Università degli Studi del Molise

Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione

Dottorato di ricerca in

"Innovazione e Gestione delle Risorse Pubbliche" XXXIV Ciclo

Scienze sociali, politiche e della comunicazione

Arte e Potere

Un'analisi a partire dai dispositivi di validazione

L-ART/03 — Storia dell'arte contemporanea

Tutor

Chiar.mo Prof. Flavia Monceri

Coordinatore

Chiar.mo Prof. Giovanni Cerchia

Dottorando

Dott. Giovanni Rendina – matr. 164245

INDICE

Introduzione

Capitolo 1. ***Strumenti***

1. *Potere, soggetto, sapere - Foucault e l'organizzazione discorsiva*
2. *Bricolage - Deleuze e la de/costruzione dell'esperienza*
3. *Nanostrumenti*
   3.1 Enunciato performativo e validazione
   3.2 Come performare un enunciato - Steven Lukes e la teoria radicale del potere
4. *Il controllo dell'emergenza*

Capitolo 2. ***Genealogia del discorso moderno contemporaneo***

1. *Arte istituzionale come discorso moderno*
2. *Fontaine - Artista da oggetto a soggetto*
3. *Functional turn*

Capitolo 3. ***Casi Studio***

1. *Jimmie Durham e la nazione Cherokee - Soggettivazione individuale e comunità*
2. *Luther Blissett - Artista come processo di soggettivazione collettiva*
3. *Incompiuto - Monumenti impossibili*

Conclusioni

Bibliografia

Ringraziamenti

Introduzione

Lo scopo della presente ricerca consiste nell'analisi della pratica artistica a partire dal presupposto secondo cui ogni opera d'arte è sottoposta alla validazione di uno o più soggetti particolari che, di volta in volta, agiscono nel definirla tale. In altri termini, ciò equivale a dire che per come essa verrà qui intesa, l'arte si può analizzare in quanto espressione di una serie di relazioni di potere e, quindi, come un insieme di elementi che rientrano all'interno della sfera del politico.

Si fa qui riferimento in particolar modo al pensiero di Jacques Rancière, il quale sostiene, come efficacemente riassunto da Paolo Godani nell'introduzione a *Il disagio dell'estetica*[1], che l'arte è estremamente vicina alla politica, ma non è un'azione politica *tout-court* in quanto l'arte non agisce nella direzione della costruzione di soggetti politici collettivi, ma verso la dissoluzione di tali soggetti. Per Rancière infatti la politica è una pratica collettiva e opera alla creazione di *mondi comuni* attraverso la costruzione e la condivisione di spazi, linguaggi e tempi all'interno – e tra le varie – comunità politiche. Come egli stesso spiega chiaramente:

> La politica irrompe quando coloro che "non hanno il tempo" se lo prendono, per porsi come abitanti di uno spazio comune, e non solo una voce che segnala il dolore. Questa distribuzione e redistribuzione dei ruoli e delle identità, questa suddivisione degli spazi e dei tempi, del visibile e dell'invisibile, del rumore e della parola costituiscono ciò che chiamo la partizione del sensibile. La politica consiste nel riconfigurare la partizione del sensibile che definisce ciò che è comune in una comunità, nell'introdurvi soggetti e oggetti nuovi, nel rendere visibile ciò che non lo era e nel far sentire come parlanti coloro che non erano percepiti se non come animali rumorosi.[2]

---

[1] Cfr. Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica,* trad. it. a cura di P. Godani, Edizioni ETS, Pisa 2009, pp. 7-17.
[2] Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica,* cit., pp. 37-38.

Se però, pur partendo da questo punto di vista, ce ne discostiamo e intendiamo la politica come una pratica individuale, è veramente difficile trovare uno scarto significativo tra la pratica artistica e quella politica. Procedendo in tale direzione, il presente studio si inserisce nel solco di una tradizione di pensiero che riporta l'attenzione dell'individuo su se stesso, con il risultato che l'agire positivamente modellando il proprio sé diventa un'azione politica. Questo tipo di visione unisce una prospettiva post-strutturalista ad un approccio politico individualista[3]. Come il lettore potrà evincere dai paragrafi a seguire, questa analisi si pone in antitesi rispetto ad una visione politica rivoluzionaria - per la quale è necessario agire organizzando e attivando un contro-potere o una contro-egemonia, al fine di sostituire l'egemonia imperante - in quanto la realizzazione di un nuovo sistema di potere e l'affermazione di una certa cultura ad esso legata, porterebbero a riprodurre dinamiche di iniquità e disuguaglianze.

Infatti, come afferma Todd May, le posizioni post-strutturaliste guardano con diffidenza alle teorie politiche generali. Egli arriva a sostenere che "c'è uno Stalin che aspetta dietro ogni teoria politica generale"[4], e che tali teorie sono spesso suscettibili di essere applicate come ulteriori strumenti di oppressione. L' approccio politico ripreso in questo studio, quindi, propone all'individuo di ragionare non in termini rivoluzionari, bensì di autonomia. Pertanto, l'oggetto della pratica politica non sarà la società, ma l'individuo stesso, che praticando la politica e affermando la propria singolarità, fa di sé un soggetto etico. Come sostenuto da Saul Newman, quest'approccio "suggerisce una trasformazione micro-politica del sé nella sua relazione con il potere, in modo tale che sia possibile di districarsi dai sistemi di potere e dalla nostra dipendenza da essi,

---

[3] Con il termine "individualista" si intende un approccio che tenga in considerazione l'individuo in quanto processo e intensità. Quindi - pur adottando l'individuo come proprio orizzonte teorico - il presente studio non vuole escludere la possibilità di identificarsi in un soggetto politico collettivo. Piuttosto la direzione del presente studio è quella di aprire la pratica politica alle azioni e alle responsabilità del singolo, il quale può eventualmente scegliere di costruirsi *anche* come soggetto politico collettivo.

[4] "there is a Stalin waiting behind every general political theory", T. May, *Is Post-Structuralist Political Theory Anarchist?*, in D. Rousselle, S. Evren, *Post-Anarchism: A Reader,* Pluto Press, Londra 2011, p. 42. (traduzione mia)

finanche dal nostro desiderio per essi (è un operare oltre il costituito a partire dal sé)."[5]

Inoltre, come vedremo nei passaggi successivi, il cambiamento di prospettiva compiuto da Michel Foucault nello studio del potere - non più legato a soggetti particolari come ad esempio il sovrano, lo stato, il padrone; ma analizzato tenendo conto del suo carattere relazionale e del suo agire all'interno di ogni rapporto sociale - può riflettersi in uno spostamento dell'asse della pratica politica, come sostiene Flavia Monceri:

> Se il potere è diffuso, si può affermare che si danno infinite forme dell'esercizio del potere e del contropotere individuali, e ciò permette di prendere finalmente sul serio l'idea che l'individuale è politico[6].

Questa analisi avviene all'interno di un *frame* epistemologico di matrice costruttivista, per il quale la conoscenza non è qualcosa di percepito passivamente da colui che conosce, bensì è un processo dinamico al quale gli individui conoscenti partecipano attivamente. Il cambio di paradigma nella tradizione filosofica e cognitivista verso una visione costruttivista, alla quale aderisce la presente analisi, è stato spiegato - tra i tanti - da Ernst Von Glasersfeld:

> Tradizionalmente in filosofia ci si aspetta sempre che l'oggetto chiamato conoscenza - sia nel caso in cui esso si basi su informazioni trasmesse dai sensi, sia su discernimenti della ragione intuitiva - rappresenti una realtà esterna in maniera in qualche modo analoga al modo in cui le raffigurazioni rappresentano i propri soggetti. La teoria costruttivista del sapere rompe con questa tradizione e pone una relazione diversa tra la conoscenza e il mondo reale. L'attività del conoscere è vista piuttosto come quella di un fiume che trova la sua strada attraverso gli ostacoli in un paesaggio. Il fiume non scopre com'è il paesaggio, ma per tentativi ed errori trova un modo per scorrere. Il

[5] S. Newman, *Postanarchism,* Polity Press, London 2015.
[6] F. Monceri, «*L'individuale è il politico». Anarchia, filosofia politica e punk rock*, in F. Monceri (a cura di), *Poteri fluttuanti. Forme dell'anarchia contemporanea,* Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 93.

> percorso del fiume è determinato da un lato dai vincoli del paesaggio e dall'altro dai vincoli impliciti alla "logica" dell'acqua, che impedisce al fiume di scorrere in salita. Nella visione costruttivista, quindi, la conoscenza non riguarda ciò che può o non può esistere, ma si concentra (come la visione dei pragmatici) su ciò che ha dimostrato di avere successo.[7]

Date tali premesse, è possibile dedurre che un approccio costruttivista non fa riferimento al concetto di verità o ad una realtà ontologica. Piuttosto, prende in considerazione la conoscenza in quanto adattamento funzionale all'interno del mondo esperienziale individuale. La presente ricerca, infatti, non indaga l'artisticità di un elemento in termini essenzialistici. Cerca invece l'artisticità all'interno della costruzione dell'esperienza che ogni individuo opera, e che può essere mediata con gli altri individui in maniera, appunto, intersoggettiva[8]. Lo smantellamento dell'ontologia non è votato ad una esclusione dell'esistenza o della realtà. Piuttosto, riconducendo l'esperienza ad una costruzione della nostra mente, sorvola sul problema dell'esistenza in sé, circoscrivendo l'analisi al campo esperienziale.

Ne consegue che questo approccio non può, e non vuole, quindi trovare valori assoluti in arte. Infatti, data la mancanza di un metodo condiviso, e di sistemi di verifica e applicabilità condivisi nel processo di definizione di un'opera d'arte, non è possibile fare ricorso ad una cartina di tornasole che verifichi se un dato elemento sia effettivamente arte. Questa lettura rende la critica d'arte e la curatela operazioni inevitabilmente e a volte del tutto strumentali che vengono messe in atto per uno scopo. Ne risulta che non esiste una comprensione di un'opera d'arte che sia più "corretta" o "giusta" di un'altra in quanto questo studio non fa riferimento all' identità dell'arte, ma a processi di oggettivazione e soggettivazione[9].

---

[7] E. von Glasersfeld, *The Constructivism*, in W.E. Craighead - C.B. Nemeroff, *The Concise Corsini Encyclopedia of Psychology and behavioral Science* , Hoboken, N.J. 2004, p. 219, 220.

[8] Cfr. E. von Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere*, trad. it. a cura di M, Marcheselli, Odradek, Roma 2015.

[9] Si fa particolare riferimento a *Tell Me Who You Are!: Do We Need Identity in Philosophy and the Social Sciences?,* lavoro di Monceri nel quale propone un approccio, da applicare alle

Questa breve premessa ci permette di introdurre una sovrapposizione tra la pratica politica e la pratica artistica proprio perché entrambe si possono esprimere attraverso l'azione e la soggettivazione del singolo. Infatti, come sostenuto all'interno del presente scritto, l'etichetta "arte" viene sempre applicata ad un dato elemento attraverso una pratica di validazione che avviene mediante un'oggettivazione da parte di terzi oppure di una soggettivazione. Con il termine oggetto - utilizzato in questo studio nella sua accezione politica - intendiamo un elemento che viene agito da pratiche discorsive e di potere, che quindi viene definito e, per così dire, ventriloquiato e gestito da altri individui che si fanno, invece, soggetti politici. Viceversa, con soggetto, intendiamo l'individuo che agisce nel determinare il sé e gli oggetti attraverso una relazione di potere.

In altre parole, si potrebbero brevemente riassumere i due concetti come segue: l'oggetto in quanto elemento che *riceve* l'azione politica e il soggetto come elemento che *fa* l'azione politica. Pur non utilizzando direttamente queste due categorie, in quanto statiche e definite, il presente studio fa comunque riferimento ai due processi ad esse legati, appunto l'oggettivazione e la soggettivazione. Lo spostamento concettuale - da oggetto e soggetto verso strumenti teorici di tipo processuale, ovvero "oggettivazione" e "soggettivazione" - corrisponde ad un ribaltamento nell'utilizzo di tali criteri: dall'essere al fare. Infatti, se i primi due corrispondono a una visione essenzialistica, i secondi, invece, definiscono una *praxis*. Tale riferimento è preso in considerazione partendo dal presupposto per il quale il potere assoluto è impossibile da applicare[10]. Da ciò deriva l'impossibilità che un soggetto intrattenga una relazione di potere totale rispetto al proprio oggetto. Date tali premesse, possiamo concepire i due concetti di oggetto e soggetto come due poli verso i quali i processi di oggettivazione e soggettivazione possono dirigere gli individui in maniera asintotica e contingente al processo,

scienze sociali, per il quale non si faccia più riferimento alla categoria essenziale di identità, ma si sostituisca tale concetto statico con uno processuale, appunto quello di identificazione. Cfr. F. Monceri, *Just Tell Me Who You Are!: Do We Need Identity in Philosophy and the Social Sciences?*, in A. Martinengo, *Beyond Deconstruction From Hermeneutics to Reconstruction*, De Guytrer, Berlino 2012.

[10] Infra. p. 13.

senza mai arrivare a toccarne gli estremi. Ciò equivale a dire che non è possibile determinare un soggetto che non sia anche solo parzialmente oggetto, e viceversa.

In arte, la soggettivazione qui presa in esame, non può fare a meno di verificarsi, per fare un solo esempio, ogni qualvolta un artista si pensa tale o firma una propria opera. Infatti, nel momento cui questo avviene, l'individuo si soggettiva come autore di un determinato elemento. Non è mia intenzione in questa sede sostenere che sia impossibile andare nella direzione di un'arte che non utilizzi la categoria di autore e quindi di soggetto. Piuttosto, m'interessa analizzare quali sono le componenti della soggettivazione artistica e, tramite l'analisi di diversi *case studies*, fornire alcuni strumenti che possano essere utilizzati come un'ulteriore apertura verso processi e pratiche di autodeterminazione.

Questa visione, ovviamente, porta allo sgretolamento di ogni discorso unitario sull'arte e combatte ogni pretesa epistemica universalistica al suo interno. Si schiera, invece, a ridurre il discorso al carattere di *doxa*. Per via dell'assenza di un metodo universalmente condiviso, l'arte intesa come discorso è suscettibile ad essere influenzata da particolari relazioni di potere, che attraversandola ne cristallizzano le modalità in elementi fissi e stabili; li distruggono e li ricompongono diversamente in altri luoghi e momenti. Questa ricerca, attraverso la scomposizione di tale narrazione nei vari dispositivi di potere che contribuiscono a comporla, vuole evidenziare come essi possano essere utilizzati in maniera funzionale. Vuole inoltre sottolineare come la pratica artistica possa essere autonoma nel creare una produzione teorica che sorregga e s'intrecci alle pratiche formali, e che di conseguenza possa agire anche nella direzione dell'autonomia dell'individuo nella costruzione del sé e della propria esperienza, anche politica.

Capitolo 1
Strumenti

1. Potere, soggetto, sapere - Foucault e l'organizzazione discorsiva

Potere, soggetto, sapere: questi elementi vengono presi in esame dalla presente ricerca, al fine di comprendere se la pratica e la costruzione del sé - operate da un artista - possano generare momenti di resistenza rispetto alla costellazione di rapporti di potere nella quale sono immerse. Gli autori di riferimento per analizzare le tematiche appena citate sono Michel Foucault, e Gilles Deleuze e Félix Guattari, a causa dell'ampio interesse che esse hanno generato all'interno della loro ricerca e della centralità che i loro studi, ancora oggi, occupano nel dibattito su tali temi. Nel nostro caso, verranno impiegati al fine di costruire un contesto epistemologico all'interno del quale posizionare la nostra concezione di arte, intesa come pratica individuale e di potere. Sia Foucault che Deleuze hanno infatti ampiamente trattato il tema del soggetto. Entrambi, nel solco del pensiero nietzscheano, hanno operato una decostruzione dell'universalità del soggetto, evidenziando una visione per la quale il soggetto non sarebbe un elemento dato, ma la risultante di una produzione continua del sé, che l'individuo attua in relazione alla società e ai suoi saperi. Come scrive Cristina Zaltieri:

> Vi è una profonda consonanza tra la ricerca di Foucault sulla microfisica del potere e la riflessione di Deleuze sulle istituzioni. Per

entrambi, il potere, il sapere e il soggetto si possono pensare solo in un gioco continuo di infiniti rimandi.[11]

Michel Foucault si è lungamente soffermato sullo studio dei processi di storicizzazione, con particolare riguardo all'avvento del pensiero scientifico e alle ricadute che questo ha generato sulla società occidentale in termini di potere. Attraverso la sua ricerca egli opera una decostruzione dei discorsi scientifici a partire dalla modernità, mostrandone il carattere - derivante e conseguente - verticale e gerarchizzante[12]. Foucault effettua un'analisi di diverse pratiche influenzate dai sistemi di pensiero scientifico, affrontando di volta in volta lo studio di particolari avvenimenti e di particolari tecniche; come il sistema carcerario, la gestione della sessualità nella modernità, le istituzioni mediche e, in particolare, quelle manicomiali.

La sua analisi punta ad illuminare i rapporti di forza sottesi alla costruzione della verità, specialmente quella scientifica, che proprio dalla modernità in poi viene applicata e sistematizzata congiuntamente alla nascita e allo sviluppo dello stato-nazione. Egli cerca di fare chiarezza nell' intreccio tra potere e sapere, rintracciando i dispositivi[13] e i meccanismi che ne vengono investiti e che, a loro volta, investono gli individui. La sua analisi lo porta a sostenere che gli effetti di potere generati da questa triangolazione portano alla definizione di un modello di

---

[11] C. Zaltieri, *Insegnare l'ininsegnabile. Nietzsche, Foucault, Deleuze*, in "Nòema", I (2010), n. 1. disponibile all'URL: https://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/download/676/891/2713 (letto Il 13/07/2022).

[12] Cfr. G. Preterossi, *Potere*, Laterza, Bari e Roma 2007.

[13] «Ciò che io cerco di individuare con questo nome è, in primo luogo, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo esso stesso è la rete che si stabilisce fra questi elementi... In breve, fra questi elementi, discorsivi o meno, c'è una specie di gioco, di cambi di posizione, di modificazione di funzioni che possono, anche loro, essere molto differenti. …per dispositivo intendo una specie, diciamo, di formazione che, in un dato momento storico, ha avuto...una funzione strategica dominante... si tratta di una certa manipolazione di rapporti di forze, di un intervento razionale e concertato in questi rapporti di forze, sia per svilupparle in una tal certa direzione, sia per bloccarle, oppure per stabilizzarle, utilizzarle.» Foucault citato e tradotto da S. Chignola, *Sul dispositivo. Foucault, Agamben, Deleuze,* relazione del convegno tenuto presso UNISINOS, Porto Alegre, 25 settembre 2014.

soggetto inteso come "normale", che si erge ad universale. Secondo Foucault, questa tipologia di soggetto è trasmessa e riprodotta tramite l'attivazione dei luoghi dedicati all'istruzione, al lavoro, alla medicalizzazione, i quali agiscono attraverso l'applicazione di questi saperi sui corpi degli individui ed hanno su di essi un effetto plastico, non solo in termini di repressione, ma anche in senso attivo, agendo a livello del desiderio e della conoscenza:

> Poiché se il potere non avesse altre funzioni che quella di reprimere, se non lavorasse che come censura, esclusione, sbarramento, rimozione, come una specie di grosso Super-io, se non si esercitasse che in modo negativo, sarebbe molto fragile. Se è forte, è perché produce effetti positivi a livello del desiderio – come comincia ad essere noto – ed anche a livello del sapere: se si è potuto costituire un sapere sul corpo è stato attraverso un insieme di discipline militari e scolastiche.[14]

Tale modello opera quindi sugli individui un processo costante di *normalizzazione* dei corpi tramite le discipline[15]. Per discipline Foucault intende una serie di tecniche di assoggettamento utilizzate per organizzare i corpi nello spazio, quali ad esempio l'ambiente della fabbrica o i contesti militari, coordinando e ottimizzando le funzioni dei corpi al fine di incrementarne la resa e massimizzare il risultato del loro impiego[16].

Per converso, egli evidenzia ed analizza il "negativo" risultante da questa pratica di normalizzazione. Egli volge quindi lo sguardo alla gestione degli individui e dei corpi che non rientrano all'interno di questo insieme normato dal modello universale di soggetto. In particolare si sofferma su quelle pratiche che egli definisce pratiche di rimozione. Queste specifiche tecniche di potere agiscono sui corpi, i quali vengono portati ai margini della società stessa, rimossi, silenziati.

---

[14] M.Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, trad. it. a cura di A. Fontana - P. Pasquino, Einaudi, Torino 1982, p. 141.
[15] Cfr. M. Foucault, *Microfisica del potere*, cit., p. 193.
[16] Per approfondire il concetto di disciplina in Foucault si rimanda al terzo capitolo di *Sorvegliare e punire.* Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione,* trad. it a cura di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1993, pp. 147-202.

Congiuntamente allo sguardo che rivolge alla modernità, egli opera un'indagine genealogica sulle pratiche del sé nelle culture greca e romana, rinvenendo come nel mondo classico vi fosse una serie di tecniche legate alla conoscenza e alla guida di sé.

Tramite continui rimandi tra i due momenti storici - quello moderno e quello antico - e le modalità di definizione del soggetto che li contraddistinguono, Foucault delinea un rapporto tra "le tecnologie del potere - che regolano la condotta degli individui e li assoggettano a determinati scopi o domini esterni, dando luogo ad una oggettivazione del soggetto"[17] - e "le tecnologie del sé - che permettono agli individui, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima: dai pensieri, al comportamento, al modo di essere e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi".[18]

Il rapporto di interdipendenza tra questi due tipi di tecnologie è denominato da Foucault con il termine "governamentalità".[19] Applicando gli strumenti costruiti attraverso la sua ricerca, al contesto a lui contemporaneo, egli evidenzia come nella cornice capitalista il potere agisca nel progressivo sgretolamento dei soggetti collettivi a favore di processi di soggettivazione sempre più individualizzati e legati alla costruzione di identità funzionali al successo economico[20]. Questo *milieu*, sempre secondo Foucault, lascia però uno spiraglio che permette all'individuo di soggettivarsi agendo verso una direzione di resistenza rispetto al potere, reagendo ai processi di sfruttamento, creando anomalie in un orizzonte di omologazione dei processi antropogenici, adottando tattiche e strategie di sabotaggio dei discorsi egemoni. Al fine di comprendere al meglio questi elementi, è necessario approfondire che cosa intenda Foucault con il termine potere.

---

[17] M. Foucault, L.H. Martin et al. (a cura di), *Un seminario con Michel Foucault. Tecnologie del sé.* , trad. it. a cura di S. Marchignoli, Bollati Boringhieri, Torino 2020, p. 13.
[18] M. Foucault, *Tecnologie del sé*, cit., p. 13.
[19] M. Foucault, *Tecnologie del sé*, cit., p. 14.
[20] "Ciò che Foucault ha descritto come la trasformazione del soggetto stesso in impresa, in un 'imprenditore di se stesso' sempre più 'individualizzato' ed incentrato su pratiche di potenziamento (empowerment) del proprio capitale umano". Cfr. S. Luce, *Soggettivazioni antagoniste. Frantz Fanon e la critica postcoloniale*, Meltemi, Milano 2018, pp. 14-15.

Per Foucault il potere non è qualcosa che si ha o non si ha. Non è un qualcosa che si difende. Non è il potere dell'oppressore che univocamente viene esercitato contro gli oppressi. Non si palesa se non quando ci sono dei momenti di resistenza. Non reprime ma, piuttosto, produce e orienta. È ovunque; non perché un potere particolare sovrasti tutti gli altri, quanto per il fatto che ogni rapporto è anche un rapporto di potere.[21] Lo smantellamento della dicotomia oppresso/oppressore operato da Foucault apre allo studio di quella che egli definisce microfisica del potere[22]. Non solo dalle istituzioni deriva infatti il potere. Esso è reticolare, e al suo interno non solo gli individui circolano e si formano, ma essi funzionano anche da elementi di trasmissione del potere, il quale si organizza in piccoli centri, particolari ed innumerevoli: "Un capoccia, un portiere di case popolari, un direttore di prigione, un giudice, un responsabile sindacale, un rettore-capo di un giornale"[23]; un artista affermato, un direttore di museo e un curatore d'arte, aggiungeremmo noi. Per Foucault però il potere non è mai totale, vi è sempre la possibilità di un momento di resistenza che possa opporsi al potere, spogliandolo della propria invisibilità:

> C'è sempre qualcosa, nel corpo sociale, nelle classi, nei gruppi, negli individui stessi che sfugge in certo modo alle relazioni di potere; qualcosa che non è affatto la materia prima più o meno docile o resistente, ma il movimento centrifugo, l'energia di segno opposto, l'elemento sfuggente[24]

Come anticipato, la nozione di potere proposta da Foucault intrattiene un fittissimo rapporto con la formazione dei saperi. Un'ampia porzione dei suoi studi è dedicata a questo rapporto, dal quale risulta una vera e propria organizzazione dei saperi in unità discorsive. Da qui, la definizione di "discorso" proposta in

---

[21] Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it a cura di P. Pasquino - G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 80-91.
[22] Cfr, M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, cit., p. 29.
[23] M. Foucault, *Microfisica del potere*, cit., p. 115.
[24] M. Foucault, *Poteri e strategie*, trad. i. a cura di Pierre Dalla Vigna, Mimesis, Milano 2014, p. 21.

L'archeologia del sapere da Foucault: "Un discorso è [..] l'insieme degli enunciati che appartengono a uno stesso sistema di formazione".[25]

Possiamo quindi definire un discorso come ciò che deriva da una serie di funzioni che determinano medesimi oggetti, medesime regole e modalità di formazione di una serie di enunciati, per questo accorpabili - appunto - all'interno di uno stesso contenitore. Per tali ragioni egli sostiene che sia possibile, per fare alcuni esempi, "parlare di discorso clinico, di discorso economico, di discorso della storia naturale, di discorso psichiatrico"[26].

A tal proposito, Foucault sostiene che i diversi saperi configurano determinate visioni delle cose, o meglio sulle cose, per le quali gli oggetti del discorso vengono plasmati e modificati dalla pratica discorsiva. Benché molti discorsi abbiano la pretesa di rintracciare dei significati precostituiti nelle cose, sono i discorsi stessi che invece determinano e costruiscono i propri oggetti di indagine. Il riconoscimento di questa dinamica avviene per Foucault attraverso quello che egli chiama principio di specificità:

> Un principio di specificità: non risolvere il discorso in un gioco di significati precostituiti; non immaginarsi che il mondo ci volga un viso leggibile, che non avremmo più che da decifrare; il mondo non è complice della nostra conoscenza; non esiste una provvidenza prediscorsiva che lo disponga a nostro favore. Occorre concepire il discorso come una violenza che noi facciamo alle cose, in ogni caso come una pratica che imponiamo loro; e proprio in questa pratica gli eventi del discorso trovano il principio della loro regolarità, andare verso le sue condizioni esterne di possibilità, verso ciò che dà luogo alla serie aleatoria di quegli eventi e che ne fissa i limiti. [27]

---

[25] M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it. a cura di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1999, p. 144.
[26] M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 144.
[27] M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi,* trad. it. a cura di A. Fontana et al., Einaudi, Torino 2014 p. 27.

A questo riguardo, ciò che interessa il presente studio è comprendere quali siano le funzioni che agiscono nella costruzione del discorso artistico. Quale sia quindi la dinamica che permette ad un determinato elemento di rientrare all'interno del discorso artistico e conseguentemente - assumendo il punto di vista di Foucault per il quale è il sapere che agisce positivamente sulle cose - conferire a tale elemento la qualità di oggetto artistico. E, per converso, comprendere quali siano "le procedure di controllo e delimitazione"[28] che squalificano taluni elementi impedendogli di far parte di un determinato discorso; assecondando la posizione di Foucault per la quale

> in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità.[29]

Foucault evidenzia tre gruppi di procedure che permettono tale tipo di controllo. Il primo gruppo è quello delle procedure di esclusione, in cui raggruppa tre principi: il principio di interdizione, il principio di partizione e rigetto, l'opposizione di vero o falso. Il secondo gruppo è quello delle procedure interne, tra cui identifica il commento, l'autore e la modalità della disciplina. Infine rintraccia un terzo gruppo in cui inserisce le procedure per scongiurare l'apparizione dei "poteri" che i discorsi portano con sé. Di particolare importanza, a tal proposito, è ciò che Foucault evidenzia come principio di rarefazione:

> Tutte le regioni del discorso non sono egualmente aperte e penetrabili; alcune sono saldamente difese (differenziate e differenzianti), mentre altre sembrano quasi aperte ai quattro venti e poste, senza preliminare restrizione, a disposizione di ogni soggetto parlante.[30]

---

[28] M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi,* cit., p. 11.
[29] M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi,* cit., p. 5.
[30] M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi,* cit., p. 19.

Non tutti i principi discorsivi rintracciati da Foucault però sembrano essere applicabili al discorso delle arti visive, per via della peculiarità dello stesso discorso artistico rispetto ad altri quale ad esempio il discorso scientifico. I principi di interdizione e di partizione, ad esempio, non sembrano essere del tutto applicabili all'arte. Infatti, la validità delle opere viene riconosciuta anche ad autori che sarebbero considerati non-autori in altri contesti. Basti pensare che, in taluni casi, la validità di questo particolare tipo di sapere viene riconosciuta anche in maniera interspecista.

Ne è un esempio il caso del *selfie* del macaco. Nel 2011 il fotografo americano David Slater, affrontò un viaggio in Indonesia per realizzare un servizio fotografico sui macachi. Il fotografo durante il suo viaggio riuscì ad avvicinare un gruppo di primati. Una volta entrato in confidenza con il branco, decise di installare la propria macchina fotografica e il relativo pulsante per l'autoscatto, di modo che le scimmie potessero raggiungere autonomamente l'apparecchio fotografico. Un esemplare in particolare, di nome Naruto, si avvicinò alla macchina finendo con lo scattare diverse fotografie, alcune delle quali vennero selezionate e vendute da Slater con il nome di *Monkey Selfie.*

Questa vicenda ha successivamente portato ad una disputa legale relativa al copyright delle foto, terminata con la sentenza di un tribunale americano che nel 2018 ha sancito che l'opera non poteva essere soggetta a copyright in quanto gli animali non costituiscono persone giuridiche. Più che il lato legale, ciò che interessa la presente ricerca è il fatto che queste opere - pur generando una disputa sulla loro autorialità, la quale oscillando tra un autore umano e un macaco rimane indefinita - siano state validate attraverso l'acquisizione e l'esposizione, come è successo nel caso del *Monkey Selfie* acquisito dalla collezione del Museum of Fine Arts di Houston.[31]

[31] *David Slater Monkey Selfie,* disponibile all'URL: https://emuseum.mfah.org/objects/138747/monkey-selfie?ctx=a449e7e7344207c2ee3a3537bc2cafd7d502ec21&idx=0 (letto Il 20/04/2022).

Naruto (?), *Monkey Selfie*, immagine digitale, 2008.

Altri principi, che non sembrano godere di compatibilità con il discorso artistico, sono ad esempio la dicotomia vero/falso, la quale non sembra generare senso in un contesto artistico.[32] L'azione di commentare negativamente un'opera d'arte, infatti, non sembra causare un reale effetto su di essa, se non quello di aumentare l'attenzione del pubblico nei confronti della stessa opera d'arte. Se infatti immaginiamo un commento costruito al fine di negare l'artisticità di un oggetto, nel caso in cui tale azione di produzione di discorso provenga da un soggetto interno al discorso artistico, il commento non farà altro che posizionare l'oggetto del commento all'interno del discorso artistico stesso[33].

Piuttosto, si potrebbe identificare uno dei cardini che reggono il discorso con il potere relativo che hanno le persone di validare un elemento in quanto arte, mano a mano che un particolare caso di fruizione si verifica. Infatti, se un soggetto commenta un oggetto nel tentativo di definirlo come non arte o più genericamente nel tentativo di screditarlo - producendo il suo commento dall'interno di un contesto artistico - non farà altro che visibilizzarolo e riprodurlo ulteriormente, ridistribuendo la posizione di tale elemento all'interno della narrazione artistica.

In altre parole, sembra che il discorso sia costruito in base alla capacità che ha uno specifico individuo, una specifica istituzione, uno specifico gruppo, uno specifico artista, di rendere visibile un elemento e di influenzare il pubblico nell'accettare tale elemento come opera d'arte. Quello che appare come discorso può quindi essere letto come una serie di enunciati che agiscono sugli oggetti analizzati dal discorso stesso. Se, per così dire, aumentiamo la risoluzione dell'immagine che costruiamo di uno specifico discorso, infatti, noteremo come esso non sia un elemento completamente unitario.

Nonostante da lontano possa apparirci come un blocco compatto e ordinato, avvicinandoci e utilizzando le diverse tecniche di analisi proposte da Foucault, potremo notare come esso sia in effetti composto da una moltitudine di azioni - linguistiche e fisiche - che permettono agli oggetti della propria indagine di gravitare attorno all'etichetta arte. Spesso queste azioni si muovono verso

[32] Infra pp. 36-39.
[33] Infra pp. 57-64.

direzioni opposte generando una molteplicità di "arti" che prendono forma e materia in specifici contesti in maniera discontinua e - spesso - non coerente tra loro. Si viene quindi a formare un discorso che si riproduce in contesti di maggiore esposizione e che intrattengono con il pubblico un rapporto di maggiore influenza, che potremmo definire "discorso istituzionale" dell'arte.

Possiamo quindi individuare dei dispositivi che intrattengono nei confronti del pubblico relazioni di potere e influenza tramite le quali propongono una lettura dell'arte costruita a partire da medesime regole, accorpabili all'interno di un medesimo discorso. Questo si riproduce attraverso svariati dispositivi, quali ad esempio i musei, le università, le accademie e le riviste. Vi sono però altre pratiche che vivono al di fuori delle orbite istituzionali riconosciute dallo stato o dal mercato, che costituiscono la materia oscura del discorso artistico.[34]

A sua volta questo particolare tipo di sapere vive uno stretto rapporto con la costruzione del *soggetto* il quale, oltre che soggetto, diviene anche oggetto di tale sapere. Infatti, un individuo che si identifichi come artista e conseguentemente si dichiari tale, che quindi si soggettivi in quanto artista, non può che instaurare un posizionamento rispetto al discorso artistico. Tra le cause per le quali un individuo sceglie di costruire il proprio sé in questo senso, indubbiamente molteplici, è difficile credere che non sia presente una logica di *empowerment*.

Provando a ipotizzare che il contesto sia quello del mercato e della specializzazione professionale, infatti, è indubbiamente vantaggioso che l'artista sia riconoscibile in quanto tale affinché i suoi prodotti e le sue prestazioni possano essere richiesti, apprezzati e valorizzati. Il soggettivarsi come artista, infatti, permette all'individuo di costruire un percorso verso un sostentamento ed eventuale successo. In questo senso l'artista è attraversato dal potere, inteso come quella serie di relazioni che determinano le condizioni esterne affinché la sua pratica possa riprodursi nel tempo.

---

[34] Gregory Colette utilizza l'espressione "materia oscura" [*dark matter*] per definire diverse pratiche artistiche che, nate e sviluppatesi all'interno del contesto newyorkese a partire dagli anni '70 dello scorso secolo, per varie ragioni tra cui il carattere attivistico di tali pratiche, sono rimaste escluse dalla narrazione artistica mainstream e dalla relativa visibilizzazione per svariati anni. Cfr. G. Colette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture,* Pluto Press, London 2006.

A tal proposito, la questione che mi interessa sollevare riguarda le possibilità di resistenza che la soggettivazione artistica può attivare rispetto alle tecnologie del potere e di assoggettamento. In altre parole, se sia possibile che pensarsi e definirsi artista possa integrare una pratica di resistenza alle relazioni di potere che tendono a normare tale figura specializzata nella produzione di oggetti. Lo stesso Foucault si è interrogato sull'operato degli artisti e sulla soggettivazione, intesa come costruzione del sé, in quanto potenziale materiale di un'opera d'arte, come si deduca dal brano seguente:

> Quello che mi colpisce è il fatto che nella nostra società l'arte sia diventata qualcosa che riguarda solo gli oggetti, e non gli individui o la vita; che l'arte sia qualcosa di specializzato o che è fatto da esperti che sono artisti. Ma non potrebbe la vita di ognuno diventare un'opera d'arte? Perché la lampada o la casa dovrebbero diventare un oggetto d'arte, ma non la nostra vita?[35]

[35] H. L. Dreyfus, P. Rabinow, Michel Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago 1983, p. 236.

2. *Bricolage - Deleuze, Guattari e la de/costruzione dell'esperienza*

L'aspetto della ricerca condotta unitamente da Deleuze e Guattari che viene maggiormente preso in considerazione ed utilizzato in questo studio è quello legato al concetto di *bricoleur.* I due studiosi riprendono questo termine da Claude Lévi-Strauss, il quale lo aveva precedentemente utilizzato nel suo *La pensée sauvage* pubblicato nel 1962[36]. All'interno del suo scritto, Lévi-Strauss contrappone la modalità intellettuale "non addomesticata", alla costruzione del pensiero scientifico. Nel comporre questo binomio, paragona la prima modalità al *bricolage,* e la seconda all'ingegneria:

> Il *bricoleur* è in grado di svolgere un gran numero di compiti diversificati; ma a differenza dell'ingegnere, non subordina ciascuno di essi all'ottenimento di materie prime e strumenti, studiati e procurati appositamente per il suo progetto: il suo universo strumentale è chiuso, e la regola del gioco è arrangiarsi sempre con ciò che ha portata di mano, cioè uno stock di strumenti e materiali eterogenei, perché la loro composizione non è legata al progetto in corso, né ad alcun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni per rinnovare o arricchire il patrimonio, con i residui di precedenti costruzioni e distruzioni. I mezzi del *bricoleur* non possono quindi essere definiti a misura di progetto [...] ma sono definiti dalla loro applicazione. Quindi, usando il linguaggio del tuttofare gli elementi vengono raccolti o conservati in virtù del principio che "possono sempre tornare utili". Tali elementi sono quindi specializzati solo "a metà": abbastanza affinché il tuttofare non abbia bisogno dell'attrezzatura e della conoscenza di tutti i mestieri, ma non sono specializzati al punto che li vincolati ad un uso preciso e determinato. Ogni elemento rappresenta un insieme di relazioni, sia concrete che virtuali.[37]

[36] Cfr. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage,* Librairie Plon, Paris 1962, (traduzione mia).
[37] C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage,* cit., p. 27.

Il termine utilizzato da Lévi-Strauss viene successivamente ripreso da Deleuze in *Anti-edipo* e *Mille Piani,* opere scritte insieme allo psicanalista e filosofo Felix Guattari. In particolare ne l'*Anti-edipo* gli autori descrivono, tramite l'uso del termine *bricoleur,* un individuo che agisce nel costruire, o meglio nel produrre, la propria esperienza, inclusa l'esperienza del proprio corpo. Il corpo, quindi, non viene letto dai due studiosi come una serie di elementi biologici dati e sempre leggibili in quanto tali.

Al contrario, Deleuze e Guattari propongono la definizione di *corpo di senz'organi*, intendendo una tipologia di corpo informale, sul quale solo grazie ad una serie di operazioni si stratificano una moltitudine di funzioni e di forme. Il corpo, infatti, viene attraversato da momenti di intensità nei suoi diversi punti, sui quali si generano produzioni dettate dal desiderio del *bricoleur* che, interrompendo il flusso di energia dal quale scaturiscono tali momenti d'intensità, determina su questi punti gli effetti di macchine.

In altre parole, Deleuze e Guattari comprendono l'esperienza come un flusso caotico che viene costantemente organizzato dall'individuo in elementi dalle caratteristiche sia dinamiche che strutturali. Queste vengono chiamate dai due studiosi macchine, ad esempio: la macchina-bocca, la macchina-pene, la macchina seno, etc. Anche in questo caso l'espressione utilizzata dai due studiosi, *corpo senz'organi*, è presa in prestito da un altro autore, nello specifico un artista: Antonin Artaud. Essa non viene inserita solo nelle opere a quattro mani, appare infatti già nel 1969 nella *Logica del Senso*. In nota Deleuze cita un passaggio di Artaud:

> Senza bocca senza lingua Senza denti Senza laringe Senza esofago Senza stomaco Senza ventre Senza ano. Io ricostruirò l'uomo che sono[38]

La scelta di queste parole di Artaud, sottolinea chiaramente come Deleuze sostenga che l'individuo ha la possibilità di determinare il proprio corpo. E proprio

[38] G. Deleuze*, Logica del senso,* trad. it. a cura di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2011, p. 84.

a partire dal corpo sembra innescarsi una scompaginazione di tutta l'esperienza, inclusa quella convenzionalmente esterna al corpo, e conseguentemente, uno smantellamento della pretesa di universalità dell'esperienza stessa. A tal proposito è bene sottolineare come Deleuze e Guattari smontino la pretesa semiotica di intendere il significante in quanto universale. I due studiosi arrivano infatti a concepire un *dispotismo del significante*[39].

Guattari, in particolare, nel suo *La rivoluzione molecolare* definisce il rapporto di congiunzione tra significato e significante come "un arbitrio politico" sostenuto da sistemi di codifica dominanti e repressivi[40]. In senso opposto, per i due filosofi l'esperienza è determinata dalla funzione che ha in essa l'osservatore, il quale acquista un ruolo centrale ed attivo, fino a diventare il produttore o costruttore di tale esperienza, non in modo essenzialistico, ma sempre in termini di processualità, all'interno della quale non vi è mai una separazione netta tra il soggetto produttore e l'oggetto prodotto:

> Tutto fa macchina. Macchine celesti, le stelle o l'arcobaleno, macchine alpestri che si accoppiano con quelle del suo corpo. [...] Non c'è più né uomo né natura, ma unicamente processo che produce l'uno nell'altra e accoppia le macchine. Ovunque macchine produttrici o desideranti, le macchine schizofreniche, tutta la vita generica: io e non-io, esterno ed interno, non vogliono più dir nulla.[41]

In queste righe è possibile riscontrare un elemento di forte connessione tra il pensiero di Deleuze e Guattari e quello di Nietzsche. Il pensiero del filosofo tedesco, infatti, ha influenzato profondamente quello Deleuze e Guattari, i quali insieme ad altri autori post-strutturalisti, tra i quali Michel Foucault, hanno animato un vero e proprio revival nietzschiano, riprendendo e adoperando i testi

---

[39] Cfr. G. Vaccaro, "Significante e dispotismo. Deleuze critico della linguistica", *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, IX 2010, n. 1, pp. 321-333.
[40] Cfr. F. Guattari, *La rivoluzione molecolare,* trad. it. a cura di B. Bellotto et. al., Einaudi editore, Torino 1978, p. 206.
[41] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. a cura di A. Fontana, Einaudi editore, Torino 2002, p. 4.

del filosofo. Uno dei punti di maggiore vicinanza tra i tre autori è dato dalla particolare attenzione posta da Nietzsche sulla pretesa di oggettività peculiare del pensiero positivista, il quale, nella lettura della realtà, afferma di rintracciare valori oggettivi e dati obiettivi. Tale pretesa viene fortemente contrastata dal pensiero del filosofo, il quale si fa portatore di un approccio antitetico rispetto ad essa, riassumibile in un passaggio dei frammenti postumi:

> Contro il positivismo, che si ferma ai fenomeni: «ci sono soltanto fatti››, direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni. Noi non possiamo constatare nessun fatto «in sé ›› ; è forse un'assurdità volere qualcosa del genere. «Tutto è soggettivo››, dite voi; ma già questa è un'*interpretazione*, il «soggetto›› non è niente di dato, è solo qualcosa di aggiunto con immaginazione, qualcosa di appiccicato dopo. - È infine necessario mettere ancora l'interprete dietro l'interpretazione? Già questo è invenzione, ipotesi.
>
> In quanto la parola «conoscenza» abbia senso, il mondo è conoscibile; ma esso è *interpretabile* in modi diversi, non ha dietro di sé un senso, ma innumerevoli sensi. «Prospettivismo››. Sono i nostri bisogni, che interpretano il mondo: i nostri istinti e i loro pro e contro. Ogni istinto è una specie di sete di dominio, ciascuno ha la sua prospettiva, che esso vorrebbe imporre come norma a tutti gli altri istinti.[42]

All'interno di questa breve invettiva nei confronti del positivismo, possiamo notare come Nietzsche fornisca un'apertura rispetto alla concezione del soggetto in quanto costruzione. Egli sembra sostenere, infatti, che all'analisi dei fatti da parte di un soggetto corrisponda non solo la costruzione dei fatti, ma anche la costruzione del soggetto che fornisce tale interpretazione. Ne consegue che possiamo leggere sia l'interpretazione, sia la soggettivazione, in termini creativi, di "invenzione", e possiamo notare come questo rapporto generi una serie illimitata di rimandi tra l'interpretazione dei fatti e la costruzione del soggetto.

[42] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, trad. it. a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano 1975, p. 299.

Questa modalità viene successivamente ripresa da Deleuze e Guattari, i quali, oltre a porre particolare accento sulla componente produttiva che l'individuo attua nella dimensione esperienziale, sottolineano anche come ad ogni nuova produzione di pensiero, si generino ulteriori strumenti per la produzione di pensiero. Guattari e Deleuze, infatti, riprendendo il concetto lévi-straussiano di *bricoleur*, sottolineano come tale processo di produzione intellettuale corroda i limiti che separano gli strumenti della produzione culturale dal proprio prodotto.

La produzione, infatti, viene definita da Deleuze e Guattari produzione di produzione, in quanto ogni produzione genera non solo prodotti ma anche nuovi strumenti per produrre:

> Quando definisce il *bricolage*, Lévi-Strauss propone un insieme di caratteri ben legati tra loro: il possesso di uno stock o di un codice multiplo, eteroclito e purtuttavia limitato; la capacità di far entrare i frammenti in frammentazioni sempre nuove, donde deriva un'indifferenza del produttore e del prodotto, dell'insieme strumentale e dell'insieme da realizzare. La soddisfazione del *bricoleur* quando innesta qualcosa su una conduttura elettrica, quando devia una conduttura d'acqua, si spiegherebbe assai male con un gioco di "papà-mamma" o con un piacere di trasgressione. La regola di produrre sempre del produrre, di innestare sempre del produrre sul prodotto, è il carattere delle macchine desideranti o della produzione primaria: produzione di produzione.[43]

Questa costante produzione di esperienza viene a stratificarsi tramite una progressiva registrazione di codificazioni sul corpo. Per descrivere questo processo Guattari e Deleuze utilizzano il concetto di territorializzazione. Il termine è ripreso da Lacan, il quale lo aveva già utilizzato in ambito prettamente psicologico, per descrivere il processo attraverso il quale la libido del bambino viene investita, tramite le cure genitoriali quali la pulizia e la nutrizione, in specifiche aree del corpo organizzandole in zone erogene e non-erogene, trasformando quindi un campo potenziale in un campo fisso e territorializzato.

[43] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 9.

Guattari, anticipando Deleuze nell'utilizzo del termine lacaniano, sposta l'asse psicologico sul quale viene giocato il concetto, dirottandolo verso un'applicazione maggiormente politica. Ad esempio lo utilizza per descrivere l'identificazione di massa con un leader carismatico in quanto "territorializzazione immaginaria, [...] corporalizzazione fantasmatica di gruppo che ne incarna la soggettività"[44].

La produzione di esperienza nuova, quindi diversa e irripetibile, si stratifica sul corpo senz'organi, che come abbiamo potuto vedere non si limita al corpo dell'individuo, ad un suo dentro e ad un suo fuori, ma prende forma e funzione solo a seguito di un investimento del desiderio sulle esperienze precedenti, registrandone di nuove, le quali, a loro volta non possono che venire deterritorializzate per far posto ad ulteriori produzioni. Anche rispetto all'utilizzo che Deleuze e Guattari fanno del termine "desiderio", possiamo individuare una forte vicinanza con Nietzsche e il suo concetto di volontà di potenza. Nei tre autori infatti, possiamo riscontrare la possibilità di definire un corpo in divenire e di esserne investiti, la possibilità quindi di riuscire ad accedere al caos, nonostante esso sia celato dietro una coltre data dalla sedimentazione dei saperi preesistenti, al fine di generare nuove forme. L'accesso a quello che Nietzsche definisce come mondo dionisiaco, non organizzato e fluido:

> Questo mondo è un mondo di forza, senza principio, senza fine, una quantità di energia fissa e bronzea, che non diventa né più grande né più piccola, che non si consuma, ma solo si trasforma, [···] che è dappertutto pieno di forze, un gioco di forze, di onde di energia che è insieme uno e molteplice, di forze che qui si accumulano e là diminuiscono, un mare di forze che fluiscono e si agitano il se stesse, in eterna trasformazione, che scorrono in eterno a ritroso, un mondo che ritorna in anni incalcolabili, il perpetuo fluttuare delle sue forme, in evoluzione dalle più semplici alle più complesse; un mondo che da ciò che è più calmo, rigido, freddo, trapassa in ciò che è più ardente, selvaggio, contraddittorio, e poi dall'abbondanza torna di nuovo alla semplicità, dal gioco delle contraddizioni torna al gusto

[44] R. Bogue, *Art and Territory*, in Ian Buchan (a cura di), *A deleuzian century?*, Duke University Press, Durham e Londra 1999, p. 86.

> dell'armonia e afferma se stesso anche nell'uguaglianza delle sue vie e dei suoi anni, e benedice se stesso come ciò che deve eternamente tornare, come un divenire che non conosce né sazietà, né disgusto, nè stanchezza.[45]

È proprio accedendo a questa dimensione che l'artista opera uno squarcio vitalistico nel quadro dato dalla sedimentazione della registrazione delle esperienze, dalla loro organizzazione autoritaria, della territorializzazione, dallo status quo che cristallizza il mondo fluido e caotico. Tale organizzazione autoritaria avviene però attraverso il desiderio stesso, che secondo Deleuze e Guattari viene imbrigliato a partire da istanze paranoiche collettive, il cui problema "è sempre stato questo: codificare i flussi di desiderio, iscriverli, registrarli, fare in modo che nessun flusso scorra senza essere tamponato, canalizzato, regolato".[46] Il desiderio infatti, secondo i due autori può sempre essere investito da quello che, riprendendo il termine kantiano, chiamano "fantasma".

La produzione desiderante, infatti può essere investita da un desiderio che sia indotto, che sia mancanza, che sia definito in termini idealistici, che sia appunto fantasma. Non a caso Deleuze e Guattari scelgono di utilizzare il termine kantiano "fantasma", riprendendo la rivoluzione critica che Kant effettua rispetto alla teoria del desiderio, che egli definisce come "la facoltà di essere colle sue rappresentazioni causa della realtà di tali rappresentazioni"[47]. Per Kant quindi un oggetto desiderato non è mai presente. Proprio perché desiderato, esso è altrove. La distanza dall'oggetto reale, che per Kant non può essere determinato da una causalità esterna, lo porta, appunto verso una scissione tra l'oggetto reale e quello desiderato, mancante in quanto desiderato, e quindi allucinatorio, irreale o fantasmato. Il passaggio dalla produzione desiderante alla produzione di fantasma, investe la prima sottolineando i caratteri di mancanza rispetto al proprio oggetto, puntellando il desiderio sui bisogni degli individui, allontanandolo dai caratteri prettamente produttivi e portandolo verso quelli rappresentativi. Per Deleuze e

[45] F. Nietzsche, *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Foerster Nietzsche*, trad. it. a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 1995, pp. 561-562.
[46] G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 35.
[47] G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 27.

Guattari, invece, il desiderio agisce direttamente sul reale, e l'oggetto non è mai mancante in quanto desiderato. È invece proprio grazie al desiderio che l'oggetto viene prodotto. Piuttosto, i due studiosi sostengono che sia il soggetto a mancare al desiderio, in particolare il soggetto fisso, in quanto la sua fissità è in antitesi rispetto alle istanze produttive.

Infatti, il soggetto fisso è struttura e quindi non è mai prodotto ma solo replicato, e conseguentemente, il soggetto fisso può esistere solo in termini unificatori, di appiattimento, o repressivi. In altri termini il passaggio da Kant a Deleuze e Guattari, si gioca sui piani nei quali agisce il desiderio. Per Kant il desiderio, prendendo forma di rappresentazione, ha effetto di realtà solo in termini illusori. Per Deleuze e Guattari, invece, il desiderio ha un effetto positivo sulla realtà: "Se il desiderio produce, produce del reale. Se il desiderio è produttore, non può esserlo se non in realtà, e di realtà." [48] È anzi la realtà ad essere l'effetto, il prodotto del desiderio. Il desiderio è quindi inteso come oggettivo in quanto contribuisce a definire il suo oggetto. Per realtà però Deleuze non intende mai la realtà in senso universale e biunivoco, se non in senso repressivo.

È importante in questo caso ricordare che il presente studio prende come suo campo d'indagine la componente esperienziale, nello specifico legata all'arte. Ciò nonostante, è altrettanto necessario, nel tentativo di una maggior esaustività, chiarire la posizione di Deleuze rispetto al rapporto tra esperienza e realtà. Il filosofo francese scardina le precedenti visioni strutturaliste attraverso un approccio metafisico che egli chiama empirismo trascendentale, con il quale definisce una molteplicità di realtà possibili, arrivando infatti a sostenere come, proprio in realtà tutto sia possibile. La realtà quindi viene spogliata dal suo carattere impositivo, limitante. Per Deleuze infatti l'elemento di raccordo tra esperienza e realtà è determinato da un esercizio non ordinario delle facoltà, che permette l'accesso ad una dimensione inconscia del pensiero, non più rappresentativa ma caotica ed informale. In questa visione ha un ruolo chiave il concetto di intensità, termine ripreso ancora una volta da Kant, il quale viene utilizzato da Deleuze per descrivere un tipo di unità non divisibile se non a costo

[48] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 29.

di cambiarne la natura. L'intensità diviene quindi la caratteristica che rende unica ogni esperienza, non divisibile e non ripetibile in quanto nessuna esperienza può intrattenere un rapporto di tipo identitario rispetto ad un'altra esperienza. Ne consegue che ogni esperienza diviene a sé stante, impossibile da standardizzare.

Questo elemento di non uniformazione permette di definire la sensazione come luogo chiave per la trascendenza: la sensazione infatti è ciò che raccorda esperienza e realtà in quanto momento di manifestazione pura del reale. Per Deleuze infatti non esistono universali, né soggetto e oggetto[49]. Vi sono invece solo processi di unificazione, di soggettivazione e oggettivazione, che agiscono tramite il desiderio, sul corpo senz'organi, su flussi, operando nel cristallizzare un corpo anarchico, il quale non è organizzato e non ha forma, caos: "particelle submolecolari e subatomiche, intensità pure, singolarità libere prefisiche e previtali".[50]

Ancora una volta è possibile notare come l'utilizzo del concetto di desiderio in Deleuze sia vicino a quello di volontà di potenza in Nietzsche. Per entrambi, infatti, i due concetti riguardano la possibilità di definire il corpo in quanto flusso in divenire, in termini di intensità e potere, attraverso i quali investire ed essere investiti.[51] Nei due autori possiamo rintracciare una spinta a rompere con le convenzioni, con l'organizzazione, per accedere al divenire e ridefinire in termini estetici la vita e l'esperienza. Deleuze per descrivere poeticamente questo slancio utilizza una metafora coniata da Lawrence:

> In un testo violentemente poetico, Lawrence descrive ciò che fa la poesia: gli uomini fabbricano un ombrello che li ripari, e sulla sua parte interna disegnano un firmamento e scrivono le loro convenzioni, le loro

---

[49] "Non esistono gli universali, i trascendenti, l'Uno, il soggetto (né l'oggetto), la Ragione; esistono solo dei processi che possono essere di unificazione, di soggettivazione, di razionalizzazione, ma nulla di più. Tali processi operano nelle "molteplicità" concrete: è la molteplicità il vero elemento in cui succede qualcosa."
Cfr. G. Deleuze, *Pourparlers*, trad. it. a cura di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2000, p. 194.

[50] G. Deleuze, F. *Guattari, Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. a cura di G. Passerone, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003, p. 87.

[51] G. Deleuze, *Critica e Clinica*, trad. it. a cura di A. Panaro, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, pp. 171-172.

> opinioni; ma il poeta, l'artista pratica un taglio nell'ombrello, lacera anche il firmamento, per far passare un po' di caos libero e ventoso e inquadrare in una luce brusca in una visione che appare attraverso la crepa, primula di Wordsworth o mela di Cézanne, sagoma di Macbeth o di Achab. Allora sopraggiunge la folla degli imitatori che rammendano l'ombrello con una toppa che somiglia vagamente alla visione, e la folla dei glossatori che riempiono la crepa di opinioni: comunicazione.[52]

Il corpo unificato e strutturato, che Lawrence paragona all'immagine dell'ombrello, diventa il campo a partire dal quale l'artista-bricoleur agisce, distruggendolo. Egli opera uno smontaggio di tale ambiente nelle sue macchine, nei suoi ingranaggi, nelle sue componenti più ridotte, nelle sue intensità. A partire da questa destrutturazione, l'artista può rimescolare nuove componenti e produrre nuove produzioni. A sua volta il pubblico, una volta entrato a contatto con le opere può produrre nuovi concetti attraverso l'interpretazione delle opere stesse. Come abbiamo già visto in Foucault, anche per Deleuze infatti l'interpretazione ha un valore costruttivo, e non si muove mai verso la ricerca del significato autentico dell'opera.[53]

---

[52] G. Deleuze - F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. a cura di Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 206.

[53] "Interpretare non significa affatto 'cercare cosa voglia dire'. Per me interpretare significa individuare i nodi concettuali, vale a dire le creazioni concettuali e tracciare le linee che vanno da un concetto all'altro" Cfr. G. Deleuze, *La soggettivazione. Corso su michel foucault (1985.1986) / 3*, trad. it. a cura di Carlotta de Michele, Ombre Corte, Verona 2020, p. 9.

3. Nanostrumenti

Nella prima parte del presente studio è stato possibile rintracciare il carattere finzionale della narrazione artistica che, pur avendo degli effetti di realtà, può essere letta in quanto costruzione umana del tutto arbitraria. Nello specifico gli strumenti fornitici da Foucault ci hanno permesso di delineare il funzionamento del discorso istituzionale dell'arte, il quale è regolato da una serie di elementi che gestiscono l'assimilazione e il rigetto di concetti e oggetti al suo interno. Grazie a quelli fornitici da Deleuze, invece, abbiamo compreso come sia possibile, tramite pratiche analoghe all'arte, smontare una struttura, sino a raggiungere un grado zero della costruzione esperienziale. Da questo punto in avanti, per poter passare da una fase di decostruzione a una fase di montaggio, quindi di costruzione vera e propria, descriveremo la messa in funzione di due strumenti agili nella loro applicazione, e conseguente modifica e adattamento rispetto alla pratica artistica : l'enunciato performativo di John L. Austin e la teoria potere tridimensionale di Steven Lukes. Una volta illustrati questi due elementi, procederemo al loro utilizzo unitamente a quelli più generali di stampo deleuziano e foucaultiano, al fine di ricostruire una breve genealogia del concetto di arte contemporanea.

3.1 Enunciato performativo e validazione

Riprendendo il concetto coniato dal sociologo John Austin e utilizzato durante i suoi corsi del 1955 ad Harvard, e pubblicati postumi nel 1962 in *How to do things with words*, potremmo inquadrare il processo che conferisce l'artisticità di un oggetto, come un *enunciato performativo*. Questo tipo di enunciato teorizzato da Austin, non constata un avvenimento, non riporta un'azione e tantomeno la descrive. [54] Sono diversi gli esempi che possono aiutarci a comprendere meglio il concetto costruito dal filosofo americano:

[54] Cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. a cura di C. Penco, M. Sbisà, Marietti, Genova 1987, p. 9.

> L'atto di enunciare la frase costituisce l'esecuzione, o è parte dell'esecuzione, di un'azione che peraltro non verrebbe normalmente descritta come, o come «soltanto» dire qualcosa. Ciò è lungi dall'essere paradossale come può sembrare o come ho subdolamente tentato di far sembrare: in realtà, gli esempi che seguono saranno deludenti.
>
> Esempi:
>
> (E. a) « Sl (prendo questa donna come mia legittima sposa) » - pronunciato nel corso di una cerimonia nuziale '.
>
> (E. b) « Battezzo questa nave Queen Elizabeth » - pronunciato quando si rompe la bottiglia contro la prua.
>
> (E. e) « Lascio il mio orologio in eredità a mio fratello » - quando ricorre in un testamento.
>
> (E. d) «Scommetto mezzo scellino che domani pioverà».[55]

Quindi, Secondo Austin, un enunciato performativo - che spesso accompagna una gestualità - non descrive un'azione, nemmeno la sottolinea: la fa[56]. Austin a questo riguardo propone un termine che permetta all'enunciato di uscire dal binomio classico della linguistica e della logica che categorizza un enunciato come Vero o Falso. Nella visione di Austin, e nello specifico per quel che riguarda l'enunciato performativo, le categorie di Vero e Falso perdono di forza. Egli propone quindi di sostituirle con il concetto di *felicità di un enunciato*, in quanto un enunciato

[55]J. L. Austin, *op. cit*, pp. 9-10.

[56] Il concetto di "enunciato performativo" di Austin viene successivamente ripreso da Lyotard in riferimento alla costruzione del sapere nel suo *La condizione postmoderna* pubblicato nel 1979. A tal proposito è utile menzionare come Lyotard parli dell'enunciato performativo di Austin in termini di "*performace* ottima" attraverso cui l'enunciato agisce sul proprio *referente*. Nel presente studio invece si sostituisce il concetto di referente e si utilizza quello di *elemento esperienziale* come sinonimo di *oggetto.* Invece, per analizzare gli effetti e il tipo di *performance* dell'enunciato, utilizzo la teoria del potere di tridimensionale del potere di Lukes, introdotta nel paragrafo successivo. Cfr. J. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, trad.it a cura di C. Formeti, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 20-21.

performativo non descrive la realtà, bensì la modifica. Se quindi la modifica secondo il senso da esso espresso, è felice; altrimenti è un enunciato infelice.[57]

Se letta in questo senso, la pratica della mostra d'arte diviene un evento che sancisce l'artisticità di un oggetto. Essa equivale a dire "tale oggetto è un'opera d'arte". In questo caso, e in linea con il punto di vista costruttivista del presente studio, l'artisticità di un oggetto non viene semplicemente descritta e sottolineata dall'enunciato. È, invece, proprio attraverso l'enunciazione che l'oggetto diviene arte: tramite la performatività di questo genere di enunciazione è possibile che un determinato elemento possa rientrare all'interno di una narrazione, di un discorso. Affinché questo sia possibile, è necessario che il pubblico riconosca l'autorevolezza di chi presenta l'elemento in questione in quanto arte, oppure, è necessario che il pubblico determini autonomamente se l'oggetto possa rientrare all'interno della categoria "arte". Se applichiamo questa visione, l'artisticità può risiedere solo nel giudizio di colui che osserva gli oggetti e nella relazione di influenza che lo lega a chi gli espone tale oggetto. L'osservatore, infatti, ricopre un ruolo attivo nella costruzione della conoscenza, la quale, in accordo con l'approccio epistemologico di questo studio, non è votata ad una scoperta della realtà ontologica, oggettiva, ma è legata all'organizzazione del mondo esperienziale dell'individuo.

Lo stesso Austin, nell'analizzare l'enunciato performativo, si preoccupa di sottolineare che vi siano delle condizioni affinché esso sortisca l'effetto sperato, legate al posizionamento di colui che esprime l'enunciato:

> Supponete, per esempio, che io veda una nave in cantiere, che io salga e rompa la bottiglia appesa alla prua, che dichiari « battezzo questa nave Stalin », e in più tolga con un calcio i tasselli che la tengono ferma: ma il problema

[57] Una simile deposizione delle categorie di vero e falso può essere individuata nel pensiero di Nietzsche. In *Al di là del bene e del male*, attaccando il concetto di giudizio sintetico a priori teorizzato da Kant, Nietzsche sostiene che la falsità di un giudizio non è problematica nel momento in cui gli effetti che tale giudizio genera, vanno nella direzione della vitalità. Pur smontando ogni pretesa essenzialistica della metafisica kantiana, di fatto Nietzsche "salva" l'impiego del pensiero di Kant, nel caso in cui esso quest'ultimo, pur non dimostrandosi vero, agisca in funzione della vita. Cfr. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male,* trad. it. a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano 2018, pp. 9-10.

è che io non ero la persona scelta per battezzarla (che Stalin fosse o meno - complicazione supplementare - il nome destinato ad essa; forse in un certo senso è ancora di più un disonore se lo era). Possiamo tutti convenire

1) che la nave non è stata perciò battezzata;

2) che è una vergogna tremenda.

Si potrebbe dire che io «ho eseguito la forma del» battezzare la nave ma che la mia «azione» è stata «nulla » o «senza effetto», perché io non ero la persona giusta, non avevo la « capacità» di eseguirla: ma si potrebbe anche, in alternativa, dire che laddove non si ha neppure una simulazione di capacità o un diritto specioso ad essa, allora non c'è nessuna procedura convenzionale accettata; è una beffa, come un matrimonio con una scimmia. O ancora si potrebbe dire che parte della procedura consiste nel farsi designare ad eseguirla. Quando il santo battezzò i pinguini, l'atto fu nullo perché la procedura del battesimo non si applica propriamente ai pinguini, oppure perché non c'è nessuna procedura accettata per il battesimo di nient'altro se non esseri umani?[58]

Cercando di rispondere alla domanda posta da Austin, potremmo sostenere che sia la procedura a determinare la *battezzabilità* di un pinguino. Che quindi la procedura di battesimo agisca positivamente nel modificare i propri oggetti. La procedura in questione opera infatti attraverso un'istituzione che - strutturandosi in regole e rarefacendo i soggetti che hanno accesso alla gestione di tali regole - rende nullo il battesimo agli occhi della comunità che si riconosce in tale istituzione. Ciò non toglie, però, che agli occhi del santo, o di un altro individuo, il battesimo possa rimanere valido nonostante tale squalifica. Se applichiamo questa visione al nostro studio sull'arte, possiamo sostenere che per far sì che un enunciato performativo abbia l'effetto descritto dall'enunciato stesso, la persona che lo pronuncia sia in potere di determinare quell'effetto; che quindi - nel caso specifico dell'arte - intrattenga una serie di relazioni di influenza o di potere con il pubblico, che portino quest'ultimo a condividere la posizione per la quale l'oggetto in questione sia arte. L'esempio del pinguino proposto da Austin, che

[58] J. L. Austin, *op. cit*, p. 22-23.

può sembrare una semplice *boutade*, è , con tutta probabilità, una citazione de *L'île des pingouins*[59], romanzo di Anatole France pubblicato nel 1908. In questo racconto l'autore narra di un santo che, intorno all'anno mille, sbarca su un'isola bretone abitata da pinguini. Una volta approdato, per via della sua scarsa vista, scambia i pinguini per piccoli uomini, e procede così a battezzarli. Il fatto che i pinguini non possiedano un'anima, però, rende impossibile che la procedura di battesimo sia valida. Per rimediare all'errore del Santo, Dio decide quindi di fabbricare un'anima di piccola taglia da destinare ai pinguini. Se proviamo a sovrapporre il romanzo di France allo studio di Austin ci renderemo conto di come possa essere la procedura a modificare attivamente i propri oggetti, non valutandone la validità, ma performandoli, operando quindi a renderli di fatto validi.

Cercando di ipotizzare uno strumento di lettura applicabile alla validazione dell'arte, possiamo analizzare in maniera più approfondita quali sono le pratiche che permettono ad un elemento di rientrare all'interno del discorso artistico, di essere quindi validato come opera d'arte. In questo studio, si sostiene infatti una visione dell'arte in quanto discorso del sapere composto da elementi validati attraverso una relazione di potere o influenza. In arte, uno dei risultati di tale esercizio consiste nella "validazione" di un'opera e nella conseguente creazione di una "funzione" che essa incarnerebbe e anche rappresenterebbe. Naturalmente, qui ci si riferisce in primo luogo alla "funzione artistica" espressione con la quale s'intendono le costruzioni dell'intelletto umano che un dato soggetto, sia esso una galleria pubblica o un'università, galleria o fondazione privata, o persino un individuo, può validare in quanto arte tramite l'espressione di un giudizio, che si configura attraverso una pratica di visibilità. Infatti, solo se un elemento viene reso visibile e comunicato ad uno spettatore, il suo significato può essere mediato nella direzione dell'arte.

Tale validazione è ciò che permette ad un dato elemento di rientrare all'interno del discorso artistico. La validazione ha un effetto che deriva da una relazione

[59] A. France, *L'isola dei pinguini. Storia fantastica e funesta delle miserie d'Occidente*, trad. it. a cura di C. Verga, Guidemoizzi, Milano 2006.

complessa fra un numero minimo di 5 componenti: il validante, il dispositivo di validazione, l'oggetto validato, il contesto e il pubblico. Con pubblico intendo tutti coloro che vengono sottoposti e si sottopongono ad un dispositivo di validità e visibilizzazione. Lo stesso artista, o compositore dell'opera d'arte, è a sua volta pubblico in quanto è il primo ad isolare l'opera e a percepirla come un elemento separato all'interno del campo esperienziale: nel caso in cui l'artista si chieda se la propria opera è arte o meno, la figura del validante e quella del pubblico coincidono. Non tutte le modalità di validazione devono ricorrere al testo al fine di validare in quanto arte un determinato elemento. Infatti svariate modalità, ad esempio espositive, sostengono che un elemento sia arte. Lo stereotipo della mostra, che si riproduce con un oggetto esposto all'interno di uno spazio bianco (*white cube*) è una modalità diffusa che, anche senza ricorrere ad enunciati, afferma che l'oggetto in mostra è arte. La ripetizione di una determinata prassi valutativa ci dimostra come la validazione tenda a riprodursi secondo dinamiche analogiche: se una pratica è assimilabile ad una già validata in passato o presenta simili caratteristiche formali o appartiene ad una determinata pratica già storicizzata, quindi validata come arte, essa sarà più facilmente e velocemente validabile nel presente. Ad esempio se siamo all'interno di un contesto culturale all'interno del quale negli anni si sono definiti i quadri in quanto opere d'arte, sarà quasi immediato associare un quadro al concetto arte nel momento in cui lo spettatore vi entri in contatto.

3.2 Steven Lukes e la teoria radicale del potere

Come emerso dall'analisi effettuata nel paragrafo precedente, l'utilizzo del concetto di "enunciato performativo" coniato da Austin, ci permette di individuare un tipo di enunciato che abbia effetti positivi nella trasformazione degli oggetti sui quali agisce. La presente ricerca, però, necessita anche di un ulteriore strumento che, innestato sul concetto proposto da Austin, ci permetta di comprendere in che modalità si determini l'effetto positivo di un enunciato, che quindi, utilizzando la

terminologia del sociologo americano, permetta agli enunciati di essere "felici". Ovviamente, data la natura del presente studio, e come suggeritoci da Foucault, tale partita si gioca in termini di potere. Lo strumento che scegliamo per poter analizzare gli avvenimenti di potere, che ha un effetto maggiormente ravvicinato rispetto ai metodi utilizzati da Foucault per studiare i rapporti di forza sottesi alla costruzione del sapere, si configura nella teoria del potere di Steven Lukes che, come vedremo, parafrasando la terminologia di Foucault, ci permette un cambiamento di scala nella nostra analisi, passando da una microfisica ad una "nanofisica" del potere.

Anche Lukes, come Foucault, propone una lettura del potere di natura relazionale. Secondo Lukes il potere è presente solo in casi di conflitto di interessi tra due soggetti, altrimenti, la relazione che intercorre tra i due non è una relazione di potere, bensì di influenza. A differenza di Foucault, quindi, per Lukes non tutte le relazioni incorporano una dinamica di potere in senso stretto al loro interno. Tale visione, se applicata all'arte, ci indica come possa essere presente una forma di complicità nel momento in cui il pubblico accetta un elemento in quanto arte a seguito di una validazione da parte di altri. Egli individua tre assi sulle quali il potere agisce, definendo la sua una teoria del potere tridimensionale. Le tre dimensioni del potere per Lukes sono le seguenti: la prima dimensione del potere[60] è la capacità che ha A di far fare a B qualcosa che egli non vorrebbe. La seconda è la capacità di definire l'agenda politica, quindi è il potere di definire il contenuto delle dispute tra A e B, e conseguentemente l'inclusione e l'esclusione di determinate problematiche dal dibattito[61].

La terza[62], invece, pone l'enfasi sui conflitti latenti e sulla quiescenza che deriva dal fatto che un determinato soggetto non sia posto nelle condizioni, da parte di forze politiche collettive e dal contesto, di comprendere i propri interessi reali. Questo terzo "braccio" del potere, data la natura costruttivista della presente ricerca e la forte componente materialista di questa parte della teoria di Lukes, non

[60] S. Lukes, *Il potere. Una visione Radicale*, trad. it a cura di O. Janni, Vita e Pensiero, Milano 2011, pp. 27-30.
[61] S. Lukes, op. cit., pp. 31-35.
[62] S. Lukes, op. cit., pp. 35-40.

gode di compatibilità con questo studio, in quanto, per via delle sue premesse epistemologiche, questa ricerca non mira ad indagare il "reale". In effetti, da un punto di vista costruttivista, la definizione di un interesse in quanto "reale" sarebbe a sua volta il risultato di un assoggettamento, frutto di una relazione di potere particolare che definisce un piano di realtà. Alla terza dimensione di Lukes è necessario quindi sostituire un elemento di tipo strumentale: piuttosto che sottolineare la in/capacità che un dato soggetto ha nel formulare quale sia un interesse reale, è necessario ragionare su un piano di strumenti forniti, o negati, agli individui nella definizione dei propri interessi. Per ogni narrazione che un determinato "potere" fornisce, è quindi importante capire a quali strumenti può accedere un soggetto al fine di smontarla, valutando o meno la presenza di conflitto di interessi inerente alla relazione che intercorre.

Provando ad applicare queste tre diramazioni del potere alla pratica espositiva, risulta che: alla prima dimensione del potere corrisponde la capacità che un dato dispositivo di validazione ha di agire sul pubblico obbligandolo a comportarsi in qualche modo specifico. Alcuni esempi potrebbero essere forniti dalla decisione di un individuo o di un'istituzione di inserire un opera in un luogo nel quale essa non è gradita da parte degli abitanti, oppure il prelievo in maniera coercitiva del denaro dai fondi dei privati cittadini al fine di realizzare un'opera o una manifestazione. La seconda dimensione del potere corrisponde a definire l'agenda di un dato dispositivo di validazione. Nel caso delle mostre, appunto, questo si traduce con la scelta delle tematiche e delle opere che vengono visibilizzate.

Si può quindi dire che la seconda dimensione del potere, in ambito espositivo, si può definire come il potere di includere e di escludere le componenti concettuali di una mostra. La terza dimensione si rifà agli strumenti che lo spettatore ha a disposizione per smontare la narrazione più ampia che valida un determinato discorso artistico. Si tratta quindi di valutare di quali mezzi teorici disponga il pubblico attraverso i quali problematizzare contestualmente un elemento esposto e generare narrazioni alternative. Lo scarto rispetto alla prima dimensione avviene sul piano della "*conflittuabilità*" nei confronti di una determinata tematica e la

possibilità di uscire dallo stato di quiescenza. Potremmo riassumere la terza dimensione come la capacità di mantenere o di spostare l'asse che separa l'influenza dal potere.

4. Il controllo dell'emergenza

I due nanostrumenti introdotti nei passaggi precedenti ci conducono ad una dimensione necessaria alla loro applicazione in ambito artistico, ovvero la visibilizzazione di un elemento. Come abbiamo potuto osservare nel paragrafo superiore, un elemento per poter essere definito arte, ed eventualmente rientrare all'interno di un discorso artistico, necessita in prima battuta di essere visualizzato: l'individuo deve poter costruire tale elemento sulla base delle informazioni contenute all'interno del proprio campo esperienziale. Se tali informazioni non fossero accessibili, sarebbe arduo poter definire un elemento "arte". In altre parole, per poter definire un elemento in quanto arte è necessario che lo si esperisca. Questa riflessione porta il nostro focus su un altro strumento che sembra essere necessario per poter proseguire nella lettura del processo di artificazione individuale, ovvero il controllo dell'emergenza degli elementi esperienziali. Diviene quindi importante nel nostro caso soffermarsi a riflettere su come determinati stimoli, siano essi visivi, sonori, tattili o gustativi, vengono inseriti all'interno di un contesto. Riprendendo la definizione che ne dà von Glasersfeld, con elemento intendo ciò che un individuo costruisce come oggetto "ritagliandolo" e "maneggiandolo" separatamente all'interno del proprio campo esperienziale. In definitiva, la gestione e il controllo dell'emergenza di tali elementi esperienziali mi interessa in quanto si dimostra basilare nel regolare l'accesso ad un eventuale validazione in quanto arte degli stessi elementi emersi.

Occorre quindi approfondire come possa avvenire la costruzione di tali elementi. Il tipo di *frame* epistemologico adottato, per il quale gli individui agiscono attivamente nella costruzione dell'esperienza - come già sottolineato nelle precedenti righe - può essere ricondotto a diversi autori della tradizione occidentale. Nietzsche, ad esempio, opera una vera e propria apertura rispetto alla possibilità di un individuo di agire attivamente nella costruzione della propria conoscenza *sulle* cose:

> I miei scritti affermano costantemente che il valore del mondo sta nella nostra interpretazione (e forse in qualche altro luogo sono possibili altre interpretazioni, diverse da quelle semplicemente umane); che le interpretazioni finora ammesse sono valutazioni prospettiche, in virtù delle quali noi ci conserviamo in vita, ossia ci manteniamo nella volontà di potenza, di aumento di potenza; che ogni elevazione dell'uomo comporta il superamento di interpretazioni più ristrette; che ogni nuovo rafforzamento ed estensione della potenza schiude nuove prospettive e comanda di credere in nuovi orizzonti. Il mondo che ci concerne è falso, cioè non è un fatto, ma un'immaginazione, l'arrotondamento di una magra somma di osservazioni; è "fluido, è qualcosa che diviene, come una falsità che continuamente si sposta, che non si avvicina mai alla verità: infatti, non c'è alcuna "verità".[...] Imprimere al divenire il carattere dell'essere - è questa la suprema volontà di potenza.[63]

Similmente, anche Guattari e Deleuze presentano una visione dell'atto conoscitivo in quanto pratica attiva, proponendo il processo di produzione di macchina proprio in riferimento ai processi cognitivi. Tale processo avviene nel momento in cui un individuo interrompe il flusso esperienziale per dare forma a determinati elementi, che vengono costruiti attivamente sull'esperienza da colui che la vive. Questo approccio può essere letto in antitesi rispetto a diverse posizioni epistemologiche, ad esempio quella semiotica per il quale i significanti sono degli universali. Diversamente dalla semiotica infatti, che pone il significante come universale, il costruttivismo ragiona sull'elaborazione dello stimolo ambientale, risultante in costruzioni cognitive operate da chi lo esperisce. Una simile distanza metodologica è vissuta anche rispetto ad una prospettiva strutturalista, che pur riconoscendo il senso in quanto *produzione*, rimane legata a dinamiche produttive strutturali dell'essere umano invarianti e fisse. Invece, per la modalità filosofica e cognitiva costruttivista avanzata da questo studio, l'azione conoscitiva presenta rapporti flessibili e variabili nella produzione di senso. Di conseguenza, ragionare

[63] F. Nietzsche, *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Foerster Nietzsche*, cit., p. 337.

in termini prettamente ricorsivi è difficilmente praticabile, in quanto l'incongruenza tra la molteplicità infinita di chiavi di lettura, alla quale l'oggetto potenzialmente ci pone di fronte data la sua complessità, e l'inafferrabilità di tale complessità dati i nostri strumenti cognitivi, ci conduce a produrre e selezionare[64] una serie particolare di informazioni che assembliamo nella costruzione dell'oggetto stesso, il quale risulta unico nella visione individuale di chi lo esperisce, e di conseguenza, molteplice se si prende un punto di vista collettivo. Ne consegue che il processo di costruzione di un elemento può essere letto in quanto pratica selettiva individuale[65]. Proprio per sostenere questo tipo di flessibilità produttiva, e conseguente unicità delle costruzioni che ne derivano, Guattari, e successivamente Deleuze, operano una sostituzione del concetto di struttura con quello di macchina, che unisce qualità strutturali e fluide.[66]

Purtroppo, nella nostra analisi, risulterebbe esageratamente dispendioso ridurre la scala dell'indagine al fine di operare esclusivamente al di sotto delle costruzioni cognitive, culturali e linguistiche coinvolte nella produzione delle *cose*, degli elementi. Sarebbe infatti un'operazione troppo complessa cercare di risalire agli stimoli sensoriali coinvolti alla base di questi processi di costruzione. Ciò che invece è alla nostra portata è risalire agli elementi, alle cose. Però, attuiamo questa indagine con la consapevolezza che questi oggetti sono costruiti e scaturiscono da una pratica creativa di chi li esperisce o, nel nostro caso, ne scrive. Ne deriva che un elemento agli occhi di un osservatore possa avere un aspetto e un senso diversi rispetto a quelli praticati da un altro osservatore. Quello che procediamo ad attuare è un'analisi di diversi tipi di organizzazione degli elementi in quanto questi ci permettono di ragionare per approssimazione e agilmente sul

---

[64] Cfr. Si rimanda per un'introduzione al concetti di complessità e di selezione a: F. Monceri., *Ordini costruiti*, cit., pp. 63-72.

[65] Deleuze nelle conclusioni del suo *Nietzsche* riprende il pensiero del filosofo definendo l'"essere" come una pratica di selezione. Cfr. G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia,* trad. it. a cura di S. Tassinari, Colportage, Firenze 1978, p. 269.

[66]Tra i due, Guattari è il primo ad introdurre il concetto di macchina soppiantando di fatto quello di struttura. Deleuze, invece, nella prima parte della sua carriera proporrà posizioni che guardano con interesse ad elementi dell'approccio strutturalista, rompendo con esso in maniera definitiva a partire da *L'Anti-edipo*.

raggruppamento degli stimoli negli ambienti, consci del fatto che gli elementi hanno un carattere finzionale e spesso convenzionale.

Se si cerca di pensare ai contesti nei quali solitamente entriamo in contatto con ciò che noi giudichiamo - o altri giudicano per noi - come opere d'arte, risulta semplice pensare ai moltissimi ambienti che attraversiamo. A seconda del tipo di spazio che scegliamo di analizzare, troveremo regole diverse che organizzano gli stimoli così influenzando la produzione di elementi al suo interno. Procediamo nella scelta di tre esempi: lo spazio espositivo, la città e la rete.

Per quel che riguarda lo spazio espositivo, a seconda del caso specifico, possono essere il direttore, un *board* di dirigenti, il curatore o l'artista a decidere come organizzare quel determinato spazio. Il fatto che sia possibile per un visitatore individuare alcuni elementi - come gli estintori, i termosifoni, le porte, le finestre, il guardasala, le insegne luminose di sicurezza, le manichette antincendio, il proprio corpo, quello degli altri visitatori[67] - che non sono inseriti all'interno di tale ambiente al fine di essere validati, ci dimostra come spesso possa verificarsi un "fuori-sincrono" fra la visibilizzazione e la validazione. In altre parole, possono verificarsi dei casi in cui vi sia una coincidenza di visibilizzazione e validazione all'interno di un dispositivo, e altri in cui vi siano elementi visibilizzati che però non sono in quel contesto sottoposti ad un processo di validazione. Tale genere di conflitti si risolve all'interno della mente del visitatore in quanto, non solo egli ha un ruolo attivo nella costruzione della propria esperienza, ma ha anche, per così dire, l'ultima parola nell'accogliere o rigettare ciò che gli viene proposto in quanto arte in un dato momento. D'altronde il tipo di comunicazione che lo spazio espositivo mette in azione, in taluni casi può generare fraintendimenti proprio per la mancanza di controllo totale sulla presenza di elementi che attraversano lo spazio espositivo e che - pur non rientrando all'interno dell'intenzione del validante - vengono accolti come validi dal pubblico[68].

---

[67] Al fine di potere leggere gli elementi nel medesimo senso in cui li ho citati il soggetto che esperisce lo spazio deve essere affine ai concetti che ho utilizzato per descrivere gli elementi.

[68] Vi sono diversi casi nella storia dell'arte in cui quest'apertura a ciò che è esterno all'opera d'arte, caotico ed incontrollabile venga accolto e ricercato dagli artisti, ad esempio nel caso il canto degli uccelli ed i rumori esterni alla sala da concerto, udibili per via delle finestre aperte

Tra i numerosissimi esempi che possono rientrare nella descrizione appena fornita, si può ricordare quello riguardante gli occhiali da vista che nel 2016 vennero posizionati sul pavimento di una sala espositiva del San Francisco Museum of Modern Art dal sedicenne Kevin Nguyen e dal diciassettenne TJ Khayatan: i due giovani postarono sui social le foto delle conseguenze della loro azione, ovvero una serie visitatori che si erano fermati ad osservare ciò che probabilmente ai loro occhi appariva indistinguibile rispetto alle altre opere presenti nella mostra[69]. O ancora l'episodio di accoltellamento avvenuto durante la fiera d'arte internazionale Art Basel a Miami, che nel 2015 vide Siyuan Zhao pugnalare al collo con un bisturi la propria vittima, la quale dopo un ricovero in ospedale, fortunatamente non riportò ferite gravi. Anche in quel caso uno dei visitatori imbattutosi nella scena di violenza, affermò di aver pensato di essere lo spettatore di una performance e che il sangue che fuoriusciva dal collo della persona colpita fosse finto[70]. Questo genere di fraintendimenti riguardanti la prassi validativa dello spazio espositivo, è stato riportato anche all'interno di una scena comica di *Le vacanze intelligenti*, mediometraggio diretto da Alberto Sordi e scritto da Alberto Sordi, Rodolfo Sonego e Silvia Napolitano, contenuto all'interno del film a episodi *Dove vai in vacanza?* del 1978. I protagonisti dell'episodio, i coniugi Proietti, "fruttaroli" romani interpretati dallo stesso Sordi (Remo) e da Anna Longhi (Augusta) ricevono in regalo dai figli, acculturati e prossimi alla laurea, una vacanza "intelligente" che include tra le proprie tappe la Biennale di Venezia. Dopo essere giunti alla mostra veneziana, e una volta sostenuta una estenuante visita tra gli infiniti oggetti esposti, la signora Augusta, per riposare le proprie gambe, si accomoda su una sedia che è parte di un'installazione, finendo per essere scambiata dagli altri visitatori per un'opera d'arte:

---

durante i celebri 4.33 minuti di silenzio di John Cage. Cfr. J. Cage, D. Charles, *For the birds,* Marion Boyars, Londra e Boston 1977.

[69] Cfr. *Glasses left on floor of gallery, people think it's art*, disponibile all'URL: https://www.bbc.com/news/newsbeat-36391761 (letto Il 18/03/2022).

[70] Cfr. Juliet Perry, *Knife attack confused for performance art at Art Basel Miami Beach*, disponibile all'URL: https://edition.cnn.com/2015/12/07/americas/art-basel-miami-beach-stabbing/index.html (letto Il 19/03/2022).

Visitatore 1:“Guarda!”

Visitatore 2: “Eilà, sedia con corpo adagiato. Un’opera vivente?”

Visitatore 1 “Un’opera originale, cara. Io sui 18 milioni la comprerei. A me mi sembra bello.”[...]

Augusta “Ma chi so’ questi? Me stanno a fotografà!”

Remo “Questa è la mia signora, che fotografate? Ma non glielo potevi dì tu?”

Augusta “E che glie dovevo dì?”

Remo “Che non sei una statua”

Augusta “A Re’, me volevano comprà pe’ 18 milioni”

Remo “ ‘Mazza oh, ma non è troppo?”[71]

Screenshot da, A. Sordi, *Le vacanze intelligenti,* in a. vari, *Dove vai in vacanza?*(film digitale)

[71] L’episodio mi è stato mostrato per la prima volta durante il corso di *Storia dell’Arte Contemporanea* tenuto al Dams di Bologna da Guido Bartorelli nel 2012. È stato inoltre citato già diverse volte all’interno della letteratura in relazione all’arte contemporanea. Si segnalano qui:
T. Migliore, *Il discorso della pratica. Farse e parodie dell’arte contemporanea*, in D. Mangano, B. Terracciano, (a cura di), *Arti del vivere e semiotica: tendenze, gusti, estetiche del quotidiano*, Atti del XLI Congresso AISS, numero monografico di “E|C, Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, 2015, pp. 128-137.
L. Goretti, *Costruzione di un ambiente: dalla* Caverna dell’Antimateria *a* Die Welt Als Labyrinth*. Lo spazio come opera d’arte e come esperienza*, in G. Giurlanda *et. al.* (a cura di) Abitare. Terre identità relazioni. Atti del X convegno interdisciplinare dei dottorandi e dei dottori di ricerca (Roma, 13-14-15 Giugno 2018), numero monografico di “Ex Libris”, 2020, pp. 126-138.

Nel caso costruito all'interno del film, l'incongruenza comunicativa viene risolta attraverso una negoziazione[72] tra gli spettatori e la coppia di protagonisti. Con negoziazione in questo caso ci si riferisce alla definizione che ne dà Ernst Von Glasersfeld, ovvero di una procedura conoscitiva che, pur portando ad una conoscenza accomodata attraverso un'interazione intersoggettiva, rimane soggettiva e indipendente dal come il processo di negoziazione l'ha resa intersoggettivamente compatibile.

È altresì possibile dipanare l'ambiguità della scena interpretando la scelta degli sceneggiatori di inserire la Signora Augusta all'interno di un'installazione, al fine di operare in direzione di una sua validazione come opera d'arte. Si potrebbe infatti ricondurre questa scelta filmica ad un enunciato che dica "la signora Augusta è un'opera d'arte".

Ad ogni modo, tale dinamica ci conferma come non sempre la visibilizzazione e la validazione coincidano, pur essendo la prima necessaria alla seconda. Infatti, va da sé, se qualcuno avesse impedito alla Signora Augusta di sedersi, e di essere quindi vista dagli altri visitatori, questi non sarebbero stati posti nella condizione di poterla considerare un'opera d'arte. Possiamo quindi sostenere che chi ha il controllo sulla costruzione degli ambienti - seppur su di essi venga costruito un senso in maniera attiva dagli individui che li esperiscono - ha il controllo parziale sugli stimoli alla base dei processi mentali che l'individuo attua nell'elaborazione degli elementi[73], i quali possono essere a loro volta, eventualmente, catalogati come arte. Questo ci conduce a questioni che appaiono ben più imponenti dell'arte, portandoci a riflettere sulla gestione delle architetture degli ambienti che gli individui si trovano ad attraversare. Esse hanno infatti un ruolo chiave nell'influenzare gli stimoli coinvolti nei processi attraverso i quali la mente dell'operatore elabora gli elementi esperienziali.

Se si cerca di applicare la riflessione appena introdotta, al di fuori dello spazio espositivo, essa può divenire un invito a chiedersi come debba essere costruito

---

[72]. E. Von Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere*, cit., pp. 230-231. .

[73] Con elemento si intende un'unità o un'intensità che il percettore distingue dal flusso esperienziale.

l'ambiente che ci circonda e che normalmente non viene messo in dubbio. Potremmo accostare questo approccio ad un'applicazione della terza dimensione del potere teorizzata da Steven Lukes. Come abbiamo già potuto vedere, la terza dimensione del potere si riferisce ai conflitti latenti, che non emergono in quanto uno o più soggetti interessati dalla relazione di potere, non è messo nelle condizioni di comprendere i propri interessi reali. Data la natura del presente studio - che non prende il reale come campo di indagine, ma applica la propria analisi all'esperienza - individuiamo la terza dimensione del potere in quanto regolatrice dell'accesso agli strumenti per poter scegliere di confliggere con lo *status-quo*, al fine di poterlo immaginare come un ambiente sul quale agire. Procediamo quindi evidenziando la presenza di un contesto estetico profondamente influenzato dalla gestione e distribuzione degli stimoli ambientali, il quale agisce facendo sì che vi siano dei conflitti che rimangono latenti attraverso la limitazione dell'individuo rispetto alla possibilità di immaginare una sua partecipazione attiva nella costruzione degli ambienti che lo circondano. Per converso ragioniamo anche su come gli individui possano intervenire su ciò che li circonda e in quali modi. Per fare questo, dopo aver analizzato il caso del museo, cerchiamo capire quali siano i meccanismi di controllo che regolano gli interventi in due contesti specifici, quello urbano e quello della rete.

Nel caso dello spazio urbano ci rifacciamo a tematiche sollevate già a partire degli anni '50 dall'esperienza situazionista. A tal proposito, è di particolare rilievo la pratica della *deriva* e le premesse teoriche che hanno portato alla sua formulazione da parte di Guy Debord. All'interno del suo scritto *Théorie de la dérive* pubblicato in *Les Lèvres nues* n. 9, nel novembre del 1956, Debord spiega che la deriva consiste in un attraversamento dello spazio cittadino opposto ai concetti di passeggiata e di viaggio. Durante la deriva infatti avviene uno scompaginamento dello spazio tramite rapidi passaggi in diversi ambienti in chiave ludico-costruttiva da parte di chi la svolge. Per fare ciò, gli individui abbandonano gli spostamenti interni alla città a loro abituali, generalmente legati al proprio lavoro, ai propri svaghi e alle proprie frequentazioni. Questi infatti, sempre secondo Debord, genererebbero "delle correnti costanti, dei punti fissi e

dei vortici che rendono molto disagevoli l'accesso o la fuoriuscita da certe zone"[74]. Tali flussi regolati e ricorsivi vengono descritti da Debord citando gli studi di Henry-Paul Chombart de Lauwe, uno dei primi sociologi urbanisti ad aver sostenuto una pianificazione urbana partecipata:

> Chombart de Lauwe, nel suo studio su *Paris et l'agglomération parisienne* (Bibliothèque de Sociologie Contemporaine, PUF, Paris 1952), nota come "un quartiere urbano non è determinato soltanto dai fattori geografici ed economici, ma anche dalla rappresentazione che ne hanno i suoi abitanti e quelli degli altri quartieri" e presenta nella stessa opera – per mostrare "l'angustia della Parigi reale, nella quale ciascun individuo vive ... geograficamente un quadro il cui raggio è estremamente piccolo" – il tracciato di tutti i percorsi effettuati in un anno da una studentessa del *XVI arrondissement*. Questi percorsi disegnano un triangolo di dimensioni ridotte, senza fuoriuscite, i cui tre vertici sono la Scuola di scienze politiche, il domicilio della ragazza e quello del suo professore di pianoforte.[75]

Ovviamente il presente studio non vuole sostenere che vi sia qualcosa di *male* nello scegliere di vivere all'interno di un ambiente limitato[76]. Piuttosto, quello che cerco di evidenziare è l'influenza che l'organizzazione urbana può agire nel limitare l'ambiente in cui un individuo vive, e di conseguenza nel limitare anche la produzione di elementi esperienziali validabili come arte[77].

---

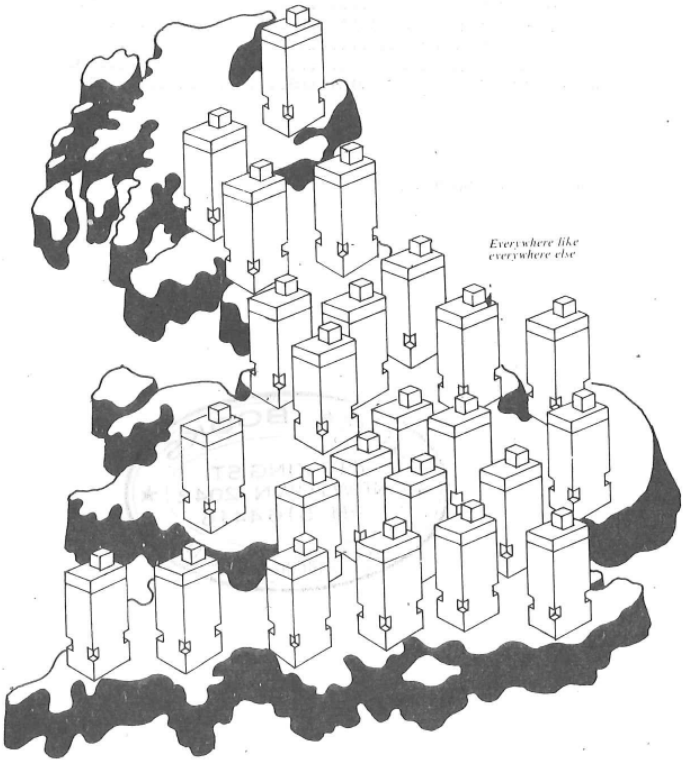
[74] G. Debord., *Teoria della deriva*, disponibile all'URL: http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/docenti201/Borelli-Gu/materiali-/A-A--2015-/LETTURE-SO/Debord_La-teoria-della-deriva1.pdf (letto Il 25/05/2022).

[75] G. Debord., *Teoria della deriva*, disponibile all'URL: http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/docenti201/Borelli-Gu/materiali-/A-A--2015-/LETTURE-SO/Debord_La-teoria-della-deriva1.pdf (letto Il 25/05/2022).

[76] Si veda a tal proposito la performance *Cage Piece* di Teching Hsieh, per la quale l'artista scelse di vivere in una gabbia per la durata di un anno tra il 1978 e il 1979. Cfr. A. Heathfield, *Out of now the lifeworks of Tehching Hsieh*, MIT press, Cambridge 2015.

[77] A tal proposito il presente studio, pur condividendo le osservazioni di Debord qui riprese, si distacca dalla sua visione di un'urbanistica legata ad un ritorno all'unità, per la quale è auspicabile la collaborazione di architetti, sociologi e artisti; in quanto questo tipo di approccio è in antitesi rispetto a quello di *bricolage* qui adottato. Cfr. M. Bandini, *.L'estetico e il politico. Da Cobra all'internazionale Situazionista 1948/1957*, costa & nolan, Roma 1999, pp. 159-206.

Le problematiche sollevate da Debord inerenti all'organizzazione urbana possono essere collegate agli argomenti successivamente utilizzati da Colin Ward. In particolare è emblematico per questo studio il suo scritto del 1975 *The Do-it-yourself New Town*[78], all'interno del quale egli propone una trasformazione della modalità con la quale viene realizzata e applicata la pianificazione urbana relativa al *public housing*, auspicando la possibilità che le comunità degli abitanti possano avere un accesso diretto alla progettazione delle proprie abitazioni e dei propri quartieri, attraverso un supporto tecnico e logistico da parte degli enti locali nel processo di costruzione. Sempre Ward, in *Morte della città a grana fine*[79], cita *Urban Devastation. The planning of incarceration*[80], un breve e significativo pamphlet scritto dall'architetto scozzese George Williamson sotto lo pseudonimo di James Finlayson.



Scansione da

J. Finlayson,

Urban Devastation. The planning of incarceration

[78] Cfr. C. Ward, *La New Town fai-da-te*, in C. Ward *Architettura del dissenso. forme e pratiche alternative dello spazio urbano* trad. it. a cura di Giacomo Borella, Elèuthera, Milano 2016.
[79] Cfr. C. Ward, *Morte della città a grana fine*, in C. Ward *Architettura del dissenso. forme e pratiche alternative dello spazio urbano*, cit.
[80] Cfr. J. Finlayson, *Urban Devastation. The planning of incarceration*, Solidarity press, Oxford 1976.

Al suo interno, più precisamente nella seconda pagina, Finlayson presenta una cartina della Gran Bretagna cosparsa da edifici riprodotti fuori scala, stilizzati nelle stesse forme geometriche parallelepipedali, accompagnata dalla frase "Everywhere like everywhere else", sostenendo, attraverso le sue parole contenute all'interno del testo che accompagna la mappa, come la città si sia trasformata in un' unità dedicata all'efficienza della produzione e del consumo.

La costruzione dell'ambiente cittadino comporta anche ricadute nella gestione dei corpi all'interno di tale ambiente, i quali sono influenzati in termini di possibilità di circolazione, inseriti all'interno di flussi e tempistiche. Lo stesso Ward a fine anni '70 sosteneva come l'individuo del mondo civilizzato avesse perso la libertà di dare forma al proprio ambiente, ruolo del quale si era impadronito il potere statale attraverso il *welfare* istituzionale e il dispiegamento di forze dell'ordine. A oltre 45 anni dalla pubblicazione dei testi di Ward, nonostante la trasformazione delle società europee da industriali a post-industriali, possiamo vedere come tuttora l'omologazione e la ricorsività pervadano l'organizzazione urbana e le proprie funzioni, allontanando gli individui da una possibilità di azione diretta e diversificata.

Sempre a partire dagli '70 in avanti, è inoltre possibile osservare su scala globale una massiccia migrazione dei capitali investiti nell'industria manifatturiera, verso prodotti finanziari e attività immobiliari[81], generando quella che è stata definita come una *corsa al mattone.* Le ovvie conseguenze economiche generate da questo spostamento - in particolare gli aumenti dei prezzi degli immobili e dei terreni - hanno reso progressivamente più difficile la possibilità di utilizzare e modificare l'ambiente, specialmente quello cittadino, da parte dei singoli abitanti. Questa limitazione, oltre a poter essere letta in relazione alla diffusione di pratiche metropolitane di appropriazione come il graffitismo, agisce una forte influenza in termini di stimoli con i quali gli esseri umani entrano in contatto all'interno dell'ambiente che abitano e, conseguentemente, influisce

[81] Cfr. D. Harvey, *L'enigma del capitalismo e il prezzo per la sua sopravvivenza,* Feltrinelli, Milano 2011.

anche sul tipo di elementi esperienziali che gli individui sono portati ad elaborare ed eventualmente validare come arte.

Un simile discorso si può applicare alla rete. Infatti, all'interno del contesto economico odierno, definito da Nick Srnicek come *capitalismo delle piattaforme*[82], la strutturazione degli ambienti *online* molto raramente vede una partecipazione diretta dell'utente. Diventa quindi interessante ragionare su come le architetture del cyberspazio, e i processi di governance che determinano tali architetture e i relativi contenuti, influenzano gli utenti rispetto alle informazioni che possono incontrare mentre navigano in rete. Tale governance degli spazi online vede in molti casi la partecipazione al processo decisionale, totale o parziale, di algoritmi. Ciò avviene soprattutto all'interno di grandi piattaforme online.

Questi algoritmi possono essere programmati da essere umani attraverso la scrittura di codice, oppure possono apprendere comportamenti in maniera autonoma attraverso processi di *machine-learning*[83]. Se teniamo conto di tale premessa mentre procediamo a valutare le ricadute che tale sistema ha sul discorso artistico, possiamo dedurre che una determinata opera o le sue trasposizioni su schermo, raggiungeranno un numero più alto di utenti nel momento in cui rispetteranno i criteri che gli algoritmi delle piattaforme utilizzano nel favorire l'emergenza dei contenuti sugli schermi degli utenti. In altre parole sono spesso le macchine che determinano l'agenda delle architetture nel cyberspazio, gestendo il flusso dei contenuti proposti agli utenti, filtrando le informazioni, classificandole e destinandole a specifici utenti, organizzando porzioni di rete in maniera *non neutrale*, influenzando quindi anche quali contenuti potranno raggiungere gli utenti ed essere validati da questi ultimi come arte. Non solo. Spesso infatti i contenuti non si limitano a proporre semplicemente un elemento, ma all'interno del contenuto presentato è già presente una componente validativa, quando per

[82] Cfr. N .Srnicek, *Platform Capitalism*, Polity Press, Cambridge 2017.
[83] Cfr. H. Robert, F. McKelvey, *Algorithmic Regulation in Media and Cultural Policy: A Framework to Evaluate Barriers to Accountability*, in "Journal of Information Policy", IX (2019) n. 1, pp. 307-335.

esempio entriamo in contatto con il contenuto prodotto da un altro utente, nel quale egli definisce un oggetto come opera d'arte o ne parla in tali termini.

Questo processo di governance online genera una serie di ricadute anche negli spazi corporei. Capita infatti spesso che le applicazioni, tramite i propri algoritmi e l'utilizzo della geolocalizzazione, influenzino le scelte consigliando mete e percorsi agli utenti, agendo quindi nell'influenzare i flussi delle persone nello spazio corporeo. Se anche le macchine gestiscono i flussi di informazioni e dei corpi, allora risulta che le macchine producono un proprio apporto al discorso artistico anche attraverso l'influenza che generano sugli individui nella possibilità che questi hanno di visualizzare taluni oggetti piuttosto che altri. In altre parole si potrebbe dire che tali algoritmi influenzano il pubblico nella costruzione di un *set* di opzioni chiuso, all'interno del quale il pubblico può decidere se validare o meno un elemento in quanto arte.

Alla luce di quanto emerso nell'analisi della gestione degli ambienti in contesti corporei e di cyberspazio, si rende necessario innestare alla teoria del potere radicale di Lukes, che è costruita in termini qualitativi, una quarta dimensione di carattere quantitativo. Risulta infatti importante sottolineare come sia rilevante anche la quantità di relazioni di potere che un determinato soggetto riesce ad intrattenere rispetto ad una molteplicità di individui, tenendo conto di come gli individui stessi agiscono come elemento di raccordo e veicolazione del potere.

Capitolo 2
Genealogia del discorso artistico contemporaneo

1. Arte istituzionale come discorso moderno

All'interno di questa sezione della ricerca verrà brevemente ricostruito genealogicamente il concetto occidentale di arte contemporanea, sottolineando tre momenti nei quali questo studio individua altrettanti snodi cruciali nel discorso dell'arte, coincidenti con un cambiamento nelle pratiche che il discorso stesso contribuisce a riprodurre: la nascita delle belle arti, l'avvento del ready-made e, a partire da fine anni 70, il costante aumento della domanda da parte delle istituzioni, di opere d'arte che agiscano in termini sociali e politici, che in questo studio viene definito *Functional Turn*.

Come abbiamo potuto vedere nei paragrafi precedenti, il presente studio parte dal presupposto che l'attuale concetto di arte, inteso come discorso maggioritario, sia nato durante la modernità. Ci si riferisce ad esso come ad un discorso che viene plasmato attraverso operazioni linguistiche unitamente all'esercizio di influenza e potere che definiscono quali tipi di pratiche svolte dell'umanità, e i relativi prodotti, possano rientrare al'interno di questo particolare contenitore. L'inizio della lunga parabola che ha portato al significato odierno della parola *arte,* viene in questa ricerca rintracciata etimologicamente a partire dal termine greco *techne*, successivamente sostituito da quello romano: *Ars, Artis*. Questi due lemmi, pur derivando da radici indo-europee differenti, sono stati utilizzati in maniera affine. ll termine romano, infatti, è stato utilizzato per indicare dei significati intellettuali sovrapponibili a quelli di *techne*, i quali, a loro volta si rifacevano al senso di mestiere e disciplina[84]. È possibile affermare che il concetto di arte come noi lo intendiamo non conoscesse un equivalente nel momento antico, dato che i termini

[84] M. Ciccuto, *SCIENZE, ARTI E MESTIERI NELL'ANTICHITÀ*, in "Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana", XXXIII (2004), n. 3, pp. 173-175.

ars e *techn*e rimandavano a significati diversi rispetto a quelli con i quali abbiamo a che fare oggi.

Per rintracciare il senso odierno, in questo caso, si fa riferimento in particolare alle teorie anti-universalistiche che vedono lo sviluppo di tale concetto durante un particolare momento storico, appunto la modernità, e in un luogo specifico, l'occidente. È infatti in questo contesto che si sviluppa il concetto di belle arti che raggruppa determinate pratiche e le lega alla finalità della contemplazione estetica: poesia, pittura, scultura, architettura, musica; tra le quali non di rado si inserivano danza, retorica o architettura del giardino. Tramite tale separazione le belle arti vengono elevate e separate dalle arti applicate, che raggruppano invece le pratiche artistiche volte alla produzione di oggetti che hanno una funzione *pratica*. Questo passaggio è necessario per rintracciare il contenitore concettuale "arte" che, oltre a classificare le pratiche che lo componevano, ha contribuito nei secoli a dare loro forma attraverso la strutturazione delle esposizioni, delle accademie e infine dei musei.

È proprio nella seconda metà dell'Ottocento, mentre gli intellettuali romantici reagiscono in senso opposto alla modernità, che il discorso dell'arte alta in quanto non funzionale, inizia a normalizzarsi attraverso, ad esempio, la nascita e la diffusione della pratica espositiva moderna. Tramite il suo operato di conservazione, esposizione e costruzione testuale, l'istituzione espositiva inizia a sancire cosa sia arte e, di conseguenza, in che termini si costruisca la categoria arte. In tale contesto la mostra si struttura come un dispositivo di oggettivazione che determina i significati, che istruisce le persone a percepire l'arte come viene loro indicato; che crea una gerarchia di significati discorsivi superiori a quelli formali; che illumina alcuni oggetti e ne spegne altri. Sono infatti i testi dei critici, dei filosofi, degli storici, a decidere che cosa significhi una data opera. Nel fare questo, costruendo un discorso istituzionale dell'arte, essa si determina attraverso pratiche e maniere prestabilite. Anche grazie al sistema delle accademie, che nasce anticipando il museo, si attua il tentativo di sottrarre l'arte all'uomo comune, al quale viene comunicato di non avere la facoltà di decidere cosa sia arte o meno e,

di conseguenza, di non avere la facoltà di fare arte. Essa diviene appannaggio degli artisti, professionisti che si specializzano in un ruolo.

Nella Francia dell'Ottocento è possibile riscontrare un importante divario tra gli artisti che erano riconosciuti dallo stato e gli indipendenti. Gli artisti accademici, infatti, venivano stipendiati dallo stato, mentre gli *indépendants*, per potersi sostenere, dovevano far affidamento sui propri mezzi e sui proventi delle vendite delle loro opere d'arte. Entrambi i "gruppi" erano profondamente legati, attraverso un rapporto di dipendenza economica, a due istituzioni che permettevano la proliferazione delle pratiche artistiche e il loro perpetuarsi nel tempo: lo stato e il mercato. Accademici e indipendenti per considerarsi riconosciuti, sia in termini di prestigio che di conseguente valore delle proprie opere, dovevano passare dalla partecipazione ai *Salon*:

> Il sistema dei *Salo*n e delle esposizioni accademiche periodiche, a Parigi come in tante altre città d'Europa, continuò per quasi tutto l'Ottocento a costituire il perno intorno al quale ruotava il sistema della produzione e della circolazione delle opere d'arte: essere presente in tali mostre corrispondeva, per un artista, alla consacrazione del proprio status, con un considerevole incremento della propria fama quanto del valore economico della propria opera[85]

Questa dinamica determina, in termini non soltanto simbolici, un importante cardine per il presente studio. Prenderla in esame ci è utile a capire come la pratica espositiva attui un rapporto di influenza tra gli organizzatori della mostra, gli artisti e il pubblico, definendo ciò che è arte. Va da sé che un elemento possa essere analizzato solo nel momento in cui viene comunicato, è possibile quindi descrivere e valutare solo oggetti che rientrano all'interno del campo esperienziale. Infatti chi era nella posizione di decidere quali artisti potessero accedere come espositori a questi eventi, determinava gli oggetti che potessero apparire agli occhi del pubblico ed essere validati in quanto opere d'arte. Ne

[85] A. Negri, L*'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 7-8.

consegue che la selezione degli artisti proposti diviene il primo discriminante che permetteva l'accesso di un nuovo elemento all'interno del discorso artistico.

La *governance* del Salon parigino, nato nella seconda metà del 1600, ha infatti subito diverse modifiche nel corso del tempo, con particolare riferimento alla modalità di selezione degli artisti esposti. Sono numerosi infatti i cambiamenti che subì la composizione della giuria durante gli anni. Essa venne soppressa nel 1791, periodo successivo alla rivoluzione francese, per essere reinserita nel 1798 formata da 15 giurati selezionati governativamente. Nel 1830 la giuria divenne la classe quarta della neonata *Academie des Beux Arts* (1816). Essa venne nuovamente abolita nel 1848, anno che vide la libera ammissione di tutti gli artisti che presentavano un'opera. Nei decenni successivi furono diversi gli aggiustamenti nel sistema di selezione, fino al 1881, anno in cui la gestione del *Salon*, dallo stato, passò alla *Société Nationale des Artistes Francais*. Quest'ultima era costituita dagli artisti che avevano esposto nelle edizioni precedenti, i quali eleggevano autonomamente una giuria. Negli anni si assistette ad un sempre maggiore rottura nei confronti dell'ufficialità del Salone, sino alla fondazione del *Salon des Indépendant*s nel 1884 e del *Salon d'automne* nel 1903.

2. *Fontaine - Artista, da oggetto a soggetto*

La spinta verso l'autonomia degli artisti e il moltiplicarsi dei mezzi di validazione brevemente introdotta precedentemente attraverso il moltiplicarsi dei *Salon* francesi, continuò a crescere fino al secondo decennio del ventesimo secolo, durante il quale possiamo osservare un utilizzo parossistico della stesura e distribuzione di pubblicazioni, lancio di volantini, organizzazione di eventi, al fine di affermare e diffondere le diverse idee di arte delle avanguardie.

Il caso, forse più emblematico, riguarda il celebre orinatoio di Marcel Duchamp:

> Nel 1916 un gruppo di artisti di New York e collezionisti simpatizzanti aveva istituito la Society of Independent Artists per organizzare una mostra annuale. In un vero spirito democratico, decisero che non ci sarebbe stata giuria e censura: tutti gli artisti che pagavano la tassa di sei dollari potevano mostrare lo propria opera. Questo fu un tentativo di eludere il conservatorismo di istituzioni come la National Academy of Design. Il presidente della società era William Glackens, un pittore realista; altri membri includevano Marcel Duchamp, Man Ray e il collezionista William Arensberg. Poco prima dell'apertura della prima mostra, il 10 aprile 1917, Marcel Duchamp acquistò un orinatoio dallo showroom della J L Mott Ironworks. Lo posò sul dorso, lo firmò "R Mutt"; e lo datò. (Più tardi Duchamp disse che la R stava per Richard, gergo francese per "sacchi di denaro" mentre Mutt si riferiva a Mutt e Jeff, personaggi dei cartoni animati). Poi lo presentò alla società per essere esposto con circa duemila altri. Le discussioni iniziarono all'istante: Glackens, che ovviamente non sapeva che R Mutt fosse uno pseudonimo di Duchamp, rimase inorridito; credeva che fosse indecente e che non poteva essere mostrato. [86]

Questo episodio, per molti studiosi, sancisce il passaggio dell'arte da una pratica manuale e artigianale ad una concettuale. La mia attenzione invece cade

[86] T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, Londra 1998, p. 28 (traduzione mia).

sul dispositivo di visibilizzazione che Duchamp utilizza nei giorni successivi al rifiuto subito dall'opera. A seguito della bocciatura infatti, Duchamp decise di mostrare l'orinatoio all'interno del secondo numero della rivista *Blindman*, fondata, prodotta e diretta dallo stesso artista. A difesa dell'orinatoio, all'interno della rivista sono presenti, tra i vari articoli, un testo di Alfred Stieglietz e uno Louise Norton, accompagnati da una fotografia dell'opera scattata dallo stesso Stieglitz.

La prospettiva fornita da questo episodio, ci dimostra come la validazione di un elemento in quanto opera d'arte, possa scaturire dall'azione di qualsiasi individuo incluso l'artista stesso. Non solo. L'episodio è esplicativo dell'appropriazione che le avanguardie operano rispetto all'utilizzo del testo. Gli artisti in quel periodo si svincolano dai significati che vengono assegnati alle loro pratiche dai filosofi e dai critici, che, fino ad allora sanciscono quale sia l'arte; quale sia buona e quale sia cattiva arte; quale sia il ruolo dell'artista. Appropriandosi della pratica testuale, della quale sono l'esempio più palese i manifesti, le avanguardie si soggettivano e dichiarano i propri intenti. Forniscono le chiavi di lettura per le proprie pratiche visuali. Se da una parte questa dinamica può essere letta come un intrecciarsi delle pratiche retoriche con quelle più squisitamente plastiche o visive; dall'altra possiamo pensare alle avanguardie come ad una serie di esperienze fortemente autonome in quanto composte da artisti che propongono una visione di quello che per loro è arte, e nel farlo, si sottopongono ad un processo di identificazione.

Questa forma di autodeterminazione ci dimostra inoltre come l'artista, da oggetto validato da terzi, passa invece ad auto-validarsi, si appropria quindi dei dispositivi di validazione attraverso i quali si soggettiva. Diverse istituzioni, quindi, tramite relazioni di influenza e/o potere promuovono diverse significazioni. Come abbiamo potuto osservare nel caso del Salon, la scissione e la nascita di ulteriori manifestazioni, come il Salone di Autunno e quello degli Indipendenti, hanno sancito la nascita ulteriori dispositivi di validazione che, benché formalmente simili al Salon, praticavano un ethos legato alla valorizzazione di diversi artisti e diversi stili.

Nel caso di Duchamp, piuttosto, osserviamo un momento di ulteriore molecolarizzazione dei valori artistici, trasmessi attraverso tattiche di visibilizzazione e validazione legate all'autoproduzione dei propri mezzi discorsivi e alla decostruzione e sabotaggio dei significati imposti dalla narrazione artistica a lui contemporanea e, in particolar modo, dalle istituzioni che ne erano portatrici. L'operazione di Duchamp, infatti, denota una vera e propria presa di consapevolezza dell'arte in quanto elemento discorsivo. È solo attraverso la capacità di intendere il concetto "arte" in quanto categoria, che è possibile maneggiarlo come un contenitore.

Il ready-made di Duchamp ci mostra l'utilizzo delle strategie discorsive e di influenza che rendono possibile l'inserimento di oggetti all'interno di tale contenitore. Vi è quindi un ribaltamento totale della pretesa tassonomica, tipica dei regimi discorsivi che vengono costruiti raggruppando oggetti all'interno di una categoria: l'attitudine non è più quella di riconoscere e classificare oggetti che hanno in sé le qualità artistiche. L'attitudine diviene invece quella di infondere le qualità artistiche in maniera quasi demiurgica ad oggetti che prima di questa operazione ne erano sprovvisti. Ed è attraverso la comunicazione degli elementi presi in considerazione in quanto opere d'arte, che essi diventano tali.

La risignificazione di un orinatoio è quello che Duchamp ha effettuato a partire dallo "scandalo" generato dall'esclusione della scultura presentata dall'identità fittizia Mutt. L'episodio ha dato vita ad un dibattito riguardante chi, in quello specifico contesto, fosse detentore del concetto di opera d'arte: da una parte la giuria della mostra e, dall'altra, Duchamp e il gruppo di artisti e sostenitori che gravitavano attorno al alla rivista *Blindman*. Porre quindi l'attenzione sull'esclusione di *Fontaine* perché non considerata arte dal *board*, ha generato un dibattito giocato su due posizioni: "*Fontaine* è un'opera d'arte" contro "*Fontaine* non è un'opera d'arte".

Se applichiamo gli strumenti di analisi fornitici da Lukes, possiamo notare come lo stratagemma messo in atto da Duchamp sia equivalso a determinare l'agenda[87] dello scontro con la giuria, a vantaggio della posizione in difesa di

[87] Questa dinamica è stata letta applicando la seconda dimensione del potere proposta da Lukes.

Fontaine. La mancata ammissione dell'orinatoio, nonostante la volontà di rimozione nei suoi confronti espressa dalla giuria, ha infatti contribuito a far sì che esso si trasformasse, da oggetto esposto, a protagonista di testi, di fotografie di racconti orali e persino del un comunicato stampa rilasciato dalla giuria che comunicava l'esclusione dell'opera dall'esposizione:

> La Fontana può essere un oggetto molto utile al suo posto, ma il suo posto non è una mostra d'arte, e lei non è, per nessuna definizione, un'opera d'arte.[88]

In altre parole la strategia di Duchamp ha fatto sì che la sua posizione godesse di un forte vantaggio sulla seconda dimensione del potere nel confronto con la giuria, che involontariamente ha contribuito a preparare il campo dello scontro su cui Duchamp e compagni esprimessero e visibilizzassero la propria opinione.

Nel secondo numero di *Blindman*, come abbiamo anticipato, sono presenti diversi interventi riguardanti l'orinatoio di Duchamp e il relativo rifiuto da parte della *Independent Society*. Alfred Stieglitz propone nel suo testo, al fine di risolvere i problemi legati alla selezione della giuria per l'edizione successiva della medesima esposizione, che gli artisti possano presentare le opere senza che esse siano firmate, di modo da poter valutare esclusivamente i caratteri formali degli oggetti proposti. In questo modo, sempre secondo Stieglitz, i critici, i *dealer,* persino il pubblico, sarebbero svincolati dall'influenza che i nomi degli autori hanno nella fruizione, e relativa valutazione delle opere d'arte. Si sarebbe così assestato un colpo all' "accademia della commercializzazione dei nomi". Verso la fine del trafiletto, Stieglitz suggerisce inoltre che all'interno del catalogo della mostra, le informazioni relative ai *dealer* fossero confinate alle sole pagine finali del catalogo, di modo che la *Independent Exhibition* garantisse una sola cosa:

[88] T. De Duve, *Kant after Duchamp*, the MIT press, London & Cambridge 1996, p. 99 (traduzione mia).

l'indipendenza dell'opera d'arte. Chiude infine con un perentorio: "NO JURY - NO PRICES - NO COMMERCIAL TRICKS"[89].

Scansione di The Blindman, II (1917) contenente la foto di Stieglitz

[89] A. Stieglitz, *Senza titolo*, in The Blindman, II (1917), n.1 , p. 15, disponibile all'URL: http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm (letto Il 20/08/2020).

Questo passaggio ci permette di comprendere come, dai tempi del *Salon* ottocentesco agli anni dieci del secolo successivo, il concetto di indipendenti fosse fortemente cambiato. Infatti, come abbiamo riportato nel paragrafo precedente, la concezione di indipendenza degli artisti rispetto allo stato a fine ottocento ruotava attorno al mercato, il quale garantiva un sostentamento alternativo al sistema statale attraverso la vendita delle proprie opere. Vediamo all'opposto, come nel 1917 nel contesto americano, anche l'ambito commerciale fosse visto come un potenziale ostacolo all'autonomia di un artista, o quanto meno come un elemento rispetto al quale fosse necessario proteggere il proprio operato.

Nel testo di Luise Norton, invece, è precisato come l'azione artistica del fantomatico Mutt non dovesse essere valutata rispetto alle capacità plastiche dell'autore, ma in quanto scelta dell'oggetto da lui operata. Norton elabora un'invettiva contro la decisione della giuria, da lei definita composta da "censori", di escludere la fontana sulla base della domanda ambigua: *What is art?*[90]. A tal proposito, riferisce come non sia importante che l'orinatoio, al fine di essere definito arte, non sia stato realizzato dall'artista in persona, in quanto a realizzare l'opera non è tanto il processo di produzione fisica, quanto la scelta dell'artista e la forza dell'immaginazione che permette di vedere un oggetto come opera d'arte. Al termine del breve articolo, Norton propone una risposta alla domanda se *Fontaine* sia o meno un'opera d'arte, rispondendo in maniera non binaria: "Anche io concludo con la parola più profonda della lingua, una che non può essere discussa - un pacifico forse!"[91]

Nell'esporre questi concetti, l'autrice americana cita il saggio di Montaigne *Della forza dell'immaginazione*. In questo breve scritto il filosofo francese espone la portata dell'impatto dell'immaginazione:

---

[90] "Like Mr. Mutt, many of us had quite an exhorbitant notion of the independence of the Independents. It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting above the ambiguous question, What is ART?" Cfr. L. Norton, *The Buddha of the bathroom*, in The Blindman, II (1917), n. 1, pp. 5-6, p. 6, disponibile all'URL: http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm (letto Il 20/08/2020).

[91]"I, too, conclude with the most profound word in language and one which cannot be argued - a pacific Perhaps!"Cfr. L. Norton, art. cit., p. 6.

> *Fortis imaginatio generat casum*, dicono i dotti. Io sono di quelli che sentono moltissimo la forza dell'immaginazione. Tutti ne sono colpiti, ma alcuni ne sono sconvolti.[92]

Nel suo scritto Montaigne cita diversi aneddoti nei quali l'immaginazione ha avuto un ruolo centrale, o perlomeno, ci tiene a precisare, così sostengono coloro che li hanno portati al suo orecchio o occhio.[93] Menziona l'episodio di Cippo il quale, dopo aver partecipato come spettatore ad un combattimento tra tori, sognò per tutta la di avere un paio di corna sulla sua fronte, per poi vederle spuntate al suo risveglio sul proprio capo a causa della forza dell'immaginazione. Riporta ad esempio l'aneddoto di Plinio che sostiene di aver visto Lucio Cossizio, nel giorno del suo matrimonio, trasformato da donna a uomo. Parla anche della forza dello sguardo, capace di uccidere nel caso di alcune donne sciziane, che colte dall'ira, lo utilizzavano contro le loro vittime; o della capacità di covare le uova con la vista, nel caso delle tartarughe e degli struzzi.

Applicando la teoria del potere tridimensionale a questo episodio, possiamo notare come nel discorso artistico l'opposizione di vero e falso, proposta da Foucault tra le pratiche di controllo del discorso stesso, non sempre produca gli effetti di una modalità di esclusione. È infatti possibile osservare come anche la posizione che cerca di sconfessare un'opera d'arte tramite un enunciato, in effetti permette all'opera oggetto dell'enunciato di rientrare nel discorso attraverso un effetto *backlash.* Duchamp e i suoi sostenitori hanno infatti potuto giovare di una posizione di vantaggio, giocato sulla seconda dimensione del potere rispetto ai detrattori dell'orinatoio, i quali, se avessero voluto censurare con maggiore efficacia l'opera di Mutt, avrebbero dovuto evitare di parlarne, di creare quindi ulteriore discorso concernente l'opera.

Il fatto di essere scesi sul campo di gioco determinato da Duchamp, invece, ha permesso all'artista e ai suoi sostenitori di ingaggiare una discussione ulteriore

---

[92] M. de Montaigne, *Saggi*, 2 voll., trad. it. a cura di F. Garavini, Bruno Mondadori, Milano 1992, p. 83.

[93] "Perché le storie che riporto le metto sulla coscienza di quelli da cui le prendo". M. de Montaigne, op. cit. p. 137.

concernente l'opera, la quale ha portato ad una maggiore visibilità dell'opera stessa e moltiplicato le occasioni in cui venisse riprodotta all'interno di contesti legati all'arte, sia contestualmente che negli anni a venire. Questo lungo processo è risultato nell'insermento di tale pratica all'interno del discorso artistico istituzionale e, successivamente, *mainstream*. Negli anni è infatti passata la regola secondo la quale un oggetto funzionale può diventare arte se viene spostato dal contesto abituale e privato della propria funzione tramite la volontà di qualcuno che si dichiari artista. Nei decenni successivi la "tecnica" del ready-made è infatti stata ripresa da molteplici artisti, tra i più celebri esempi vi è l'ampio utilizzo che ne fecero gli esponenti della Pop Art; sino a diventare una modalità di fare arte totalmente accettata ed esposta con pari dignità di qualsiasi scultura prodotta artigianalmente all'interno delle istituzioni museali e gallerie commerciali. Come sostenuto da Larry Shiner, questo genere di pratica è stata negli anni assimilata al discorso mainstream dell'arte, così allargandolo.[94] D'altro canto, la diffusione della pratica del ready-made, mano a mano che si è diffusa, è andata rafforzando la frattura fra arte in senso alto e arte funzionale.

[94]Cfr. L. Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale,* trad. it. a cura di Nicola Prinetti, Einaudi, Torino 2010, pp. 309-320.

3. Functional Turn

In questo paragrafo procedo ad analizzare come a partire dagli anni '70 del ventesimo secolo sia avvenuto un progressivo spostamento nella modalità con la quale le istituzioni hanno validato le opere d'arte, rendendole apertamente strumentali rispetto alla propria agenda politica; non solo appropriandosene attraverso l'utilizzo del testo, ma anche attraverso il cambiamento di direzione nella selezione delle opere esposte e finanziate, le quali sono diventate in taluni casi uno strumento di applicazione diretta di *policy* istituzionali. In tal senso volgo anche uno sguardo a ciò che questo snodo produce in termini di influenza nella costruzione delle carriere artistiche. Di particolare rilievo per la presente analisi è infatti la ricaduta che questo processo ha sul discorso artistico, il quale a partire da un particolare momento storico ha prodotto, al suo interno, l'apertura di una regione centrale alle pratiche funzionali.

Nel 2006 Claire Bishop ha coniato il termine *social turn* per identificare l'affacciarsi di una serie di pratiche artistiche sulla scena internazionale a cavallo tra gli ultimi due secoli, improntate sull'effetto che l'opera d'arte produce sul contesto sociale, definendo come medium di questo tipo di arte il contesto sociale stesso[95]. Nella sua analisi Bishop ha sottolineato, in parallelo allo spostamento dell'arte istituzionale verso una pratica sociale, come nella critica d'arte i valori estetici siano stati progressivamente accompagnati, e spesso sostituiti, da quelli etici. Pur tenendo in considerazione lo studio di Bishop e la sua rilevanza - per esempio nel problematizzare la valutazione dell'arte in termini di effetto sociale a discapito della qualità artistica - ho scelto di non adottare il termine *social turn*, in quanto il presente studio vuole porre enfasi sulla relazione di potere, o influenza, sottesa alla validazione di tali pratiche, le quali vengono scelte e veicolate dai validanti anche in funzione dei propri obiettivi politici. Ne consegue che tali

[95] C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in "Art Forum" XLIV (2006), n. 6, disponibile all'URL: https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274 (letto Il 25/04/2022).

pratiche possono essere definite *funzionali* rispetto a particolari agende, dalle quali dipende la selezione del validante, il quale a sua volta permette alla pratica in esame di essere visibilizzata e validata in quanto arte agli occhi del pubblico. Da qui la scelta di adottare l'espressione *functional turn*.

Nel mondo occidentale possiamo analizzare gli anni successivi alla seconda guerra mondiale come caratterizzati dal prevalere di una tendenza contemplativa dell'arte contemporanea, come modalità di fruizione sottesa alla presentazione e produzione d'arte nei contesti istituzionali. Una controtendenza rispetto a questo aspetto viene introdotta da quello che è stato definito come processo di strumentalizzazione delle policy museali[96]. Questa svolta, lungamente al centro di uno dei principali dibattiti museologici a cavallo tra gli ultimi due secoli, è stata identificata come un cambiamento di interesse da parte delle stesse istituzioni che - al fine di ottenere specifici obiettivi, i quali prima di questa inversione non rientravano direttamente nel discorso artistico e culturale istituzionale - includono nella loro agenda nuove pratiche, allargando le loro commissioni ad un diverso tipo di arte.

Va da sé che un cambiamento nell'interesse da parte delle istituzioni nei confronti di una tipologia di pratica, in un contesto di scarsità, produce una flessione nella visibilizzazione e validazione di un certo tipo di opere a vantaggio di altre. In altre parole l'istituzione, a seguito di una nuova politica, commissiona opere in linea con i suoi rinnovati obiettivi, a discapito delle opere che invece erano assimilabili alle sue precedenti finalità. Ovviamente qui non si intende sostenere che a partire da un dato momento storico si assista ad una improvvisa sparizione delle precedenti pratiche di validazione e relativi oggetti, piuttosto si vuole sottolineare come diverse pratiche, funzionali ai nuovi obiettivi delle istituzioni, abbiano conquistato un loro spazio all'interno del discorso prodotto dalle istituzioni ufficiali. Infatti, la conseguente apertura - per usare termini economici - di una nuova porzione di mercato, ha un effetto a cascata nel sostenere pratiche diverse, permettendo che queste vengano esplorate e riprodotte.

[96] Cfr. C. Gray, *Commodification and instrumentality in cultural policy*, in "International Journal of Cultural Policy" XIII (2007), n.2, pp. 203-215.

Non è mia intenzione entrare nel dettaglio dei meccanismi che hanno portato al cambiamento delle *policy* museali. Mi interessa invece analizzare le ricadute che questi cambiamenti hanno portato nello sviluppo e disseminazione delle pratiche artistiche.

È utile fare un'ulteriore precisazione. Benché questa dinamica venga definita come strumentalizzazione delle pratiche museali, risulta difficile immaginare che il museo e, per estensione l'arte, prima di questo cambiamento di paradigma non avessero scopo. A sostegno di questa tesi è possibile prendere in esame lo statuto dell'*International Council of Museums*, il quale presenta una definizione di museo che, dalla nascita dello statuto nel 1951 al suo aggiornamento del 2007, è rimasta praticamente invariata:

> Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto.[97]

Come è possibile evincere da questa definizione, le istituzioni museali hanno avuto un aspetto strumentale anche antecedentemente rispetto al processo che viene definito come strumentalizzazione delle politiche museali. Risulta quindi più efficace pensare che l'obiettivo dell'istituzione espositiva sia semplicemente mutato nel tempo, ricadendo esternamente rispetto all'insieme di obiettivi canonici delle istituzioni occidentali del secondo dopoguerra. La differenza cruciale risiede nel fatto che - a partire dal momento storico che mi appresto ad analizzare in poi - gli obiettivi istituzionali politici emergono venendo dichiarati apertamente dalle istituzioni, diventando parte integrante del discorso artistico da loro prodotto.

L'inizio di tali cambiamenti interni all'agenda culturale delle istituzioni viene fatto risalire al periodo del thatcherismo, durante il quale avviene una revisione

[97]ICOM, *Definizione di Museodi ICOM*: https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/ (letto Il 25/05/2022).

della spesa pubblica da parte delle forze governative nel Regno Unito, le quali, insieme al governo Reagan, faranno da precursori all'avvento del modello economico neoliberista nel mondo occidentale. Da questo momento inizia ad incrinarsi la precedente visione della pratica espositiva legata ad obiettivi quali conservazione ed educazione, spostandosi dichiaratamente verso altre funzioni. Leggendo le parole di Margaret Thatcher in merito alla politica culturale applicata dai propri governi è possibile comprendere meglio questo cambiamento in termini di investimento economico e competizione:

> Ero profondamente consapevole di come le collezioni d'arte di un paese, i musei, le biblioteche, la sua lirica e le sue orchestre, combinati con la sua architettura e i suoi monumenti, esaltino la sua posizione internazionale. Non è solo una questione di introiti dal turismo: la manifestazione pubblica della cultura di una nazione è una dimostrazione delle sue qualità come la dimensione del suo PIL lo è delle sue energie. Di conseguenza, per me era importante che culturalmente ed economicamente la Gran Bretagna fosse in grado di tenere la testa alta nel confronto con gli Stati Uniti e l'Europa. [98]

Questi nuovi obiettivi istituzionali vengono analizzati da Clive Gray[99], il quale riprendendo il pensiero di John Pick e Oliver Bennett, redige una lista che comprende i seguenti scopi: la promozione del prestigio nazionale, il mantenimento dell'ordine e del controllo e, non ultimo, il *welfare state*.

Tale spostamento dell'area di azione delle istituzioni artistiche può essere letto in controluce rispetto al pensiero di Foucault sul neoliberismo. Secondo lo studioso francese, infatti, lo scarto tra liberismo e neoliberismo risiede nel ribaltamento dei ruoli ricoperti dalle funzioni politica ed economica. Mentre inizialmente era il potere politico che, applicando la dottrina liberista, lasciava la libertà ai vari attori economici di agire liberamente all'interno del mercato; in seno ad una dinamica di governo neoliberista è invece il pensiero economico che va a

---

[98] M. Thatcher, *Margareth Thatcher - The Downing Street years*, HarperCollins Publishing, New York 1993.
[99] Cfr. C. Gray, *Commodification and instrumentality in cultural policy*, art. cit., p. 204.

determinare le scelte politiche. Riprendendo le parole di Foucault durante le sue lezioni al *Collège de France* sulla nascita della biopolitica:

> Ma che cos'è allora il neoliberalismo? La scorsa volta ho cercato di mostrarvi quale fosse il suo principio teorico e politico, facendo vedere che il problema che si poneva non era affatto quello di sapere - come nel caso del liberalismo alla Adam Smith, quello del XVIII - in che modo, in una società politica stabilita, fosse possibile ritagliare e gestire uno spazio libero, come quello del mercato. Il problema del neoliberalismo, al contrario, è di sapere in che modo sia possibile regolare l'esercizio globale del potere politico in base ai principi di un'economia di mercato. Si tratta dunque non di liberare un posto vuoto, ma di mettere in relazione, di riferire, di proiettare su un'arte generale di governo i principi formali di un'economia di mercato.[100]

Se lette in tale ottica, anche le *policy* museali ed espositive, dal momento in cui agiscono all'interno di un sistema neoliberista, adottano un comportamento manageriale, necessitando di diventare utili, proficue, convenienti allo stato; così riducendo la possibilità che si limitino ad adempiere alle mansioni precedenti. Le conseguenze di questo cambiamento politico, e la distribuzione dei fondi determinati da questa nuova tendenza, hanno contribuito nei decenni ad aprire una zona centrale del discorso artistico istituzionale ad un tipo di arte che potesse a sua volta essere funzionale e non più contemplativa. La lunga parabola venutasi a generare è riscontrabile in diverse operazioni artistiche che dagli ultimi anni del XX secolo, ruotando attorno alla difesa dell'ambiente, all'impatto sociale e alll'inclusività, sono state validate da istituzioni di portata internazionale; a riprova del fatto che l'area di azione di tali istituzioni non fosse più legata esclusivamente all'esposizione, all'educazione artistica e alla conservazione.

Ciò non significa che le pratiche apertamente strumentali non fossero presenti all'interno del discorso artistico precedentemente al periodo analizzato. La stessa

[100] M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, trad. it. a cura di M. Bertani, V. Zini, Feltrinelli, Milano 2015.

Bishop, in *Artificial Hells*, all'interno del quale ha ampliato la ricerca del precedente *The Social Turn*, ha ricostruito storiograficamente tre momenti in cui l'arte sociale ha avuto una maggiore diffusione: la stagione delle avanguardie europee negli anni '10, le noeavanguardie degli anni '60 e, ciò che aveva originariamente chiamato *Social Turn*, ovvero il periodo che va dagli anni '90 agli anni 2000[101]. Benché lo studio della Bishop sia molto utile alla presente ricerca, quest'ultima si sposta leggermente dal suo campo di indagine, concentrandosi nel sottolineare il cambiamento nella tendenza validativa nelle istituzioni in un contesto neoliberale. Quindi la storiografia realizzata dalla Bishop ci consente di osservare una presenza pregressa dell'arte sociale rispetto al neoliberismo.

È infatti possibile citare una moltitudine di esperienze artistiche per via del loro carattere funzionale rispetto ad una particolare agenda politica[102], come ad esempio l' *Arts and Crafts Movement* nato in Gran Bretagna nella seconda metà diciannovesimo secolo[103], o la confluenza del secondo futurismo nel design industriale a partire dalla fine degli anni 10 del ventesimo secolo per applicare "ricostruzione futurista dell'universo"[104] precedentemente teorizzata da Giacomo Balla e Fortunato Depero; l'esperienza situazionista nata verso gli anni 50 del ventesimo con la sua impronta anticapitalista[105].

Inoltre gli esempi citati potrebbero essere presi in esame congiuntamente ad una lunghissima serie di pratiche artistiche e attivistiche funzionali e amatoriali, che pur autovalidandosi in quando arte, non hanno raggiunto i dispositivi di validazione di maggiore potere ed influenza che avrebbero potuto comunicarli e archiviarli all'interno del discorso[106], rimanendodo invece materia oscura di tale discorso.[107]

---

[101] Cfr. C. Bishop, *Artificial Hells,* Verso, Londra e New York 2012.
[102] Per una storiografia più completa si rimanda anche a: A. Antliff, *Anarchy and Art. From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2007.
[103] L. Shiner, op. cit., pp. 320-330.
[104] Cfr. G. Balla, F. Depero, *Ricostruzione futurista dell'univers*o, in G. D. Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Rizzoli, Milano 2013, pp. 88-93.
[105] Per approfondire la storia dell'Internazionale Situazionista si rimanda a: M. Bandini, op. cit.
[106] O sono stati esclusi da essi.
[107] Cfr. G. Colette, op. cit.

Premesso quindi che le pratiche artistiche funzionali a specifiche agende politiche hanno una storia che affonda radici più lontane rispetto al periodo qui oggetto di studio, e che hanno mantenuto anche una via alternativa rispetto al solco che viene tracciato dalle istituzioni, ciò che si tenta di analizzare in questa sede riguarda il progressivo aumento delle pratiche artistiche funzionali all'interno dei dispositivi di validazione istituzionali in congiunzione con l'avvento del sistema neoliberista, il quale contribuisce a produrre uno snodo nel discorso, risultante in una nuova tipologia di pratiche validate e la loro conseguente proliferazione.

Il cambiamento a livello di pratiche validate che deriva da questo processo è estremamente chiaro se effettuiamo un paragone prendendo in considerazione la moltitudine di opere che nei secoli precedenti al neoliberismo hanno celebrato la storia di un paese o un capo di stato attraverso una loro rappresentazione. Nella contemporaneità, invece, possiamo osservare artisti che non si limitano a rappresentare una particolare agenda politica dalla quale dipendono o che hanno scelto per elezione, ma che applicano in prima persona tale agenda sulla società attraverso una pratica che viene definita artistica. Inoltre è utile sottolineare che, sebbena un'apertura nel discorso artistico in senso funzionale sia stata operata dall'azione dei primi governi neoliberali, questa ha aperto la via attraverso la quale negli anni sono riuscite a posizionarsi al suo interno anche tematiche attivistiche storicamente legate all'agenda delle sinistre.

I risultati di questa rotazione sono riscontrabili in diverse pratiche artistiche e al comportamento di alcuni dispositivi di validazione. Prendiamo come esempio il duo artistico Cooking Sections, che si descrive così sul proprio sito:

> Cooking Sections esamina i sistemi che organizzano il mondo attraverso il cibo. Attraverso installazioni in situ, performance e video, esplora i confini che si sovrappongono tra arte, architettura, ecologia e geopolitica. Fondata a Londra nel 2013 da Daniel Fernández Pascual e Alon Schwabe, la loro

> pratica usa il cibo come lente e strumento per osservare i paesaggi in trasformazione. [108]

La loro pratica è stata validata da moltissimi musei e manifestazioni internazionali tra cui il Castello di Rivoli, Manifesta12, la Biennale di Tapei e il Tate Museum di Londra. Proprio il Tate li ha selezionati come finalisti del prestigioso premio del museo, il *Turner Prize*, durante l'edizione del 2021. Nello specifico l'opera d'arte che è valsa il riconoscimento al duo è *Becoming CLIMAVORE*, lavoro concettuale che propone al proprio pubblico di adottare un regime alimentare adattativo rispetto al cambiamento climatico, pensato per ridurre l'impatto dell'alimentazione sull'ambiente. L'opera si struttura in diverse operazioni e momenti. Sempre sul sito di Cooking Sections è possibile leggere una descrizione di parte del progetto:

> *Becoming CLIMAVORE* esplora il divario tra l'apparenza e la realtà del salmone - la sua incapacità di sfuggire agli allevamenti intensivi. Per questo progetto in tutto il Regno Unito, 21 musei hanno rimosso il salmone d'allevamento dai menù dei loro caffè e ristoranti, e hanno introdotto piatti *CLIMAVORE* fatti con ingredienti che migliorano la qualità del suolo e dell'acqua e coltivano gli habitat marini. Questa operazione continua la nostra collaborazione pluriennale con i ristoranti di Skye e Raasay dal 2017.[109]

In altre parole l'opera d'arte, in questo caso, consiste nel ridefinire i menù di diversi ristoranti, non tanto in base a canoni estetici, quanto in base a prerogative etiche funzionali al rispetto dell'ambiente.

---

[108] *Info*, disponibile all'URL: http://www.cooking-sections.com/info (letto Il 25/04/2022), traduzione mia.

[109] *Becoming CLIMAVORE*, disponibile all'URL: http://www.cooking-sections.com/Becoming-CLIMAVORE (letto Il 25/04/2022, traduzione mia).

Il cambiamento è evidente: l'opera non ha più esclusivamente la funzione di un oggetto da contemplare, bensì diviene anche uno strumento funzionale di gestione della società. È inoltre una chiara dichiarazione e visibilizzazione dell'agenda politica dell'istituzione, che già nel 2017, a seguito di vistose proteste da parte di attivisti ambientalisti, aveva deciso di interrompere il rapporto di sponsorizzazione durato 27 anni con British Petroleum, compagnia operante nel settore del petrolio e gas[110].

Cooking sections in questo caso ha utilizzato lo spazio espositivo come una piattaforma per disseminare informazioni relative al salmone e al colore delle sue carni, le quali sono rese arancioni attraverso l'utilizzo di integratori alimentari all'interno degli allevamenti, nei quali viene operato tale processo di pigmentazione al fine di rendere il prodotto in commercio nei supermercati più appetibile agli occhi del consumatore. Infatti, le carni dei salmoni selvaggi acquisiscono un color salmone grazie alla loro alimentazione, che comprende piccoli crostacei marini, preclusi ai salmoni in condizioni di cattività. Il duo artistico, come riportato nella citazione estrapolata dal loro sito, ha proposto narrazione del tutto simile a quella qui presentata, definendola come *la realtà del salmone*, operando così di concerto con l'istituzione nel definire un piano di realtà chiuso e non complesso. Attraverso una relazione di influenza veicolata dai dispositivi museali, il duo ha infatti agito verso una concretizzazione della realtà proposta agli occhi del pubblico, non solo tramite una sua rappresentazione testuale, ma anche grazie ad una sua applicazione diretta nel *management* dei ristoranti dei 21 musei, i quali hanno rimosso il salmone d'allevamento dalle proprie tavole.

Se per la lettura di quest'opera d'arte recuperiamo gli strumenti fornitici da Deleuze e Guattari riportati nei paragrafi precedenti, possiamo ricordare come i due studiosi descrivono l'attuazione di una realtà biunivoca e strutturale in termini di ricorsività e, conseguentemente, in termini repressivi. *Becoming Climavore*, se

[110] Rhi Storer, *Climate activists protest against BP sponsorship at British Museum*, disponibile all'URL: https://www.theguardian.com/world/2021/may/22/climate-activists-protest-against-bp-sponsorship-at-british-museum (letto Il 02/05/2022).

letto in questo senso, potrebbe risultare come un'operazione di controllo dei corpi dei visitatori e dei loro consumi, che poco ha a che fare con i processi creativi che il pubblico può attivare nel momento in cui fruisce un'opera d'arte. Infatti, anziché operare come uno strumento che permette al pubblico di farsi soggetto, il progetto di Cooking Sections si muove verso un'oggettivazione dei propri spettatori, i quali vengono guidati dall'alto verso un *life style* alimentare che, secondo il duo artistico e l'istituzione museale, è funzionale al mantenimento dell'ambiente. Questo non avviene semplicemente rendendo, per così dire, "*cool"* un regime alimentare attraverso un nome accattivante, installazioni ed operazioni performative, ma agendo direttamente sulle proposte alimentari dei ristoranti modificando così i consumi e l'economia che questi generano.

Applicando la teoria del potere tridimensionale a questa opera d'arte, vedremo come quest'ultima, intessendo un rapporto complesso con il proprio pubblico, agisce particolarmente sulla terza dimensione, in quanto per un fruitore di tale operazione artistica è problematico confliggere con le tematiche etiche più ampie che, facendole da sfondo, giustificano la presenza di una tale opera d'arte all'interno di uno spazio espositivo. A tal proposito possiamo citare, per fare qualche esempio, diversi concetti a sostegno di *becoming CLIMAVORE*: la necessità di agire repentinamente per contrastare il cambiamento climatico, l'ingiustizia data dall'inutile sofferenza degli animali all'interno degli allevamenti intensivi, il risparmio - e conseguente guadagno - che deriverebbe dall'utilizzo di allevamenti maggiormente integrati rispetto alle condizioni ambientali nelle quali sono inseriti.

Possiamo in definitiva ricondurre questa dinamica ad un'applicazione del pensiero neoliberale, il quale può essere rintracciato nella scelta di promuovere e riprodurre *becoming CLIMAVORE*. Tale pensiero infatti si intreccia con la capacità che ha l'opera d'arte di ottimizzare e migliorare i comportamenti del pubblico attraverso degli strumenti di governo difficilmente *conflittuabili*, in quanto sorretti da componenti epistemiche quali, per esempio, i numerosi studi accademici legati al declino ambientale e la eco che quest'ultima ha avuto negli ultimi anni.

Ad ogni modo non è l'obiettivo di questo scritto valutare se le istituzioni artistiche siano la sede più giusta per veicolare azioni politiche di controllo, se invece questo compito debba essere svolto all'interno di altri contesti o non svolto affatto; o se sia corretto che nei criteri di valutazione dell'opera da parte del museo la creatività artistica sia sostituita da implicazioni politiche di altro genere. Ciò che invece possiamo sicuramente notare è un profondo cambiamento della funzione artistica all'interno e all'esterno del discorso. Infatti, se da un lato è possibile osservare una progressiva sussunzione delle pratiche artistiche da parte delle istituzioni, che oggi possono apertamente utilizzarle al fine raggiungere i propri obiettivi politici; dall'altro lato possiamo notare un tipo di arte che, uscendo da una dimensione prettamente contemplativa, opera uno sfondamento del discorso e, a fronte di una perdita di parte della propria indipendenza, acquista una maggiore influenza su sfere che le erano totalmente avulse.

Possiamo notare tale cambiamento in diversi eventi significativi. Ancora una volta il *Turner Prize* ci può aiutare in questa indagine. L'edizione del 2015 del premio britannico infatti è stata vinta da Assemble, collettivo di architetti legato all'autoproduzione, il quale si descrive sul proprio sito come segue:

> Assemble è un collettivo multidisciplinare che lavora tra architettura, design e arte. Fondato nel 2010 per intraprendere un singolo progetto autocostruito, Assemble ha da allora prodotto un corpus di opere vario e premiato, pur mantenendo un metodo di lavoro democratico e cooperativo che permette un lavoro su misura, sociale e basato su una ricerca su più varietà di scale, sia facendo cose che facendo accadere cose.[111]

Anche per quel che riguarda Assemble si può notare come il valore di autocostruzione e l'importanza che all'interno della pratica viene assegnata dagli architetti a questioni sociali e di sostenibilità, permettono a progetti legati alla produzione di elementi funzionali, come ad esempio abitazioni, serre, giardini

[111] Assemble, *About*, disponibile all'URL: https://assemblestudio.co.uk/about (letto Il 25/04/2022, traduzione mia).

studi per artisti, parchi giochi per bambini, di posizionarsi al centro del discorso prodotto da dispositivi di validazione istituzionali. Rispetto all'esempio precedente fornitoci da Cooking Sections, è altresì possibile notare come un'attenzione diversa sia dedicata all'autonomia di chi esperisce la produzione del collettivo.

Ciò è molto evidente in *Baltic Street Adventure Play Ground*, opera che consiste in un parco giochi permanente per bambini, costruito nel 2014 a Dalmarnock, East Glasgow, a seguito di un bando di arte pubblica vinto da Assemble. All'interno del parco giochi, durante le ore di apertura, sono presenti tre adulti che supportano i bambini nell'auto-organizzarsi. I bambini infatti mentre fruiscono il parco possono modificare l'ambiente che li circonda spostando e riassemblando le sue varie componenti: copertoni per auto, assi di legno, carrelli della spesa, eccetera. Anche in questo caso è possibile riconoscere come l'ambito artistico sia fortemente permeato da finalità funzionali di tipo non contemplativo. Infatti l'opera d'arte, oltre a riflettere sull'importanza della capacità dei bambini di immaginare diversamente e modificare il proprio ambiente, costituisce un luogo nel quale non solo è possibile giocare, ma anche apportare cambiamenti diretti al suo interno, differentemente da ciò che avviene nei contesti urbani, all'interno dei quali la modifica dell'ambiente è solitamente preclusa ai fruitori.

Anche sul suolo italiano è riscontrabile un andamento validativo simile, il quale si muove verso un'apertura nei confronti della funzionalità dell'arte. In Sicilia, ad esempio, nel 2018 si è svolta Manifesta 12, biennale d'arte europea itinerante che, a partire dalla sua fondazione nel 1996, si svolge ogni due anni in una città diversa del continente. L'edizione palermitana della manifestazione ha dichiarato così i suoi scopi:

> La maggiore ambizione di Manifesta 12 è lavorare in modo interdisciplinare accanto alle comunità locali in modo da ripensare le infrastrutture architettoniche, urbane, economiche, sociali e culturali della città . Manifesta 12 può analizzare il ruolo importantissimo che ogni intervento culturale ha nel permettere ai cittadini di riconoscere le proprie responsabilità e i propri diritti. Manifesta 12 a Palermo può agire da

> incubatore supportando le comunità locali attraverso diversi interventi culturali: per ripensare la città nelle sue strutture socio-economiche e culturali, usando il profilo esistente della civitas come piattaforma per il cambiamento sociale.[112]

In queste poche parole è possibile notare come l'intenzione dell'esposizione sia proiettata verso una partecipazione tangibile della manifestazione all'interno del processo di cambiamento sociale. Tale direzione apre le porte del dispositivo di validazione artistica verso una serie di pratiche del tutto funzionali. Durante Manifesta 12, infatti, sono numerosissime le attività che possiamo definire funzionali, come ad esempio la costruzione di un orto pubblico per i cittadini del quartiere dello ZEN (Zona Espansione Nord) oppure l'opera *call-a-spy* del collettivo artistico Peng! collective che si presenta sul proprio sito come segue:

> Peng! è un collettivo artistico che attraverso la sua pratica decostruisce le narrazioni delle *corporation*. Tramite azioni dirette e sovversive votate a sfidare le identità aziendali, la propaganda e i luoghi comuni, le loro opere si situano in una zona di intersezione tra disobbedienza civile e arte, tramite le loro azioni dirette Esplorano anche modi creativi di protesta e incoraggiano le ONG ad attingere dal loro "set di strumenti".

In Sicilia, il collettivo ha esposto *Call-a-spy*, un'installazione funzionale che consiste in uno scherzoso dispositivo di sabotaggio. Per Manifesta 12 ha preso la forma di una vecchia cabina telefonica pubblica del tutto simile alle cabine siptel degli anni '80. La modalità di funzionamento delle classiche cabine telefoniche è stata alterata dal collettivo. *Call-a-spy*, infatti, permette di accedere ad un database contenente svariati numeri telefonici di uffici che lavorano per i servizi di intelligence di Francia, Germania e Stati Uniti. Colui o colei - che fruendo l'opera d'arte utilizza il telefono al suo interno - viene collegato randomicamente ad uno di questi numeri. Un cartello installato su una parte della cabina descrive al

[112]Manifesta 12, *Perché Palermo?*, disponibile all'URL: https://m12.manifesta.org/why-palermo/index_lang=it.html (letto il 25/04/22).

pubblico come intrattenere una conversazione più lunga possibile con il proprio interlocutore. Tramite la situazione proposta dal collettivo, l'opera d'arte agisce sabotando l'operato dei servizi segreti. Infatti, se da un lato l'opera può essere fruita come uno strumento ludico, dall'altro è anche un *escamotage* che interrompe momentaneamente l'apporto lavorativo di alcuni operatori interni alle agenzie di *intelligence*, ribaltando momentaneamente la relazione di potere tra chi viene spiato e chi spia.

Peng! collective, *Call a spy*, 2018, tecnica mista, foto di Giovanni Rendina.

La rotazione validativa interna ai dispositivi istituzionali appena evidenziata, può portare a porci dei quesiti in merito all'applicazione delle categorie utilizzate nella scelta di visibilizzare un elemento artistico o, viceversa, di escluderlo. Se è infatti il carattere etico-politico a definire quale sia un'opera validabile o meno, ciò significa che vi saranno delle opere *giuste* che verranno validate e delle opere *non giuste* che resteranno nell'ombra. A tal proposito è possibile ricollegarsi al pensiero di Bishop che nel suo *Museologia Radicale* analizza l'opera di tre musei europei in chiave morale:

> Invece di accodarsi a scelte conformiste e di sicuro ritorno economico, questi musei attingono ad una gamma vastissima di produzioni artistiche per inquadrare l'arte in rapporto a storie particolari dotate di rilevanza universale. Non parlano dell'"un per cento", ma cercano di rappresentare gli interessi e le storie di quelle componenti che sono, o sono state, emarginate, escluse e oppresse. Questo non significa subordinare l'arte alla contingenza storica, ma piuttosto che queste istituzioni stanno mobilitando il mondo delle arti visive per ispirare la necessità di stare dalla parte giusta della storia.[113]

Le parole di Bishop, infatti, ci possono portare a ragionare su due componenti specifici di tale pensiero, ovvero la pretesa di una "rilevanza universale" e che vi sia una "parte giusta della storia" all'interno della quale sarebbe bene posizionare la propria pratica artistica. Se analizziamo questa dinamica in termini di potere, prendendo come punto di partenza un confronto tra l'agenda di un ipotetico artista e quella delle istituzioni validanti, risulterà rilevante un confronto tra gli interessi del primo e delle seconde, in quanto è soprattutto la vicinanza tra le due agende che permette alle pratiche dell'artista di essere validata dalle seconde. Infatti, all'interno delle istituzioni saranno prodotte e visibilizzate le pratiche che rispecchiano e producono strumenti di applicazione dell'idea di giustizia sostenuta

[113] C. Bishop, *Museologia radicale, ovvero, Cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, trad. it a cura di N. Poo, Johan & Levi, Milano 2019, p. 10.

dalle istituzioni stesse, o alternativamente, saranno riprodotte quelle pratiche che si prestano ad essere risignificate e comunicate dalle istituzioni in modo che ricalchino il senso di giustizia che quest'ultime professano e riproducono.

Ciò che risulta è un processo di normalizzazione attuato dall'istituzione, non solo nei confronti degli artisti, ma anche nei confronti del pubblico. Tale processo infatti non solo agisce nel definire quali pratiche siano rilevanti universalmente attraverso una loro selezione, ma può anche diventare uno strumento di applicazione diretta della propria agenda nei confronti del pubblico come abbiamo visto nel caso di *becoming CLIMAVORE* . Possiamo problematizzare questa dinamica in quanto, se intendiamo l'idea di giustizia come una produzione, risulterà che l'idea stessa di giustizia promossa dalle varie istituzioni è una costruzione arbitraria e contingente. Inoltre, se immaginiamo che un'istituzione possa rintracciare un valore *universale* all'interno di un'opera d'arte, ciò significa che l'istituzione è chiamata a decidere ciò che è utile e di interesse per *tutti*. Se quindi ammettiamo che vi siano dei musei più potenti di altri, ciò comporta la produzione - da parte di tali musei maggiormente potenti, e quindi maggiormente visibili e convincenti - di contenuti più universali rispetto a quelli prodotti da musei meno potenti. In altri termini, questo processo rischierebbe di tradursi nell'ennesimo colpo di coda del colonialismo. Inoltre una produzione artistica per essere universale deve poter essere universalmente comprensibile, quindi questa necessita di rientrare all'interno di un sistema di codifica condiviso, escludendo l'artista dal poter accedere al carattere caotico e di novità di cui hanno parlato nietzsche e deleuze, dovendo rimanere ancorato a degli stilemi chiari legati principalmente allo loro comunicabilità, lasciando quindi sempre meno spazio a possibili significati aperti e interpretabili, orientandosi invece verso la chiusura di un significato in senso maggiormente repressivo.

In definitiva l'approccio istituzionale promosso dalla Bishop può essere associato alla pratica di cura degli altri, *epimeleia tonallon*[114], che Michel Foucault

[114] H. L. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*, cit., p. 250-251.

pone in antitesi alla cura di sé, *epimeleia heautou*[115]. Quest'ultima viene rintracciata all'interno del mondo greco antico come un'operazione di costruzione del soggetto a partire dall'individuo e dal lavoro compiuto da quest'ultimo su di sé in termini di presenza, conoscenza e attenzione attraverso l'utilizzo di svariate tecniche. La prima invece, *epimeleia tonallon* appunto, viene fatti risalire da Foucault all'avvento del mondo cristiano, durante il quale la cultura della cura di sé viene progressivamente sostituita da un modello di cura degli altri, che attraverso una subordinazione della salvezza individuale all'istituzione pastorale, compromette gran parte dell'autonomia individuale classica.

[115] Cfr. M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, cit.

Capitolo 3
Casi Studio

1. Soggettivazione individuale e comunità: Jimmie Durham e la nazione Cherokee

Il presente *case study*, tramite l'analisi della pratica artistica di Jimmie Durham, si propone di approfondire la modalità di soggettivarsi che l'artista ha prodotto mediante la sua carriera artistica, e la frizione che essa ha generato rispetto ad altre modalità di costruzione del soggetto, quale ad esempio l'approccio biologico applicato dalle leggi statunitensi per definire la categoria "Indiano d'America". Inoltre si cercherà di esaminare e problematizzare i limiti derivanti da una modalità espositiva che veicoli la pratica di Durham in quanto rappresentazione degli appartenenti alla categoria "nativi americani".

Il caso specifico analizzato è quello dell'artista statunitense Jimmie Durham (1940-2021), la cui pratica artistica e attivistica è iniziata negli anni 60 e trova le sue fondamenta nella soggettivazione dello stesso Durham come cherokee. Significativo è anche il coinvolgimento dell'artista nell'American Indian Movement, del quale fu membro attivo dal 1973 al 1980. A partire dagli anni 80, Durham si trasferì a New York dove portò avanti la sua carriera di scultore e di scrittore. Trasferitosi in Europa a partire dagli anni novanta del Novecento fino al termine della sua carriera, ha mirato a decostruire la narrazione stereotipata e mainstream che i Nativi americani subiscono negli Stati Uniti.

Nonostante ciò, nel 2017, le tre tribù Cherokee riconosciute dal governo federale americano, lo hanno disconosciuto pubblicamente, mettendo in discussione la legittimità del suo essere cherokee, pur avendo Durham rappresentato per diversi anni a livello internazionale tale cultura, sia in termini politici, che letterari e visuali. La profonda frattura concettuale, qui presa in

esame, vede da un lato la pratica artistica di Durham e la narrazione che lui e i curatori hanno adoperato per veicolarla; e, dall'altro, coloro che sostengono che Durham non sia effettivamente un cherokee. Ad esempio, America Meredith, artista e autrice cherokee[116] sostiene l'importanza di denunciare la natura illegittima delle rivendicazioni di Durham, che soggettivandosi e proclamandosi cherokee compromette la libertà della comunità cherokee di autorappresentarsi. Tra le altre accuse indirizzate all'artista, in maniera più o meno velata, figura anche quella di aver approfittato della sua abilità di "passare" per nativo, al fine di trarre un profitto economico. La questione è estremamente complessa in quanto apre uno spazio di dibattito sui limiti relativi all'identificazione e all'autodeterminazione. Gli strumenti più efficaci che ha in mano la Nazione Cherokee per potersi definire in termini di membri, sono, oggi, di chiara natura biologica. Per meglio inquadrarli è necessario fare un breve excursus storico.

Prima dell'incontro con gli Euroamericani, i Cherokee vivevano nella parte meridionale dei monti Appalachi, in un vasto territorio che si estendeva dal fiume Ohio verso sud fino all'odierna città di Atlanta; e dal fiume Illinois a est fino alla Carolina[117]. A seguito di tale incontro, i Cherokee subirono ripetute vessazioni e videro i loro territori restringersi progressivamente. Questo processo di spostamento culminò nel 1830 con l'approvazione dell' *Indian Removal Act*. Tale legge autorizza il Presidente degli Stati Uniti, Jackson in quel caso, a negoziare con le Tribù Indiane presenti nel territorio meridionale degli Stati Uniti, la loro rimozione. La rilocazione di diverse tribù, in particolar modo quella cherokee, verso territori a ovest del fiume Mississippi, si tradusse in un vero e proprio genocidio. Lo spostamento coatto e disumano attuato dai militari statunitensi causò la perdita di un numero di vite che oscilla tra le 4000 e le 8000[118]. All'interno di quello che è oggi lo stato dell' Oklahoma, venne quindi creata la riserva cherokee.

---

[116] Cfr. A. Meredith, *Why It Matters That Jimmie Durham Is Not a Cherokee*, disponibile all'URL: https://news.artnet.com/opinion/jimmie-durham-america-meredith-1014164 (letto Il 03/10/2020).
[117] T. Russell, Cherokee Population Losses during the Trail of Tears: A New Perspective and a New Estimate in"Ethnohistory", XXXI (1984), no. 4, p. 289.
[118] T. Russell, op. cit., p. 289-300.

Al suo interno la proprietà privata, concetto con il quale i Cherokee entrarono in contatto solo a seguito dell'incontro con gli Europei, non si diffuse in maniera strutturale fino alla fine del diciannovesimo secolo. Da sempre considerata uno degli elementi cardine della civilizzazione dal moderno stato americano, venne promossa, e imposta ai nativi, tramite il Dawes Act[119]. Attraverso questa legge del 1887, e alle sue successive implementazioni quali il Curtis Act che, emanato nel 1898 estendeva gli effetti del Dawes Act alle "5 tribù civilizzate"[120], il governo federale divise la terra assegnata ai nativi, fino a quel momento da loro gestita in maniera comunitaria, per assegnarla a singoli privati indiani, ai quali, tramite questa legge venne offerta la possibilità di diventare cittadini americani. Il procedimento che gli Stati Uniti vollero applicare era volto a integrare le comunità indiane frammentandole in cittadini individualizzati[121].

A tale proposito si rese necessario uno strumento che il governo federale potesse utilizzare per individuare quali fossero, o meno, le persone "indiane"[122]. Tradizionalmente, la tendenza tra i Cherokee era quella di identificarsi in quanto tali per via matrilineare[123]. Invece, lo strumento che il governo americano scelse di applicare fu il *blood quantum*: gli individui che potevano dimostrare di avere almeno una metà di sangue Cherokee, avevano diritto all'assegnazione di 160 acri di terra ciascuno. Coloro che non soddisfacevano questo standard, venivano semplicemente esclusi dalla ripartizione. Questa particolare scelta comportò per le tribù una perdita molto sostanziosa dei terreni, in quanto molti dei discendenti di nativi, che nel corso dei precedenti tre secoli si erano uniti ad Europei e Africani, non vennero considerati idonei all'interno di questa disputa. Ciò giocò a favore dei

---

[119] Cfr. T. Flanagan, C. Alcantara and A. Le Dressay, *Beyond the Indian Act*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2014, pp. 42–54.

[120] Con "5 tribù civilizzate" i coloni Euro-americani intendevano le 5 tribù native che intrattenevano con essi una relazione pacifica e di scambio, ovvero: Seminole, Creek, Cherokee, Choctaw e Chickasaw.

[121] A. Denson, *Demanding the Cherokee Nation. Indian Autonomy and American Culture 1830–1900*, University of Nebraska Press, Lincoln e London, Nebraska 2004, p. 213.

[122] Nel presente caso studio il termine indiano è utilizzato esclusivamente riprendeno l'uso che ne è stato fatto e ne viene fatto all'interno dei processi di oggettivazione e soggettivazione qui oggetto di studio.

[123] Cfr. C. Sturm, *Blood Politics Race, Culture, and Identity in the Cherokee Nation of Oklahoma*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2002.

cittadini americani che poterono accedere ai lotti non riassegnati ai nativi, i quali persero il controllo di 90 milioni di acri passando dai 138 milioni del 1887 ai 48 milioni del 1934.[124]

Intanto, quando nel 1907 lo stato dell'Oklahoma fu dichiarato tale, il Congresso svuotò la Nazione Cherokee di ogni suo potere governativo, abolendola a livello legale ed eliminando diverse infrastrutture come scuole e tribunali[125]. Questo processo di dissoluzione dei valori nazionali delle singole tribù venne portato avanti fino agli anni trenta, nonostante inizialmente fossero stati proprio gli euroamericani a importare tali valori[126] insieme agli strumenti che, secondo Anderson, permettono di immaginare la comunità nazionale fra i quali ad esempio la stampa, la cui diffusione, a sua volta, venne permessa dall'introduzione di un linguaggio scritto.[127] È nel 1934 che la politica di assimilazione viene a ribaltarsi nuovamente, a seguito dell'*Indian Reorganization Act*, tramite il quale l'amministrazione Roosvelt diede ancora una volta importanza alle Tribù indiane al fine di preservarne la cultura.[128] Questo processo di restaurazione ha portato alla nascita della Cherokee Nation of Oklahoma.

Ad oggi, essa applica un sistema di *enrollment* basato sulla capacità di dimostrare una discendenza diretta da un individuo Cherokee attraverso il censimento effettuato in occasione del Dawes Act. Attualmente sono in tutto tre le tribù Cherokee riconosciute dallo stato federale. Oltre alla Cherokee Nation of Oklahoma, anche la Eastern Band of Cherokee Indians e la United Keetoowah Band of Cherokee Indians sono venute a formarsi a seguito della diaspora Cherokee. Queste contano un numero di cittadini nettamente inferiore alla Cherokee Nation ed hanno delle regole di *enrollment* differenti. La United

---

[124] Cfr. C. Sturm, op. cit., pp. 78 -79.

[125] Cfr. Cherokee Nation, *Cherokee Nation History*, disponibile all'URL: https://www.cherokee.org/about-the-nation/history/ (letto Il 16/10/2020).

[126] Cfr. P. Chatterjee. *Whose Imagined Community?*, in Balakrishnan G. *Mapping the Nation*, Verso Books, London e New York 1996, p. 215.

[127] Il primo sillabario Cherokee venne inventato intorno al 1820 dall'argentiere Sequoyah, prima di allora il linguaggio scritto non era utilizzato all'interno delle comunità Cherokee. Cfr. A. Mattioli, *Mondi perduti. Una storia dei nativi nordamericani*, 1700-1910, Einaudi, Torino 2019, p. 265.

[128] L'Indian Reorganization Act del 1934 viene implementato nel 1936 estendendo i suoi effetti anche all'Oklahoma, inizialmente escluso.

Keetoowah Band accetta come membri coloro che possono dimostrare una discendenza da individui che furono registrati tramite i censimenti *United Keetoowah Band Base Roll* del 1949 e il *Final Dawes Act*. Tramite questi censimenti e risalendo il proprio albero genealogico, gli applicanti devono essere altresì in grado di dimostrare di avere almeno un quarto di sangue Cherokee Keetoowah.[129] Per quel che riguarda il processo di enrollment della Eastern Band of Cherokee, è necessario rintracciare un proprio antenato censito all'interno del Baker Roll del 1924, tramite il quale è indispensabile provare di avere almeno un sedicesimo di sangue cherokee.[130]

Il breve inquadramento introduttivo, seppur non totalmente esauriente, ci aiuta costruire un'impalcatura utile alla lettura delle accuse che sono state rivolte a Durham a seguito della sua retrospettiva *At the center of the world*, che nel 2017 e nel 2018 ha viaggiato tra diversi ed importanti musei americani: Hammer Museum a Los Angeles, Walker Art Center a Minneapolis, Whitney Museum of American Art a New York, Remai Modern a Saskatoon. A seguito di questa mostra, una serie di personalità appartenenti alla comunità cherokee ha pubblicato una lettera aperta nella quale è stato ripreso un dibattito che era già emerso negli anni novanta a seguito dell'Indian Arts and Crafts Act of 1990. Questa legge, dedicata alla tutela del patrimonio artistico indiano ha imposto fortissime sanzioni a chi vendesse opere d'arte e di artigianato di autori "indiani", senza che questi lo fossero effettivamente:

> L'Indian Arts and Crafts Act (Act) del 1990 (PL 101-644) è una legge sulla veridicità della pubblicità che vieta la falsa dichiarazione nella commercializzazione di prodotti artistici e artigianali indiani negli Stati Uniti. È illegale offrire o esporre in vendita o vendere qualsiasi prodotto artistico o artigianale in un modo che suggerisca falsamente che sia prodotto da un indiano, un prodotto indiano o il prodotto di una particolare tribù

[129] The United Keetoowah Band of Cherokee Indians in Oklahoma, *Tribal Enrollment*, disponibile all'URL https://www.ukb-nsn.gov/membership (letto Il 20/10/2020).
[130] Eastern Band of Cherokee, *Enrollment - Eastern Band of Cherokee*, disponibile all'URL: https://ebci.com/enrollment/ (letto Il 20/10/2020).

> indiana o indiana o organizzazione di arti e mestieri indiani residente negli Stati Uniti. Per la prima violazione della legge, un individuo può essere soggetto a sanzioni civili o penali fino a una multa di $ 250.000 o una pena detentiva di 5 anni, o a entrambi. Se un'azienda viola la legge, può essere soggetta a sanzioni civili o può essere perseguita e multata fino a $ 1.000.000. Ai sensi di legge, un indiano è definito come un membro di qualsiasi tribù degli Stati Uniti riconosciuta a livello federale o ufficialmente riconosciuta dallo stato o un individuo certificato come artigiano indiano da una tribù indiana.[131]

In effetti, le accuse ricevute da Durham nella lettera aperta del 2017, pur discostandosi dall'aspetto prettamente commerciale delle legge del '90, e muovendosi verso un discorso relativo alla rappresentazione, ricalcano la medesima modalità di verifica relativa all' "indianità" di un individuo:

> La retrospettiva "Jimmie Durham: At the Center of the World" e il relativo catalogo hanno lanciato una nuova conversazione sulle affermazioni di Durham di essere Cherokee, indiano americano e persona di colore. Ora scrittori d'arte, personale del museo e studiosi stanno facendo queste affermazioni per suo conto. Queste false affermazioni sono dannose in quanto travisano i nativi, minano la sovranità tribale e banalizzano l'importante lavoro di artisti nativi e leader culturali legittimi.
>
> Durham non è né iscritto né eleggibile per la cittadinanza in nessuna delle tre tribù Cherokee storiche e riconosciute a livello federale: la Eastern Band of Cherokee Indians, la Keetoowah band of Cherokee Indians in Oklahoma e la Cherokee Nation.
>
> L'autodeterminazione della cittadinanza è un principio fondamentale di qualsiasi nazione sovrana, compresi i governi tribali. Le tre tribù Cherokee, la cui storia è accuratamente documentata e accessibile, derivano da una storia di autogoverno che precede l'istituzione degli Stati Uniti. [...] Non importa quale sia il metro di giudizio utilizzato per determinare lo status di

[131] U.S. Department of the Interior, *The Indian Arts and Crafts Act of 1990*, disponibile all'URL: https://www.doi.gov/iacb/act (letto Il 03/11/2020).

> indigeno, Durham non soddisfa nessuno di essi. Jimmie Durham non è un Cherokee in nessun senso legale o culturale. Non è una questione di documenti, ma una questione fondamentale di autodeterminazione tribale e di autogoverno. Durham non ha parenti Cherokee; non vive o passa del tempo in comunità Cherokee; non partecipa a danze e non appartiene a un terreno cerimoniale.[132]

Affrontando il problema sollevato dalla lettera appena citata, è difficile non sottolineare come Durham abbia portato al limite l'identità cherokee e il concetto di identità stesso. La procedura razziale che viene ad oggi utilizzata dalle istituzioni cherokee per definirsi, viene infatti messa a nudo dalla pratica di dell'artista. ll ginepraio concettuale che genera lo studio del suo lavoro, non si muove infatti in maniera binaria, organizzandosi attorno ai due poli "Cherokee" e "non Cherokee". La sua pratica porta con sé la vicenda di ciò che fu un monolite culturale, quello cherokee, che è stato dispoticamente penetrato da una storia coloniale, uscendone estremamente modificato nel tempo. Poter risalire a quali fossero le modalità di immaginarsi Cherokee prima dell'incontro con gli Euro-americani avvenuto a partire dal 1500, è di estrema difficoltà, e dalla dubbia utilità, in quanto pur ipotizzando di poter comprendere cosa significasse definirsi Cherokee nei secoli passati, difficilmente potremmo applicare i medesimi paradigmi ad una società completamente stravolta rispetto a quella che li ha generati.

La presente analisi devia quindi rispetto ad una pretesa filologica. Invece, ciò che sceglie di osservare in questa vicenda è una relazione di potere che vede, da una parte, una comunità che combatte e si difende adottando le leggi degli Stati Uniti D'America informate dal pensiero scientifico, dall'altra, un individuo. La prima definisce il proprio modello attraverso diversi strumenti, in primis, come

---

[132] C. Cowan Watts, L. Hill, A. Meredith, K. Twist , L. Harlan, P. Prater, B. K. Hudson, C. Byrd, Y. N. Tiger, A. Holland, *Dear Unsuspecting Public, Jimmie Durham Is a Trickster,* disponibile all'URL: https://indiancountrytoday.com/archive/dear-unsuspecting-public-jimmie-durham-is-a-trickster-Rk7_oZ6TPkmIlQLNJN-gPw (letto Il 27/10/2020).

abbiamo già potuto vedere, quello biologico. La comunità, ritenendo che l'individuo in questione non rispetti determinati standard, lo disconosce.

Paradossalmente, dall'applicazione della legge americana che ha portato alla nascita delle riserve, possiamo notare come la portata contro-coloniale della cultura nativa rispetto a quella statunitense venga ridotta nel tentativo di salvaguardare la stessa cultura nativa. Utilizzando lo strumento della riserva, quindi della definizione dei cittadini "indiani" tramite elementi di carattere biologico, non solo si definisce chi sia "indiano", ma anche chi non lo è. Questa modalità, pur difendendo una minoranza creando attorno ad essa una membrana, salvaguarda il corpo nazionale statunitense da possibili effetti *backlash*. In altri termini, lo strumento del *blood quantum* non solo produce una comunità di indiani, ma norma anche una comunità di "non indianizzabili" al suo esterno. Il risultato di questo meccanismo ci pone di fronte alla condizione di appartenenti/e a comunità native, che per esserlo non possono fare a meno di essere anche americani/e, intrecciate con una comunità di statunitensi/e composta da individui che non potranno mai diventare autenticamente "indiani".

Durham, a questo proposito, potrebbe essere preso in considerazione come l'attuatore di una strategia di resistenza che non gioca lo scontro sul piano binario del quale ho appena fatto menzione. Se immaginiamo la realtà costituita dal *Indian Arts and Crafts Act*, possiamo notare come essa sia determinata a partire da presupposti biopolitici per i quali i tratti biologici vengono determinati e gestiti da parte di una serie di meccanismi di potere, che forzano la lettura dei corpi al fine di organizzarli in una struttura, di renderli quindi sempre leggibili, incasellabili e gestibili. La risposta di Durham non si limita scegliere in quale casella posizionarsi, tantomeno si limita a rispondere in senso affermativo o negativo. La relazione di potere cerca di determinare le regole dello scontro, ma Durham ci invita a invalidarle. Egli infatti attua una strategia di non-rispondenza rispetto all'agenda determinata dalla legge[133]. A sua volta, la strategia politica delle

[133] Anche in questo caso ho applicato la teoria del potere tridimensionale di Lukes, in particolare la seconda dimensione: *settare* l'agenda.

comunità cherokee di certo, in un'ottica di essenzialismo strategico[134], crea, tramite uno strumento imperfetto ma utile, una forma di resistenza rispetto al contesto nel quale è calata una minoranza. Dall'altra parte, Durham fa valere la sua libertà di autodefinirsi. Le due modalità si toccano in un nodo gordiano difficilmente scioglibile, e riassumibile nella frizione tra il diritto che una comunità ha di essere esclusiva e il diritto di soggettivarsi di un individuo.

Se si prova a dare lettura al contesto di potere in cui è calata la relazione in esame, possiamo osservare un rapporto multiplo e involuto che spiralizza la relazione tra diverse agende: l'artista in quanto individuo, la sua opera, il museo in quanto contenitore, la comunità cherokee che, attraverso una parte dei propri componenti, esprime un giudizio di tipo esclusivo nei confronti di JD; il governo americano che nel corso degli anni ha oppresso e ucciso e un altissimo numero di nativi e successivamente ha concesso ai Cherokee di autodeterminarsi in tre nazioni sovrane; contro il quale, a sua volta, Durham ha combattuto tramite la sua pratica attivistica e artistica.

Leggendo i suoi scritti è infatti possibile comprendere come la carica antagonista delle sue parole sia sorretta da un pensiero radicale. Le accuse roboanti che egli riserva per il governo degli Stati Uniti ne sono un esempio. In *An open letter on recent developments in the American Indian Movement/International Indian Treaty Council*[135] egli dichiara come numerosi agenti dll'FBI negli anni 70 fossero infiltrati all'interno dell' American Indian Movement e non risparmia il governo federale da essere descritto come mandante di diversi omicidi a danno dei membri del movimento attraverso l'attuazione di una vera e propria strategia terroristica.

Egli non si cura delle categorie di stato, nazione o razza per potersi definire Cherokee, perché in un'ottica di libertà è l'individuo che determina come identificarsi. Le parti in gioco all'interno del rapporto di potere in essere subiscono

---

[134] Cfr. G. C. Spivak, W. Adamson, *The problem of Cultural Self-representation*, in G. C. Spivak, S. Harasym, *The post-colonial critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York 1990, pp. 50-58.

[135] Cfr. J. Durham, *An open letter on recents development in the American Indian Movement/International Indian Treaty Council* in J. Durham, J. Fischer, *A certain lack of coherence*, Kala Press, London 1993, p. 46-56.

una tensione identitaria data da tale relazione. In effetti, soggettivarsi come gruppo, nel momento in cui si delimitano gli appartenenti ad una collettività, non può che produrre un'oggettivazione di segno negativo per gli individui esterni al gruppo. Allo stesso modo, quando un individuo si identifica come membro di un gruppo, egli si muove verso un'oggettivazione degli altri membri del gruppo che tramite questa dinamica vengono definiti da tale individuo come suoi analoghi. A loro volta, le modalità di immaginarsi indiani e definirsi tali sono senza dubbio intrecciate con i moduli importati dagli europei, benché essi siano applicati dalla Nazione Cherokee per definirsi tale tramite quella che dichiarano essere una scelta autonoma. [136]

Entrambe le strategie politiche che ne scaturiscono, quella di Durham e quella delle tre tribù cherokee riconosciute, possono essere ritenute in una certa misura efficaci. Pur avendo modalità opposte, esse si muovono verso una direzione simile. All'interno delle riserve, infatti, i Cherokee negli anni sono riusciti ad ottenere e mantenere diversi risultati in termini di indipendenza, ad esempio il controllo di una propria forza di polizia interna e la gestione di istituzioni quali le scuole. È però importante non dimenticare che tale modalità politica, pur fornendo una certa libertà di manovra alla comunità cherokee, non può fare a meno di riprodurre un'organizzazione della società che replica istituzioni borghesi ed euro-americane.

Il fare politico di Durham, invece, individuale e anarcoide, a partire dagli anni 80 agisce diversamente. La forza del lavoro e della vita di Jimmie Durham, che difficilmente possiamo leggere come scollegate dal momento in cui è lui a firmare le proprie opere, o del momento in cui il dispositivo espositivo le presenta come opere di Jimmie Durham; sta proprio nella capacità di generare un costante sfarfallio nella lettura delle categorie utilizzate per criticare le sue scelte e le sue strategie in termini di identificazione e soggettivazione. Paradossalmente, tanto più sono forti le accuse che egli riceve, tanto più il suo lavoro agisce nell'incrinare

[136] Benedict Anderson sottolinea a più riprese come alla nascita delle prime nazioni, sia seguita una forma modulare di nazionalismo che è stata esportata in maniera coloniale nei paesi non europei. Cfr. B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

le basi epistemiche sulle quali le accuse si sorreggono. L'eco delle quali, a sua volta, garantisce al suo lavoro una *exposure* aggiunta. Come scrive John G. Hampton, "L'arte e l'attivismo di Durham hanno aiutato la pressione nei confronti istituzioni e governi per ampliare la loro comprensione dell' "Indigenità" al di là delle ricostruzioni romanzate e razziste che cementano saldamente gli indiani nel passato o nella terra."[137]

La critica che gli viene rivolta tramite la lettera aperta citata precedentemente, apre ad un dibattito che ci permette di evidenziare la carica libertaria della sua pratica, che, tramite la sua volontà di identificarsi e soggettivarsi come Cherokee, crea una frattura rispetto alle modalità ricorsive che raggruppano gli individui in etnia, razza, cultura e nazione mostrando il carattere finzionale di quest'ultime. Come sottolinea Monceri, nella sua analisi del Multiculturalismo di Benhabib, Kymlicka e Parekh; queste categorie sono costruite e utilizzate in maniera ricorsiva all'interno del tradizionale discorso democratico e liberale con la funzione rendere più semplice una lettura delle diversità, ironicamente, attraverso un raggruppamento di carattere identitario. Verso tutt'altra direzione va invece la pratica di Durham.

Il suo lavoro si sviluppa attraverso l'uso di diversi medium tra cui principalmente scultura, performance, scrittura e disegno. Le sue sculture sono realizzate, dall'artista stesso, principalmente assemblando *objects trouvés,* che includono sia elementi organici, sia oggetti di consumo allo stato di rifiuti. Essi spesso vengono scolpiti o modificati tramite l'applicazione di vernice in campiture o di testo. L'artigianalità del processo traspare fortemente nell'opera finale, che viene così caricata di un preminente aspetto di *bricolage* o, in inglese, *DIY*. Una delle tematiche più affrontate dall'artista è quella dell'autoritratto, da lui esplorato in diverse occasioni attraverso i medium più disparati.

[137] "Durham's art and activism helped pressure institutions and governments to broaden their understanding of Indigeneity beyond the romantic and racist constructions that cement Indians firmly in the past or on the land." J. G. Hampton, *Uncertain Territory. Jimmie Durham's Contradictions of Identity*, in "Border Crossings", XXXVII (2018), n. 2, p. 59.

J. Durham, Self Portrait, 1986, *Tela, Cedro, Vernice Acrilica, metallo, capelli sintetici, scarto di pelliccia, piume di gallina tinte, costole umane, ossa di pecora, conchiglia, filo*198.1 x 76.2 x 22.9 cm,

ph disponibile all'URL: https://revuecaptures.org/contrepoint/portrait-self

Il suo *Self-portrait* datato 1986, è una scultura solitamente installata a muro, che quindi presenta una parte che può essere definita frontale e una parte posteriore. Essa rappresenta un corpo e un volto umani. Il primo è realizzato

attraverso una tela ritagliata di modo che riprenda in maniera abbozzata la forma di una silhouette frontale umanoide, compresa di braccia e gambe. La tela, dipinta con vernice acrilica, sembra essere un rimando alla tradizione pittorica europea. In particolare, le mani e i piedi sono resi attraverso un ribaltamento che ricorda i primi esperimenti di decostruzione della griglia prospettica post-impressionisti, come, ad esempio, il celebre *Autoritratto con Tavolozza* di Paul Cezanne del 1985[138], all'interno del quale la tavolozza sfugge alle forze prospettiche per essere presentata attraverso una veduta aerea che tradisce, per una porzione della rappresentazione, la posizione dello spettatore suggerita dagli altri elementi della composizione. In maniera simile la vernice rossa utilizzata per la resa dei dorsi di mani e piedi è applicata con quello che sembra esserne, invece, l'impronta; attuando così un'inversione non solo di fronte e retro, ma anche di destra e sinistra.

Il colore del restante *cut-out*, dipinto di rosa scuro, diviene un elemento di identificazione dell'artista all'interno della categoria indiano, come riportato da una delle scritte in inglese e stampatello maiuscolo che l'artista ha realizzato sulla superficie dell'opera: "La mia pelle non è veramente così scura, ma sono sicuro che molti indiani hanno una pelle color rame"[139]. Questo particolare ci svela come l'autorappresentazione di Jimmie Durham passi anche attraverso una riformulazione, in chiave ludica, delle categorie utilizzate per stereotipare il gruppo all'interno del quale egli si identifica.

Lo stesso vale per la resa del pene che egli fornisce in *Self-portrait*. Esso, insieme alla testa, spezza la modalità *à plat* con la quale è rappresentato il resto del corpo, rompendo la bidimensionalità grazie alla sua resa scultorea. È infatti ricavato intagliando legno di cedro e dipinto di colore rosso, blu e giallo. Vicino ad esso è possibile vedere un'altra scritta in stampatello: "I peni indiani sono

---

[138] Cfr. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2006.

[139] "My skin is not really this dark, but I am sure that many Indians have coppery skin." J. Durham, *Self Portrait,* 1986. Tela, Cedro, Vernice Acrilica, metallo, capelli sintetici, scarto di pelliccia, piume di gallina tinte, costole umane, ossa di pecora, conchiglia, filo. (198.1 x 76.2 x 22.9 cm). (traduzione mia)

insolitamente larghi e colorati" [140]. L'utilizzo di queste scanzonate didascalie riconosce come il testo *in-formi* l'opera e il suo oggetto[141] attraverso una relazione oggettivante, la quale però, portata all'estremo dall'ironia di Durham, perde la forza nel suggerire una forma univoca all'oggetto, lasciando piuttosto spazio a molteplici interpretazioni.

Similmente, anche i suoi *Pole to mark the center of the world*, agiscono nello smontare una narrazione istituzionale. Questa serie di opere realizzate in diversi momenti a partire dal 1995, poi riprese anche nel titolo della grande retrospettiva americana dedicata a Durham, mira, tramite un bastone assemblato con altri elementi come ad esempio uno specchio, a segnare e determinare il centro del mondo. Tramite questa operazione ironica, l'artista disloca la centralità dell'occidente ribaltando la nozione di centro e periferia. Porre sé stesso al centro dell'universo avviene quindi grazie ad uno *statement* scultoreo che apre le porte del discorso artistico a correnti minoritarie o del tutto marginalizzate.

Le opere di Durham, per quanto diversificate da quelle che ricalcano la rappresentazione mainstream dell'*indiano americano*, ci portano ad individuare un conflitto di interessi tra il museo e le persone che vengono rappresentate attraverso la pratica museale. Nel momento in cui il museo utilizza Durham per fornire una nuova rappresentazione dell'Indiano d'America, la quale propone un modello di tipo post-indiano, riproduce nuovamente una forma di assoggettamento di una comunità o di un individuo, portandoci a domandarci se la comunità rappresentata sia in effetti d'accordo con ciò che dice l'artista parlando a suo nome, se la comunità ha un controllo su questa delega rappresentativa, e se possa eventualmente revocarla. Il metodo di funzionamento dei musei, di per sé, segue un andamento già verticale. Sono una serie di esperti, come ad esempio i curatori o il board dei dirigenti, a determinare l'agenda e le strategie del dispositivo espositivo.

---

[140] "Indian penises are unusually large and colorful"i J. Durham, *Self Portrait,* 1986. (scultura)
[141] In questo caso si utilizza oggetto in sostituzione a quello che viene comunemente chiamato soggetto dell'opera, ovvero ciò che viene da essa rappresentato.

A tal proposito, per evitare attriti, è importante che si sottolinei come la produzione di un artista sia riconducibile alla visione di tale artista, e non costituisca una prospettiva universalmente applicabile. All'interno del catalogo di *At the center of the world*, a pagina 8, Ann Philbin, direttrice dell'Hammer Museum di Los Angeles, nella seconda e terza riga del volume descrive così Jimmie Durham: "Artista visivo, performer, scrittore e attivista di origini Cherokee"[142]. Il problema relativo alla diatriba fra la tribù e JD sembra riassumibile nell'attrito generato da queste poche righe. Si potrebbe infatti sostenere che lo scontro di potere sia ascrivibile al controllo del concetto di "Cherokee", quindi sul chi decida chi possa rientrare all'interno di questa categoria e, conseguentemente, fregiarsene. In effetti, *L'Indian Arts and Crafts Act* agisce proprio in questo senso, stabilendo a chi appartenga tale *brand* e chi possa definirsi indiano d'america in un ambito commerciale, trattando questa identità alla stregua di un *trademark biologico*, un intreccio tra proprietà intellettuale e diritto di sangue.

L'azione di JD sembra inscriversi all'interno di una categoria, lasciando che siano poi gli altri a forzarla per lui. La categoria dell'indianità, che esternamente appare come una categoria discreta, funziona, assieme alla grande capacità scultorea di Jimmie, da cavallo di Troia, permettendo all'artista di penetrare all'interno del cuore del dispositivo di potere per poi rivelare l'ambiguità della categoria stessa. Il tentativo di "smascherarlo" in effetti altro non è che un'azione volta a determinare, da parte di chi prova a leggere lui e la sua pratica, una polarizzazione del suo segno: + (Cherokee) o - (non Cherokee). Il fatto che l'ambiguità di Durham, rispetto ai mezzi con i quali le categorie vengono definite dallo stato federale e dai firmatari della lettera di scomunica, non permettano di sovrascrivervi in maniera identitaria le due categorie appena citate, non inficia direttamente la validità delle due categorie, ma, piuttosto, mette in crisi il funzionamento delle macchine che hanno portato alla produzione di tali criteri[143].

---

[142] "A visual artist, performer, writer and activist of Cherokee Descent". A. Ellegood (a cura di), *Jimmie Durham. At the center of the world,* Prestel, New York 2016, p.8.

[143] Si vedano le modalità elencate precedentemente utilizzate dallo stato americano per determinare gli appartenenti alle tribù cherokee.

Una potenziale risoluzione di questo grippaggio ci viene fornita da diversi autori che risolvono la questione identitaria formulando una terza opzione, il *tertium non datur*, all'interno del quale incasellare Jimmie Durham: la post-indianità[144]. A questo punto il bivio, non può che divenire un trivio: +, - o ±.[145] La costruzione della terza strada, e il consecutivo posizionamento di Jimmie Durham all'interno di questa categoria sono però problematici. Sembra infatti un tentativo *in extremis* di creare una casella nella quale il critico, che fa le veci dell'etnologo, possa avvicinarlo, per poterla incidere sulla sua pelle. La scelta di Durham, quindi sembra andare in secondo piano. Egli, tramite questo posizionamento forzato, per quanto teorico, viene oggettivato, non come indiano, ma come post-indiano, malgrado la sua scelta di autodeterminarsi.

Ne risulta che il senso dell'indianità è molteplice. Infatti, come abbiamo visto poche righe più in alto, per esempio, "l'indianità" per il governo federale è determinata secondo gli strumenti del *blood quantum*, mentre Durham, e alcuni appartenenti alle comunità native hanno maniere diverse per determinare il la propria indianità.

A questo punto è appropriato indagare la questione della proprietà intellettuale di una categoria. A chi appartiene l'indianità? Chi ha il diritto di definirla? In effetti, la posizione di Jimmie Durham, se letta tra le righe del suo umorismo, è sempre stata polarizzata verso il segno positivo dell'indianità. La domanda quindi deve essere relativa a chi possa costruire questa categoria e farla propria. La pratica di Jimmie sembra in alcuni casi andare verso la dissoluzione delle categorie identitarie, in altre occasioni, all'opposto, indossandole si fa portatrice di tali condizioni identitarie. Si potrebbe leggere questa apparente contraddizione in termini di gestione degli strumenti impiegati nella costruzione delle categorie. In altre parole, si può analizzare la questione in termini di proprietà dell'identità e di relativa libertà di indossarla e *customizzarla* a proprio

[144] Cfr. M. Watson, "*Jimmie Durham's Building a Nation: Across Post-Indian, Post-American Modernities.*" *American Art*, vol. 27 (2014), no. 1.

[145]Deleuze e Guattari ne *L'anti-Edipo* fanno uso di questo segno riprendendolo da Leibniz, il quale a sua volta lo impiega per definire un segno che possa essere sia positivo che negativo. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002, p. 173.

piacimento, di soggettivarsi quindi secondo modalità altre, libere di rifarsi ad una particolare tradizione, ma anche di negarle in un secondo momento aprendosi a continui processi di risignificazione.

La ricerca di Durham infatti si muove nel senso di una costante articolazione dell'individuo attraverso una decostruzione dei modelli forniti dalle istituzioni. Questi possono essere riassunti dalle parole di Monceri:

> La diversità istituzionalizzata dallo stato [...] rischia di diventare una categoria universalizzante all'interno della quale posizionare le varie "diversità" al fine di gestirle all'interno di un sistema democratico e liberale. Infatti, la diversità di cui si parla non è la diversità riscontrabile sul piano concreto come compresenza di infinite differenze (variazioni e diversificazioni interne a un contesto), e in particolare non è la diversità che rende unico e irripetibile ciascun individuo umano. È invece la diversità concretamente riscontrabile fra 'gruppi' di individui, ossia quella diversità istituzionalizzata in identità che serve a costruire la finzione dell'omogeneità allo scopo di fornire regole (ricorsive) per le interazioni.[146]

La lettura del lavoro di Jimmie Durham, quindi, per svincolarsi dall'interpretazione che risulta dall'applicazione degli strumenti di riduzione della complessità forniti dalle leggi americane, può valutare l'oggetto del proprio studio, non più come oggetto discreto, ma come un processo di soggettivazione complesso e contestuale, scandito dalle produzioni e registrazioni del sé attraverso le sue opere d'arte, in momenti e luoghi specifici.

[146] F. Monceri, *Ordini costruiti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 46.

2. Luther Blissett - Artista come processo di soggettivazione collettiva

Il presente caso studio vuole analizzare la possibilità di attuare una soggettivazione di carattere collettivo attraverso una pratica artistica. Il caso studio nello specifico si concentra sull'esempio di Luther Blissett. Quest'ultimo è consistito in un'identità collettiva, una e multipla, messa a disposizione di chi volesse utilizzarla per firmare operazioni artistiche e politiche di controinformazione[147].

Sul proprio sito Luther Blissett afferma di essersi diffuso a partire dall'estate del 1994. Lo pseudonimo collettivo ha ripreso la propria firma dal nome di un ignaro calciatore inglese, per l'appunto Luther Blissett. Centravanti di origine giamaicana, venne acquistato dal Milan nell'estate del 1983 dal Watford dove si era diplomato capocannoniere della *Premier League*. Una volta arrivato a Milano non impiegò molto tempo per tradire le aspettative dei tifosi meneghini, guadagnandosi l'appellativo di "bidone", e facendo ritorno in Inghilterra dopo aver totalizzato solo 5 gol in 30 partite.

Una decina di anni dopo le vicende milanesi del Blissett giocatore di calcio, questo nome è divenuto anche una strategia di identificazione attraverso la quale chiunque poteva firmare le proprie operazioni artistiche. A partire dal 1994 Luther Blissett ha avuto una forte diffusione soprattutto nelle città di Bologna e Roma, dove avevano base i due collettivi più attivi che operavano con il nome Luther Blissett[148]. Esternamente a questi due nuclei, inoltre, gravitava una moltitudine di persone che, pur non partecipando direttamente ad essi, utilizzava lo pseudonimo

---

[147] Luther Blissett, *Who is Luther Blissett?*. disponibile all'URL: www.lutherblissett.net (letto Il 13/07/2022).

[148] Per un approfondimento sulla storia e le tecniche impiegate dal Luther Blissett Project si vedano i capitoli 3 e 7 di *La Q di Qomplotto*, scritto da Wu Ming 1, nei quali l'autore ripercorre le modalità d'azione del Luther Blissett Project dal suo punto di vista di membro del collettivo bolognese: Wu Ming 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Edizioni Alegre, Roma 2021, pp. 55-68, 119-132.

per firmare le proprie azioni.[149] Sempre a partire dal 1994 Luther Blissett si equipaggiò di un proprio volto. Quest'ultimo venne realizzato da Andrea Alberti e Edi Bianchi, due *graphic designer* coinvolti da alcuni membri del collettivo. Ai due grafici vennero presentate le fotografie di diversi visi, con la richiesta che queste venissero combinate in una sola figura. Il risultato di questa "miscela", avvenuta grazie all'utilizzo di programmi di *morphing*, è quindi divenuto il ritratto di Luther Blissett.[150]

Andrea Alberti e Edi Bianchi, *Luther Blissett*, immagine digitale, 1994.

[149] "il Luther Blissett Project era solo un insieme di gruppi all'interno di una moltitudine più vasta che utilizzava diffusamente lo pseudonimo collettivo Luther Blissett." D. Vazquez, *Luther Blissett: mitopoiesi e condividualità*, disponibile all'url https://www.artapartofculture.net/2016/10/09/luther-blissett-mitopoiesi-e-condividualita/ (letto Il 13/07/2022).

[150]Cfr. M. Deseriis, *Lots of Money Because I am Many: The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy,* in Thamyris/Intersecting, 21(2010), pp. 65-94.

All'interno di una delle principali pubblicazione di Luther Blissett, *Mind Invaders*, il collettivo si inserisce sul solco della pratica della *mail-art* e del corrente artistica neoista[151], principalmente diffuse nel mondo anglosassone. Luther Blissett omaggia e cita il *mail-artist* Ray Johnson come inventore del *multiple-use name*, benché questa pratica affondi radici più lontane. Tale termine inglese sta ad indicare un'identità utilizzabile da più persone al fine di mantenere l'anonimato o di riconoscersi all'interno del medesimo gruppo.[152]

Tra il 1994 e il 2000 Luther Blissett ha firmato una molteplicità di azioni e opere tra cui: la produzione e disseminazione di notizie costruite al fine di mostrare il carattere fallace e finzionale dei *media* italiani; la stesura di pubblicazioni tra cui un manuale di sabotaggio culturale[153] e un romanzo di grande successo che ha visto molteplici edizioni e ristampe[154]; installazioni, azioni psicogeografiche, saggi e inchieste. Nello specifico, la fabbricazione di notizie, attraverso quella che da Luther Blissett è stata definita come una pratica di guerriglia mediatica, era volta ad illuminare e combattere l'aspetto totalizzante che assumevano in Italia il duopolio televisivo e i giornali ufficiali. Questa parte della pratica di Luther Blissett è stata costruita attraverso scherzi telefonici, comunicati stampa e la fabbricazione di prove inviate ai giornali e telegiornali, con il fine di svelare come questi ultimi fossero più interessati a potenziali *scoop* che a comprovare la notizia.

Tra queste notizie prodotte *ad hoc* possiamo inserire quella riguardante Loota, un esemplare di scimmia che durante la Biennale di Venezia del 1995 avrebbe preso parte alla manifestazione espositiva con i propri dipinti, all'interno di una mostra della Fondazione Hans Ruesch. Il personaggio di Loota è stato comunicato comunicato attraverso un opuscolo a colori in cartoncino patinato, distribuito a

---

[151] Per un approfondimaneto sul Neoismo descritto da uno degli artisti che ne prese parte si rimanda a: S. Home, *Neoismo e altri scritti. Idee critiche sull'avanguardia contemporanea*, trad. it. a cura di S. Fadda, costa & nolan, Roma 1997.

[152] Per approfondire la tecnica del *multiple-use name* e la sua storia si rimanda a: M. Deseriis, *Improper Names: Collective Pseudonyms from the Luddites to Anonymous*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.

[153] Cfr., Luther Blissett, *Mind Invaders. Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Castelvecchi, Roma 1995.

[154] Cfr. Luther Blissett , *Q,* Einaudi, Torino 2014.

Venezia durante la Biennale, e attraverso svariati fax dello stesso *depliant* inviati agli organi di stampa locali e nazionali, firmati L.B.: “Libertà per le Bestie". Al suo interno veniva descritta la storia di Loota, una scimmia che negli anni 80 sarebbe stata utilizzata in un laboratorio di esperimenti della Pennsylvania University diretto dal Dr. Thomas Gennarelli. All’interno del laboratorio veniva applicato un sistema che permetteva di indurre ai vari esemplari dei danni cerebrali, dai più lievi a quelli mortali, al fine di valutare la risposta negli animali[155]. I crudeli esperimenti, venuti alla luce a seguito di un’incursione dell’Animal Liberation Front all’interno del laboratorio, hanno portato alla chiusura di quest’ultimo, che da quel momento non riuscì più a dimostrare la propria utilità a fronte dei suoi alti costi. Tale chiusura avrebbe quindi reso inutili gli animali imprigionati, portandoli così ad essere eliminati. Tutti tranne Lootah, che, salvata dalla Gorilla Foundation, sarebbe stata introdotta con successo alla pittura. A proposito della pratica artistica di Loota, all’interno dei volantini erano presenti anche commenti critici relativi alle interessanti soluzioni pittoriche raggiunte dallo scimpanzè:

> E che dire dei doppi segni viola ripetuti e sfalsati in rosso scuro dell'opera n.4, i quali - sul fondo ocraceo ottenuto spazzolando la tela con i peli delle natiche imbevuti di colore - non possono non ricordare certi momenti della ricerca del tardo Kandinskij?”[156]

Sul proprio sito Luther Blissett spiega il processo di selezione degli elementi inseriti all’interno della narrazione:

---

[155] A tal proposito è possibile risalire agli esperimenti e studi scientifici realizzati dal Dr. Gennarelli in tale amibito. Cfr. T. Gennarelli et. al.,. *Acceleration induced head injury in the monkey.I. The model, its mechanical and physiological correlates*, in Acta Neuropathol Supplement. 7(1981), pp. 23-25.

[156] Luther Blissett, *Alcune testimonianze del passaggio di Luther Blissett a Venezia nei giorni dell’inaugurazione della Biennale 95 d’arte contemporanea,* disponibile all’url: http://www.lutherblissett.net/archive/076_it.html (letto il 13/07/2022).

> Si trattava, al solito, di cose vere concatenate in modo da generare un falso. L'irruzione dell'ALF, gli esperimenti di Gennarelli, l'effettiva esistenza della Gorilla Foundation e della Fondazione Hans Ruesch (l'ala più estrema e coerente dell'antivivisezionismo) erano dati reali[157] messi al servizio della leggenda di Loota, scimpanzé del tutto immaginario. Pochi mesi prima, la stampa internazionale aveva riportato la notizia di alcuni quadri di scimmia venduti a prezzi astronomici in una mostra a Vienna; molte persone avevano dunque "orecchiato" o recepito subliminalmente l'esistenza di uno scimpanzé artista, ed erano quindi disposte a credere che si trattasse di Loota (che è poi la pronuncia slang di "Luther").[158]

Tra le leggende metropolitane fabbricate da Luther Blissett potremmo aggiungere una lunga lista che comprenderebbe anche: la storia di L.B., giovane studentessa sieropositiva che prostituendosi bucava i preservativi al fine di infettare i propri clienti; la notizia dell'artista Harry Kipper che durante una deriva psicogeografica intrapresa con l'intento di scrivere la parola ART attraverso i propri spostamenti in tutta europa, sarebbe "sparito" sulla stanghetta verticale della T all'altezza del Friuli Venezia Giulia; o ancora la costruzione di falsi gruppi satanisti che organizzavano messe nere e dei relativi gruppi di anti-satanisti impegnato a sgominare i primi; i presunti avvistamenti della modella Naomi Campbell nel capoluogo emiliano; o anche la creazione di Darko Maver, artista yugoslavo, le cui opere sono state in validate da importanti istituzioni espositive, anche dopo la sua morte che sarebbe avvenuta in una prigione yugoslava durante i bombardamenti NATO. La strategia di Blissett viene autodescritta a più riprese come e un tentativo di utilizzare le beffe mediatiche in senso omeopatico: inserendo nel circuto mass-mediatico una, per così dire, "dose" di notizie autoprodotte, e svelando successivamente che le stesse erano una sua costruzione

---

[157] Il presente studio tiene in considerazione l'utilizzo di termini come "falso" e "reale" riconducendoli a processi di produzione esperienziale e di accomodamento per i quali un individuo può costruire un elemento in quanto falso o reale.

[158] Luther Blissett, *Alcune testimonianze del passaggio di Luther Blissett a Venezia nei giorni dell'inaugurazione della Biennale 95 d'arte contemporanea, cit.*

arbitraria, il progetto voleva dimostrare la scarsa perizia dei giornali e il loro carattere paranoico.

Tra le tante azioni svolte da Luther Blissett si possono aggiungere quelle di carattere psichico. Dal 1994, sia nella città di Bologna che nella città di Roma, il Luther Blissett Project diede vita a due progetti radiofonici entrambi chiamati Radio Blissett. Il programma radiofonico che andava in onda nelle ore notturne, permetteva di collegarsi telefonicamente con diversi Luther Blissett in azione per la città, che a loro volta ascoltavano il programma tramite l'utilizzo di radioline portatili, e potevano comunicare con esso dalle cabine telefoniche o dai telefoni cellulari. I Blissett attraversavano la città tramite la pratica della deriva, la quale mirava a generare di volta in volta diverse situazioni tra cui l'esplorazione sotterranea di Bologna, parate sacrileghe e tumultuose, l'organizzazione di finte proteste operaie, la cosegna di medicine ad una studentessa malata, la consegna di pizze, fino all'analisi visiva e relativa descrizione radiofonica delle luci che di notte illuminano la città di Bologna.[159]

Pur riprendendo l'approccio psicogeografico e la tecnica della deriva dai situazionisti, Luther Blissett le intende in maniera diversa ponendosi in contrasto rispetto a Debord. La psicogeografia per i situazionisti, infatti, era lo studio degli effetti esatti dell'ambiente sulle emozioni dell'individuo, e si traduceva in pratica attraverso la tecnica della deriva[160]. Contrariamente alla connotazione deterministica e biunivoca con la quale i situazionisti intendevano la psicogeografia, questa venne successivamente intesa da Luther Blissett in termini di autoproduzione dell'ambiente circostante.[161]

Al termine e durante le "derive radiofoniche" di Luther Blissett, legate alla costruzione di situazioni, venivano spesso organizzati degli attacchi psichici ad alcuni bersagli strategici, durante i quali una serie di Luther Blissett si riuniva al

---

[159] Cfr. G. Centi (a cura di), *Luther Blissett. L'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, Synergon, Bologna 1995, pp. 82-83
[160] Cfr. M. Bandini, op. cit. p.357.
[161] Cfr. Luther Blissett, *Della guerra psichica nella metropoli traiettoriale,* disponibile all'url: http://www.lutherblissett.net/archive/117_it.html (letto il 13/07/2022).

fine di performare una particolare tecnica, Ne è un'esempio quella descritta in uno dei volantini prodotti dal Luther Blissett Project:

> *L'attacco psichico* ha luogo ogni settimana a conclusione di Radio Blissett, verso le 03.00, contro un *obiettivo prefissato*. Per partecipare sono necessari i rudimenti di *guerra psichica* sintetizzati in figura.
>
> Le gambe sono divaricate, il petto in dentro, leggermente curvo, le dita delle mani intrecciate davanti al viso, i gomiti serrati in avanti, l'occhio vigile.
>
> Dopo qualche secondo di iperventilazione, si può cominciare a pronunciare ossessivamente la sillaba OM, concentrati e rivolti verso l'obiettivo. L'efficacia di un AP è legata al numero di persone, alle fasi di Venere. Alla presenza di telecamere, ai flussi magmatici sotterranei, alla rilevanza del sito.[162]

Gli obiettivi degli attacchi furono svariati: la sede della Siae a Roma, l'anagrafe di stato, l'ambasciata francese, la chiesa di San Petronio, la stazione di Bologna e la relativa operazione di riqualificazione operata dal comune. Anche la colonna dell'Immacolata Concezione ha fece parte di un amplesso psichico svolto da una settantina Luther Blissett che, insieme, nei pressi della colonna si avvolsero di *domopak* e hanno iniziarono a scambiarsi baci ed effusioni al fine di erotizzare la statua della vergine, finendo per essere fermati dalla polizia una volta spostatisi in posizione supina.

Quest'ultima parte della pratica di Luther Blissett ci permette di prendere in considerazione la dinamica di maggiore interesse per questo studio, ovvero quella legata alla soggettivazione. In altre parole ciò che interessa il presente studio è la possibilità di sostenere che Luther Blissett non sia stato semplicemente uno pseudonimo. Mi spiego meglio. Il termine pseudonimo deriva delle due parole greche antiche *pseydê*, che significa falso, e *ônoma*, che significa nome. Quindi

---

[162] Luther Blissett, *senza titolo*, immagine digitale, disponibile all'url: https://www.artapartofculture.net/2016/10/09/luther-blissett-mitopoiesi-e-condividualita/ (letto il 13/07/2022).

uno pseudonimo indicherebbe un falso nome. Se però tentiamo ancora una volta di uscire dal binomio di “vero” e “falso” possiamo cercare di considerare quali effetti abbiano generato i processi di identificazione nel soggetto collettivo Luther Blissett le conseguentemente che ciò ha prodotto sui corpi che si sono soggettivati come Luther Blissett.

Luther Blissett, *Volantino*, immagine digitale.

Come abbiamo potuto vedere, Radio Blissett - oltre a creare un network in tempo reale che consentiva di organizzare luoghi di incontro negli spazi corporei della città - permetteva a chiunque lo volesse di diventare Luther Blissett anche solo momentaneamente. Il soggetto collettivo diventa quindi uno strumento processuale utilizzabile in un dato momento e poi di nuovo abbandonabile. L'identità Luther Blissett sottolinea la possibilità di concepire il sé come una costruzione dinamica, adottabile a seconda del momento e dello spazio specifico nel quale si sceglie di identificarsi, ed eventualmente agire di conseguenza. A riprova di ciò è possibile menzionare il *seppuku* di Luther Blissett Project, celebrato durante il capodanno che introduceva all'ultimo millennio, attraverso il quale il Luther Blissett Project, pur lasciando aperta la possibilità a chiunque di continuare a firmarsi Luther Blissett, poneva fine alle proprie attività per potersi aprire a nuovi processi artistici e significazione.

A tal proposito è interessante sottolineare il rapporto di Luther Blissett rispetto al concetto di identità che viene da quest'ultimo considerato come una forma di dominio al quale le singolarità sono assoggettate.[163] Sono infatti numerosi i momenti in cui Blissett si schiera contro il nome proprio e l'identità unica imposta (IUL):

> Due sono gli eventi che hanno oggi reso definitivamente obsoleta questa realtà: la digitalizzazione della comunicazione (e quindi la sua deriva simulacrale) e la pervasione (siamo immersi in migliaia di flussi comunicativi che non possiamo più controllare). Insomma lo spazio è ormai definito solo in relazione all'informazione disponibile compresente agli attori della comunicazione, posso quindi in quanto fonte di informazione

[163] È altrettanto interessante notare come sia possibile individuare dei momenti di incongruenza se confrontiamo gli scritti di Blissett. Sul suo sito, che contiene una ricca raccolta di suoi testi, dai libri ai comunicati, e stralci di quotidiani che riportano le sue vicende, è interessante notare come il suo discorso non sia sempre coerente. Ad esempio si possono mettere in relazione la scomunica che viene fatta da Blissett a Guy Debord in quanto legato a concetti di stampo hegeliano; e la maniera che Blissett definisce il processo di abbandono dell'identità, non in termini di una sua proposta, ma in quanto necessità storica.

modificare sempre e continuamente lo spazio che mi immerge. Si aprono possibilità nuove di comunicazione, posso indurre il mio interlocutore (e me medesimo) in stati di coscienza condivisi proprio agendo sull'ambiente, ma tutto ciò non è possibile laddove il mio interlocutore riconosca in me una parte di informazione che io giudico controproducende comunicargli in quel frangente, la mia storia, la mia identità, il mio nome proprio. Già perché è anche il mio nome proprio che costruisce il nostro spazio di comunicazione: l'arredamento di un chat, oltre che dal nome della stanza è costituito dagli alias degli interlocutori, così l'ambiente di una conferenza su qualsiasi BBS[164] di provincia, assume il profumo degli alias che vi scrivono. Lascio a voi di sbizzarrirvi sulle potenzialità della realtà virtuale…

Quello che vi sto dicendo è che se non decidiamo consapevolmente di rinunciare al nome proprio, ci precludiamo una parte consistente della nostra possibilità di comunicare. Rischiamo di subire, di essere comunicati da altri, che hanno ambiti ben più ampi dei nostri di informazione, cioé di messa in forma dello spazio psichico.[165]

Si potrebbe quindi sostenere che il pensiero di Blissett è contrario all'adozione di un'identità in senso biunivoco. La strategia di Luther Blissett si muoveva infatti in contrariamente rispetto al carattere impositivo dell'identità. Effettivamente, nel tentativo di svelare tale componente impositiva, Bissett ha decostruito la pretesa universalistica e strutturale dell'identità stessa, la quale, in altri termini, può essere valutata in quanto elemento processuale di oggettivazione del soggetto. A partire da tale consapevolezza avviene uno scompaginamento del regime discorsivo che determina i significati contestuali, come ad esempio quelli delle componenti urbane, le quali sono sottoposte ad azioni di risignificazione attraverso le derive e le azioni organizzate dai Blissett. Ne è un esempio la vicenda del Bus Neoista nel 1995, performance collettiva durante la quale una serie di Luther Blissett, in collegamento con Radio Blissett operò una risignificazione di

[164] L'utilizzo della rete durante gli anni di attività del Luther Blissett Project avveniva principalmente attraverso l'utilizzo dell BBS, delle bacheche online attraverso le quali era possibile comunicare con altri utenti.

[165] Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica: 2.0,* Einaudi editore, Torino 2000, pp.15-16.

un bus notturno della capitale modificandone la funzione in una festa mobile. La performance viene così descritta da Andrea Natella, Luther Blissett al momento dell'accadimento:

> Quello che accade è che l'autista del bus in realtà non gradisce questa improvvisata e quindi fa intervenire i mezzi della polizia che bloccano l'autobus e iniziano un processo di identificazione. Ma la situazione era così surreale che non era possibile decifrarla con facilità. Per cui non era una manifestazione politica, non era esattamente una festa, non era una situazione da stadio. Per cui anche chi interviene si trova davanti questo gruppo di persone fondamentalmente festanti, in cui ciascuno racconta la sua verità su che cos'è quell'evento. Perché fondamentalmente si trattava di un evento con l'obiettivo di ridefinire quello che è l'utilizzo convenzionale di un luogo, in quel caso un autobus notturno. [166]

È possibile quindi pensare a Blisset come un soggetto collettivo di rumore, in quanto - rifacendoci al pensiero politico proposto da Rancière, per il quale la costruzione di soggetti collettivi in politica è orientata ad un sistema di significazione condiviso che permetta un dialogo tra le varie componenti politiche - nel caso di Blissett, pur essendo presente una componente collettiva, questa è declinata ad una molteplicità di azioni che vanno a scardinare lo *status-quo*, le quali non sono quindi inquadrabili all'interno di un registro comunicativo pregresso. Inoltre la produzione di azioni di tipo artistico[167] nel caso di Blissett è totalmente slegate dal *copyright*, quindi da un concetto di proprietà intellettuale in senso chiuso. Ciò ha permesso a Luther Blissett di liberarsi da un definizione conchiusa dell'opera, in quanto, non dovendo, per così dire, essere recintata da al fine di determinare un particolare oggetto che potesse essere posseduto e/oi

[166] D. Tepedino, *Luther Blissett. Informati, Credi, Crepa*, Chili, 2019. (documentario online)

[167] Possiamo osservare come per il LBP avvenga una forma di autovalidazione artistica - in quanto è il collettivo in primis a definire i propri *prank* come forme d'arte. Inoltre è possibile attivare una formula analogica di validazione in quanto il progetto, riprende e fa proprie delle tecniche artistiche pregresse, come ad esempio il *détournemen*t e la deriva. In più, pur agendo al di fuori dei contesti istituzionali dell'arte, vi si accosta, come ad esempio nel caso di Loota, così creando un effetto di prossimità che permette allo spettatore di associare le sue azioni alla pratica artistica.

venduto, questo ha potuto assumere carattere di flusso ed essere stato tenuto in considerazione in quanto elemento di apertura a nuove relazioni esperienziali tra i corpi che coinvolge.

2. Incompiuto - Monumenti Impossibili

Alterazioni Video, collettivo artistico composto da Paololuca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu e Giacomo Porfiri, dal 2006 lavora ad *Incompiuto*. Il progetto ha come suo centro la mappatura e la documentazione sul suolo italiano delle strutture architettoniche sovvenzionate da fondi pubblici e mai ultimate. Nel 2018, la ricerca, coadiuvata dalla partecipazione di Fosbury Architecture, è confluita all'interno della pubblicazione *Incompiuto: la nascita di uno stile* e in una serie di mostre fotografiche ed installative.

Lo studio compiuto dal collettivo ha portato alla geolocalizzazione e alla mappatura di 696 opere incompiute sparse su tutta la Penisola. La pubblicazione *Incompiuto* contiene svariate fotografie che estetizzano il fenomeno aprendo ad un ribaltamento della considerazione di queste costruzioni: da aborti e disastri finanziari, a fascinose strutture. Il progetto degli artisti, infatti, si genera a partire dall'idea che l'Incompiuto diventi un proprio stile, il più significativo in Italia negli ultimi 70 anni. Proprio questo aspetto è interessante perché ci permette di inquadrare *Incompiuto* come un'opera d'arte concettuale e le restanti operazioni realizzate dal collettivo nel contesto di incompiuto - pubblicazioni, mostre, installazioni, talk, workshop, lezioni universitarie - come una serie di meccanismi che compongono un complesso dispositivo di influenza, costruito al fine di di rivalutare le opere incompiute accorpandole all'interno di un medesimo stile, di reificare quindi una visione del collettivo rispetto alle strutture prese in esame. In altre parole, fornire degli strumenti che possano rendere tangibile tale visione agli occhi del pubblico. Procedendo nello smontaggio della complessa operazione di Alterazioni Video è possibile effettuare l'analisi dei diversi elementi tattici che vanno a realizzare la strategia di Incompiuto.

I due video principali che hanno visto la luce all'interno del progetto, ad esempio, mostrano un importante divario tra di loro, utile a tracciare una delle direzioni dell'operazione complessiva. Il primo, *Incompiuto Siciliano* - titolo che riprende il nome iniziale del progetto, che in Sicilia ha avviato la sua l'indagine

architettonica - è stato caricato su youtube il 26 luglio 2007. Nel realizzare questa breve clip, il collettivo ha utilizzato la struttura di *Intervallo*, trasmissione RAI che, durante i vuoti del palinsesto negli anni 70 e 80 univa una sequenza di immagini fisse - spesso "cartoline" raffiguranti scorci paesaggistici e monumentali italiani - a diverse composizioni strumentali di musica classica.

Alterazioni Video ha proposto un proprio *Intervallo* presentando le foto di una serie di incompiuti presenti in Sicilia accompagnati dall' *Allegro* dalla *Sonata VI in La maggiore* di Pietro Domenico Paradisi, già resa celebre dal servizio Rai. Questo video, più che direttamente al materiale televisivo, sembra rifarsi alla trasposizione web degli *Intervallo*, che da pellicola e materiale d'archivio delle teche RAI, sono oggi trasposti e reperibili su Youtube. Ne riprende infatti la stessa "grana" *lo-fi* e pare volersi posizionare in una dimensione di ambiguità oscillante tra il parodico e la pubblicità progresso. L'operazione - sostituendo i siti presentati dal servizio pubblico radiotelevisivo italiano con le architetture incomplete selezionate dal collettivo - in pratica li mette sullo stesso piano, generando una forte carica ironica. L'ironia fa breccia, squarcia quello che appariva come reale e ci permette di creare un accostamento impossibile, i monumenti e gli incompiuti : la Necropoli di Pantalica come la Diga di Blufi, il Castello di Caccamo come le Case Popolari di Adrano, il Ponte Medievale di Apecchio come il Centro Anti-tubercolotico di Piana degli Albanesi. Una volta effettuata questa prima breccia l'operazione si carica di possibile.

Il secondo video qui preso in esame *An invitation for a dream,* installato all'interno della ex Chiesa dei Crociferi a Palermo, nell'estate del 2018, sembra posizionarsi oltre il *limen* infranto tramite l'ironia del primo *Intervallo*. Dopo oltre 10 anni di gestazione e studio del caso, gli incompiuti vengono effettivamente presentati come validi monumenti, in questo caso, attraverso accattivanti riprese in *full HD* montate e incalzate da un'orecchiabile traccia *tech-house*: più che il video in sé, sembra che l'opera d'arte in questione siano i monumenti. Il video diventa l'esca per poter divulgare ad un ampio pubblico la visione che il collettivo produce di queste strutture.

Inoltre, sempre il video presenta al suo interno un dialogo tra il curatore e

critico d'arte Robert Storr e lo studioso Marc Augé, spesso ricordato dai più per essere il padre del termine "non-luogo". Il dialogo tra i due avviene all' "interno" della Chiesa di Santa Maria dello Spasimo, chiesa incompiuta edificata durante la prima metà del 1500. Nelle riprese di Alterazioni Video, è possibile osservare i due studiosi dialogare all'interno delle mura gotiche, le quali tradiscono una porzione di cielo per via della copertura superiore mai ultimata. Il grazioso stato di non compiutezza e sospensione dello spazio si lascia intuire grazie al profilarsi di un esile albero che - come per magia - fa capolino tra i mattoni. La presenza della natura, che sembra quasi battere sui muri della basilica, viene sottolineata dal garrito dei gabbiani, insistente al punto da interrompere le parole di Augé. L'audio della breve discussione tra i due, si alterna tra la scena appena descritta e le riprese di svariati incompiuti, facendone quasi da commentario.

Il dialogo tra i due accademici riprende in maniera parziale i loro contributi presenti nella pubblicazione *Incompiuto. La nascita di uno stile*. Questi sono accompagnati all'interno del libro da interventi di diversi autori: l'artista Filippo Minelli e il curatore Davide Giannella, il fotografo Gabriele Basilico, il collettivo di scrittori Wu Ming, l'autore televisivo Antonio Ricci, lo storico dell'arte Salvatore Settis, il filosofo Paul Virilio, il più volte sindaco di Palermo Leoluca Orlando, lo storico Marco Biraghi. L'oggetto dello studio di Alterazioni, l'incompiuto appunto, viene plasmato tramite questi apporti testuali, che, insieme alle fotografie, ne abbozzano la forma e plasmano degli "appigli" costruiti utilizzando gli arnesi afferenti alle varie discipline utilizzate dagli autori. Queste "prese" sono funzionali e rendono possibile afferrare e maneggiare il caso studio del collettivo. I nomi illustri che hanno partecipato a tratteggiare l'incompiuto attraverso i loro apporti testuali, partecipano alla cementazione della credibilità dell'operazione di trasmutazione delle opere. Inoltre, la parte visiva estetizza gli oggetti attraverso le fotografie di Gabriele Basilico e del collettivo, le quali svelano che un nuovo sguardo è possibile.

Gabriele Basilico, *Giarre*, immagine digitale, 2007, cortesia di Alterazioni Video.

Questo nuovo sguardo che costruisce lo stile incompiuto, ci permette anche di posizionarlo all'interno della storia dell'architettura, notando, ad esempio, i punti di contatto che questo condivide con lo stile modernista e, in maniera particolare, con le sue derive brutaliste, le quali sono fortemente legate all'utilizzo esplicito di materiali grezzi. È infatti centrale il ruolo di LeCorbusier - pioniere del modernismo - nello sdoganamento dell'utilizzo del cemento a vista (*beton brut*), ovvero il cemento privo di qualsiasi copertura, sia essa intonaco, piastrelle o materiale di altro genere. Negli incompiuti, questo tipo di elemento per via della non completezza o per la natura prettamente funzionale di alcune architetture - dighe, viadotti, cavalcavia, impianti industriali, eccetera - è fortemente presente. Si potrebbe infatti sostenere che l'estetica di cui si fa portatrice l'incompiuto veda la strada spianata da queste due modalità pregresse e proceda verso un'ulteriore radicalizzazione dei loro valori formali, o anche, che essa costituisca il

contraccolpo dell'ideale modernista e del tramonto di un progetto di società completamente industrializzata.

La matrice di questa costruzione, l'*incompiuto* appunto, può essere riassunto dal *Manifesto Incompiuto*, presente all'inizio della pubblicazione e più volte utilizzato in maniera installativa da parte del collettivo, come ad esempio nella mostra fotografica tenutasi presso Centro Internazionale di Fotografia di Palermo, all'interno della quale è stato riprodotto sui muri dello spazio espositivo. Il manifesto si struttura di nove punti, ciascuno accompagnato da un breve commento. Può essere interessante analizzare alcuni di essi, il primo ed il secondo ad esempio:

> I
>
> Incompiuto è il più importante stile architettonico in Italia dal secondo dopoguerra a oggi.
>
> Una rivoluzione dello sguardo che cambia da negativa a positiva la percezione delle opere incompiute.[168]
>
> II
>
> Incompiuto è fondato su un'etica e un'estetica proprie.
>
> Il numero di opere presenti sul territorio italiani e il loro stato di incompiutezza ha generato, in più di quarant'anni, un programma ideologico indipendente dalla volontà dei propri progettisti.[169]

Questi due punti possono essere osservati come la condensazione dell'approccio che Alterazioni Video ha utilizzato nel ridefinire, e nel proporre al pubblico, la lettura delle architetture incompiute. Essa, infatti, si slega totalmente dall'intenzione dei progettisti e finanziatori. Si slega anche dalle letture derivanti dallo studio delle dinamiche che hanno portato alla non compiutezza delle opere,

[168]Alterazioni Video, Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Humboldt, Milano 2018, p.15.
[169] Alterazioni Video, Fosbury Architecture, op. cit., p.16.

pur tenendo conto di quest'ultime. La modalità operativa sembra ricordare la tipologia di interpretazione del testo offertaci da Valery :

> Ho già spiegato ciò che penso dell'interpretazione letterale; ma non si insiste mai abbastanza: non c'è un vero significato di un testo. Nessuna autorità dell'autore. Qualunque cosa avesse voluto dire, scrisse ciò che scrisse. Una volta pubblicato, un testo è come un utensile che tutti possono usare come vogliono e in accordo ai loro mezzi: non è detto che il costruttore potesse usarlo meglio di qualunque altra persona. [170]

Ovviamente, nella nostra analisi, bisogna tenere conto dello scarto esistente tra una pubblicazione e un'opera architettonica che, per giunta, in ognuno dei 696 casi tracciati dal collettivo non è mai stata inaugurata né messa in funzione. Tuttavia, non è difficile notare come le parole del poeta vadano nello stesso senso dell'operazione del collettivo: la non assolutezza di un significato. L'incompiutezza degli edifici non può che lasciare una profonda fessura: essa è data dal *gap* tra la volontà dei progettisti tesa verso un utilizzo specifico, e l'attuale risultato di totale immobilismo e mancanza di uso. È all'interno di questo vuoto che si posiziona la risignificazione strumentale proposta da Alterazioni Video.

[170] Valery citato in E. Von Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere,* cit., p. 75.

Alterazioni Video, *Colonna I*, immagine digitale, cortesia degli artisti.171

Nel ridefinire questi oggetti il collettivo ha individuato degli elementi formali ricorrenti nelle strutture incompiute e ne ha evidenziato il carattere di stilemi.

Primo fra tutti la presenza del cemento armato e il suo costante dialogo con la

[171] Le foto di Alterazioni Video qui inserite sono state scattate tra il 2012 e il 2017

natura che si impossessa dei luoghi abbandonati, come dichiarato nel sesto e settimo punto del manifesto [172].

III

> Incompiuto risolve la tensione tra forma e funzione. Il difetto dell'uso diviene opera d'arte. [173]

In questo enunciato è possibile riscontrare diversi punti in comune rispetto alla vicenda dell'orinatoio di Duchamp precedentemente citata. Infatti, anche nel caso di Incompiuto, possiamo analizzare un'operazione di comunicazione che offre degli strumenti per trasmutare un oggetto: nello specifico le 696 strutture mappate, che, da inerti cicatrici della storia italiana, diventano potenziali architetture di interesse estetico e strumentale. La parabola disegnata dai 5 artisti, per quanto simile all'operazione di Duchamp è certamente di senso opposto. L'artista francese ha operato nella direzione della non funzionalità pratica: cambiando il contesto di un oggetto, rimuovendolo quindi dalla propria funzione, anche fisicamente, l'artista ha fatto sì che al venire meno dell'utilizzo pratico dell'oggetto, potessero emergere le sue caratteristiche estetiche e scultoree.

Alterazioni Video, invece, ha scelto di operare con elementi che di fatto erano già inerti. Il movimento dell'operazione va quindi verso un'attivazione, verso un'arte concettuale che sia orientata ad un utilizzo pratico dei propri oggetti da parte del pubblico, che non si limiti alla contemplazione. Il "concetto" diventa uno strumento nelle mani del pubblico che viene invitato a guardare con occhi diversi le strutture mappate, a raggiungerle grazie alle coordinate fornite nella pubblicazione, a riappropriarsene fruendone. La contemplazione, propria della modalità espositiva della scultura duchampiana, si aggiunge di ulteriore senso all'attraversamento delle strutture da parte dei corpi dei fruitori degli incompiuti.

---

[172] Alterazioni Video, Fosbury Architecture, op. cit., pp. 20-21.
[173] Alterazioni Video, Fosbury Architecture, op. cit., p.17.

Alterazioni Video, *Colonna II*, immagine digitale, cortesia degli artisti.

La pubblicazione, infatti, oltre a presentare la riformulazione concettuale ed

estetica delle architetture, propone un database contenente tutte le coordinate GPS utili a raggiungere tutte le strutture mappate dal collettivo. Il libro potrebbe, quindi, essere altresì visto come un foglio di sala per un'enorme mostra d'arte contemporanea diffusa su tutto il territorio italiano. Questa, partendo dai valori formali e storici degli oggetti "esposti", muove la riflessione verso un numero pressoché infinito di possibili utilizzi delle strutture inermi. Riprendendo le parole con le quali Marc Augé si rivolge alle rovine incompiute in *An invitation for a dream*:

> La storia con i suoi scontri e le sue contraddizioni può dare, d'altronde, l'impressione che essa sia un invito all'azione.

Le strutture incompiute, in effetti, non godono di alcuna agibilità, non sono quindi legalmente attraversabili, né destinabili ad alcun utilizzo senza che si debba passare attraverso intricati processi burocratici. L'operazione complessiva è un invito a due diverse velocità di fruizione ed intervento. La prima è legata alla rivalutazione degli edifici da parte della macchina statale, che quindi ha visto un accrescere di attenzione, e conseguentemente, di potenziale valore delle strutture sia in termini economici che paesaggistici. Questa lenta velocità necessita, affinché vengano ridestinate le strutture e conseguentemente messe a norma e in funzione, di tempi lunghissimi: anni, decenni o forse secoli. L'invischiamento processuale sarebbe il medesimo che ha portato alla non compiutezza delle opere in esame. Una seconda velocità di fruizione e utilizzo è , invece, quella di tipo informale attraverso la quale il visitatore può addentrarsi, risignificare e riattivare il sito architettonico autonomamente, attraverso la visione delle fotografie o raggiungendo fisicamente le strutture.

Ne è un esempio l'utilizzo che il collettivo ha fatto della diga di Blufi. Questa faraonica costruzione venne progettata a partire dal 1963. La diga, pensata per essere costruita nell'area settentrionale della Sicilia, più precisamente nella zona dorsale montuosa delle Madonie, una volta ultimata avrebbe dovuto raccogliere fino a 22 milioni di metri cubi di acqua dal fiume Imera, per distribuirli alle

province di Enna, Agrigento e Caltanissetta al fine di risolvere il problema della siccità di tali zone.[174] I lavori iniziarono solo nel 1990 per procedere a singhiozzo fino al 2013, lasciando ad oggi la diga non ultimata, nonostante una spesa dello stato che ammonta a 260 milioni di euro[175]. Durante l'estate del 2018 il collettivo ha organizzato una visita all'interno della diga. Per l'occasione il luogo è stato ripensato in diverse maniere: il buio tunnel interno alla diga è diventato un elemento immersivo attraversato dai visitatori, molti elementi della costruzione esterna sono stati utilizzate come rampe da skate da giovani sportivi e una serie di corde ha permesso di scendere e risalire le sponde del canale di invaso. Infine è stato offerto al pubblico un pasto a base di pietanze grigliate e pasta *'ncasciata*.

Alterazioni Video, *Diga di Blufi*, immagine digitale, cortesia degli artisti.

Data la natura politica dell'operazione di Alterazioni Video, può essere

[174] Cfr. S. Buffa ,*Le maestranze di cosa nostra per la diga di Blufi*, disponibile all'URL: https://palermo.meridionews.it/articolo/82795/le-maestranze-di-cosa-nostra-per-la-diga-di-blufi-le-rivelazioni-di-riggio-e-le-lettere-a-provenzano/ (letto Il 18/06/2021).

[175] La voce è aggiornata al 2018 in Alterazioni Video, Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Humboldt, Milano 2018, p. 298.

interessante leggerla ponendola a confronto con le problematiche di spettacolarizzazione dell'arte, per le quali un'operazione estetica tenda a venir risucchiata dal mercato che ne rimuove il "pungiglione"[176] svuotandone i significati e trasformandoli in valore economico da una parte, e dall'altra in mero elemento contemplativo. Questo processo di spettacolarizzazione in senso più ampio viene descritto da Guy Debord:

> L'intera vita delle società, in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione. Le immagini che si sono staccate da ciascun aspetto della vita, si fondono in un unico insieme, in cui l'unità di questa vita non può più essere ristabilita. La realtà considerata parzialmente si dispiega nella propria unità generale in quanto pseudo-mondo a parte, oggetto di sola contemplazione. La specializzazione delle immagini del mondo si ritrova, realizzata, nel mondo dell'immagine resa autonoma, in cui il mentitore mente a se stesso. Lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente.[177]

Se si cerca di analizzare la relazione di potere, che nel nostro ambito di studio contribuisce a determinare il processo sottolineato da Debord, ovvero la relazione di potere mercato-arte, ci apparirà pressoché immediato che il primo tenda ad conformare le opere estraendo il loro il carattere intrattenitivo, riducendo al minimo tutti gli aspetti radicali e di potenziale autonomia. Contrariamente al pensiero di Debord, però, il presente studio non vuole fare ritorno all'unità tanto

---

[176] Cfr. "Infatti una delle conseguenze della diffusione è la perdita di densità. Siamo molto inclini all'arte, ma l'arte non ci tocca molto profondamente, ed è per questo che possiamo assorbire tanta, e di tanti, tanti generi diversi. Se una persona dispone di tempo e di mezzi, può assistere un giorno a una mostra retrospettiva di Picasso a Londra, e il giorno dopo a una mostra di tutto Poussin a Parigi; e il fatto più sorprendente è che la persona in questione sia in grado di godersi pienamente tutt'e due le manifestazioni. Quando mostre così esaurienti, di artisti mutuamente incompatibili, vengono accolte con uguale interesse e con identico favore, è chiaro che il pubblico che vi accorre ha ormai sviluppato una forte immunità alle esposizioni. L'arte è così bene accetta perché ha perso il suo pungiglione." E. Wind, *Arte e Anarchia,* trad. it. a cura di Rodolfo Wilcock, Adelphi, Milano 2021, p. 26.

[177] G. Debord, *La società dello spettacolo*, Dalai Editore, Milano 2013.

agognata dal pensatore francese. Piuttosto che riferirsi alla corrispondenza tra essere e apparire infatti, questa ricerca si muove verso la molteplicità dei processi di significazione.

In tal senso la pubblicazione di Alterazioni Video, pur rientrando all'interno delle logiche del mercato - il libro in questione è infatti un bene di consumo[178], ha un prezzo e una distribuzione - e pur avendo caratteristiche estetiche accattivanti, essa mantiene quella che Foucault ha definito come forza centrifuga: "C'è sempre qualcosa, nel corpo sociale, nelle classi, nei gruppi, negli individui stessi [nell'arte n.d.r.] che sfugge in certo modo alle relazioni di potere; qualcosa che non è affatto la materia prima più o meno docile o resistente, ma il movimento centrifugo, l'energia di segno opposto, l'elemento sfuggente"[179]. Nel caso di AV l'elemento sfuggente può essere letto in due componenti. La prima è data dal carattere strumentale della pubblicazione, la quale può essere utilizzata come atlante grazie alle coordinate GPS. La seconda risiede nella modalità aperta con la quale viene definito l'incompiuto.

Quest'ultima si concretizza nell'impostare un'agenda relativa al valore dell'incompiuto, non definendolo in maniera chiusa, lasciando quindi che siano i lettori o visitatori a darne un giudizio o immaginare un potenziale utilizzo. Parafrasando le parole di Le Corbusier, che ha definito la casa come una "*machine à habiter*"[180], potremmo definire l'incompiuto come una "*machine à imaginer*", come sostengono gli stessi AV all'interno del Manifesto dell'Incompiuto:

> Architetture pubbliche prive di scopo e utilità diventano monumenti aperti all'immaginazione.[181]

---

[178] E come tale può anche scannerizzato e fotocopiato
[179] M. Foucault, *Poteri e strategie*, cit., p. 21.
[180] E. Wind, op. cit., p. 52.
[181] Alterazioni Video, Fosbury Architecture, op. cit., p.17.

Alterazioni Video, *Viadotto di Musumeli*, immagine digitale, cortesia degli artisti.

Conclusioni

Le conclusioni del presente studio iniziano con una domanda: “che fare?”

Questo breve scritto ha infatti cercato di fornire alcuni strumenti che possano essere utilizzati per decostruire il discorso artistico contestualmente alla produzione di opere d’arte, sia da parte del fruitore, il quale ha sempre la possibilità di a risignificare un‘opera d’arte ogni qual volta questa viene sottoposta alla sua visione; sia da parte dell'artista, il quale può decidere come costruire, smontare e ricostruire il proprio sé attraverso la pratica artistica. Ciò che al termine di queste pagine rimane indefinito, è la scelta individuale sul *come* impiegare gli strumenti proposti.

Come è stato riportato nelle righe precedenti, Deleuze e Guattari all’interno della loro ricerca hanno ampiamente ragionato sulla possibilità di accedere ad una dimensione per la quale è possibile costruire il sé e il senso della propria esperienza. Tale possibilità è fatta propria da questo studio, anche attraverso

l'adozione di un approccio costruttivista che si pone in antitesi rispetto alla presenza al suo interno di una struttura che produca e applichi una nozione gerarchica di autenticità. Infatti, se adottiamo una una posizione per la quale gli elementi esperienziali sono dei costrutti - alla produzione dei quali opera in maniera attiva chi li esperisce e in altre parole contribuisce a produrli - godremo di una prospettiva opposta alla ricerca ad un significato autentico degli elementi. In altre parole, da tale processo partecipativo di produzione di senso deriva la profonda difficoltà di decifrare un senso che prescinda dalla visione prospettica di chi osserva.

A partire da simili premesse, Guattari e Deleuze ci hanno mostrato come sia possibile accedere al carattere creativo e affermativo della produzione di senso. La grande libertà che questo pensiero radicale ci fornisce, può condurci a ragionare su quali implicazioni etiche ne derivano. Se infatti l'individuo non dipende da un sistema generale di valori e di verità, sta a lei o a lui o a loro, la responsabilità delle proprie azioni e delle proprie scelte. Ne consegue che anche la pratica artistica sia traducibile in una ricerca etica personale. Se infatti il sé non è *dato*, possiamo leggerlo come una serie pressoché illimitata di possibilità processuali, attraverso le quali costruire il sé come soggetto artistico ed etico.

A tal proposito sono significative le parole di Foucault in merito alla ricerca dell'autenticità in Jean Paul Sartre:

> Penso che da un punto di vista teorico Sartre eviti l'idea del sé come qualcosa che ci viene dato, ma che attraverso la nozione morale di autenticità, ritorni all'idea che dobbiamo essere noi stessi - essere veramente il nostro vero sé. Credo che l'unica accettabile conseguenza pratica di quanto detto da Sartre sia quella di collegare la sua intuizione teorica alla pratica della creatività - e non dell'autenticità. Dall'idea che il sé non ci è dato, penso che ci sia una sola conseguenza pratica: dobbiamo creare noi stessi come un'opera d'arte. Nella sua analisi di Boudelaire, Flaubert, ecc. è interessante vedere che Sartre riferisce l'opera di creazione a una certa relazione con se stessi - dell'autore con se stesso - che ha la forma dell'autenticità o dell'inautenticità. Vorrei dire esattamente il contrario: non dovremmo

> riferirci all'attività creativa di qualcuno come ad un tipo di relazione che ha con se stesso, ma dovremmo ricondurre il tipo di relazione che si ha con sé ad un'attività creativa.[182]

Se accogliamo la visione proposta da Foucault nel trafiletto precedente, la quale interpreta l'azione ermeneutica di conoscenza del sé come un'azione costruttiva, questa, oltre a permetterci di produrre il sé, ci permetterà anche di poter modificare gli strumenti di produzione dell'esperienza[183]. Infatti, a partire dalla pratica della costruzione di sé, può avvenire una conseguente costruzione del mondo, in quanto proprio attraverso la costruzione del sé avviene una modifica del fulcro prospettico che produce lo sguardo sul mondo. Quindi, costruirsi in maniera creativa può divenire uno strumento di apertura ad innumerevoli e diversi processi esperienziali. Questo approccio, per fare un solo esempio, può essere ricondotto alla pratica di Marcel Duchamp, che attraverso la sua vita e la sua produzione artistica, ci ha mostrato come sia possibile risignificare anche l'elemento più insignificante della nostra esperienza quotidiana.

Sullo stesso solco di libertà creativa possiamo posizionare anche Jimmie Durham. Nel 2017 e 2019 ho avuto la fortuna di incontrarlo insieme alla sua compagna Maria Thereza Alves. Con grande gentilezza mi hanno aperto le porte della loro casa napoletana nel quartiere dell'Ex lanificio, per poter dialogare con Jimmie. Le registrazioni audio di quei momenti sfortunatamente sono andate distrutte assieme al cellulare con il quale le avevo realizzate. Ad ogni modo, Durham, durante la prima occasione di confronto che mi concesse, mi parlò di *presenza* rispetto al proprio lavoro d'artista. Inizialmente ho faticato molto a comprendere che cosa avesse a che fare l'essere presenti a sé stessi, con la pratica artistica.

Al termine di questi tre anni di studio posso tentare di risolvere il quesito al quale non ero riuscito a dare una risposta Se poniamo il *bios* come il materiale con

---

[182] H. L. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*, cit., p. 237.

[183] Come ripetuto più volte nel presente scritto, con esperienza intendo il flusso esperienziale dal quale l'individuo viene attraversato, e che a sua volta viene investito dall'individuo.

il quale costruire la propria pratica artistica, ciò significa che tale pratica artistica si svolge sincronicamente rispetto alla pratica del vivere. Ne consegue che lo strumento validativo che ho teorizzato in queste pagine, di natura prevalentemente discorsiva, per essere applicato ad una pratica artistica del vivere, necessita di essere modificato. Infatti al fine di essere adoperato contestualmente a ciò che un individuo *fa* necessita di poter collassare all'interno delle scelte che una persona opera attraverso il suo agire, in quanto è proprio attraverso la pratica che un individuo si modella come soggetto. In questo caso infatti, nel momento in cui si desideri produrre arte attraverso il sé, o viceversa di produrre il sé attraverso l'arte, l'artista diviene pubblico, validante, oggetto validato e contesto, poiché oltre a produrre il sé, è l'artista a fruirne e a decidere se ciò che ne risulta dalle proprie azioni sia arte o meno. Inoltre, consapevole di poter modificare il cardine prospettico dal quale costruisce il contesto, l'artista può di fatto agire modificando il contesto a partire dalla propria esperienza.

Quindi, il processo di validazione non avviene solo *ex-post,* come potrebbe ad esempio avvenire nel momento in cui un artista decide di mostrare una scultura precedentemente realizzata, all'interno di un *white cube*. Nel caso del *bios* infatti, la validazione avviene nel momento in cui un individuo decide di intraprendere una determinata azione piuttosto che un altra. Ne consegue che la temporalità di tale validazione tenda ad aderire sincronicamente alla produzione di sé. In altre parole è necessario che un individuo per poter scegliere come autoprodursi, deve essere presente alle proprie scelte e alle azioni che da tali scelte scaturiscono[184].

Cosa, però, si potrebbe intendere con governo artistico del sé? Durham può fornirci un ulteriore aiuto nel rispondere a tale quesito. Jimmie durante i nostri due incontri mi raccontò della sua pregressa attività di insegnante di scultura. La sua pratica di insegnamento, mi disse, si ispirava anche al libro collettivo *Teaching and learning as performing arts* curato da Robert Filliou, artista francese che per anni ha orbitato all'interno del movimento Fluxus. Il libro al suo interno contiene

[184] Accanto a questa modalità, come abbiamo potuto vedere nelle pagine precedenti, è comunque possibile tornare ad una dimensione caotica ed informale del sé che destrutturi gli strumenti qui forniti per, eventualmente, produrne di altri.

diverse porzioni bianche delle pagine affinché anche il lettore possa disegnarvi, scrivervi o scarabocchiarvi, diventandone così co-autore. All'inizio della pubblicazione, Filiou si interroga su che cosa significhi fare arte, rispondenosi così:

> Il punto è che l'arte e la vita dovrebbero diventare essenzialmente poetiche. Più precisamente, definirei il "senso poetico" come l'apprezzamento del tempo libero; e la "poesia" come l'organizzazione creativa di questo tempo libero; e le "poesie" come ampliamenti dell'area di libertà. Nel nostro secolo sembra che sull'arte si sia detto tutto e il suo contrario. Una cosa è certa: la grande lezione che l'arte moderna implica è la libertà.[185]

Come è però possibile costruire un soggetto *libero* se su di esso, come suggeritoci da Deleuze e Guattari, agiscono forze desideranti collettive che lo investono declinando il desiderio degli individui nel senso ricorsivo del bisogno; o se, come sostenuto da Foucault, vi sono delle intricate reti di potere che portano l'individuo ad essere prodotto come oggetto di tali forze?

Tra le tante tecniche proposte da Foucault all'interno del suo corso sull'ermeneutica del soggetto, egli riporta la pratica della *presenza* come una di quelle pratiche utili a piegare la forza che l'individuo normalmente esercita nei confronti di ciò che è a lui "esterno", che quindi usualmente applica verso il fuori, al fine di ricondurla a sé stesso. Nelle sue lezioni sulla cura di sé Foucault, rifacendosi in maniera strumentale al mondo greco e romano, parla di un momento di ritorno a se stessi utile ad applicare al sé ciò che si è imparato. Tale processo di "inversione di sguardo" implica una pratica che lo storico francese definisce di *conversione del sé sul sé*. Riporto di seguito un estratto nel quale Foucault introduce la pratica di presenza:

---

[185] R. Filliou, J. Cage, G. Brecht, D. Iannone, A. Kaprow, D. Roth, B. Patterson, J. Beuys, Lehren Und Lernen Als Auffuehrungskuenste =Teaching And Learning As Performing Arts, Kasper Koenig, New York 1970, p. 23-24. (traduzione mia)

> Si tratta, insomma, di fare il vuoto attorno a sé, di non lasciarsi determinare da altro, di non lasciarsi distrarre da tutti i rumori, da tutti i volti e da tutte le persone che ci circondano, e di pensare unicamente alla meta. Si tratta di pensare unicamente alla meta, o piuttosto al rapporto tra se stessi e la meta. Si tratta di pensare alla traiettoria che ci separa da ciò verso cui ci vogliamo muovere, o da ciò che vogliamo raggiungere. E pertanto, ciò su cui dovremo concentrare tutta la nostra attenzione dovrà essere proprio questa traiettoria che va da sé a se stessi. Così credo che sia proprio la presenza di sé a sé - a causa della distanza che ancora sussiste tra sé e sé - ovvero la presenza di sé a sé che si ha nella distanza di sé da se stessi, a dover diventare l'oggetto e il tema del rovesciamento dello sguardo.[186]

Questa, fra le tantissime altre tecniche del sé che potremmo individuare e citare, può essere utilizzata come parte di un processo di singolarizzazione. L'autocostruzione del sé, infatti, può essere utile a svincolare l'individuo dalle logiche del "Sapere" e dai rapporti di forza dai quali sono influenzati e che a loro volta da esse sono influenzati, i quali tendono ad uniformare l'individuo in quanto *oggetto massa*. In una lezione tenuta a quattro mani da Deleuze e Guattari sul concetto di soggettivazione in Foucault, i due filosofi specificano come tale processo costituisca un aumento di potenzialità:

> Tutto il processo della soggettivazione non solo comporta nuovi campi di percezione e di affezione, ma costituisce anch'esso esso stesso un'apertura di potenzialità. Cioè, non risponde specificatamente al tema della spontaneità ma della creatività: la determinazione di qualcosa di nuovo. Ed è quasi un principio di tutta la creatività che qualcosa di nuovo sia posto prima che si sappia che cosa sarà. Quindi la soggettivazione si combina con: come si arriva a queste costituzioni di possibile creatività, di potenziale creatività? Chiamo "creatività potenziale" questo porre qualcosa di nuovo prima che si sappia che cosa sia.[187]

---

[186] M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. It. a cura di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2021.
[187] G. Deleuze, *La soggettivazione. Corso su michel foucault (1985.1986) / 3*, cit., p. 150.

Alla luce di quanto detto, per rispondere alla domanda relativa alla possibilità di resistere ad un oggettivazione del soggetto artistico data dell'investimento paranoico collettivo, individuiamo una delle possibili risposte nella produzione di un'arte del sé che sia pre-discorsiva. Con questo termine intendo un'arte che non non sia prodotta esclusivamente per influenzare gli altri sul suo essere arte attraverso il suo posizionamente in aree e momenti specifici interni al discorso; che non sia quindi prodotta all'interno di un invischiamento discorsivo al fine di rimanere all'interno di tale discorso.

Intendo bensì un'arte che permetta di aprire una serie di relazioni di senso, nuove e diverse, non repressive, in quanto il suo funzionamento non si rapporta alla loro forza e al numero di relazioni di influenza e potere che essa riesce ad intessere rispetto agli altri individui. Piuttosto, essa agisce nel rapporto tra il sé e il sé, tendendo quindi ad una dimensione di costruzione di un autonomia rispetto agli investimenti del "Sapere". Un'arte e una soggettivazione che quindi siano pre-discorsive, ovvero che, pur mantenendo la possibilità di agire sul discorso, si pongano in un rapporto di autonomia rispetto ad esso.[188] Questa risposta in definitiva si colloca vicino alla posizione di Deleuze, che nel suo *Nietzsche*, rileggendo il pensiero del filosofo tedesco, definisce gli artisti come "inventori di nuove possibilità di vita"[189].

Ciò non significa che non vi debba essere una distinzione valoriale ed etica tra ciò che è "buono" e "cattivo" nel produrre arte e nel produrre i propri comportamenti. Non significa neanche che, per così dire, "valga tutto". Infatti, è possibile produrre tantissimi modi di soggettivarsi, che pur agendo verso uno scardinemento dello *status quo*, risultano in comportamenti che un altro individuo può ritenere inaccettabili e ignobili. Il senso di questo studio, oltre che ad una

[188] A tal proposito è interessante sottolineare come Guattari identifichi come forme di soggettivazione non discorsive le diserzioni degli uomini che sfuggirono al servizio militare obbligatorio in occasione della guerra franco-algerina. Cfr. G. Deleuze , *La soggettivazione. Corso su michel foucault (1985.1986) / 3*, trad. it. a cura di Carlotta de Michele, Ombre Corte, Verona 2020.

[189] G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia,* trad. it. a cura di S. Tassinari, Colportage, Firenze 1978, p. 151.

rottura rispetto ai significati convenzionali, si muove anche verso la possibilità di effettuare una ricerca autonoma al fine di individuare dei comportamenti che possano eventualmente essere ritenuti "buoni" rispetto al sé in un dato spazio e momento, senza pretesa di universalismo, data l'impositività che da tale pretesa deriverebbe.

In definitiva, per resistere alle relazioni di potere all'interno delle quali è calato un artista, piuttosto che adottare dei comportamenti specifici affinché questi siano riconosciuti in quanto arte, è possibile utilizzare l'arte come una porta che si apra su pratiche e comportamenti nuovi e complessi. La diversità che deriva da questi processi rispetto allo *status-quo*, e la conseguente impossibilità di decifrare gli elementi risultanti attraverso codici pregressi, può portarci a valutare l'arte in quanto pratica di rumore. Se quindi, risalendo all'introduzione del presente lavoro, riprendiamo la possibilità di far coincidere la pratica artistica e la pratica politica, potremo dedurre che il latrato di un cane e il canto di usignolo, oltre ad essere arte, possono anche costituire un'azione politica e di resistenza.

Bibliografia

Alterazioni Video, Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Humboldt, Milano 2018.

Anderson B., *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

Antliff, A. *Anarchy and Art. From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2007.

Assemble, *About*, disponibile all'URL: https://assemblestudio.co.uk/about (letto Il 25/04/2022).

Austin J. L., *Come fare cose con le parole*, trad. it. a cura di C. Penco, M. Sbisà, Marietti, Genova 1987.

Balla G., Depero F., *Ricostruzione futurista dell'universo*, in G. D. Bonino (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Rizzoli, Milano 2013, pp. 88-93.

Bandini M., *L'estetico e il politico. Da Cobra all'internazionale Situazionista 1948/1957*, costa & nolan, Roma 1999.

Barilli, R., L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze, Feltrinelli, Milano 2006.

Bishop C., *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in "Art Forum" XLIV (2006), n. 6, disponibile all'URL: https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274 (letto Il 25/04/2022).

Bishop C., *Museologia radicale, ovvero, Cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, trad. it a cura di N. Poo, Johan & Levi, Milano 2019.

Bogue R., *Art and Territory*, in Ian Buchan (a cura di), *A deleuzian century?*, Duke University Press, Durham e Londra 1999.

Buffa S., *Le maestranze di cosa nostra per la diga di Blufi*, disponibile all'URL: https://palermo.meridionews.it/articolo/82795/le-maestranze-di-cosa-nostra-per-la-diga-di-blufi-le-rivelazioni-di-riggio-e-le-lettere-a-provenzano/ (letto Il 18/06/2021).

Cage J., Charles D., *For the birds*, Marion Boyars, Londra e Boston 1977.
Centi G. (a cura di), *Luther Blissett. L'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, Synergon, Bologna 1995.

Chatterjee P., *Whose Imagined Community?*, in Balakrishnan G. *Mapping the Nation*, Verso Books, London e New York 1996.

Cherokee Nation, *Cherokee Nation History*, disponibile all'URL: https://www.cherokee.org/about-the-nation/history/ (letto Il 16/10/2020).

Chignola S., *Sul dispositivo. Foucault, Agamben, Deleuze,* relazione del convegno tenuto presso UNISINOS, Porto Alegre, 25 settembre 2014.

Ciccuto M., *SCIENZE, ARTI E MESTIERI NELL'ANTICHITÀ*, in "Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana", XXXIII (2004), n. 3, pp. 173-175.

Colette G., *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture,* Pluto Press, London 2006.

Cooking Sections, *Info*, disponibile all'URL: http://www.cooking-sections.com/info (letto Il 25/04/2022).

Cooking Sections, *Becoming CLIMAVORE*, disponibile all'URL: http://www.cooking-sections.com/Becoming-CLIMAVORE (letto Il 25/04/2022).

Cowan Watts C., Hill L., Meredith A., Twist K. , Harlan L., Prater L. , Hudson B. K., Byrd V., Tiger Y. N., Holland A., *Dear Unsuspecting Public, Jimmie Durham Is a Trickster,* disponibile all'URL: https://indiancountrytoday.com/archive/dear-unsuspecting-public-jimmie-durham-is-a-trickster-Rk7_oZ6TPkmIlQLNJN-gPw (letto il 27/10/2020).

De Duve T., *Kant after Duchamp*, the MIT press, London & Cambridge 1996.

Debord G., *Teoria della deriva*, disponibile all'URL: http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/docenti201/Borelli-Gu/materiali-/A-A--2015-/LETTURE-SO/Debord_La-teoria-della-deriva1.pdf (letto Il 25/05/2022).

Deleuze G., *Nietzsche e la filosofia*, trad. it. a cura di S. Tassinari, Colportage, Firenze 1978.

Deleuze G., *Critica e Clinica*, trad. it. a cura di A. Panaro, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

Deleuze G., *Pourparlers*, trad. it. a cura di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2000.

Deleuze G., Guattari F., *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. a cura di A. Fontana, Einaudi editore, Torino 2002.

Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. a cura di Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002.

Deleuze G., F. *Guattari, Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. a cura di G. Passerone, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.

Deleuze G.*, Logica del senso,* trad. it. a cura di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2011.

Deleuze G., *La soggettivazione. Corso su michel foucault (1985.1986) / 3*, trad. it. a cura di Carlotta de Michele, Ombre Corte, Verona 2020.

Denson A., *Demanding the Cherokee Nation. Indian Autonomy and American Culture 1830–1900*, University of Nebraska Press, Lincoln e London, Nebraska 2004.

Deseriis M., *Lots of Money Because I am Many: The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy,* in Thamyris/Intersecting, 21(2010), pp. 65-94.

Deseriis M., *Improper Names: Collective Pseudonyms from the Luddites to Anonymous*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.

Dreyfus H. L., Rabinow P., *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

Durham J, *An open letter on recents development in the American Indian Movement/International Indian Treaty Council* in J. Durham, J. Fischer, *A certain lack of coherence*, Kala Press, London 1993, p. 46-56.

Ellegood A. (a cura di), *Jimmie Durham. At the center of the world,* Prestel, New York 2016.

Eastern Band of Cherokee, *Enrollment - Eastern Band of Cherokee*, disponibile all'URL: https://ebci.com/enrollment/ (letto Il 20/10/2020).

Filliou R., Cage J., Brecht G., Iannone D., Kaprow A., Roth D., Patterson B, Beuys J., *Lehren Und Lernen Als Auffuehrungskuenste =Teaching And Learning As Performing Arts*, Kasper Koenig, New York 1970, p. 23-24.

Finlayson J., *Urban Devastation. The planning of incarceration*, Solidarity press, Oxford 1976.

Flanagan T., Alcantara C., Le Dressay A., *Beyond the Indian Act*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2014.

Foucault M., *Microfisica del potere. Interventi politici*, trad. it. a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino 1982.

Foucault M., *Sorvegliare e Punire: nascita della prigione,* trad. it a cura di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1993.

Foucault M., *L'archeologia del sapere*, trad. it. a cura di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1999.

Foucault M., *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it a cura di P. Pasquino - G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2009.

Foucault M., *Poteri e strategie*, trad. i. a cura di Pierre Dalla Vigna, Mimesis, Milano 2014.

Foucault M., *L'ordine del discorso e altri interventi,* trad. it. a cura di A. Fontana et al., Einaudi, Torino 2014.

Foucault M., *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, trad. it. a cura di M. Bertani; V. Zini, Feltrinelli, Milano 2015.

Foucault M., Martin L.H. et al. (a cura di), *Un seminario con Michel Foucault. Tecnologie del sé*, trad. it. a cura di S. Marchignoli, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

Foucault M., *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. It. a cura di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2021.

France A., *L'isola dei pinguini. Storia fantastica e funesta delle miserie d'Occidente*, trad. it. a cura di C. Verga, Guidemoizzi, Milano 2006.

Gennarelli T. et. al.,. *Acceleration induced head injury in the monkey.I. The model, its mechanical and physiological correlates*, in Acta Neuropathol. Supplement, 7(1981), pp. 23-25.

Glasses left on floor of gallery, people think it's art, disponibile all'URL: https://www.bbc.com/news/newsbeat-36391761 (letto Il 18/03/2022).

Godfrey T., *Conceptual Art*, Phaidon, Londra 1998.

Goretti L., *Costruzione di un ambiente: dalla* Caverna dell'Antimateria *a* Die Welt Als Labyrinth. *Lo spazio come opera d'arte e come esperienza*, in G. Giurlanda *et. al.* (a cura di) *Abitare. Terre identità relazioni*. Atti del X convegno interdisciplinare dei dottorandi e dei dottori di ricerca (Roma, 13-14-15 Giugno 2018), numero monografico di "Ex Libris", 2020.

Guattari F., *La rivoluzione molecolare,* trad. it. a cura di B. Bellotto et. al., Einaudi editore, Torino 1978.

Hampton J. G., *Uncertain Territory. Jimmie Durham's Contradictions of Identity*, in “Border Crossings”, XXXVII (2018), n. 2.

Harvey D., *L’enigma del capitalismo e il prezzo per la sua sopravvivenza,* Feltrinelli, Milano 2011.

Heathfield A., *Out of now the lifeworks of Tehching Hsieh*, MIT press, Cambridge 2015.

Home S., *Neoismo e altri scritti. Idee critiche sull'avanguardia contemporanea*, trad. it. a cura di S. Fadda, costa & nolan, Roma 1997.

ICOM, *Definizione di Museo di ICOM*: https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/ (letto Il 25/05/2022).

Juliet Perry, *Knife attack confused for performance art at Art Basel Miami Beach*, disponibile all’URL: https://edition.cnn.com/2015/12/07/americas/art-basel-miami-beach-stabbing/index.html (letto Il 19/03/2022).

Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage,* Librairie Plon, Paris 1962.

Luce S., *Soggettivazioni antagoniste. Frantz Fanon e la critica postcoloniale*, Meltemi, Milano 2018.

Lukes S., *Il potere. Una visione Radicale*, trad. it a cura di O. Janni, Vita e Pensiero, Milano 2011.

Luther Blissett, *Mind Invaders. Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Castelvecchi, Roma 1995.

Luther Blissett, *Alcune testimonianze del passaggio di Luther Blissett a Venezia nei giorni dell’inaugurazione della Biennale 95 d’arte contemporanea,* disponibile all’url: http://www.lutherblissett.net/archive/076_it.html (letto il 13/07/2022).

Luther Blissett, *Della guerra psichica nella metropoli traiettoriale,* disponibile all’url: http://www.lutherblissett.net/archive/117_it.html (letto il 13/07/2022).
Luther Blissett, *Who is Luther Blissett?*, disponibile all’URL: www.lutherblissett.net (letto Il 13/07/2022).

Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino 2014.

Luther Blissett, *senza titolo*, immagine digitale, disponibile all'url: https://www.artapartofculture.net/2016/10/09/luther-blissett-mitopoiesi-e-condividualita/ (letto il 13/07/2022).

Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica: 2.0,* Einaudi editore, Torino 2000, pp.15-16.

Lyotard J., *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, trad.it a cura di C. Formeti, Feltrinelli, Milano 1986.

Preterossi G., *Potere*, Laterza, Bari e Roma 2007.

Nietzsche F., *Frammenti postumi 1885-1887*, trad. it. a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano 1975.

Nietzsche F., *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Foerster Nietzsche*, trad. it. a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 1995.

Nietzsche F., *Al di là del bene e del male*, trad. it. a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano 2018.

Norton L., *The Buddha of the bathroom*, in The Blindman, II (1917), n. 1, pp. 5-6, p. 6, disponibile all'URL: http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm (letto Il 20/08/2020).

Manifesta 12, *Perché Palermo?*, disponibile all'URL: https://m12.manifesta.org/why-palermo/index_lang=it.html (letto il 25/04/22).

Mattioli A., *Mondi perduti. Una storia dei nativi nordamericani*, 1700-1910, Einaudi, Torino 2019.

Meredith A., *Why It Matters That Jimmie Durham Is Not a Cherokee*, disponibile all'URL: https://news.artnet.com/opinion/jimmie-durham-america-meredith-1014164 (letto Il 03/10/2020).

Migliore T., *Il discorso della pratica. Farse e parodie dell'arte contemporanea*, in D. Mangano, B. Terracciano, (a cura di), *Arti del vivere e semiotica: tendenze, gusti, estetiche del quotidiano*, Atti del XLI Congresso AISS, numero monografico di "E|C, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici.

Monceri F., *Ordini costruiti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.

Monceri F. (a cura di), *Poteri fluttuanti. Forme dell'anarchia contemporanea,* Edizioni ETS, Pisa 2011.

Monceri F., *Just Tell Me Who You Are!: Do We Need Identity in Philosophy and the Social Sciences?*, in A. Martinengo, *Beyond Deconstruction. From Hermeneutics to Reconstruction*, De Guytrer, Berlino 2012.

(The) Museum of Fine Arts Houston, *David Slater Monkey Selfie,* disponibile all'URL: https://emuseum.mfah.org/objects/138747/monkey-selfie?ctx=a449e7e7344207c2ee3a3537bc2cafd7d502ec21&idx=0 (letto Il 20/04/2022).

De Montaigne M., *Saggi*, 2 voll., trad. it. a cura di F. Garavini, Bruno Mondadori, Milano 1992.

Negri A., L*'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

Newman S., *Postanarchism*, Polity Press, London 2015.

Rhi Storer, *Climate activists protest against BP sponsorship at British Museum*, disponibile all'URL: https://www.theguardian.com/world/2021/may/22/climate-activists-protest-against-bp-sponsorship-at-british-museum (letto Il 02/05/2022).

Rancière J., *Il disagio dell'estetica,* trad. it. a cura di P. Godani, Edizioni ETS, Pisa 2009.

Robert H., McKelvey F., *Algorithmic Regulation in Media and Cultural Policy: A Framework to Evaluate Barriers to Accountability*, in "Journal of Information Policy", IX (2019) n. 1, pp. 307-335.

Rousselle D., Evren S. (a cura di), *Post-Anarchism: A Reader,* Pluto Press, Londra 2011.

Shiner L., *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale,* trad. it. a cura di Nicola Prinetti, Einaudi, Torino 2010.

Spivak G. C., Adamson W., *The problem of Cultural Self-representation*, in G. C. Spivak, S. Harasym, *The post-colonial critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York 1990.

Srnicek N., *Platform Capitalism*, Polity Press, Cambridge 2017.

Stieglitz A., *Senza titolo*, in The Blindman, II (1917), n. 1, p. 15, disponibile all'URL: http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm (letto Il 20/08/2020).

Sturm C., *Blood Politics Race, Culture, and Identity in the Cherokee Nation of Oklahoma*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2002.

Tepedino D., *Luther Blissett. Informati, Credi, Crepa*, Chili, 2019. (documentario online).

Thatcher M., *Margareth Thatcher - The Downing Street years*, HarperCollins Publishing, New York 1993.

(The) United Keetoowah Band of Cherokee Indians in Oklahoma, *Tribal Enrollment*, disponibile all'URL https://www.ukb-nsn.gov/membership (letto Il 20/10/2020).

U.S. Department of the Interior, *The Indian Arts and Crafts Act of 1990*, disponibile all'URL: https://www.doi.gov/iacb/act (letto Il 03/11/2020).

Vaccaro G., *Significante e dispotismo. Deleuze critico della linguistica*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", IX 2010, n. 1, pp. 321-333.

Vazquez D., *Luther Blissett: mitopoiesi e condividualità*, disponibile all'url https://www.artapartofculture.net/2016/10/09/luther-blissett-mitopoiesi-e-condividualita/ (letto Il 13/07/2022).

Von Glasersfeld E., *The Constructivism*, in W.E. Craighead - C.B. Nemeroff, *The Concise Corsini Encyclopedia of Psychology and behavioral Science* , Hoboken, N.J.
2004.

Von Glasersfeld E., *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere*, trad. it. a cura di M, Marcheselli, Odradek, Roma 2015.

Ward C., *La New Town fai-da-te*, in C. Ward *Architettura del dissenso*. *forme e pratiche alternative dello spazio urbano* trad. it. a cura di Giacomo Borella, Elèuthera, Milano 2016.

Watson, M. "*Jimmie Durham's Building a Nation: Across Post-Indian, Post-American Modernities.*" *American Art*, vol. 27 (2014), no. 1.

Wind E., *Arte e Anarchia,* trad. it. a cura di Rodolfo Wilcock, Adelphi, Milano 2021.

Wu Ming 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Edizioni Alegre, Roma 2021, pp. 55-68, 119-132.

Zaltieri C., *Insegnare l'ininsegnabile. Nietzche, Foucault, Deleuze*, in "Nòema", I (2010), n. 1.

RINGRAZIAMENTI

Innanzitutto desidero ringraziare Prof. Flavia Monceri per la pazienza con la quale mi ha introdotto alla filosofia politica e per la fiducia che mi ha dimostrato durante il percorso dottorale. Molto di quello che ho imparato in questi tre anni lo devo ai suoi insegnamenti, soprattutto la consapevolezza che è sempre possibile vedere oltre il senso comune.

Ringrazio inoltre Prof. Lorenzo Canova per la sua energia e suoi consigli durante questi anni di ricerca.

Voglio ringraziare Prof. Giovanni Cerchia che, con la sua disponibilità nel coordinare il dottorato, ha reso possibile la presente ricerca.

Ringrazio anche Mattia Pajè, perché durante questi anni è stato un vero piacere portare avanti un dialogo costante con un artista e un amico, confrontando le scoperte che facevamo sui nostri rispettivi cammini.

Ringrazio Jimmie Durham e Maria Thereza Alves per il tempo che mi hanno dedicato.

Ringrazio Andrea Masu per i numerosissimi scambi avuti in questi anni - in particolare durante il mese trascorso insieme in Uruguay - che mi hanno permesso di imparare moltissimo, sia a livello umano che artistico.

Ringrazio Prof. Bruno Paura per la sua generosità nell'avermi fatto sentire a casa in una regione a me sconosciuta.

Ringrazio Simone Romagnoli per la sua vicinanza e il suo supporto durante questi anni di studio.

Vorrei ringraziare Paolo Biondi per i suoi suggerimenti in un momento in cui stavo ancora cercando di capire cosa fosse esattamente un dottorato di ricerca.

Un particolare grazie va a Sofia Sacchetti per la contagiosa passione per la filosofia, e per l'affetto che mi ha dimostrato in questi mesi.

Un ringraziamento speciale va infine la mia famiglia, per tutto l'amore che mi ha trasmesso negli anni. Questo lavoro è dedicato a loro.