle gallerie, che ti registrano e poi archiviano tutto perfettamente. Lei non ha mai avuto nessuna galleria alle spalle, altra ragione che va a suo favore, e confuta un sacco di accuse che le vengono fatte: ad oggi, rifiuta di lavorare con le gallerie. I suoi lavori li vende però ai musei, si fa pagare per dei progetti ma soltanto dalle istituzioni museali pubbliche e private, ma non commercializza nessun suo lavoro. Eppure, oggi potrebbe davvero avere qualsiasi galleria.

Era importante far capire bene alle persone il percorso di Tania, che lei non era per nulla una "improvvisata", che alle spalle aveva già trent'anni di attività. Per quanto il suo percorso si fosse sempre basato sul momento della performance, comunque era riuscita con questi suoi momenti live a stravolgere e a cambiare la storia dell'arte contemporanea e non solo, anche la storia sociale e politica. Ma serviva qualcuno che queste cose le mettesse bene in ordine. Lei non si era mai davvero preoccupata di registrare, di fotografare; la ragazza che aveva assunto per aiutarci viveva a Sydney, il suo studio è a New York – cose folli.

Ci ho messo un po'. Ho contattato tutti i curatori e i direttori con i quali lei ha lavorato in questi anni, mi sono fatto mandare foto anche in bassa risoluzione, video che avevano fatto anche in maniera amatoriale per costruire la *timeline*. Insieme alla sorella, ci siamo messi a organizzare invece gli aspetti più biografici, in modo tale da dare una visione completa del lavoro di Tania. Spesso la si considera l'artista che ha fatto quella performance – no, è l'artista che ha fatto un percorso molto importante e sofisticato per alcuni versi, e soprattutto non casuale. A volte uno se la ricorda come quella della pistola alla tempia, ma quella performance è arrivata dopo tutta una serie di esperienze, al culmine di un percorso preciso, e segna il cambio totale di direzione dell'arte performativa. Quella performance è talmente importante che però va collocata all'interno di un discorso, non può essere estrapolata così altrimenti uno la vive come la provocazione di un'artista. Si tende sempre a dire: la provocazione massima nella storia dell'arte contemporanea è quella di Tania con la pistola alla tempia.

GT: Ne ha fatte tante di provocazioni.

DS: Però quella scatena sempre un sacco di dibattiti: fino a che punto un artista deve mettere in gioco la sua vita per l'arte? Perché la pistola comunque era carica, non c'è nulla da fare. Ho assistito a tante conferenze in giro per il mondo dove si parlava di tutt'altro, poi a un certo punto quando si trattava il tema della responsabilità dell'artista si arrivava a quel lavoro lì.

Quel lavoro – al di là del fatto che sarebbe stato assurdo rimetterlo in mostra – era giusto posizionarlo all'interno della *timeline*. Per esempio, a San Francisco e poi in Messico tra il 2017 e il 2018 avevano fatto una mostra dove in una sala avevano ricostruito il tavolino, la pistola chiusa in un box, il foglio che lei legge. Avevano ricostruito l'ambiente della Biennale. Ecco, quel risultato era quello che io non volevo per la nostra mostra. Lei non è più così, non è più a quel suo livello di ricerca, ha superato già la discussione della responsabilità singola dell'artista. Riallestire una sala in quel modo; quando l'ho vista mi sembrava qualcosa di un'artista morta, che non aveva più quel valore attuale che invece ha Tania.

GT: Per quanto riguarda i video documentaristici, soprattutto quelli delle prime performance cubane, lei sottolineava come Bruguera non abbia mai ritenuto importante documentare le sue opere, o, se veniva filmata o fotografata, richiedere di avere nel proprio archivio questi video e foto. Come è riuscito a ritrovare questi documenti? Come, ad esempio, il video della performance *Il peso de la culpa*, che è una delle sue azioni primarie e principali.

DS: Bisogna tenere presente che, per molti artisti performer, che credono in quello che fanno, la performance vive solo in quel momento. Oggi si ha la concezione che il video e la fotografia siano anche opere d'arte; invece, Tania ha sempre vissuto la performance nel senso più genuino del termine: era quel momento lì, tutto il resto non le interessava. Lei non aveva intenzione di vendere le sue foto o le registrazioni come se fossero delle opere, perché il suo lavoro era in quel momento lì. Però a livello documentaristico e archivistico sono documenti interessanti e utilissimi.

Per esempio, nel caso de *Il peso de la culpa*, quando ero stato a Cuba per la Biennale dell'Avana e per preparare la mostra, ero entrato in contatto con questo studio di artisti fotografi, che negli anni Novanta avevano documentato tutto ciò che stava succedendo nel loro Paese. Erano gli anni in cui il mito di Fidel Castro era già venuto meno e gli artisti se n'erano resi conto; quindi, si erano formati diversi movimenti che provavano a denunciare in modo più o meno nascosto la situazione all'interno del Paese. C'era questo collettivo di fotografi e artisti che riprendevano tutto ciò. Parte di loro vivono ancora all'Avana e hanno delle documentazioni eccezionali. In quei filmati ci sono tutti i vari artisti: quando c'era Tania andavano tutti a vedere Tania, quando c'era Lázaro

Saavedra andavano tutti a vedere lui. Alcuni di questi fotografi avevano dei video amatoriali, mal registrati, di quegli anni lì. In quel mese e mezzo che ho passato all'Avana per preparare la mostra tra di noi si era innescato anche un rapporto di fiducia, perché effettivamente molti di loro cercavano di tenere nascosto questo materiale, evitavano di divulgarlo.

GT: Avevano paura che venisse censurato.

DS: Esatto. E quindi ho trovato dei video eccezionali che neanche Tania aveva più rivisto dall'epoca, grazie anche ad altri artisti cubani, che ogni tanto mi mandavano delle foto fatte durante gli anni della contestazione – verranno pubblicate tutte nel catalogo. Come ho già specificato, molte fotografie della *timeline* erano presenti grazie ai vari curatori e direttori che avevano lavorato con lei in questi anni, che avevo contattato personalmente; i video storici nello specifico però grazie ai contatti all'interno di questo studio di artisti cubani. È stato un lavoro di ricostruzione d'archivio molto interessante anche per me.

GT: La *timeline* ha fatto comprendere bene allo spettatore le circostanze in cui ha vissuto Bruguera come artista e cittadina cubana. È stata censurata, espatriata, imprigionata innumerevoli volte a causa della sua arte, ma questo comunque non l'ha mai fermata. Oggi a che punto è con la sua ricerca artistica? Come influisce il suo rapporto conflittuale con il suo Paese nella sua arte contemporanea?

DS: Io credo che sia un po' stanca. Vivere questi anni della pandemia a Cuba sono stati complicati; si è enfatizzato il divario tra ricchi e poveri, si sono riproposte tante limitazioni e problematiche che Tania aveva già vissuto negli anni Novanta: si sono chiusi ancora più i confini di un Paese che già di suo vive asserragliato, questo ha fatto sì che ci fosse meno disponibilità di cibo. Tania rivedeva per strada le file di persone come durante il *Período especial* per prendere il pane e il cibo fondamentale, ha quindi rivissuto il periodo peggiore del regime.

Ad un certo punto le si è presentata l'occasione di ritornare a vivere negli Stati Uniti. In questa situazione ha richiesto al governo cubano di fare un vero e proprio scambio: lei sarebbe uscita dal Paese solo se avessero liberato alcuni prigionieri politici. La situazione è ancora molto difficile a Cuba, nonostante le cose stiano cambiando. Quindi capisco il fatto che abbia colto l'occasione per andarsene. Inoltre, il governo era tornato ad attuare delle politiche di controllo e di persecuzione nei suoi confronti. In quei tre anni, come abbiamo denunciato anche nella *timeline*, aveva le pattuglie fuori dalla macchina, la intercettavano. Io non ti dico cosa è stato preparare la mostra con lei, ho scaricato tantissime app sul telefono perché eravamo costretti a cambiarle continuamente, WhatsApp era sotto controllo, non potevamo neanche via Facebook, per telefono neanche a parlarne. Ho scaricato Signal solo per lei, che è una app in cui hai la possibilità di eliminare entro due o tre minuti quello che stai dicendo. Ogni tanto lei cancellava subito i messaggi e io le dicevo: "Tania, almeno dammi il tempo di leggere e di prendere appunti!".

È dall'anno scorso che non la vedo, da quando ci siamo incontrati a Documenta a Kassel. C'è sempre quello spirito combattivo, che crede di poter cambiare e denunciare, però non so quanto sia ancora disposta a mettere in gioco sé stessa: a ritornare a Cuba, rischiare di essere incarcerata, spiata, pedinata.

Io credo che ora lei, a livello di ricerca, stia cercando di trovare delle altre vie. Per esempio, a Kassel ha partecipato come collettivo *INSTAR*, quindi non c'era lei come singola artista. Ovviamente era sempre presente, ma coordinava il lavoro dei vari membri che ne facevano parte, artisti e non. Da lì ho capito che forse, dopo tanti anni, sta provando a elaborare e a percorrere una nuova via, non troppo distante dalla sua poetica, quella non la vuole stravolgere. Credo che stia cambiando nella metodologia di

raccontare il suo lavoro, quindi non più performance – già le sue azioni sono ormai più partecipative che performative. Penso che stia cercando un nuovo linguaggio di espressione per raccontare la sua ricerca di sempre, che è il suo punto di forza e che secondo me non cambierà mai.

GT: Abbiamo visto come l'arte di Bruguera voglia denunciare dal punto di vista sociopolitico alcune realtà internazionali nonché quella cubana, e come anche sia pedagogica e ricerchi un dialogo con lo spettatore. Che cosa pensa le abbia lasciato l'esperienza della preparazione della mostra al PAC insieme all'artista? Che cosa sente di aver imparato dal suo pensiero artistico?

DS: Io l'ho detto anche a Tania, per me non è stato solo un lavoro, è stata davvero un'esperienza di vita. Ho voluto farmi risucchiare totalmente da lei, dalla sua arte, dal suo modo di vivere la sua arte. Non so se questo sia totalmente un bene, se uno debba farsi travolgere dagli artisti in questo modo – non lo so, ci devo ancora pensare. Sono entrato talmente dentro il suo modo di interagire, anche con le persone e le comunità con le quali lei ha lavorato. Ho cercato di entrare dentro la sua stessa vita oltre che la sua stessa arte perché, nel suo caso, sono davvero un tutt'uno: lei non ha una sua vita; la sua vita è, al di là della sua arte, il suo modo di vivere l'arte.

Facendo altri esempi di artiste che io stimo tantissimo, come Galindo e Margolles, entrambe hanno un proprio ménage familiare. La Galindo ogni tanto mi scrive e mi invia i disegni di sua figlia. Invece, Tania è impressionante come sia calata sempre e comunque all'interno di quello che fa, che vede, che cerca di raccontare, non separa mai le due cose. Per capirla, devi entrare a far parte di questo vortice.

Ho passato il tempo a rincorrerla in giro per il mondo perché lei viaggia costantemente, si sposta da una parte all'altra per tenere le sue conferenze. Io ho ancora qua delle sue valigie, per farti capire. La sua missione è quella di far conoscere le sue pratiche artistiche, e ci crede davvero tanto in questo. È affascinante come una persona come lei, che potrebbe davvero starsene comodamente a casa sua, passi il tempo a cercare di coinvolgere quante più persone possibili raccontando in maniera chiara, senza tirarsi indietro a domande scomode, quello che lei fa e perché lo fa. Io trovo che un'artista così sia il massimo. A Tania non interessa se ci sono dieci o cento studenti ad ascoltarla, se le domande gliele fa un giornale importante o un giovane freelance; lei risponde e parla con tutti, con qualsiasi mezzo, in qualsiasi momento. Si percepisce che ha questa urgenza, come se fosse per lei una forma di vita quella di raccontare perché fa certe cose, perché vuole evitare qualsiasi fraintendimento e che le persone non la capiscano. Io mi domando: "Ma quale artista a quei livelli si concede così tanto?"

Io credo che sia questo che secondo me fa un po' la differenza con tanti artisti. Ribadisco, io ho avuto il privilegio di lavorare con artisti come Galindo, Margolles, e tanti altri, e mi sono sempre trovato bene con loro. Se dovessi però trovare una differenza, come Tania ha travolto la mia vita nessun altro. La seguivo dove potevo, in Europa e qualche volta negli Stati Uniti, mi sedevo in prima fila alle sue *lectures* per cercare proprio di capire fino in fondo questo suo atteggiamento, questo approccio alla sua arte strettamente legato alla sua modalità di vita. Questi anni passati al suo fianco sono stati per me importanti da questo punto di vista. Ho ritrovato in lei delle cose che ho cercato di fare mie, cosa che non mi era mai successo con gli altri artisti; le ho detto poi come mi avesse totalmente stravolto la vita in questi anni. Finita la mostra c'è stato un momento in cui ho dovuto prendere le distanze perché ero diventato quasi un tutt'uno con lei.

Non so se questa sia la giusta soluzione per tutti gli artisti, non sto dicendo che Tania ha trovato la chiave per essere l'artista per eccellenza; solo che questa cosa del fare della sua vita uno strumento d'arte la rende unica. Il suo modo di vivere è un'espressione artistica.

GT: Forse perché utilizza anche pratiche artistiche diverse, che non fanno strettamente parte del mondo dell'arte ma possono essere considerate anche al di fuori di esso. Ad esempio, *Cátedra Arte de Conducta*, che non è direttamente considerabile come un'opera d'arte, ma è sicuramente collegata e fa parte della sua pratica artistica.

DS: Esattamente. Mentre lavorare con altri artisti è stata un'esperienza di lavoro fondamentale, che rifarei cinquantamila volte, con lei è stata proprio un'esperienza di vita.

GT: Mi ha aperto molto la visione che avevo di Tania Bruguera come artista. L'ho sempre vista una figura empatica, e mi domandavo come mai la sua vita e personalità fossero così legate alla sua arte, e non avesse una famiglia da cui tornare. Nell'intervista *Tania Bruguera in Conversation with Claire Bishop*, ad un certo punto, racconta come il suo steso padre l'abbia denunciata alla polizia a causa della sua pratica artistica. Mi chiedevo se non sia stato anche il suo passato familiare a portarla a unire questi due aspetti.

DS: Sì, il suo passato ha sicuramente influito. Io ho vissuto con lei anche il momento della morte della madre quando stavamo lavorando insieme. Credo che questo abbia ancora di più rafforzato il nostro rapporto. È morta tragicamente in un incidente stradale in Italia; lei doveva occuparsi di portare la salma a Cuba. Abbiamo vissuto insieme quelli che sono i momenti più delicati della vita di una persona, il lutto e la sua elaborazione. Anche mio padre è morto in un incidente, quindi capivo perfettamente il trauma che stava affrontando, di come la tua vita cambia in una frazione di secondo. Sarà stato anche questo che ci ha avvicinato così tanto, il motivo del perché le sono particolarmente affezionato. Sono sicuro che ben presto sentiremo ancora parlare di lei, perché è una donna eccezionale e un'artista unica.

Dall'intervista con il curatore Diego Sileo sono emersi molti aspetti interessanti riguardanti Tania Bruguera all'interno del panorama artistico contemporaneo. Lo spazio espositivo pubblico del PAC accoglie artisti politici, di cui Bruguera è un simbolo, che vogliono provare attraverso la loro arte a rendere partecipi gli spettatori al miglioramento del contesto sociopolitico internazionale. È stato sottolineato più volte come la sua figura di artista all'interno di Cuba sia percepita in modo ambivalente: da un lato, cittadina cubana che ha a cuore il proprio Paese e, con la sua pratica artistica, denuncia la situazione governativa ed economica rischiando in prima persona; dall'altro, artista ricca e privilegiata con doppio passaporto che vive all'estero e può decidere di entrare e uscire dai confini a proprio piacimento. Quello che è emerso dalle parole di Sileo è un'artista che ha fatto della propria vita la sua arte, completamente dedicata al proprio obiettivo, che va oltre la critica e la denuncia, ma vuole educare lo spettatore a un'azione attiva, ponendolo davanti ai problemi sociali e politici internazionali, come la violazione dei diritti, il rispetto delle identità, la denuncia nei confronti della violenza.

Nel 2023, l'arte politica non può essere separata dall'arte contemporanea, e Bruguera ne è un esempio. Le sue opere sono attuali oggi come lo erano vent'anni fa, ed è per questo che una mostra come *La verità anche a scapito del mondo* ha funzionato nel riproporre performance già azionate, ma ricontestualizzate nel tempo presente. La performance come puro atto artistico non è pensata per essere riprodotta più volte, esiste solo in un preciso momento ed è stata ideata per un luogo specifico. L'esposizione al PAC dimostra come le azioni di Bruguera siano contemporanee in diversi periodi storici e luoghi internazionali, che il loro significato può essere adattato in base al tempo e allo spazio in cui vengono riprodotte in quanto universale.

Il titolo della mostra, nonostante citi delle parole di Hannah Arendt, è rappresentativo per la sua arte: come afferma Sileo, Bruguera ha sempre voluto raccontare la verità, senza filtri, a scapito sia del mondo sia della sua sicurezza personale. Ciò si può notare, ad esempio, nella performance *Untitled (Havana, 2000)*, realizzata inizialmente per la Biennale dell'Avana, e poi riazionata la prima volta al MoMA di New York nel 2018 e la seconda proprio al PAC nel 2021. Quest'opera non solo è uno dei suoi lavori migliori, ma anche viene considerata come azione artistica simbolo della contemporaneità. Se all'inizio la versione originale voleva denunciare il regime castrista che sottometteva la popolazione cubana e condannava la libertà d'espressione, nella versione del 2021 la figura di Fidel Castro non esiste più, e il fratello ha lasciato la sua posizione al governo. Di conseguenza, si apre uno spiraglio di speranza anche nell'opera performativa, non più illuminata solamente dal televisore che riproduce il documentario su Castro, ma da luci accennate che fanno intravedere la fine del regime. I performer non sono più zitti, ma gli viene data la parola, per enfatizzare come oggi i cubani stiano ritrovando la voce e la voglia di raccontare, nonostante rimangano ancora di fatto prigionieri del loro Paese, come simboleggiano le mani dietro la schiena.

Il tema della migrazione emerge da sempre come importante nella pratica artistica di Bruguera. Le sue opere degli anni Novanta lo avevano raccontato in modo approfondito, e si dimostrano ancora attuali, in quanto richiamano problemi che la società europea e italiana sta vivendo da molti anni. La mostra al PAC lavora sull'urgenza della migrazione, sui pericoli che i migranti affrontano, e su come i Paesi europei non abbiano una politica di accoglienza e di gestione efficace per coordinare

il fenomeno. Dalle opere cubane sulla migrazione, come *Tabla de salvación* ed *Estadística*, si passa a quelle internazionali, come *22,853 (Crying Room)*, che insieme a *The poor treatment of migrant today will be our dishonor tomorrow*, *Untitled (Kassel, 2002)* e *Plusvalía*, hanno in comune il tema della privazione dei diritti umani e del confinamento nel contesto più ampio dei totalitarismi di cui l'Europa è oggetto oggi.

L'aspetto fondamentale di ricostruzione d'archivio intrapreso da Sileo è sicuramente evidente nella *timeline* biografica sulla vita di Bruguera. I documenti emersi da questo progetto sono inediti e ripercorrono la vita dell'artista dagli inizi a Cuba negli anni Novanta fino ai tempi contemporanei. Attraverso questa biografia si ricostruisce pezzo per pezzo l'attività di Bruguera in patria e nel panorama internazionale, scoprendo come la sua ricerca artistica si sia evoluta nel tempo, rimanendo comunque fedele allo stesso obiettivo attivista di denuncia sociopolitica. La sua poetica pedagogica e in dialogo con lo spettatore ha subito un cambiamento nel linguaggio d'espressione e nella metodologia di raccontare il proprio lavoro, nonostante la sua ricerca rimanga sempre ancorata agli stessi ideali, che sono ancora oggi parte della forza di cui sono impregnate le sue opere.

Come ripete più volte Sileo, Bruguera ha fatto della sua vita uno strumento d'arte, e del suo modo di vivere un'espressione artistica. La sua missione è quella di far conoscere le sue pratiche artistiche in modo limpido e sincero, con qualsiasi mezzo, in qualsiasi momento, cercando di coinvolgere quante più persone possibili. Nonostante le censure, l'espatrio, le incarcerazioni e gli arresti domiciliari, Bruguera non si è mai fermata e ha sempre continuato a fare quello che le riesce meglio, usare la sua arte per difendere chi non ha una propria voce, affermandosi come figura fondamentale tra gli artisti politici nel panorama contemporaneo.